

# Agnès Varda: espigoladora, narradora i retratista

quaderndelesidees.press/agnes-var-da-espigoladora-narradora-i-retratista/

16 d'abril de 2024



«La paraula és també màgia, la paraula és cinema [...], la paraula és imatge», afirmava Manoel d'Oliveira. El cinema no neix només per «aquest desig del moviment»<sup>1</sup> davant l'objectivitat i immobilitat d'una fotografia; per això el realitzador portuguès animava a abandonar aquesta idea insuficient que el cinema sol era moviment. «Alguna cosa que es mou no ha d'expressar res [...] només el gest té expressió» i d'aquesta noció sorgeix la convicció que «la paraula és una part indispensable en això que anomenem cinema»<sup>2</sup>. Però per què detenir-se a donar-li tanta importància a aquesta unitat lingüística d'expressió?

La paraula sembla un element germinal en les obres cinematogràfiques d'Agnès Varda, que igual que Oliveira va ser cineasta i fotògrafa. Segons ella mateixa, aquest impuls de rodar va néixer primerament d'una inconsciència del que comportava el cinema, però hi havia també una voluntat de dotar de veu la fotografia, a la qual segons ella li faltava alguna cosa<sup>3</sup>. No obstant això, no podia ocultar el seu gust pel teatre i la literatura. I, en estimar tant les imatges com les paraules, es va veure empesa a relacionar-les<sup>4</sup>.

A propòsit dels seus inicis, ella va dir: «no sé com em vaig atrevir a fer cinema sense saber-ne i havent vist a penes deu pel·lícules. En fi, vaig escriure el guió al pati d'aquesta casa i vaig pensar que era com un poema»<sup>5</sup>. La qüestió és que d'aquest poema va sorgir **La Pointe-Courte** (1955), la seva òpera prima, amb la qual va començar el llegat de l'«àvia» de

la Nouvelle Vague (1958-1962) —desafortunat i desigual sobrenom en comparació amb l'atorga't als seus coetanis—, uns pocs anys abans que arribessin els debuts d'alguns dels «pares» d'aquest nou corrent del cinema francès com ***Al final de l'escapada*** (Jean-Luc Godard, 1960), ***Els quatre-cents cops*** (François Truffaut, 1959) o ***Hiroshima, mon amour*** (Alain Resnais, 1959). La presentació d'aquestes dues últimes al Festival de Cannes de 1959 es va acabar marcant com la data inaugural de la Nouvelle Vague<sup>6</sup>, sense tenir en compte que obres com les de Varda ja havien marcat els seus inicis quatre anys abans i posteriorment ella mateixa va ser inclosa dins dels noms d'aquest corrent.

Així mateix, ella es va distingir d'aquests coetanis també pels divergents camins que van prendre fins a arribar al mitjà cinematogràfic —encara que compartint l'absència de qualsevol tipus de formació tècnica—. Mentre que la majoria de directors provenien de la crítica, fonamentats en la teoria i l'anàlisi, «formats en les filmoteques i no a les escoles de cinema»<sup>7</sup>, ella va arribar al cinema des de l'espontaneïtat i la inquietud d'aquesta imatge muda que necessitava ser dotada de paraules, ella hi va arribar des de la pràctica i l'impuls emocional, no racional. Aquesta innocència i desconeixement van promoure una constant exploració i barreja que és present al llarg de la seva filmografia; es va transformar en una inquietud per explorar mitjançant el dispositiu audiovisual i el llenguatge del setè art. Tot això va donar lloc al que ella entenia com el seu estil de fer cinema: la *cinécriture*. Novament unint el narratiu amb el visual, l'escriptura a través d'imatges i paraules. Tot s'entrellaça i es dilueixen les fronteres.

### Espigolar i filmar des del cor

---



A ***Lions, Love (...and Lies)*** (1969), un dels personatges anuncia en veu en off, mentre avancen amb cotxe per una carretera de Los Angeles: «No trobo la diferència de si estic en una pel·lícula o fent una pel·lícula. Què ve primer: la pel·lícula o la realitat?». Una cosa semblant succeeix en entrar al cinema d'Agnès Varda, un lloc on la filmació mescla factors narratius, ficticials i documentals, on els esdeveniments mesclen allò personal amb allò contextual, aquells fets personals, amb els circumdants de terceres persones o aquells

grans episodis que suposen punts d'inflexió. En la pantalla allò real es dilueix entre el que es crea i el que aporta l'atzar, allò que Varda va anomenar «el millor dels seus assistents»<sup>8</sup>, mentre la veu d'ella i la seva presència omnipresent —encara que no per això sempre visible— elabora un univers únic en si mateix. El seu imaginari la configura com una espigoladora que recull rostres, moments, testimoniatges i successos amb la seva càmera. És un espigolament d'imatges, impressions, emocions i coses de l'esperit; també de fets, aventures i informació<sup>9</sup>. Una recol·lecta heterogènia que, per a una creadora «sense memòria», li permet «resumir tot el viatge» en retornar<sup>10</sup>, en tant que a l'espectador li impossibilita aprehendre aquestes creacions sota el jou reduccionista d'etiquetatges ja marcats. El cinema d'Agnès Varda és com les baldufes de la **Viennale Walzer** (2004), que en començar a girar, ens deixen pensant davant tota una sèrie de paisatges i elements del seu imaginari, del macro —el camp, la mar, les platges— al micro —el blat, la farina, la sorra, l'onatge.

Aquesta diversitat en les seves obres li ha permès transitar per tota mena de gèneres i formats, en una aparent cerca per retratar la complexa realitat des de la senzillesa i les seves pròpies inquietuds, i a través de les àmplies possibilitats del dispositiu cinematogràfic. Si bé és cert que sempre resideix en el conjunt de les seves produccions una voluntat per documentar: un lloc com **La Pointe-Courte** (1955), la zona de la vall del Loira a **Oh estacions, oh castells** (1958), la Costa Brava a **Du côté de la côte** (1958) o les regions rurals de **Les 3 boutons** (2015) o **Cares i llocs** (2017); un espai en un moment concret, com l'etapa postrevolucionària de Cuba a **Hola, cubans** (1963) o el costat hollywoodià de Los Angeles a **Lions, Love (...and Lies)**; una comunitat que lluita contra les ingerències i la violència del sistema a **Black Panthers** (1968) o aquelles que romanen ocultes sota l'imaginari idealitzat d'una ciutat, com a **Mur murs** (1981); la configuració de la nostra societat contemporània sumida en un consumisme que deixa al seu pas un reguitzell de deixalles —**Els espigoladors i l'espigoladora** (2000) i **Dos anys després (Els espigoladors i l'espigoladora 2)** (2002)— o que modela el sentir general de les generacions joves —**Sense sostre ni llei** (1985)—; un sentiment o un estat —el fals idil·li i la incomoditat de **La felicitat** (1965), la solitud de **Documenteur** (1981), l'amor il·lícit de **Kung-fu master** (1988) o el dol de **Quelques veuves de Noirmoutier** (2006)—; un rerefons ocult en una fotografia i la possibilitat d'expandir-se en ella tant a **Ulysse** (1983) com a **Un minute pour une image** (1983)<sup>11</sup>; el seu amor pel cinema reflectit a **Les cent i una nits** (1995); una voluntat personal de reivindicar espais d'igualtat presents en les sentències directes de **Réponse de femmes: notre corps, notre sexe** (1975) i les cançons d'**Una canta, l'altra no** (1977), i fins i tot en la reinterpretació de la figura de les cariatides en l'arquitectura urbana evocada a **Les dites cariatides** (1984); un tros del seu carrer o dels racons parisencs pels quals transita —en els passejos de **Cléo de 5 a 7** (1962), els aparadors de la seva avinguda i les persones que hi ha darrere a **Daguerréotypes** (1975) i el seu retorn trenta anys després a **Rue Daguerre en 2005** (2005), o la ficcionalització envers la mascota del catorzè arrondissement, el lleó de Denfert, a **Le lion volatil** (2003)—; als seus éssers estimats a partir d'un retrobament —**Uncle Yanco** (1967)—, del divertiment

còmplice amb una amiga —**Jane B. par Agnès V.** (1988)—, d'un breu homenatge —**Homage to Zgougou the Cat** (2002) o de la immersió en una infància recreada —**Jacquot de Nantes** (1991)— o la revisió de tota una carrera personal i professional —**L'univers de Jacques Demy** (1995)—; un moment concret en la seva vida com el seu embaràs, retratat a **L'opéra-Mouffe** (1958); o, finalment, un acte de documentar-se a si mateixa de manera explícita a **Les platges d'Agnès** (2008) i **Varda par Agnès** (2019).

En aquesta actitud curiosa que examina del macro al micro, de l'extern a l'intern, de l'aliè al personal, la directora francesa desplega les possibilitats del dispositiu cinematogràfic mitjançant una obertura a altres disciplines i un diàleg entre les seves pròpies obres. Així, la seva forma de creació gira entorn d'un constant associacionisme d'idees i recursos que promouen una enriquidora transversalitat per la qual deixen discórrer l'espectador. Per a això, el muntatge s'estableix com a eix central d'unió entre dos conceptes o idees com una successió de plans de carns per a parlar del desig carnal (**L'òpera-Mouffe**) o l'èmfasi en un amor embrutit a través de plans d'un ànec mort a la riba o un petit gorg l'aigua del qual sembla fang (**La Pointe-Courte**); entre persones i personatges, com el constant encadenament entre els veïns del carrer Daguerre i les seves rutines (**Daguerréotypes**); entre localitzacions perquè se sentin una sola (**Oh estacions, oh castells** o **Du côté de la côte**) o entre obres. Varda cerca la fluïdesa a través del muntatge, perquè creu en una predisposició dels seus espectadors per lligar caps en tot el que ella els exposa<sup>12</sup>.

Precisament, ella afirma que «intenta agafar les persones que veuen els seus films de la mà amb una frase, una associació d'imatges, d'idees» i, «com que parla de coses diferents, la idea és que sigui una mica com un riu i que l'espectador es deixi portar pel corrent i que, a més, vulgui que això continuï»<sup>13</sup>. En aquest incentiu intel·lectual per a mantenir-nos actius, mentalment i visualment, «el muntatge treballa perquè hi hagi una construcció fluida»<sup>14</sup>.

No obstant això, aquesta agrupació beu d'altres disciplines artístiques. D'una banda, la poesia i la literatura hi són presents com a font d'inspiració (**Les palmeres salvatges** de William Faulkner per a **La Pointe-Courte**), com a eina de locució (els poemes d'Arthur Rimbaud per a **Oh estacions, oh castells**) o com a recurs mateix de l'argument (l'explosió imaginativa i gairebé delirant de Michel Piccoli a **Les criatures** mentre intenta centrar-se en la seva nova novel·la). D'altra banda, la influència pictòrica i fotogràfica es fusiona amb moltes de les seves pel·lícules gairebé formant una peça de collage interdisciplinària. Aquesta amalgama elemental permet oferir postals més àmplies d'un emplaçament (**Du côté de la côte**); la revisió històrica d'un punt destacat (**Le lion volatil**); la reconstrucció d'una família (**Uncle Yanco** o **Quelques veuves de Noirmoutier**) o la recreació d'una infància (les fotografies a **Les platges d'Agnès** desplegades com un àlbum sobre la sorra); la resurrecció de personalitats<sup>15</sup> o d'èpoques concretes, traslladant-nos en el temps i l'espai (**Hola, cubans**); la reflexió sobre la pròpia imatge (aquest «acte màgic de matar una imatge» a **Black Panthers**); el despertar d'un sentiment (la melancolia despresa pels quadres impressionistes<sup>16</sup> a **La felicitat**); la col·laboració amb altres artistes (la realització de **Cares i llocs** amb JR); la síntesi de tota una tesi (**Les espigoladores** de Jean-François

Millet i *Espigoladores fugint de la tempesta* de Pierre Edmond Alexandre Hedouin a ***Els espigoladors i l'espigoladora***); la dissertació d'un moment capturat amb la càmera com a eix central d'una obra (***Ulysse***); el joc creatiu i acolorit amb una amiga (***Jane B. par Agnès***); la descripció com a eina sensorial i narrativa per a parlar de grans temes (***Une minute pour une image***); o la cessió d'una veu, mitjançant l'expressió artística, a aquells a qui normalment els manca (els murals de ***Mur murs***).

Més enllà de la dimensió artística, aquests enllaços els estableix en les seves pel·lícules i amb l'espectador a través del gest. Una ganyota, una postura, un rostre o una acció que serveixen com a punt d'unió entre espais i persones —en el cas de ***Daguerréotypes*** aquests gestos s'uneixen per muntatge i, per tant, també esdevenen una unificació del carrer—; en altres casos és una invitació a la reflexió de l'espectador o, directament, una redirecció de la seva mirada per a atendre el que la directora considera d'interès. Un clar exemple és quan a ***La Pointe-Courte*** l'observació, en moments concrets, ve marcada pels mateixos personatges i són ells, a través de diàlegs o ordenaments, els que fan que per fi descobrim els seus rostres o que la càmera giri i es quedi fixament contemplant davant el camí buit de terra que un d'ells ha dit de mirar. Varda guia la mirada a través dels seus propis protagonistes, igual que fa en altres produccions, com ***Une minute pour une image***, de forma més directa i personal. Altres vegades, el gest és un element que sobrevola el conjunt d'allò que ella ens presenta i que, malgrat connexions evidents entre l'origen d'aquest i el nostre present, s'obre a deixar a l'espectador total llibertat per a reflexionar. És així, per exemple, a ***Els espigoladors i l'espigoladora***, on «l'espigolament d'una altra època» es reflecteix en una contemporaneïtat actual respecte a la qual divagar sobre les nostres formes de consum, la nostra manera d'alimentar-nos, sobre la liquiditat que té tot, etc., en un intent de repensar les coses amb les quals vivim sense ser-ne conscients en molts casos.

Així mateix, les connexions de Varda també s'estableixen entre les peces de la seva pròpia autoria a diferents nivells. Ressonàncies temàtiques o estètiques; un retorn a alguns dels seus llargmetratges —o els de Jacques Demy— anys després de la seva realització per a veure com el temps ha canviat el context presentat o la recepció de l'obra en si mateixa<sup>17</sup>; una autoreferencialitat constant a la seva trajectòria<sup>18</sup>; o una mutació de les seves obres, passant d'instal·lació a llargmetratge —com amb ***Quelques veuves de Noirmoutier***— o viceversa —com la seva instal·lació ***Patatutopia*** (2003) després d'haver fet les seves pel·lícules sobre les espigoladores. En certa manera, és una manera de mantenir-nos dins del seu imaginari, una cohesió i consistència del seu univers personal.

En ell, dins d'aquesta frontera entre realitat i ficció, Varda empra la *performance* com un recurs per a complementar la realitat filmada, per a reviure-la i fer-la renéixer des de la seva mirada i entendre-la des d'una certa teatralitat. Aquesta bé pot ser emprada per a convertir en carn i os les models d'uns cartells (***Du côté de la côte***) o, gairebé sent precursora dels *fashion films*, recuperar les dames dels palaus recolzades sobre els balcons mentre «passaven amb fastuosos vestits entre llocs de perfum» (***Oh estacions, Oh castells***); jugar

amb els somnis i el metallenguatge (*Lions, love (...and lies)*, *Jane B. par Agnès V.* o *Les cent i una nits*); esdevenir informatiu (com l'advocat rural explicant el codi penal en el camp de cabdells a *Els espigoladors i l'espigoladora*); o senzillament ampliar el marc de l'escenari presentat i, com a *La Pointe-Courte*, «juxtaposar dos mons: un d'íntim i molt teatralitzat, [...] i un altre que pot considerar-se un documental social»<sup>19</sup>.

En conseqüència, si es pogués descriure la seva filmografia en una imatge, seria apropiat fer un símil amb les seves patates en forma de cor i amb creixents ramificacions. Perquè així és el cinema de Varda, un cinema que ens acostava a allò terrenal i mundà —no sense per això aferrar-se a la brillantor imaginativa i performativa— i que presenta diverses ramificacions —preocupacions, temes, realitats, consideracions, etc.—, però totes elles unides per aquest mateix cor del qual neixen.

### Retrats i homenatges. Temps i memòria

---



Prenent perspectiva, els seus treballs acaben conformant un gran mural de retrats i homenatges, que després donen peu a parlar de certs assumptes, si bé segons Varda «en els seus films no hi ha missatges, mai ha volgut donar-los», i cedeix la capacitat lectora a l'espectador; «cadascú pot interpretar-ho com vulgui i fins fer un judici, però ella no jutja»<sup>20</sup>. Així doncs, «no hi ha una moralitat final en el sentit que això està bé i això està malament»<sup>21</sup>.

A *Varda par Agnès*, deixa clar el focus central de la seva obra: «La gent real, la gent és el nucli del meu treball». I, malgrat aquesta amoralitat plantejada, la seva mirada subjectiva inevitablement impregna el punt de vista i la manera d'encarar aquests retrats de persones, si bé la seva proximitat amb els testimonis gravats o «aquesta consciència d'esquerres» l'acosta, evitant estereotips vacus, als treballadors, a aquells amb dificultats econòmiques, a aquells que sofreixen<sup>22</sup>. Hi ha una cosa molt bonica en la seva manera d'aproximar-se a les persones i plasmar-les en pantalla, una actitud summament respectuosa que ella mateixa al·ludeix a «una curiositat que simplement és una forma de simpatia humana»<sup>23</sup>.

Una cosa tan singular i delimitada com un retrat o un homenatge, un format que es pensa per a algú o una cosa concreta, ella el concep com una cosa oberta que li permet obrir-se pas per diferents camins. Aquesta llibertat amb la qual dansa a través de la càmera la fa

anar en contra de convencionalismes i qüestionar les pròpies característiques del que comporta una etopeia cinematogràfica.

A pesar que algunes d'aquestes produccions tinguin un caire més social, més cultural, més personal, etc., la divisió classificatòria és arriscada, perquè en el món de Varda tot s'entremescla; no juga a establir-se en pols diferenciats, sinó a barrejar-los i complementar-se a través d'aquesta combinació. Així, el retrat de la *rivière* francesa serveix com a postal i al mateix temps com un joc irònic davant el turisme de masses estranger; la història d'amor d'una parella es fusiona amb la contemplació d'una comunitat pesquera, les seves tradicions, els seus conflictes i els drames familiars que en ella se succeeixen; l'observació d'un carrer i la seva gent esdevé, en uns casos, un retrat del propi embaràs de la cineasta o, en altres casos, un homenatge a la quotidianitat i el dia a dia d'aquells amb els qui es comparteix un lloc; l'atenció a les cariatides urbanes porta a reflexionar sobre els rols de gènere i la representació de la dona —de forma més indirecta que no a **Réponse de femmes: notre corps, notre sexe**, on el missatge és més precís i s'accentua la censura de la mirada masculina—; l'homenatge a un oncle perdut és «un homenatge a l'edat, a l'humor, al talent, a la saviesa i a la bondat»<sup>24</sup>, i els seus autoretrats són reflexos del seu passat; la mirada dual d'una mateixa ciutat pot derivar en una descripció de la fama, el llibertinatge i l'aïllament de Hollywood davant les problemàtiques retransmeses a la televisió, així com un exercici etnogràfic a través de l'art a l'aire lliure amb el qual donar veu a aquells que normalment no la tenen<sup>25</sup>; la documentació fotogràfica d'una Cuba postrevolucionària serveix d'exalçament a la modernització socialista i, al mateix temps, com a retrat cultural d'un ampli ventall d'artistes nacionals; la presència en una manifestació de les Panteres Negres a Oakland és un testimoniatge de la lluita de persones racialitzades i l'opressió sistèmica i policial, així com un elogi a la força d'una comunitat, la lluita per fer justícia i el seu ferm activisme; i la captura d'un gest com l'espigolar és l'efígie d'una societat consumista abocada a diverses problemàtiques, si bé Varda entenia **Els espigoladors i l'espigoladora** com una «pel·lícula que parla sobre el coratge de les persones que, en situacions difícils, poden trobar solucions»<sup>26</sup>. Així mateix, aquest sentir per homenatjar, no únicament el va construir en formats de curtmetratge o llargmetratge, sinó en la seva dedicada elaboració de videoinstal·lacions, algunes com **Homage aux Justes de France**, dedicada als «antiherois anònims que van ajudar a salvar jueus durant l'ocupació i així van ser una llum entre les tenebres del nazisme i del col·laboracionisme»<sup>27</sup>.

Aquesta necessitat d'aturar-se davant alguna cosa o algú venia donada per una responsabilitat social i una inquietud com a artista. «Cada rostre té una història», diu Varda a **Cares i llocs**, on el seu interès la mou a, en el procés de fotografiar la gent amb JR, interactuar amb ella i indagar en les seves històries, aquelles que pot copsar amb la seva mirada curiosa i pot gravar amb la seva càmera. Perquè amb ella sempre es pot anar més enllà, no existeix la lleugeresa ni la superficialitat de les coses, sempre hi ha alguna cosa a afegir, un assumpte en el qual continuar indagant i sorprendre't virant cap a altres rumbos. Així, davant una senzilla fotografia d'un home, un nen i una cabra morta després de caure



per un penya-segat, s'obren multitud de possibilitats. Aquesta imatge permet parlar de la seva composició, del procés creatiu de la fotògrafa, de l'experiència dels testimoniatges i els seus records, del context polític-social del dia en què va ser presa, del context en la vida personal de la persona que va prendre la imatge i d'assumptes més abstractes com «allò real» en ella i el seu caràcter atemporal<sup>28</sup>.

Aquest lideratge que pren a l'hora d'enfocar els seus plantejaments i dirigir l'espectador a través de les seves pel·lícules, el cedeix a vegades als seus personatges. S'obre la possibilitat d'un joc amb ells en el qual es converteixen en guies de l'espectador i, també, de la mateixa forma del film. Cléo narra en veu en off els seus pensaments i ens convida a submergir-nos en els seus ulls, i el seu caràcter marca el canvi del color del vestuari, passant de l'esperança del blanc al desànim del negre; l'oncle Yanco anuncia que farà la migdiada i, de sobte, tot es queda en silenci; i Jane es converteix en una model proactiva, en còmplice de Varda, i es deixa guiar pel seu imaginari mentre ens endinsa en la seva figura i la seva carrera. I després hi ha casos aparentment anecdòtics com el del personatge de Belmondo en la carta d'amor al cinema —repleta de referències verbalitzades i estampades, diversos cameos significatius i aquest xoc entre les velles generacions cinèfiles i les noves— que suposa **Les cent i una nits**. Jean-Paul Belmondo no sembla marcar canvis tan clars com Cléo, Yanco o Jane; no obstant això, el seu personatge és summament interessant i significatiu donat el caràcter de la seva especialitat: la recuperació de la memòria. Sense esperar-ho, aquest doctor secundari carrega sobre les seves espatlles un dels temes transversals en l'obra de Varda.



El temps i la memòria conflueixen en les seves pel·lícules i mantenen un impacte constant al llarg d'elles. L'acte de capturar amb la càmera i «fotografiar aquests rostres que es troba» es converteix en una acció amb la qual prendre un tros d'un instant que aviat es torna passat i donar resposta a un dels desitjos de la pròpia directora: «que no caiguin en els buits de la seva memòria»<sup>29</sup>. L'interès per les afectacions del pas del temps es troba verbalitzat en algunes pel·lícules —«Un rellotge sense agulles em va molt bé. No veus passar el temps», diu a **Els espigoladors i l'espigoladora**— i afecta la manera com es concep l'obra mateixa, barrejant «el temps objectiu, el dels pèndols, que veiem onsevulga, i el temps subjectiu, com el sent la protagonista»<sup>30</sup> mentre anem observant com la fragmentació capítular de **Cléo de**



**5 a 7** es configura des del pas de les hores fins a l'esperat anunci del doctor. Encara que «parlar del temps sigui difícil», com diu Varda mateixa, ella sembla sentir-se atreta per aquest concepte abstracte davant el qual no podem fer res, i en aquest retorn a les seves pròpies obres es troba també així implícit. Així doncs, quan roda **La rue Daguerre en 2005**, està tornant sobre la seva pròpia **Daguerréotypes** i veient les afectacions del temps al carrer on viu: tots aquests canvis en la seva morfologia, els aparadors i locals que s'han modificat, tots aquells que hi eren i ja no hi són.

En aquest acte de retorn a partir d'un document gravat o una fotografia presa, exposa la nostra pròpia relació amb les imatges i com de capritxosa és la pròpia memòria. A partir de la fotografia de la cabra, a **Ulysse**, atensem el fet que mentre l'home nu que estava amb ella es recorda de tot l'escenari de la foto original i de Varda mateixa, en els seus àlbums personals és incapaç de recordar-se del lloc on van ser presos cadascun dels retrats i tan sols aconsegueix evocar les peces de roba específiques que portava. Paral·lelament, el nen de la foto —que també li dona nom a ella i al curtmetratge— no es recorda de res de la imatge —ni de la cabra, ni de la platja, ni de l'home...—, però en l'època en la qual va ser presa ell mateix va pintar un dibuix que la imitava i fins i tot reproduïa la mateixa composició.

Sigui com sigui, l'exercici de memòria és una cosa que ocupa des d'allò macro fins a allò micro. Va des d'aquesta memòria col·lectiva dels oblidats —l'única petjada dels quals roman en els murals de Los Angeles per deixar patent una part de la història de Califòrnia— passant per la memòria individual d'aquells artistes cubans que van conformar una generació —recordant-los o donant-los una nova vida a través del moviment aportat per un muntatge picat de fotografies—, fins a arribar a la pròpia memòria personal que la porta, a vegades com a **Les platges d'Agnès**, fins a la seva mateixa infància i, en altres com a **Oncle Yanco**, li permet recompondre el seu incomplet arbre familiar.

Aquests dos temes porten irremeiablement a parlar d'un altre tema present en les seves creacions: la mort. I és que ella mateixa afirmava que, quan pensava en els morts, sentia un desig de bressar-los<sup>31</sup> i la seva forma de fer-ho era a través del mitjà audiovisual. No obstant això, en la seva voluntat de bressolar els morts no hi ha una intenció d'ajornar la seva mort i aturar el temps, sinó que busca estar amb el temps<sup>32</sup>. I si a tota la seva obra Varda es dedicava a treballar amb la seva pròpia vida i les seves pròpies experiències, amb les seves morts pròximes i el seu propi dol fa el mateix. Fruit d'això sorgeixen films dedicats a Jacques Demy —**Jacquot de Nantes**, **L'univers de Jacques Demy** i **Quelques veuves de Noirmoutier**—, la seva parella eterna. Aquesta pèrdua no se la queda per a ella únicament i, en aquesta tercera pel·lícula, la comparteix amb un grup de vídues i els seus respectius homenatges a les vides dels seus éssers estimats. **Quelques veuves de Noirmoutier** culmina aquest procés de dol personal en l'acte comunal, en la seva connexió amb altres rostres que ploren mentre són entrevistats en primers plans i al costat de les quals Varda apareix sense necessitat de donar testimoni de res —ja ho ha fet amb els anteriors films—; tan sols li val d'incloure la seva veu trèmula i llançar-se a cantar per recordar Demy.

Així mateix, aquest cinema com a memòria també el juga amb personatges ficticis com la Mona de Sandrine Bonnaire a ***Sense sostre ni llei***. Aquesta *road movie* es converteix en un record en tràvelings que segueixen els seus últims dies de vida, mentre que en aquest seguiment la pel·lícula es va convertint també en el retrat d'una generació jove, la seva rebel·lia i les seves preocupacions. I, finalment, a ***Les cent i una nits*** la por a la mort per part del senyor Cinéma, interpretat per Michel Piccoli, roman present tota l'estona i s'acaba materialitzant en una conversa amb Gérard Depardieu. En ella, tots dos recorden escenes de totes les morts al llarg de la seva trajectòria professional i fins i tot les recreen jocosament. En el tancament d'aquesta seqüència, un d'ells diu: «Podria dir-se que hem mirat la mort a la cara». I, en certa manera, això és el que fa la mateixa Varda en retratar-la: mirar-la a la cara, processar-la i acceptar-la. En l'acte de compartir el seu dol, les seves pròpies reflexions sobre una fi inherentment humana, s'acosta a l'espectador i s'humanitza aquest rol, a vegades distant, del director.

### Cossos, nueses i desitjos

---



En la seva marcada línia de tractar temes sense embuts, fins i tot els més controvertits — com a ***Kung-fu master***—, Agnès presenta la corporalitat com un factor inherentment humà sobre el qual no caben prejudicis i que, inevitablement, està lligat al pas del temps. Sobre la base d'aquest pensament, els cossos en les seves pel·lícules es despullen enfront de la càmera sense pudor i les pells llises s'arruguen, mostrant aquesta marca del trànsit del temps sobre la pròpia dermis. No hi ha distinció entre unes i altres pells, ni una superioritat entre uns i altres cossos. La cineasta considerava el nu com un «gest pictòric i artístic» — literalment a ***Jane B. par Agnès V*** va recórrer al famós nu de la història de l'art de *La maja nua*, mentre amb la càmera resseguia el contorn de la silueta de la seva model— en el qual no cabien diferenciacions perquè «un home nu és bonic, i una dona també»<sup>33</sup>.

Aquesta equitat de cossos (i, per tant, de persones) li donen una via per a remarcar la seva posició defensora d'una igualtat entre homes i dones des de la seva lluita feminista que reivindica el paper de la dona i la importància de la col·lectivitat per a la seva prosperitat. Així, aquest gest pictòric i artístic es converteix en un gest polític que qüestiona justament

les desigualtats que, amb el seu cinema, ella intenta combatre. Sempre hi ha alguna cosa més que la narrativitat de les seves històries o l'exposició de les seves inquietuds, moltes vegades lligada de manera latent i en subcapes que permeten aprofundir en la lectura de les obres. A **Les dites cariatides** es pot intuir una certa reflexió entorn dels ideals de «masculinitat» i «feminitat» gravats en la societat com aquestes estàtues presents en el dia a dia que, moltes vegades, es fan imperceptibles a la mirada de l'individu perquè les té més que assimilades. «La cariatide és un cert ideal de dona en l'arquitectura» i la seva contraposició amb l'atlant, l'ideal de fortalesa, revela una projecció dels rols que es predisposen per a cadascú. En aquest portar el passat i l'arquitectura al present es parla de l'ara, d'alguna cosa que no ha canviat tant; aquests nus decoratius esculpits enfront dels nostres ulls en pedra, en bronze, no molesten i, no obstant això, els de carn i ossos, allò amb què estem fets, importunen i es veuen fins i tot com una ofensa. Òbviament tot depèn des d'on es miri, per la qual cosa Varda també submergeix l'espectador en la mirada d'una víctima d'aquest voyeurisme masculí i aquests prejudicis aliens a través de Cléo. Els plans subjectius ens presten els seus ulls per ficar-nos en la violència i el judici amb el qual es veu observada per la resta o com és víctima de floretes no desitjades, llançades per un grup de nois que s'aturen amb el cotxe al costat del seu. Conseqüentment, el personatge de Cléo és incapaç de pensar de veure el nu com una cosa còmoda, viu amb la por que es fixin en algun defecte.

La violència de la mirada (i fins i tot la dominació) masculina en l'imaginari social la porten a amagar-se en senzills gestos, aquests en els quals es fixa la mateixa Varda mentre contempla els visitants de la seva exposició fotogràfica a l'Havana: «Em vaig adonar d'aquest gest típic dels cubans: l'home posa la seva mà, possessiva, a l'espatlla de la dona»<sup>34</sup>. Aquesta possessió s'acaba naturalitzant en actituds que evoquen una falsa felicitat i reforcen la quimera de la «bona dona», estretament lligada al seu íntegre rol com a mare per a sentir-se realitzada. Així doncs, després de la defunció de Thérèse, François busca la substitució de la figura materna en la seva amant, amb qui fins llavors només mantenia en una vida paral·lela. Una dona per a fer-se càrrec del paper matern i tot el que això comporta, perquè l'home sol no pot. I quan aquest traspàs s'aconsegueix, el mateix François el fa saber —«Et deixo domesticar-los. Me'n vaig a passejar»<sup>35</sup>— i, certament, se'n va. Una vegada aconseguida la restitució de la dona com a proveïdora, sembla que l'ordre es torna a restablir i, amb això, l'altra quimera: la de la felicitat. La família torna a caminar en grup, agafats de la mà i avançant com si res. Tot això són lectures subtils que es poden anar esfilagarsant, encara que Varda mai les remarca com la seva intenció original, mantenint l'absència de moralitat final en el seu procés creatiu.

No obstant això, aquesta perspectiva que revela l'existent desigualtat es fa més explícita en el curtmetratge **Réponse de femmes: notre corps, notre sexe** i en el llargmetratge **Una canta, l'altra no**. La manera d'abordar la temàtica aquí és molt més directa i sense titubejos, sentenciadora i intransigent contra els problemàtics ideals i la seva distinció

segons el gènere, contra aquells homes culpables de la seva perpetuació. En el primer cas, tota una sèrie de preguntes —Què és ser dona? Què és una veritable dona? Totes les dones volen ser mares?...— són interpel·lades per un mosaic femení de diverses edats, nues i vestides, sobre un espai en blanc, la qual cosa centra l'atenció totalment en elles. Responen des de la seva experiència, des de la contradicció que elles mateixes afirmen que és viure en un cos de dona i trobar-se enfront d'homes a qui l'absència de paternitat no els fa menys homes, uns homes que decideixen sobre elles des de la seva opinió i no els concedeixen el dret a envellir, uns homes (reflex de la societat en la qual viu) que en comptes d'acceptar «la dona com a subjecte», l'objectualitzen... Les veus corals manifesten la seva legítima independència respecte del desig, la mirada i l'ordre masculins; totes s'uneixen per posar sobre la taula la necessitat de reinventar certs conceptes si es vol obtenir una convivència igualitària. D'altra banda, **Una canta, l'altra no** planteja aquestes reflexions prèvies des del musical, ja que «aquesta lluita feminista, Varda la volia amb cançons»<sup>36</sup>. Una de les protagonistes, Pauline, fa el mateix que Varda: «expressa, diu i canta el que sent a través d'imatges de dones»<sup>37</sup>. Aquesta pel·lícula esdevé una oda a la llibertat i a la sororitat femenina en la qual, en una narrativa paral·lela entre les experiències de Pauline i Suzanne, es defensa el control de la dona sobre el seu propi cos, s'ironitza sobre els rols de l'home i la dona en la llar —a través de la representació teatral d'*Els costums domèstics*— i es posa sobre la taula la legitimitat i l'acceptació de l'avortament. Aquesta lluita a contracorrent es mostra més enllà de l'encotillada mirada masculina; s'exemplifica en una de les escenes inicials, amb una conversa entre Pauline i Jérôme. Enfront d'una sèrie de fotografies de dones preses per ell, Jérôme tan sols espera que les seves models es cansin de posar i es deixin anar per aconseguir l'expressió retratada. En canvi, Pauline veu en aquests rostres, gairebé com si llegís les seves històries a través dels seus ulls, a dones maltractades, tristes, vídues o abandonades.

Així mateix, la corporalitat i els nus permeten també jugar amb altres simbolismes i significacions. A **Black Panthers** es posa sobre la taula el plantejament de la corporalitat —des de la manera de vestir fins a la manera de pentinar-se— com un mitjà d'expressió de la pròpia identitat i una autoacceptació de la bella fisicalitat de cadascú. Gràcies a un dels testimoniatges, se'ns introdueix en una nova consciència entorn de la qual els estàndards de bellesa, sembrats socialment com a patrons que coarten, poden ser desconstruïts a través de la moda i la configuració de noves aparences que uneixen una comunitat, la qual les dota de significat, de valor i de reconeixement. A **L'òpera-Mouffe**, s'aprofundeix en aquests temes des de la dualitat convivent de la comunitat i la intimitat. Entre els rostres dels transeünts, les seves mirades i els seus gestos, es desenvolupa paral·lelament una intimitat entre una parella d'enamorats. Tots dos es converteixen en cossos nus, abraçats, estirats, entrellaçats amb els arbres, recolzats sobre l'altre, contemplant-se, explorant-se... en el seu propi microcosmos. Mentrestant la càmera es mou, ressegueix els cossos i els detalls —una agafada, un freq, una mirada...— que comparteixen, mentre una sèrie de símils i metàfores visuals narren paral·lelament no sols l'embaràs i el part d'ella, sinó també aquest desig que intrínsecament es professen mútuament.

L'absoluta naturalitat amb la qual Varda presenta els nus li permet anar més enllà i indagar en els seus propis pensaments, o almenys plantejar-los, entorn del desig i l'erotisme. Si bé hi ha films com ***Kung-fu master*** en els quals el desig i la passió, marcada per una important diferència d'edat, temptegen certes problemàtiques qüestionables, Varda no fa judicis i deixa la crítica per al públic. Al marge d'aquest cas en particular, la directora aposta per un erotisme exposat mitjançant associacions —a ***L'òpera-Mouffe*** aquest desig més carnal es mostra a través de diferents plans de carn animal presents a la cuina de qualsevol llar o a qualsevol carnisseria—, collages de diverses poses o la fragmentació del cos nu. Varda entén el cos com una forma d'expressió: «els cossos són colors; els membres, formes; els gestos, moviments. Cabells blancs i ulls ocults. És una història de cossos, cossos que es mouen, moviment de cossos». I pel que fa a aquells qui se senten exaltats davant aquestes imatges, que s'ofenen i bramen en contra, ella ho té clar: el seu erotisme «és un erotisme innocent, un voyeurisme celestial» davant del qual «l'infern són els altres, altres persones i els seus comentaris»<sup>38</sup>.

### L'autoretrat d'una vida en el transcurs d'una carrera

---

Mentre l'equip de ***Les platges d'Agnès*** munta tota l'escenografia de mobiliari i miralls a la sorra, Varda diu una cosa, referint-se al seu grup, que resumeix igualment l'experiència de l'espectador davant les seves pel·lícules: «Totes aquestes persones que accepten entrar en un somni, una cosa imaginària que fins jo desconec i ni tan sols em pregunten». Submergir-se en les seves pel·lícules és endinsar-se tal qual en un somni que sorgeix de la mateixa realitat, de la mundanitat absoluta i d'allò que ens envolta en el nostre dia a dia. A través dels seus somnis i, igual que fa a ***Les platges d'Agnès***, alternant escenes de les seves pel·lícules i correlacions amb la seva pròpia vida, compon tota una filmografia que, en essència, és un gran autoretrat. No obstant això, un no s'ha de deixar enganyar i atribuir-li un egocentrisme cec, perquè és a través d'ella i la seva mirada que ens acostam al món. Ella és una senda per la qual podem arribar a entendre'ns millor, reflexionar sobre els temes importants que sacsegen la nostra existència i la nostra societat, i «encara que sigui un film autobiogràfic, és ella i els altres, els altres i ella; no és ella, ella i ella»<sup>39</sup>. Hi ha ocasions en les quals fins i tot s'allunya de la primera persona i parla de si mateixa en tercera, com a ***Oncle Yanco***, perquè no és una qüestió d'ego, sinó de guiar l'espectador per les imatges embastades per sadollar aquesta inquietud personal que la fa viatjar per aquests diferents llocs.

Agnès és una persona viva<sup>40</sup> que habita cada racó de les seves produccions sense necessitat de fer sempre acte de presència. Pot ser a través del reflex en un mirall enfront de la càmera que s'atura després d'haver estat contemplant la seva amiga Jane; pot ser a través de fotografies en les quals apareix de nena o aquelles que va prendre en la seva «primera vida» de fotògrafa; pot ser mitjançant els seus jocs com el d'intentar capturar camions amb les mans mentre circulen per la carretera, o pot ser mitjançant les signatures dels seus films: «Diari de notes filmat a Mouffetard, París, per una dona embarassada el 1958» (***L'òpera-Mouffe***) o «De totes maneres aquest és un film que signo com a veïna:

Agnès la “daguerreotipesa”» (*Daguerréotypes*). Si bé en aquest últim film ella cedeix gairebé tota la paraula als seus veïns i és en el testimoniatge, en l’homenatge, en l’acostament als altres on ella es veu reflectida de manera indirecta. Ella també es troba en els cameos del seu estimat gat Zgougou —el qual té un curtmetratge amb el seu nom, una videoinstal·lació honorant la seva tomba com a record, i fins i tot acaba substituint momentàniament el lleó de Denfert— o en el dol col·lectiu que il·lustra a *Quelques veuves de Noirmoutier*: el seu dolor és el de les altres i el dolor de la resta és el seu dolor també. En aquesta empatia és on Varda sempre és present, sense convertir les seves obres en un assumpte per a sadollar el seu ego.

Les seves experiències dimensionen fins a la més «estàtica» de les seves produccions, com podria ser les seqüències fotogràfiques d’*Une minute pour une image*, on allò anecdòtic, professional, contextual, descriptiu, reivindicatiu i personal es donen la mà. I inevitablement no sols les seves vivències, igualment el seu caràcter activista i militant trasllada un reflex de si mateixa mitjançant cadascuna de les seves obres. Aquesta manera de ser s’observa en casos comentats com a *Réponse de femmes: notre corps, notre sexe* i *Una canta, l’altra no* i en casos aliens com *Hola, cubans* o *Black Panthers*. Com comenta en aquest últim cas, «no es tracta de casos individuals, es tracta d’una força opressiva que es mou contra un poble oprimat» i ella és capaç d’empatitzar amb aquesta opressió per donar-li difusió des del respecte absolut. Qui és ella està íntegrament lligat amb allò que crea, per la qual cosa no és estrany veure-la tornar al tema de l’espigolament, a les entrevistes amb els testimoniats presentats a la primera *Els espigoladors i l’espigoladora* i, al final de la pel·lícula, veure-la reaparèixer integrada en les manifestacions contra el Front Nacional. Malgrat aquesta amoralitat de la qual parlava en encarar els seus projectes, hi ha ocasions en les quals inevitablement les seves preocupacions i les seves històries la porten a sentències polítiques totalment coherents amb el que sembla en els seus treballs.



En cap cas adoctrina amb els seus treballs, ni es sobreexplica, ni ho deixa tot mastegat perquè l’espectador tan sols empassi; hi ha una llibertat en la creació que després cedeix a l’espectador perquè jugui amb ella. Ella és una narradora i, en aquest caràcter per narrar que apuntava a l’inici, cedeix la seva veu a la majoria de les seves creacions perquè acompanyi en off. És com una professora explicant —de les bones que comencen a parlar i un gaudeix escoltant-les—, com una amiga que ens fa companyia, com una artista compartint(-se) i no tant com algú buscant allisonar sobre alguna cosa. La seva veu habita



els espais i ens porta de la mà en les contemplacions de llocs i persones, dimensiona les fotografies i els dona una profunditat que la mera observació i els moviments de càmera no podrien aportar. Però també sap quan silenciar-se i, com a **Daguerréotypes**, intercedir tan sols mínimament per deixar el pes dels testimoniatges als veïns, als diàlegs i interaccions entre ells, i al so ambient que habita el seu carrer.

La directora francesa és una mescla d'aquests tres conceptes que ella sempre va tenir al cap en fer el seu treball: inspiració, creació i compartir. Segons la seva pròpia declaració, «la inspiració és el per què fas pel·lícules; quins motius, idees, circumstàncies, quin atzar fa que un desig s'estableixi i treballis per fer una pel·lícula. Creació és com fas la pel·lícula; amb quins mitjans, quina estructura, sol, acompanyat, en color o no. [...] I la tercera paraula és compartir. No fem pel·lícules per veure-les sols, fem pel·lícules per ensenyar-les»<sup>41</sup>. En aquest compartir-se amb propostes personals que no busquen la comercialitat, però que no exclouen a ningú<sup>42</sup>, és on trobem un bocí d'ella i del món vist des dels seus ulls, com si s'hagués obert lentament amb l'espectador i ens hagués deixat donar un cop d'ull a la platja que es troba en el seu interior. I, gairebé com un auguri de la seva pròpia fi, presagiant que **Varda par Agnès** seran les seves últimes imatges, les seves últimes paraules, decideix conjuminar-ho tot d'una forma poètica i recuperar un fragment de **Cares i llocs** al costat de JR. En aquesta volta al seu propi imaginari, asseguda en una platja nebulosa, el resignifica una última vegada i diu en veu en off: «Crec que així acabaré aquesta xerrada. Desaparec en la boira. Us deixo». I tal com les seves paraules s'esvaeixen amb ella en una boira albada, tan sols ens queda la persistència de les seves obres i d'ella en la nostra memòria.

- 
1. Arroba; Diego; Villamediana; Rodríguez (2008). ↵
  2. Arroba; Diego; Villamediana; Rodríguez (2008). ↵
  3. Pàg. 162. Merino (2019). ↵
  4. Pàg. 162. Merino (2019). ↵
  5. Pàg. 148. Merino (2019). ↵
  6. Pàg. 422. Sánchez Noriega (2018). ↵
  7. Pàg. 422. Sánchez Noriega (2018). ↵
  8. *Cares i llocs*. ↵
  9. *Els espigoladors i l'espigoladora*. ↵
  10. *Els espigoladors i l'espigoladora*. ↵

11. A ***Une minute pour une image***, la descripció de fotografies i retrats en veu en off porta a parlar de feminisme, desigualtats, guerres, violència, amor, surrealisme, desig i família. Mentrestant, es dota de moviment la imatge a través d'acostaments lents i subtils, i mitjançant la seva fragmentació per a focalitzar-se en els detalls impresos. Allò descriptiu —la veu de la mateixa Varda— juga amb el factor narratiu, conceptual i sensorial. ↵
12. Pàg. 170. Merino (2019). ↵
13. Pàg. 170. Merino (2019). ↵
14. Pàg. 170. Merino (2019). ↵
15. A ***Hola, cubans***, una exposició fotogràfica realitzada per Agnès amb fotografies fetes a Cuba — «Cuba: 10 anys de Revolució. Exposició de fotos»— serveix com a mitjà de translació espai-temps. A partir d'imatges estàtiques, és el moviment de zooms in i out i el muntatge el que permet endinsar-se en la imatge i expandir-la, buscar entre els seus secrets i donar una nova vida a aquesta imatge «inerta». D'aquesta manera, Varda recrea els discursos de Fidel Castro o posa a ballar un difunt Benny Moré mentre canta la seva *Carícies cubanes*. ↵
16. *Varda par Agnès*. ↵
17. En relació amb això, tenim una segona part d'***Els espigoladors i l'espigoladora*** amb ***Dos anys després. Els espigoladors i l'espigoladora***; un retorn a ***Les senyorettes de Rochefort*** (1967) de Jacques Demy amb ***Les demoiselles ont eu 25 ans*** (1993), o comentaris complementaris a les seves pel·lícules ***Cléo de 5 a 7*** i ***Sense sostre ni llei*** amb ***Cléo from 5 to 7: Remembrances and Anecdotes*** (2005) i ***Vagabond: Remembrances, Interviews, Notes and Comments*** (2003), respectivament. ↵
18. Algunes pel·lícules com ***Les platges d'Agnès*** o ***Varda par Agnès*** són gairebé una mirada desordenada per cadascuna de les seves obres: com les va pensar i les va dissenyar, en quin moment de la seva vida van sorgir, quina era la seva intenció, etc. En altres casos, alguns curtmetratges acaben incloent-se en pel·lícules posteriors com ***Les Fiancés du pont Mac Donald*** (1961) a ***Cléo de 5 a 7*** (1962) o ***Plaisir d'amour en Iran*** (1976) a ***Una canta, l'altra no*** (1977). ↵
19. Pàg. 130. Merino (2019). ↵
20. Pàg. 150-151. Merino (2019). ↵
21. Pàg. 150-151. Merino (2019). ↵
22. Pàg. 154. Merino (2019). ↵

23. Pàg. 154. Merino (2019). ⇐
24. *Oncle Yanco* ⇐
25. Hi ha una cita molt bonica a la pel·lícula de Varda **Mur murs** que reflecteix justament com ella mateixa contempla l'art i les seves obres en relació amb la societat i les persones: «El mur narra una vida i la seva gent». ⇐
26. Pàg. 135-136. Merino (2019). ⇐
27. Pàg. 135-136. Merino (2019). ⇐
28. Varda fa una reflexió entorn de la fotografia d'**Ulysse**, allò que va retratar i allò que va projectar en ella, allò que es veu i no es veu, i la diferència entre allò que va ser, és i serà. Ella mateixa acaba el curtmetratge dient: «He situat aquesta imatge en la meua vida i en el seu temps, com em va ser ensenyat a l'escola, però les anècdotes, les interpretacions, la tafaneria..., res d'això apareix en la imatge. Podria haver-la fet diumenge passat o ahir... Jo o una altra persona. Només existeix la imatge. Tu veus qualsevol cosa que vulguis veure en ella. Una imatge és això i més». ⇐
29. *Cares i llocs*. ⇐
30. *Agnès par Varda*. ⇐
31. Pàg. 140. Merino (2019). ⇐
32. Pàg. 166. Merino (2019). ⇐
33. *Cares i llocs*. ⇐
34. *Hola, cubans*. ⇐
35. *La felicitat*. ⇐
36. *Varda par Agnès*. ⇐
37. *Varda par Agnès*. ⇐
38. *Une minute pour une image*. ⇐
39. Pàg. 151. Merino (2019). ⇐

40. A *Dos anys després (Els espigoladors i l'espigoladora 2)*, hi ha un diàleg amb una fan que justament posa l'accent en això i com aquest sentiment es tradueix en la manera de percebre la pel·lícula: Delphine: Veure la pel·lícula va ser com un renaixement. [...] Aquesta pel·lícula diguem que ens ha reconnectat totalment amb nosaltres mateixos, amb la vida. Agnès Varda: No obstant això, parla molt de restes, justament. De coses abandonades. Delphine: Sí, però està feta per una persona viva. ⇐

41. *Varda par Agnès*. ⇐

42. Pàg. 137. Merino (2019). ⇐

### **Bibliografia**

- **MERINO, Imma (2019)**. Entrevista. Agnès de 11 a 4. A: *Agnès Varda. Espigadora de realidades y de ensueños* (pàg. 125-172). Donostia: Donostia Kultura i Euskadiko Filmategia (Filmoteca Basca).
- **SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2018)**. *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Madrid: Alianza Editorial.
- **ARROBA, Álvaro; DIEGO, Israel; VILLAMEDIANA, Daniel Vázquez; RODRÍGUEZ, Hilario J. (2008)**. Entrevista a Manoel de Oliveira. *Letras de cine*, 21 d'octubre. Data de consulta: 7 de desembre de 2023. <https://letrasdecine.blogspot.com/2008/10/entrevista-manoel-de-oliveira.html>

---

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre un butlletí amb els nous articles que publiquem envia'ns el teu correu electrònic i et subscriuràs a la Newsletter de Quadern.

Quadern de les ideesCapital Natural

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'[avís legal](#) i [política de privacitat](#).



Yoel González Uribe

Yoel González Uribe (Barcelona, 1999) és graduat en Comunicació Audiovisual a la Universitat Internacional de Catalunya i s'ha especialitzat en guió amb el Màster Propi de la Universitat Complutense de Madrid i The Mediapro Studio, i crítica cinematogràfica amb el Màster de la ECAM en col·laboració amb Caimán – Cuadernos [...]

Llegir més