Treball de Fi de Grau

Títol

Postmodernitat i fragmentació en l'obra d'Agnès Vardà. Una anàlisi semiòtica del curtmetratge *Ulysse* (1982)

Autoria

Pau Sauri Soriano

Professorat tutor

Ángel Custodio Gómez

Grau

Comunicació Audiovisual	
Periodisme	X
Publicitat i Relacions Públiques	
Comunicació Interactiva	
Comunicació de les Organitzacions	

Tipus de TFG

Projecte	
Recerca	X

Data

1 de juny de 2023	X
28 de juliol de 2023	

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:	Postmodernitat i fragmentació en l'obra d'Agnès Vardà. Una anàlisi semiòtica del curtmetratge *Ulysse* (1982)
Castellà:	Posmodernidad y fragmentación en la obra de Agnès Varda. Un análisis semiótico del cortometraje *Ulysse* (1982)
Anglès:	Postmodernity and fragmentation in the work of Agnès Varda. A semiotic analysis of the short film *Ulysse* (1982)

Autoria:	Pau Sauri Soriano
Professorat tutor:	Ángel Custodio Gómez

Curs:	2022/23	Grau:	Comunicació Audiovisual	
			Periodisme	X
			Publicitat i Relacions Públiques	
			Comunicació Interactiva	
			Comunicació de les Organitzacions	

Paraules clau (mínim 3)

Català:	Fragmentació, *Ulysse,* Agnès Varda, postmodernisme, *collage-essay*
Castellà:	Fragmentación, *Ulysse,* Agnès Varda, postmodernismo, *collage-essay*
Anglès:	Fragmentation, *Ulysse,* Agnès Varda, postmodernism, *collage-essay*

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:	En aquest treball de fi de grau es pretén analitzar la producció artística d'Agnès Varda marcada per les tendències de la postmodernitat. Per a fer-ho, hem realitzat un estudi de casos mitjançant una anàlisi semiòtica del curtmetratge Ulysse (1982), amb la intenció d'estudiar i analitzar els conceptes de postmodernitat i fragmentació en la seva narrativa.
Castellà:	En este trabajo de fin de grado se pretende analizar la producción artística de Agnès Varda marcada por las tendencias de la posmodernidad. Para hacerlo, hemos realizado un estudio de casos mediante un análisis semiótico del cortometraje *Ulysse* (1982), con la intención de estudiar y analizar los conceptos de posmodernidad y fragmentación en su narrativa.
Anglès:	This final degree project aims to analyze the artistic production of Agnès Varda marked by postmodern trends. To do so, we have carried out a case study through a semiotic analysis of the short film *Ulysse* (1982), with the intention of studying and analyzing the concepts of postmodernity and fragmentation in its narrative.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ.....1
1. MARC TEÒRIC I ANTECEDENTS..... 4
1.1 Postmodernisme i Modernisme.....4
1.1.1 Origen Modernisme.....4
1.1.2 Què és el Modernisme i la modernitat?.....5
1.1.3 L'art modern.....6
1.1.4 Origen del Postmodernisme.....7
1.1.5 Què és la Postmodernitat.....9
1.1.6 L'art postmodern.....11
1.1.7 El cinema postmodern.....15
1.2 La fragmentació narrativa en el relat cinematogràfic.....18
1.2.1 Què entenem per fragmentació narrativa?.....18
1.2.2 El signe, significat i significant.....21
1.2.3 Els codis cinematogràfics.....23
1.2.4 El cinema *collage*.....24
1.2.4.1 Definició cinema *collage*.....24
1.2.4.2 Origen del cinema *collage*.....29
1.2.4.3 *Collage essay*.....33
1.2.4.4 Origen *collage essay*.....35
1.3 Cineastes postmoderns i el *collage essay*.....37
1.3.1 Chris Marker el *filme-essay* i la fragmentació.....37
1.3.2 Jean-luc Godard el *filme-essay* i la fragmentació.....38
1.4 Agnès Varda, obra i artista.....41
1.4.1 Vida i filmografia de l'artista.....41
1.4.2 El cinema *collage* i la fragmentació en l'obra d'Agnès Varda.....46
1.4.2.1 La fragmentació en la ficció de Varda.....46
1.4.2.2 La fragmentació i el *collage essay* en les peces documentals de Varda.....48
1.4.2.2.1 *O saisons, o Chateaux* (1957), *Du coté de la cote* (1958) i *L'Opéra-Mouffe* (1958).....48
1.4.2.2.2 *Salut les cubains* (1963).....49
1.4.2.2.3 *Daguerréotypes* (1975), *Réponse de femmes* (1975), *Murs Murs* (1980).....50
1.4.2.2.4 Càmera en mà, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000).....53
1.4.2.2.5 Etapa final, obra i autoretrat.....55
1.4.3 La *cinécriture* en l'obra d'Agnès Varda.....57
1.4.3.1 La temàtica en l'obra d'Agnès Varda.....58
1.4.3.1.1 El temps en l'obra de Varda.....58
1.4.3.1.2 El retrat en l'obra de Varda.....60
1.4.3.2 Tractament de la imatge en l'obra d'Agnès Varda.....62

1.4.3.2.1 L'ús de la imatge fixa i la composició pictòrica.....63
1.4.3.2.2 Moviments de càmera i tipus d'enquadraments.....65
1.4.3.3 El muntatge cinematografic en l'obra d'Agnès Varda..... 66
1.5 *Ulysse*, un record fragmentat.....68
2. METODOLOGIA..... 70
2.1 Objecte d'estudi.....70
2.2 Hipòtesis.....70
2.2.1 Hipòtesi general.....70
2.2.2 Hipòtesis específiques..... 70
2.3 Criteris metodològics..... 71
2.3.1 Univers i mostra..... 71
2.3.1.1 Justificació de la mostra..... 72
2.4 Metodologia de recerca: Qualitativa..... 74
2.4.1 Tipus de recerca: Estudi de casos.....75
2.4.2 Tècniques d'anàlisis.....76
2.4.2.1 Revisió de literautra..... 76
2.4.2.2 Anàlisi semiòtica.....77
2.4.2.2.1 *Découpage*.....79
3. ANÀLISI DE CAMP.....81
3.1 La temàtica en *Ulysse* d'Agnès Varda i la seva presentació.....81
3.1.1 Presentació de la memòria en *Ulysse*..... 81
3.2 El llenguatge audiovisual en *Ulysse*.....91
3.2.1 La imatge fixa en *Ulysse*..... 91
3.2.2 El *collage* fotogràfic en *Ulysse*..... 93
3.2.3 Tipus d'enquadraments i moviments de càmera.....97
3.2.4 Imatges reciclades a *Ulysse*.....100
3.3 El muntatge i l'estructura narrativa d'*Ulysse*.....101
3.3.1 L'ordre i l'estructura narrativa en *Ulysse*..... 101
3.3.2 La *Veu en off* de Varda en *Ulysse*..... 104
3.3.3 Duració dels plans i la imatge fixa en el muntatge de Varda..... 104
4. CONCLUSIONS.....105
4.1 Hipòtesis específiques..... 105
4.1.1 Hipòtesi específica número 1..... 105
4.1.2 Hipòtesi específica número 2..... 106
4.1.3 Hipòtesi específica número 3..... 107
4.2 Hipòtesi general.....108
5. BIBLIOGRAFIA..... 110
5.1 Monogràfics.....110
5.2 Articles acadèmics.....111
5.3 continguts audiovisuals..... 114
5.4 Diccionaris.....114

5.5 Pàgines Web..... 115
6. ANNEXOS.....116
6.1 *Découpage Ulysse* (1982), Agnès Varda..... 116

ÍNDEX FIGURES:

- **Figura 1:** Comparació Modernisme i Postmodernisme……...…….11
- **Figura 2:** Característiques Art Postmodern…….….14
- **Figura 3:** Règims narratius……..….19
- **Figura 4:** Nivells de fragmentació en el cinema…….…….…….….…….…..29
- **Figura 5:** Transició amb els colors de la bandera francesa a *Le bonheur* (1965).....32
- **Figura 6:** Fotogrames en continuïtat extrets de *Daguerréotypes* (1975)…….…….52
- **Figura 7:** Fotogrames *Murs Murs* (1980)…...……..…...53
- **Figura 8:** Fotogrames *Le Bonehur* (1964).....65
- **Figura 9:** Fitxa tècnica curtmetratge *Ulysse* (1982)……...…...….72
- **Figura 10:** Fases de la recerca…….…….....76
- **Figura 11:** Fotogrames *Ulysse*…….……..…...92
- **Figura 12:** Fotogrames *Ulysse*……...……...93
- **Figura 13:** Fotogrames *Ulysse*……..…....94
- **Figura 14:** Fotogrames *Ulysse*…….…….98
- **Figura 15:** Fotogrames *Ulysse*…….…….99
- **Figura 16:** Cronologia *Ulysse*…….…102

ÍNDEX IMATGES:

- **Imatge 1:** Fotograma Napoleó d'Abel Gance……...……..….27
- **Imatge 2:** Fotogrames de la primera escena *À bout de soufflé* (1960).....39
- **Imatge 3:** Exposició *Recuerdo a Vilar* (1991).....42
- **Imatge 4:** Fotograma *La point courte* (1954), Philippe Noiret i Silvia Monfort…….....44
- **Imatge 5:** Fotograma *Sans toi ni loi* (1985)....…….....47
- **Imatge 6:** Retrat a Fidel Castro fet per Agnès Varda……...50
- **Imatge 7:** Fragment *Les glaneurs et la glaneuse* (2000).....54
- **Imatge 8**: Agnès Varda envoltada de miralls rodant *Les plages d'Agnès* (2008).....57
- **Imatge 9:** Fotograma *Jane B. par Agnès Varda* (1987).....…….....62
- **Imatge 10:** Fotograma extret del documental *Daguerréotypes* (1975)…...……....63
- **Imatge 11:** Fotograma referent a *Jane B. par Agnès Varda* (1987)…….…....64
- **Imatge 12:** Fotografia *Ulysse* (1982)…….…….…….....68
- **Imatge 13:** Fragment del *découpage* d'*Ulysse*…...……...…....96

- **Imatge 14:** Fragment del *découpage* d'*Ulysse*……..……....97
- **Imatge 15:** Fragment del *découpage* d'*Ulysse*……...……....99

ÍNDEX TAULES:

- **Taula 1:** Plantilla a seguir per tal de realitzar *découpage*…….…79
- **Taula 2:** Plantilla a utilitzar per tal de realitzar *découpage*……...80
- **Taula 3:** Fragment del *découpage* d'*Ulysse*……..82
- **Taula 4:** Fragment del *découpage* d'*Ulysse*……..83
- **Taula 5:** Fragment del *découpage* d'*Ulysse*……..84
- **Taula 6:** Fragment del *découpage* d'*Ulysse*……..86
- **Taula 7:** Fragment del *découpage* d'*Ulysse*……..87
- **Taula 8:** Fragment del *découpage* d'*Ulysse*……..88
- **Taula 9:** Fragment del *découpage* d'*Ulysse*……..88
- **Taula 10:** Fragment del *découpage* d'*Ulysse*……89
- **Taula 11**: Fragment del *découpage* d'*Ulysse*……90
- **Taula 12:** Fragment del *découpage* d'*Ulysse*……94
- **Taula 13:** Fragment del *découpage* d'*Ulysse*……95
- **Taula 14:** Fragment del *découpage* d'*Ulysse*……....95

INTRODUCCIÓ

Presentació del tema

Agnès Varda va ser una de les cineastes més rellevants del panorama cinematogràfic des de finals del segle XX fins a principis del XXI. Així ho avalen els més de seixanta anys de trajectòria i la quarantena d'obres audiovisuals que va produir durant aquests, entre les quals trobem la pel·lícula que per a molts autors i autores, els quals mencionarem més endavant, suposa el tret de sortida al cèlebre moviment artístic de *La Nouvelle Vague, Le Pointe courte* (1954). Si volguéssim, però, podríem continuar enumerant grans títols de l'artista els quals han quedat marcats en la història del cinema, com, per exemple, *Cléo de 5 à 7* (1961) o *Le bonheur* (1964).

Aquests títols, però, estan relacionats amb les diferents ficcions que Varda va tirar endavant al llarg de la seva carrera, encara que, l'artista destaca per la producció dels seus documentals experimentals o d'estil assagístic. En serien exemples: *O saisons, o chateaux* (1957), *L'Opéra-Mouffe* (1958), *Salut les cubains* (1963), *Murs Murs* (1980) o, l'objecte del nostre estudi, *Ulysse* (1982).

Entre aquests treballs hi ha diferents aspectes els quals es repeteixen i suposen imperatius a l'hora d'etiquetar-los, o no, amb el nom de *film essay* o peces assagístiques. En son exemples: l'ús de la fragmentació narrativa, l'explotació del muntatge amb finalitats artístiques i la presentació d'un discurs genuí sobre un tema en concret. Aquest tipus de cinema va marcar les carreres d'altres grans autors coetanis a Varda com Chris Marker, Jean-luc Godard o Orson Welles, entre d'altres. Tots ells, situats en el període entre la fi del segle XX i l'inici del segle XXI, moment en què la crisi de l'esperit i principis moderns van donar peu al que alguns autors i autores, no tots, denominen com a postmodernitat. És cabdal centrar-nos en el context en el qual neix aquest tipus de cinema, ja que, veu directament d'avantguardes com el surrealisme o el dadaisme.

Selecció del tema

Quan un s'endinsa en la filmografia d'Agnès Varda es topa amb una varietat de registres i formats, en moltes ocasions separats per límits difusos, els quals t'evoquen a voler entendre com funciona el procés creatiu i artístic de la cineasta o, si més no, quin ha estat el context el qual ha permès el naixement d'obres com les que ha presentat Varda al llarg de la seva carrera. És senzill etiquetar a l'artista francesa com a "peculiar" o "única", encara que, descobrir d'on ve la seva inspiració, saber si hi ha altres autors o autores que hagin fet o facin el mateix que ella o, inclús, si s'ha teoritzat sobre la seva obra, és molt més engrescador. D'aquesta manera, un cop havent caigut en el meravellós parany de l'univers de Varda, no hi havia cap altre opció que no fos la de endinsar-m'hi de cap a la recerca de respostes.

Una d'aquestes obres va ser *Ulysse* la qual, amb la seva simple premisa, mirar de reviure un record i reconstruir-lo de la millor manera possible. Tant la seva estructura fragmentada com el paper de Varda en la peça, van ser dos aspectes que em van cridar l'atenció. És per això, doncs, que vaig decidir analitzar-la.

Utilitat de la recerca

Com no podem analitzar totes les obres de Varda emmarcades sota l'etiqueta de documental experimental o assaig visual, ens centrarem, únicament, en el curtmetratge *Ulysse,* el qual reuneix gran part de les característiques intrínseques a la tècnica, i ens permetrà entendre el funcionament de recursos com la ja mencionada fragmentació narrativa, clau a l'hora de comprendre el format artístic i la seva aplicació. De la mateixa manera, podrem analitzar com el cinema és capaç d'agrupar formats i expressions artístiques en un sol producte.

És molt interessant, també, redescobrir l'obra d'autores que en moltes ocasions, tot i tenir carreres brillants com la de Varda, s'han vist excloses del focus mediàtic.

Apartats i continguts

Aquest treball de recerca compta amb quatre apartats principals: marc teòric i antecedents, metodologia, anàlisi de camp i conclusions. A part d'aquests quatre apartats principals trobem, també, dos més, un dedicat a la bibliografia i un darrer als annexos.

En el primer apartat, s'estableix una base teòrica a partir de la qual fonamentar tota la recerca següent. Repassem les diferents teories al voltant de la modernitat i el postmodernisme, en què consisteixen conceptes com el *collage essay* o la fragmentació i, finalment, profunditzem en la filmografia i l'obra de Varda. Sempre, això sí, mirant d'entrellaçar les informacions d'un apartat amb les d'un altre.

En el segon bloc, el dedicat a la metodologia, s'estableix de manera detallada quines passes seguirem a l'hora de dur a terme la investigació, les hipòtesis que volem tractar de manera específica i, també, quina serà la metodologia de recerca que aplicarem.

Seguint l'establert en l'apartat anterior, podrem passar a l'últim gran bloc del treball, l'anàlisi de camp. En aquest hem triangulat tots aquells conceptes plantejats en el marc teòric ambe els resultats obtinguts de la recerca per tal de, en l'apartat de les conclusions, resoldre aquelles preguntes o premisses que havíem establert abans de començar la investigació.

Finalment, en els annexos hem inclòs aquells recursos i eines que hem utilitzat per tal de dur a terme la investigació, els quals aporten informació útil i rellevant de cara el treball. En la biografia, per altra banda, presentem les diferents fonts d'informació que hem consultat i la seva tipologia.

1. MARC TEÒRIC I ANTECEDENTS

1.1 Postmodernisme i Modernisme

Abans d'analitzar el treball d'una artista com Agnès Varda, hem d'entendre el moment històric i social en què aquesta va desenvolupar el seu art. Tal com s'ha establert, en el present treball de fi de grau, s'indagarà en el curtmetratge titulat *Ulysse,* produït l'any 1982 i presentat a *Cannes* un any més tard. Aquest s'emmarca en el període final del segle XX en què l'art i la cultura, des de feia uns anys, s'havia endinsat en el que diferents teòrics identifiquen com a postmodernisme. D'aquesta manera, en aquest primer apartat del marc teòric, s'intentarà establir què és el postmodernisme, quines són les seves característiques i, sobretot, com és el seu l'art.

Definir què és o en què consisteix el postmodernisme, com veurem més endavant, és prou complex. No obstant això, entre els i les autores que analitzarem, hi ha un aspecte que tots destaquen, estableixen que el postmodernisme apareix com a reacció del modernisme, és a dir, pretén trencar amb el aquest va establir. Abans d'endinsar-nos en el postmodernisme i les seves característiques, doncs, establirem en què consisteix el modernisme.

1.1.1 Origen Modernisme

De la mateixa manera que amb el postmodernisme, o altres períodes històrics, no hi ha un consens sobre l'inici del modernisme, no obstant això, hi ha tres grans esdeveniments que són els més mencionats a l'hora de mirar d'establir-ne l'origen: el descobriment d'Amèrica, el Renaixement i la Reforma. Tots tres se situen en la història al voltant de l'any 1500. Tots aquells que coincideixen amb aquesta afirmació estableixen, també, que l'edat moderna s'acaba de gestar gràcies a l'esclat i la producció intel·lectual de la il·lustració (Flórez, 2019).

Per tal d'entendre millor aquesta afirmació, ens podem fixar en les paraules de Kant en el seu assaig *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la ilustración?* de 1748: "He situat el punt central de la il·lustració (...) en qüestions religioses, perquè en referència a les arts i les

ciències els nostres dominadors no tenen cap interès en exercir de tutors sobre els seus súbdits" (Kant, 1964, citat per Leal i Leal, 2013, p.93). La base del projecte il·lustrat, doncs, consisteix en plantejar una crítica a la moral establerta per l'Església catòlica, la qual impedeix a l'home pensar per si mateix i centrar-se en la raó. Aquest és un aspecte que abordarem més endavant, ja que, un tret característic de la modernitat és la substitució de Déu per, precisament, la raó.

Podríem establir, doncs, en referència al seu naixement, que la modernitat és el resultat d'un procés històric que van viure les societats d'Europa occidentals des de l'inici del segle XVI fins a finals del segle XVII. El sociòleg alemany Max Weber va anomenat al resultat d'aquest procés com: la racionalització de la societat (Flórez, 2019).

1.1.2 Què és el Modernisme i la modernitat?

Què suposa, però, la modernitat i el Modernisme? Jürgen Habermas explica, en un dels seus assajos, com el terme de modernitat ha estat utilitzat a Europa en múltiples ocasions al llarg de la història. Aquest s'ha relacionat sempre amb aquells períodes en els quals es va formar la consciència de l'existència d'una època renovada en referència d'allò antic, sobretot, quan l'antiguitat es considerava com un model a recuperar a través d'algun tipus d'imitació (Habermas, 2000). Aquest pensament es veu reforçat, també, per Jean-François Lyotard, conegut per teoritzar en referència la postmodernitat, qui estableix que la idea de modernitat està relacionada directament a l'afer de trencar amb la tradició per tal d'instaurar una manera de pensar i de viure totalment diferent (Lyotard, 2006).

Autors com Clement Greenberg veuen la modernitat com l'època de la Contrarevolució i del romanticisme, ja que, segons ell, aquesta suposa un procés d'acceleració que destrueix la tradició. Trenca el teixit de les creences i els valors comuns que unificaven les pràctiques dels artistes, el contingut de les seves obres i les expectatives del seu públic (Rancière, 2018). Durant aquest període es defensarà, doncs, la raó científica, junt amb els principis de llibertat, secularisme i filantropia, per davant de tot i com a estàndards d'un programa universal-cosmopolita (Flórez, 2019).

En conclusió, podem dir, tal com afirma Jürgen Habermas en el seu assaig *La modernidad, un proyecto incompleto*, que la modernitat "es rebel·la contra les funcions normalitzadores de la tradició" (Habermas, 2000, p.22), a tall d'intentar neutralitzar les pautes de la moralitat i la utilitat.

1.1.3 L'art modern

Max Weber, sociòleg, estableix que hem d'entendre la modernitat cultural com la separació substantiva expressada per la religió i la metafísica en tres esferes autònomes: ciència objectiva, moralitat i lleis universals i l'art autònom relacionat amb la seva lògica interna (Habermas, 2000). En aquesta ocasió ens centrarem en l'art, ja que, de cara la recerca sobre Agnès Varda, artista, i la naturalesa de la seva obra, és el més adient.

Durant el segle XVIII, la literatura, les belles arts i la música van aconseguir esdevenir activitats independents i allunyades de la vida religiosa i de la cort. No va ser, però, fins arribar a mitjans del segle XIX, que va néixer una concepció esteticista, relacionada amb l'art, la qual va encoratjar a l'artista a produir la seva obra sota la premisa de "l'art per l'art", eslògan popularitzat per Théophile Gautier.

En el món de la pintura i la literatura es va iniciar un moviment en què el color, les línies, els sons i els moviments van deixar de ser elements abocats a la causa de la representació, ja que, els mitjans d'expressió i les tècniques de producció es van convertir en l'objecte estètic (Habermas, 2000).

En relació amb tots els aspectes destacats en els apartats anteriors, referents a la intenció de ruptura que caracteritza el modernisme, trobem les avantguardes (expressionisme, surrealisme, dadaisme, cubisme, etc), capitals en l'art modern. Aquestes apareixen a principis del segle XX, i són fruit d'aquesta filosofia marcada per la il·lustració. Nocions com "allò bonic" o "l'harmonia", són substituïdes per la recerca de ruptura i trencament característica del modernisme (Espinosa, 2010). Aquest trencament és, precisament, el que destaca Alain Baidou en definir les avantguardes: "Hi ha en les avantguardes una agressivitat, un element provocador, una afició per la intervenció pública i l'escàndol. (…) L'art, per a les avantguardes, és molt més que la producció solitària de les obres genials. En

ell es juguen l'existència col·lectiva, la vida. L'art no es concep sense una violenta militància estètica" (Badiou,2005, p.170).
Invasores de nous territoris i conquistadores del futur, aquests són els mots que escull Habermas en explicar que les avantguardes pretenien deixar una marca en un paisatge que mai ningú abans havia explorat, fent referència, també, a un dels trets característics que, segons ell, les defineix, l'exaltació del present (Espinosa, 2010).

L'art modern es caracteritza, també, per la creença que el nou món, urbà i industrialitzat, requereix un nou tipus d'art, molt diferent al culte romàntic a la naturalesa.

1.1.4 Origen del Postmodernisme

El del modernisme i el postmodernisme, però, és un debat candent entre teòrics, és per això que existeix, també, la creença que el postmodernisme suposa una pròrroga de la modernitat, és a dir, més enllà de suposar un moment històric el qual plantegi ruptures amb el seu antecessor, pren moltes de les seves característiques i les fa seves (Leal i Leal, 2013).

Tot i les reticències d'alguns teòrics a l'hora d'acceptar l'existència de quelcom anomenat postmodernisme, existeix cert consens a l'hora d'establir la fi del segle XX com a, o bé, inici de la postmodernitat, o la crisi de les ideologies, període en què l'esperit rebel avantguardista va ser minvat per les manifestacions mediàtiques, obrint la porta a un canvi en la concepció de la societat i l'art. En relació amb aquest desgast de les avantguardes, i amb elles l'esperit modernista, cal destacar la dècada dels setanta, ja que, va suposar l'inici d'una reconfiguració ideològica, artística i cultural associada a les idees de confort, relaxació i fascinació, tal com estableix Vargas Llosa en la seva obra *La civilización del espectáculo* (Leal i Leal, 2013).

La postmodernitat suposa, doncs, un canvi de paradigma el qual permet el naixement d'un gran nombre de moviments artístics, culturals, literaris i filosòfics, tots ells caracteritzats, en cert grau, per la seva oposició a la modernitat i el modernisme (Garcia, 2016). Altres pensadors defensen que el postmodernisme no és la fi del modernisme, és la reescriptura de certes característiques que la modernitat va pretendre assolir, particularment en fonamentar

la seva legitimació en la finalitat de l'emancipació general de la humanitat. La modernitat es presentava de manera racional i rígida, mentre que la postmodernitat ho feia de manera més irracional i flexible (Vásconez i Carpio 2020).

En mencionar el postmodernisme i els seus orígens, no podem passar per alt la teoria continental, en particular el postestructuralisme i l'estructuralisme. Els prefixos usats ens poden donar una clau, ja que, tant el postestructuralisme com el postmodernisme, trenquen amb allò que els precedeix, en el cas d'aquest primer, els seus teòrics defensen que la realitat és un fenomen socialment construït, en comptes de ser quelcom independent aliè a l'acció humana. L'estructuralisme, per contra, creu que els signes tenen un significat determinat el qual ajuda a la construcció d'interpretacions generals, com passa amb les cartes de pòquer i els seus valors (Ruiz, 2013). Pensadors com Marx, Freud i Saussure (estructuralistes) estableixen que les persones es regeixen per estructures socials les quals ja venen donades, fet el qual, com hem vist, xoca amb la concepció postestructuralista.

El postestructuralisme i el postmodernisme, ambdós amb origen a finals del segle XX, s'allunyen de les ciències socials, rebutgen les construccions generalitzades i es concentren en l'estudi de particulars, centrant-se en petits fets i coses que permeten conèixer veritats concretes de cara la construcció de coneixements contextuals en relació amb allò històric, social i cultural. Les ciències socials es converteixen en una "comptabilitat d'experiència de perspectives múltiples de discurs/pràctica" i rebutgen la idea d'una ciència social universal (Ruiz, 2013, p.76).

La dècada dels 80 va ser cabdal en termes culturals. Parlem d'un període en que, junt amb les institucions democràtiques modernes, es va consolidar la cultura de masses. La segona Revolució Industrial va permetre un creixement major i més ràpid de la producció, modificant així, les necessitats culturals de la població i democratitzant els béns de consum i l'accés a la cultura (Gómez i García, 2009). Parlem, doncs, d'un camp de cultiu idoni per a la creació artística de la postmodernitat.

1.1.5 Què és la Postmodernitat

Jean-François Lyotard, planteja la següent reflexió: “el “post-” de “postmodernisme” es comprèn aquí en el sentit d’una simple successió, d’una seqüència diacrònica de períodes, cada un dels quals és clarament identificable. El “post-” indica quelcom semblant a una conversió: una nova direcció després del precedent” (Lyotard, 2006, p.90).

A l’hora d’entendre què suposa la postmodernitat i el postmodernisme, caldria, també, formular-se preguntes com: és una època històrica? D’un corrent estètic? D’una fase econòmica? La postmodernitat i el postmodernisme, són equivalents? Així ho va fer David Morley, professor a Goldsmiths College de Londres, en afrontar la temàtica. Podem començar per l’aspecte més senzill, establint que la postmodernitat és un període de vida social el qual ve després d’una cosa coneguda com a modernitat. És, també, una forma de sensibilitat cultural, i es podria arribar a veure com un estil estètic i expressiu de l’actitud vital del període. Finalment, Morley planteja que, inclús, és interessant entendre la postmodernitat com una manera de pensament particularment apropiada a l’hora d’analitzar el moment històric (Martínez, 2015).

Crisi, és comú que abans d’un canvi, d'una evolució, ens trobem amb una crisi, en aquest cas, la dels pensaments metafísics i els relats unificadors. El postmodernisme, doncs, es fonamenta en la crisi de valors universals que es defensaven durant el modernisme. Hi ha autors, de fet, que identifiquen la postmodernitat, com la màxima expressió del col·lapse en el qual es va veure immers la modernitat. Després de dues Guerres Mundials, la societat va entendre que la Raó moderna no era una via cap a l'abundància i la prosperitat. Era un moment de foscor en què es va començar a donar l’esquena als ideals il·lustrats, l’era de llum. Neix el rebuig a creure en una racionalitat universal, es posa en dubte, també, la possibilitat que només existeixi un sol mètode i un únic coneixement, de fet, es defensa que disposem de diferents estratègies que ens permeten interpretar un o diferents escenaris. És a dir, hi ha més d’una veritat (Ruiz, 2013). És en aquest moment de canvi quan es comença a fer popular la tesis de Hegel “la fi de l’art” o “la fi de la història”, fent referència a aquesta negació i oposició de cara a l’avenç cultural i tecnològic (Barriero, 2016).

El projecte de la modernitat va fracassar, precisament, en plantejar la idea del progrés com imprescindible per la humanitat, es va articular amb la certesa que el desenvolupament de les arts, la tecnologia, el coneixement i la llibertat depenien d'aquest progrés (Leal i Leal, 2013).

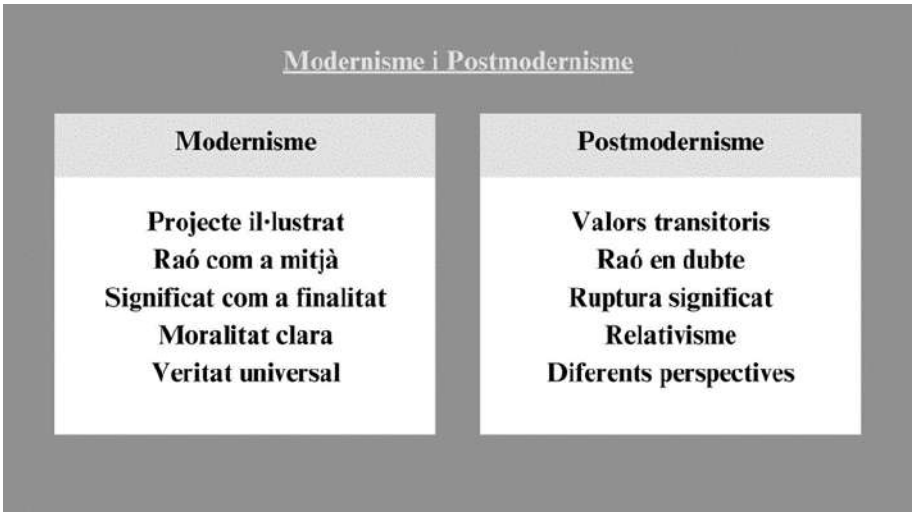
Davant d'aquesta realitat, la pèrdua de la unitat, la fragmentació i la hibridació es postulen com les bases del saber postmodern, no existeix un relat absolut que pugui regir al col·lectiu. El filòsof argentí José Pablo Feinmann defensa que la desaparició dels grans relats suposa el motiu pel qual la postmodernitat està envaïda de petits relats i de no-relats. Per una banda, la fragmentació de la veritat unitària, vigent en el modernisme, permet la visualització d'històries sobre minories socials que difícilment rebien atenció en èpoques anteriors. Parlem, per exemple, de la comunitat LGTBIQ+, els drogoaddictes, les cultures indígenes, etc. En relació amb els no-relats, aquests són, simplement, narracions o creacions sense trama. En fer referència a la fragmentació, parlem, també, de la distància que s'experimenta durant aquest període entre el "nosaltres" i el "jo", és a dir, el trencament del col·lectiu (Mayanquer, 2017). És aquesta naturalesa individualista, característica del postmodernisme, la qual no convenç als teòrics modernistes, ja que, en termes socials, aquesta filosofia debilita lluites com la de classes.

És cert que, tot i aquest "consens" teòric sobre el naixement d'aquesta oposició al modernisme, tot allò que es defensa en el postmodernisme, podríem dir que no és genuí d'aquest període. Postmodern és qui té "consciència de la diversitat irreductible de les formes de llenguatge, de vida i de pensament a l'hora d'afrontar-les" (Wolfgang Welsch, citat per Barriero, 2016, p.250). És per això, que no és necessari que aquest se situï a finals del segle XX, sinó que, es podrien considerar o atribuir els pensaments postmoderns a autors com Kant, Diderot, Pascal o Aristòtil.

La idea més determinant a l'hora d'entendre a què ens referim quan parlem de postmodernisme, és la de trencament. És un període en què es trenca amb part dels fonaments que es van establir durant el modernisme al llarg de la història, una ruptura que Lyotard anomena, també, com a "reescriptura". No s'estableixen inquietuds del no res, simplement, el fracàs de certes fites que s'havien plantejat anteriorment, fins ara hem parlat del projecte il·lustrat, ens porta a l'evolució, el canvi.

Un dels canvis més importants és, precisament, la desaparició de la creença en una veritat universal i generalitzada, es dóna peu a les interpretacions específiques i al descobriment del "jo". Aquesta nova manera d'entendre el món serà cabdal en l'art i, en conseqüència, en el desenvolupament de les narratives cinematogràfiques. Fixem-nos en la figura nº1 per tal d'observar les principals divergències entre el modernisme i el postmodernisme.

Figura 1: Comparació Modernisme i Postmodernisme



Font: Elaboració pròpia segons (Flórez, 2019), (Lyotard, 2006), (Habermas, 2000, p.22), (Espinosa, 2010), (Badiou,2005), (Leal i Leal, 2013), (Vásconez i Carpio 2020), (Ruiz, 2013), (Martínez, 2015), (Mayanquer, 2017)

1.1.6 L'art postmodern

L'art postmodernista neix de la ruptura amb els estàndards moderns. De fet, en una de les entregues del diari alemany Frankfurter Allgemeine Zeitung de l'any 1980, s'atrevien a publicar que el postmodernisme es presentava clarament com l'antimodernitat (Habermas, 2000). És cert, però, que tot i que l'aparició de la postmodernitat, tal com l'hem definit, se situa aproximadament als anys 30, en el món de les arts, el canvi de paradigma comença a ser més evident a partir dels 50 (Barriero, 2016).

Per tal d'entendre com és l'art postmodern, ens podem fixar en la vocació transgressora del pop art de la dècada de 1960 i la tendència a barrejar diferents mitjans. Aquests canvis en l'art estaven directament relacionats amb la cultura juvenil dels anys seixanta, la qual, es caracteritzava per la intenció i la recerca de ruptura amb els valors tradicionals. Aquests pensaments i motivacions van donar peu a l'aparició d'una nova cultura de masses. Els artistes postmoderns es van començar a interessar per "la superfície, la juxtaposició i la il·lusió" (Efland, Freedman i Stuhr, 2003).

Andy Warhol, la filmografia de Godard, el fotorealisme, els compositors Jhon Cage, Philip Glass i Terry Riley, el punk i el rock de *The Clash, Talking Heads,* etc. Els artistes mencionats i la seva obra ens permeten extreure una primera lectura prou clara, la majoria d'expressions postmodernistes mencionades anteriorment apareixen com a reaccions específiques d'altres expressions pròpies del modernisme superior, el modernisme el qual s'havia establert entre el món acadèmic, el dels museus, la xarxa de galeries d'art i les fundacions. Fredric Jameson, en el seu assaig *Posmodernismo y sociedad de consumo*, defensarà, recolzant-se en la lògica plantejada anteriorment, que hi haurà tantes formes de postmodernismes com de modernismes superiors, ja que, els primers són, com a mínim, reaccions directes, específiques i locals contra aquests models.

L'autor també destaca com a significant la rebuda que aquest tipus d'art mereixia per part de la societat. En comparació amb aquelles que dominaven l'espectre artístic durant el modernisme, període el qual no era harmònic amb el recarregat mobiliari victorià, amb els tabús morals de l'època o amb les convencions de la societat educada, les formes d'art postmodernes més ofensives, com podria ser el *punk* o el cinema de Sèrie B, són acceptades sense esforços per la societat, tenen èxit, al contrari que les produccions del modernisme superior. Això vol dir que, encara que l'art contemporani tingui trets formals del modernisme, la seva posició fonamental en l'interior de les nostres cultures, ha canviat. El postmodernisme va obrir la porta al procés d'erosió entre la cultura superior i la cultura popular de masses (Habermas, 2000).

Aquesta idea es veu reforçada en altres estudis els quals defensen que en el camp de l'art el postmodernisme tendeix a apropiar-se de característiques les quals ja es van gestar durant el modernisme, aquests, doncs, no entenen a aquest període com a disruptiu, sinó com a una pròrroga del seu precedent. El filòsof Gilles Lipovetsky estableix el següent: "el temps

postmodern és la fase "cool" i desencantada del modernisme (...) Es defineix per la prolongació, es limita a proseguir, encara que sigui amb altres medis, l'obra secular de les societats modernes" (Lipovetsky, 1994, citat per Leal i Leal, 2013, p.89).

Tot i aquesta escola de pensament, també hi ha qui defensa que l'estètica postmoderna no pretén reforçar els cànons moderns. Lyotard explica, en els seus escrits, que no té sentit seguir indagant en una circumstància que ha caducat històricament deixant clara la seva insuficiència a l'hora de fer front a una diversitat absoluta, "l'únic propòsit de l'art postmodern ha de ser el d'assolir la revolució radical" (Espinosa, 2010, p.18). És un art amb normes lliures les quals no es regeixen per un tot. En la postmodernitat, doncs, tot és possible, no hi ha indicacions formals prefixades, no hi ha prohibicions (Barriero, 2016).

La recerca estètica i artística dels moviments avantguardistes comença a tenir sentit quan es reconeix que el seu projecte pretén mostrar allò que es pot concebre, però que no es pot veure. En l'art modern, doncs, a diferència del postmodern, el que es mostra és una aparença, un reflex que no té la substància d'allò reflectit (Espinosa, 2010).

Com a últim aspecte clau a destacar de l'art postmodern, trobem el que Jameson defineix com a *Pastiche*. Segons la Real Academia Española (RAE), aquest mot fa referència a: "imitació o plagi que consisteix a prendre determinats elements característics de l'obra d'un artista i combinar-los, de manera que facin l'efecte de ser una creació independent"[1]. Que fa l'artista postmodern? Aquest ja no té un món i estils únics, privats, els quals expressar, ja s'ha inventat tot, el pes de la tradició estètica modernista "pesa com un malson sobre els cervells dels vius", citant a Marx (Habermas, 2000, p.171). L'autor, Jameson, també defineix al postmodernisme com a "esquizofrènic", fent referència a la ruptura entre significants la qual el caracteritza.

Aquest aspecte, tot i ser extrem, exemplifica com el modernisme es postulava com un moment de ruptura amb tot allò ja establert i, en canvi, el postmodernisme mira més enllà del modernisme i torna a allò ja creat per tal d'exaltar-lo. Si ens fixem en el món del cinema, trobarem exemples molt clars com la filmografia de Tarantino o llargmetratges de l'estil d'*Star Wars* o *American Graffiti*. En aquests, el comú denominador és, precisament, el retorn al passat i la seva intenció d'exaltar-lo.

[1] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es/pastiches> [consultat el 20-03-2023]

Craig Owens, crític d'art postmodern, planteja un punt de vista diferent en relació amb aquest tret característic esmentat per Jameson. Owens defensa que durant el període modern imperava una universalitat de l'estètica moderna atribuïda a les formes utilitzades per la representació visual, impedint l'existència de continguts diferenciats entre si a causa de la producció d'obres en circumstàncies històriques concretes. El postmodernisme, doncs, pretén trencar amb l'estabilitat tranquil·litzadora o, inclús, amb aquesta posició de domini. D'aquesta manera, l'arribada de la postmodernitat assenyala una crisi en la funció legitimadora de la narrativa, la seva habilitat per a obtenir consens (Habermas, 2000). En la figura nº2, destaquem les característiques generals de l'art postmodern.

Figura 2: Característiques Art Postmodern

Font: Elaboració pròpia segons (Barriero, 2016), (Efland, Freedman i Stuhr, 2003), (Habermas, 2000, p.22), (Espinosa, 2010), (Leal i Leal, 2013)

Podem veure, doncs, com la gran diferència entre l'art modern i postmodern és la manera en què afronten la creació i producció artística. Segurament, en termes culturals, el més important és la dissolució entre l'art superior i el de masses, és a dir, aquesta distinció ja no

estarà mai massa clara. No obstant això, és igual de cabdal, en diferenciar l'art dels dos períodes, la gènesi d'aquests. En el modernisme, amb les avantguardes, es pretén crear el que mai s'ha creat, mentre que en el postmodernisme es crea a partir del recull d'influències i elements ja existents, com si d'un *collage* es tractés.

1.1.7 El cinema postmodern

El debat que uneix el modernisme i el postmodernisme és, certament, tan ampli, que ens permetria realitzar un treball de fi de grau únicament centrat en aquest. No obstant això, com el tema que ens ocupa és l'anàlisi d'Agnès Varda i, en concret, els perquès d'un dels seus curts, *Ulysse,* mirarem de centrar-nos en la naturalesa i les característiques d'una de les expressions d'art més populars dels últims temps, el cinema. Deixant de banda altres expressions com: l'arquitectura, la pintura, la música, etc.

És important, abans de res, entendre, encara que sigui de manera superficial, els antecedents al cinema postmodern. Ens centrarem en el clàssic i el modern, marcat per les avantguardes. El primer, el clàssic, és tradicional; respecta convencions visuals, sonores, genèriques i ideològiques, mentre que el cinema modern és individual, ja que, és el resultat de l'activitat de certs artistes que van anar oferint elements específics derivats de la seva mirada subjectiva a la seves obres. En son moviments representatius: la Nouvelle Vague, el Neorealisme Italià, el Free Cinema o el Nuovo Cinema.

Això és cabdal, ja que, "a partir del reconeixement d'una sèrie de convencions narratives i audiovisuals establertes en la dècada de 1940 en el cinema estatunidenc, conegut com a cinema clàssic, és possible, també, reconèixer els seus respectius antecedents i variants, així com les ruptures d'aquestes convencions i les formes d'experimentació avantguardistes del període modernista. La presència simultània o alternada d'aquestes convencions correspon al que coneixem com cinema postmodern" (Zavala, 2005, p.3).

Tal com hem anat repetint al llarg de tot aquest primer apartat del marc teòric, en parlar de la postmodernitat, hi ha poques certeses. De fet, existeixen teòrics que es permeten qüestionar-se si, en comptes de parlar de cinema postmodern, seria més adient parlar de lectures o visionats postmoderns. De totes maneres, sí que podem posar l'accent a la segona meitat de la dècada dels 60, ja que, és el moment en què van començar a aparèixer un conjunt de pel·lícules amb trets unificadors que ens permeten agrupar-les (Zavala, 2005).

Fredric Jameson, però, s'atreveix, tot i el comentat, a establir que les primeres pel·lícules que es poden considerar com a postmodernes són: El Gran Gatsby de Jacke Clayton o Chinatown de Roman Polanski, ambdues realitzades en la dècada dels 70 (Vásconez i Carpio 2020). Altres autors, en parlar de la pel·lícula que va donar el tret de sortida al cinema postmodern, mencionen el llargmetratge de culte Clockwork orange, de l'any 1971 i dirigida per Stanley Kubrick. Martha Leticia Correa, catedràtica, tira un pèl més enrere per tal de fer referència al cinema postmodern i els seus orígens. Planteja que les primeres expressions de cinematogràfiques que el van precedir, van ser aquelles obres clàssiques del gènere negre dels anys 40. Aquestes resultaven molt poderoses a molts nivells. Ens podem fixar en els seus protagonistes, caracteritzats per la seva foscor i qualificats d'antiherois, la fotografia de base expressionista i el trencament narratiu, que sense dubte, va resultar determinant durant la postmodernitat (Gutiérrez, 2014).

Alguns dels trets centrals entre les característiques del cinema postmodern són: el rebuig de les estructures narratives clàssiques, l'aposta per la no-linealitat, la ruptura de l'espai-temps i l'aposta per la re-interpretació semàntica. Es fa present, doncs, la fragmentació que hem anat mencionant durant tot el marc teòric, molt important en l'imaginari postmodern. Aquesta s'oposa a l'estructura clàssica aristotèlica (plantejament, nus i desenllaç). Rashomon, d'Akira Kurosawa, seria un exemple clar de llargmetratge en què l'estructura narrativa s'allunya de la clàssica (Vásconez i Carpio 2020). El muntatge esdevé l'eina a través de la qual, en moltes ocasions, s'aconsegueix presentar aquest tipus de relat fragmentari. És, també, més complex i artificiós, i està molt influenciat pel format audiovisual del videoclip.

En el cinema postmodern es mostra preferència per el fet ambigu, aleatori, propi de l'atzar. A través de la desconstrucció del relat, el director busca captar l'interès de l'espectador. Aquest fet permet certa llibertat creativa, això sí, converteix a l'artista en esclau de la necessitat de sorprendre constantment al públic (Martínez, 2015). Són exemples d'aquest tipus de pel·lícules; Babel (2001), Pulp Fiction (1994), Magnolia (1999) o Memento (2000). Aquesta subjectivitat postmoderna, la qual es recolza en la no linealitat dels relats i al seva fragmentació, ajuda al cinema, i a les obres d'aquest període, a subratllar la relativitat i l'existència de diferents punts de vista envers el món i les situacions que s'hi viuen. Parlem del rebuig a les idees totalitàries i universals del procés il·lustrat. La totalitat i la integració van ser substituïdes per la disparitat i la disgregació: "el relat postmodern configura diversos

universos els quals a vegades estan poc cohesionats, mentre que en altres ocasions, de manera voluntària, es presenten fracturats per qüestions d'elecció discursiva" (Álvarez, 2008, p.155).

En relació amb la imatge, gran part del cinema postmodern té autonomia referencial, és a dir, les obres pretenen construir una realitat que només existeix en el context de la pel·lícula. Amélie (2001), Blade Runner (1982) o Danzón (1982), en serien clars exemples (Zavala, 2005, p.2).

Laurent Jullier, director de cinema, utilitza el terme "pel·lícules concert", fent referència a un altre dels trets cabdal del cinema postmodern, l'estimulació sensorial. Música omnipresent, efectes especials, sons extradiegètics, etc. Què acompanyen a la imatge amb l'objectiu d'ajudar a l'espectador a endinsar-se en una successió de petits espectacles els quals es poden gaudir de manera autònoma. Jullier estableix, que en usar aquest tipus de recurs, busca "curtcircuitar l'intel·lecte de l'espectador per tal d'interpel·lar de manera directa el seu sistema sensorial" (Martínez, 2015, p.52).

És comú, també, utilitzar el mot kitsch a l'hora de fer referència a un tipus de cinema postmodern que porta les característiques esmentades a l'extrem. Aquest té a veure amb una "estètica formada per la multiplicitat d'objectes d'arrel pretensiosa sense cap mena de relació, de qualitat dubtosa, passats de moda, i, sobretot, produïts pel consum massiu" (Vásconez, Carpio 2020, p.55).. Les pel·lícules de Tim Burton o de sèrie B, en serien un exemple. Aquest concepte, el qual ha anat guanyant certes connotacions negatives al llarg dels anys, està directament relacionat amb dos aspectes molt rellevants del postmodernisme els quals ja hem mencionat anteriorment, la democratització de la cultura i el retorn i exaltació del passat. Aquest canvi en el tipus de consum i producció cinematogràfica es deu, també, a un esdeveniment que revolucionarà el món de l'espectacle i l'entreteniment, l'establiment de la televisió com a nou mitjà de comunicació hegemònic entre els anys 50 i 60.

1.2 La fragmentació narrativa en el relat cinematogràfic

Tal com hem esmentat en l'apartat anterior, la fragmentació, manifestada de diferents maneres, és un aspecte cabdal i característic de la postmodernitat i les seves expressions artístiques. La fragmentació del col·lectiu, del discurs, de les identitats, totes elles són clau, encara que, per tal d'enriquir el nostra estudi sobre l'obra d'Agnès Varda, cineasta, ens centrarem en la fragmentació de la narrativa.

1.2.1 Què entenem per fragmentació narrativa?

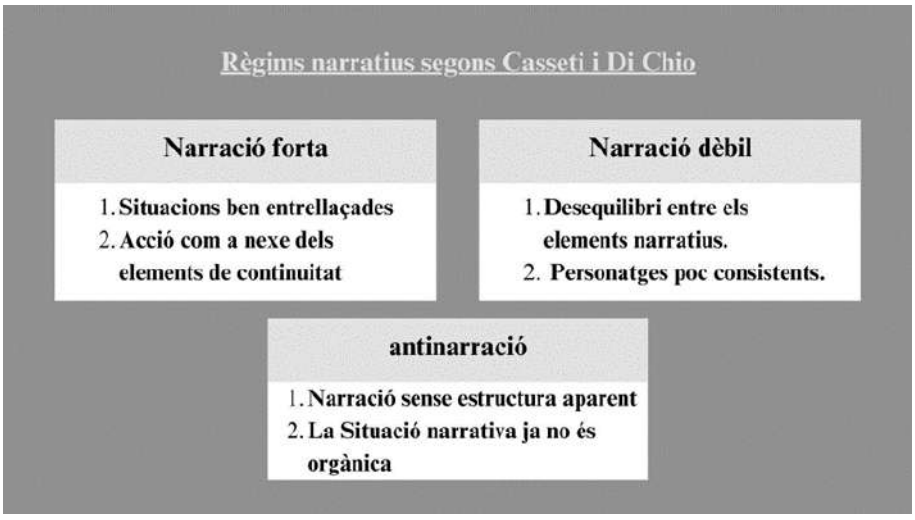
La paraula fragmentació delimita prou bé el seu significat per tal que, en relacionar-la amb narrativa, entenguem de què estem parlant i el que implica. De totes maneres, el més adient és començar establin què és la narrativa cinematogràfica i la seva lògica, per tal de poder endinsar-nos, més tard, en el que suposa la seva ruptura.

Una narració, de qualsevol mena, és una "concatenació de situacions en les quals hi tenen lloc certs esdeveniments protagonitzats per uns personatges en uns espais específics" (Casetti i Di Chio, 1991, p.173). Pot semblar una definició molt simple, però ens permet entendre 3 factors fonamentals de l'estructura narrativa: succeeix alguna cosa, li succeeixen quelcom a les persones o hi ha persones que fan que succeeixin coses i, finalment, el que succeeix influeix de manera directa en la situació plantejada.

Tot i ser complex establir categories narratives, hi ha tres règims narratius, tots relacionats amb els aspectes mencionats en el paràgraf anterior, que són: el de la narració forta, la dèbil i l'antinarració (Casetti i Di Chio, 1991). En el règim de la narració forta, es posa èmfasis en el conjunt de situacions ben entrellaçades entre sí, és a dir, en cada fase del relat es posen en joc tots els elements. L'acció és cabdal i funciona com a nexe entre els elements constitutius d'una situació i, també, entre les mateixes situacions. En la dèbil, el principal factor a destacar, és que les situacions narratives pateixen una espècie de trastorn, ja no existeix equilibri entre els elements. Els personatges, sense una acció que reaccioni davant d'ells, es tornen enigmàtics, perden consistència. Finalment, l'anti-narració, l'obra ja no sembla que estigui dotada d'una estructura intrínseca i, inclús, perd qualsevol tipus de valor dinàmic. La situació narrativa ja no és orgànica, sinó fragmentada i dispersa, el fil conductor dels

esdeveniments entra en crisis, ja que, les relacions causals i lògiques acaben sent substituïdes per simples juxtaposicions, formades per temps morts i dispersos. L'acció del personatge es substitueix per una forma particular d'inacció: el passeig, el fet d'avançar sense fita ni objectius (Fig.nº3) (Casetti i Di Chio, 1991). Aquest tipus de narrativa es fa present en l'obra de Martin Scorsese, Godard, Resains o Wenders, entre d'altres. És el règim narratiu més proper al que nosaltres estem analitzant.

Figura 3: Règims narratius



Font: Elaboració pròpia segons (Casetti i Di Chio, 1991)

Tornant a la fragmentació narrativa, ens trobem a Solotorevsky, qui explica com l'època postmodernista rendeix culte a la fragmentació, i analitza els seus efectes en els textos narratius; envers l'espai textual (divisió en parts, presència de blancs dins la pàgina…), a escala semàntica (obstrucció en la captació de significats), a escala d'organització textual (anacronies, analepsis, prolepsis), en termes discursius (fragmentació de lexemas, fractures sintàticas…). Hi ha dos tipus d'estetiques, la de la totalitat i la de la fragmentació. La primera està directament relacionada amb la idea del "centre", un punt absolut vinculat amb l'espai sagrat, el qual permet l'orientació i la creació del món. En canvi, la falta de centre, suposa l'existència petits fragments d'univers trencat. Mentre l'estètica de la totalitat promou textos amb una trama forta, una estructura circular, ús de metàfores, presència de narradors "olímpics" (els quals operen com un centre organitzador de referències), etc. La fragmentada, en canvi, presenta obres amb trama dissolta, fragmentada, al·legòrica, on es fa present un joc constant amb els significants, etc. (Solotorevsky, 1998).

En el terreny cinematogràfic l'estètica de la totalitat estaria relacionada amb la idea de la imatge i moviment de Deleuze, mentre que la fragmentada, fa referència a la imatge temps (Alonso, 2018).

En parlar de relats fragmentats ens adonem que aquests, tot i no respectar l'estructura clàssica de plantejament, nus i desenllaç, sí que formen un "tot" en el sentit aristotèlic més pur, ja que, ofereixen un inici, un acte central i un final. Aquest tipus de narracions són, com totes, un discurs el qual ofereix una seqüència temporal i una seqüència clausurada les quals fan referència a una realitat construïda. Finalment, i com a característica cabdal, tota aquesta informació és presentada en un ordre estructurat de manera contrària a com ho fa el discurs unitari (Alonso, 2018).

En parlar sobre la fragmentació del relat cinematogràfic, no podem deixar de banda el tractament del temps que s'aplica a les pel·lícules, ja que, és una via molt recurrent a l'hora de segregar un relat i la seva narració. El fet de jugar amb el temps i la seva linealitat, amb l'ordre cronològic, suposa l'abandonament de l'estructura lògica i previsible, i la proposta d'un ordre que només respon a la idea que radica en la ment de l'autor.
A escala global, trobem i distingim tres esquemes de configuració d'estructura temporal:

1. **Temps objectiu:** És el temps cronològic que tots coneixem i fa referència als fets que succeeixen. Es mesura amb els segons, les hores i els dies.
2. **Temps subjectiu:** Aquest es basa i es recolza en la valoració interna dels fets exteriors
3. **Temps psicològic:** Aquest temps succeeix dins de la consciència de l'individu (Alonso, 2018).

A aquesta classificació, però, li podem afegir el temps enunciatiu. Aquest es caracteritza per ser construït al marge de la diegesi i la seva motivació és purament estilística.

Ens podem fixar, també, en els tres eixos que Gérard Genette, escriptor i teòric francès, planteja com a responsables de la construcció temporal del discurs narratiu: l'ordre, la duració i la freqüència. En la imatge i moviment de Deleuze, mencionada anteriorment, aquests tres factors fan referència al temps diegètic, en canvi, en la imatge i el temps (el discurs fragmentat), aquests estan influeixen en el temps de l'enunciació. En el discurs

fraccionat l'ordre es regeix per l'artista. Permetent, d'aquesta manera, plena llibertat per trencar amb les normes de la ficció. Això fa que, entre el tractament de l'ordre unitari i el fraccionat, la principal diferència sigui l'objectiu en l'ús de recursos com: *flashbacks, flashforwards,* analepsis, repeticions, etc. i no, simplement, el seu ús. Els objectius poden ser amb finalitat dramàtica o enunciativa (Alonso, 2018).

Hem mencionat la ruptura del temps, però, i l'espai? És comú, també, a l'hora de fragmentar un llargmetratge fer-ho a partir de l'espai. La pantalla está dotada d'una dimensió espai-temporal unitària. Aquest espai-temps, està format per tres eixos: *In/Off*, espai presentat dins de l'enquadrament o retallat per aquest, estàtic/dinàmic, espai immòbil o en moviment i evolució, i orgànic/no orgànic, espai conex i unitari o desconex i dispers (Casetti et al., 1991). És clau, però, entendre que a l'hora de parlar de l'ús de l'espai en la fragmentació d'un relat, hem d'entendre que la construcció de la narració a partir de l'articulació d'unitats de temps desconnectades en l'espai privilegia el temps, que no deixa de ser temps de l'enunciació i, per tant, privilegia la forma. Mentre que la construcció narrativa a partir de l'articulació d'espais privilegia a la ficció (Alonso, 2018, p.88).

Entenem doncs, que per tal de fragmentar un llargmetratge o una peça audiovisual narrativa, podem jugar amb els elements de construcció assenyalats per la narratologia modal: el punt de vista, el tractament de l'espai i el tractament del temps.

1.2.2 El signe, significat i significant

Per tal d'entendre diferents aspectes relacionats amb la fragmentació narrativa, i la d'altres nivells, present en el cinema postmodern i al que denominarem com a *cinema collage,* cal entendre i establir quelcom tan bàsic com que és un signe i quins són els seus components, terme molt relacionat amb la semiòtica, la ciència que estudia la seva naturalesa.

D'entrada, establirem les definicions estàndard d'aquests tres conceptes, per tal de, a continuació, poder relacionar-ho amb el món del cinema i la seva aplicació.

- **Signe:** Allò amb què quelcom és representat, generalment una forma gràfica el valor de la qual pot ésser normalitzat o codificat [2].
- **Significant:** Seguit de fonemes que configuren la imatge acústica d'un signe lingüístic[3].
- **Significat:** Representació mental d'una classe d'objectes[4].

Podem veure, doncs, com el signe és un element cabdal del llenguatge. Quan apliquem aquesta realitat al cinema, apareix un concepte anomenat "lingüicitat" cinematogràfica, el qual fa referència a la capacitat d'aquest art a l'hora "d'atorgar significat als objectes i textos, expressar sentiments o idees i comunicar informacions" (Casetti i Di Chio, 1991, p.65). És a dir, és un llenguatge més amb les seves lògiques internes i, en conseqüència, la representació dels signes i el joc amb els seus significants i significats és molt important.

Per entendre com funciona el sistema de signes en el cinema, començarem fixant-nos en els diferents significants que podem trobar, subdividits en visuals i sonors. Tenim: imatges, signes escrits, veus, sorolls i música. Aquests seran les "matèries d'expressió" del llenguatge audiovisual (Casetti i Di Chio, 1991, p.67). A banda de quins suports s'utilitzen per vehicular aquesta simbologia, ens podem fixar, també, en com s'organitzen i s'apliquen. Existeix, doncs, la distinció entre tres tipus de signes principals en el cinema:

- **Índex**: Aquest signe funciona com a testimoni de l'existència d'alguna cosa, o element, amb el qual manté una mínima connexió. Per exemple, una burilla en un cendrer ens diu que hi ha hagut algú fumant en l'habitació moments abans.
- **Icona**: En aquest cas, parlem d'un signe que no ens diu res sobre l'existència de l'objecte, però sí sobre les seves qualitats.
- **Símbol**: Aquest és el signe convencional, és a dir, no destaca res de la forma de l'objecte o de la seva existència, sinó que, la seva relació es fonamenta en l'imaginari col·lectiu. En serien exemples les paraules escrites (Casetti i Di Chio, 1991).

[2]Signe (s.d) dins de Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans (2ª edició). Recuperat de https://acortar.link/YpyrRf [consultat el 26-04-2023]
[3] Significant (s.d) dins de Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans (2ª edició). Recuperat de https://acortar.link/e8dlqV [consultat el 26-04-2023]
[4] Significat (s.d) dins de Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans (2ª edició). Recuperat de https://acortar.link/b6xlfo [consultat el 26-04-2023]

La força d'usar els signes com a eines d'expressió es basa, també, en la seva mutabilitat, tu com a artista post canviar el valor que relacionen els significants i significats. Veurem exemples en el següent apartat dedicat al *cinema collage.*

1.2.3 Els codis cinematogràfics

Després del que hem plantejat en l'apartat anterior, entenem que el cinematogràfic és un llenguatge el qual funciona com tots els altres, combinant diferents signes i significats. És lògic pensar, doncs, que també hi té cabuda, en aquest llenguatge, l'establiment de codis genuïns i d'altres heretats. Entenem per codi com "aquell conjunt de lleis o normes de comportament: és el cas del codi jurídic o, inclús, el codi cavalleresc, els quals estableixen com s'ha d'actuar en una o una altra situació" (Casetti i Di Chio, 1991, p.72).

Els autors Casetti i Di Chio en destaquen els següents: codis tecnològics, codis visuals, codis gràfics, codis sonors i codis de muntatge. Aquells més rellevants, tenint en compte el tema que ens ocupa, la fragmentació narrativa i el cinema postmodern, són els visuals i els de muntatge.

1. **<u>Codis visuals:</u>** Aquests codis es caracteritzen per estar compartits per, a banda del cinema, la fotografia i la pintura, elements molt presents en l'obra de Varda. Entre els més destacats, trobem:
    - **La composició icònica:** referent a l'organització dels diferents elements en l'interior de la imatge.
    - **Iconogràfics:** Són aquells que regulen la construcció de les figures i els elements a través d'iconografia. Són els que ens permeten identificar a un superheroi o un policia quan apareix en pantalla.
    - **Composició fotogràfica:** Aquests es basen en l'afer del cinema en reproduir la realitat. Es fonamenta en: la perspectiva, l'enquadrament (amb tot el que implica), la il·luminació i el color de la imatge.
    - **Els de mobilitat:** referents a com es mou la càmera a l'hora de filmar (Casetti i Di Chio, 1991).

2. **<u>Codis de muntatge o sintàctic:</u>** Com hem destacat fins ara, el cinema es basa en el muntatge de les imatges filmades. És per això, que hi ha diferents codis relacionats amb aquest aspecte, els quals es basen, per exemple, en establir la proximitat entre dues imatges, les quals comparteixen temps i l'espai, però no enquadrament, o associació transitiva, per tal de crear una sensació de continuïtat a través d'el·lipsis visuals, etc. Després hi ha tècniques més evocatives, com el *decoupage* o el *montaje-rey*, el qual es basa en l'associació d'imatges, a través de l'edició, fonamentada en aspectes al·legòrics. Aquesta era molt present en el cinema d'Eisenstein (Casetti i Di Chio, 1991, p.72).

1.2.4 El cinema *collage*

L'origen del discurs fragmentat es remunta al *collage* i als moviments avantguardistes anteriors a la Segona Guerra Mundial, és per això, que analitzarem la naturalesa del *collage* cinematogràfic i mirarem de veure si existeix alguna connexió amb l'obra d'Agnès Varda i la seva manera d'expressar-se artísticament.

1.2.4.1 Definició cinema *collage*

Com portem fent des de l'inici d'aquest treball de recerca, abans d'establir com funciona l'aplicació del *collage* al cinema, haurem d'establir què implica aquesta tècnica en la seva forma inicial, la pictòrica. A grans trets, aquesta consisteix en la juxtaposició i superposició de diferents materials, plantejant una crítica directa a les restes de la producció mecànica i qüestionant les idees originals i el concepte d'autoria. Va aparèixer com a efecte i resultat de l'establiment de la societat de consum. En primera instància, de fet, com un joc innocent entre els fills de les classes burgeses, els quals jugaven a retallar i enganxar trossos de; diaris, etiquetes, fotografies, targetes…Va ser, però, amb les primeres composicions de *papiers collés,* de la mà de Picasso y Braque*,* de principis del segle XX, que la tècnica va esdevenir una de les fonts de renovació artística més rellevants del segle, influint de manera

directe en el desenvolupament d'avantguardes com el dadaisme o el surrealisme (Gómez i García, 2009, p.17).

Què és, però, el dadaisme? I el surrealisme? Ambdues són avantguardes estretament unides, les quals "rebutgen els cànons estètics i reivindiquen formes irracionals de l'expressió"[5]. El surrealisme, de manera més concreta, es fonamenta en el fet irracional o oníric per tal de sobrepassar allò que tots copsem com a "real". És per això, que el *collage* responia a la perfecció a les seves necessitats, sent una tècnica que juga amb el format i escapa de tot el que s'havia fet fins al moment. Permet, també, crear representacions que escapen a la raó i evoquen al món oníric i de l'inconscient.

Tornant a l'aplicació del *collage* en el cinema, hem d'entendre que aquest no es limita a reproduir els mecanismes que es van establir en la pintura o en la literatura, espais funcionals de la tècnica. Les aplicacions són variades, des de la simple filmació de *collages* artístics, fins a les tècniques de raspar el cel·luloide. En parlar de l'art cinematogràfic, com bé sabem, parlem d'un format que posseeix unes peculiaritats determinades, d'entre les quals, destaca la capacitat d'aportar sensació de moviment i, en conseqüència, la impressió de temporalitat. Que implica aquesta realitat? D'una banda, és possible representar diferents realitats en un mateix pla (per mitjà de les dissolucions i sobreposicions) i, per altre, es poden utilitzar diferents materials durant el desenvolupament del llargmetratge o peça audiovisual (Gómez i García, 2009).

"El *collage*, la idea de tallar i enganxar", així ho descriu Vicente Sánchez-Biosca, historiador, el qual estableix que aquesta tècnica permet exhibir el muntatge i la seva fragmentació sense ocultacions de cap mena (Castellary, 2016, p.194). És cert, però, que el muntatge en les obres de *collage* cinematogràfic fonamentades en el plantejament de les avantguardes, no és el mateix que en aquelles que es regeixen pel Mode de Representació Institucional (MRI, terme establert per Nöel Bruch en *El tragaluz del infinito* l'any 1987), ja que, aquest segon, mira d'amagar els processos que el fan possible. "El principi del muntatge és, a la força, més efectiu en la disposició de fragments apropiats: en tornar a mirar una imatge fora de context s'imposa una reflexió sobre aquesta distància (sobre el sentit original i el que adquireix en el seu nou context)" (Gómez i García, 2009, p.21).

[5] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es/surrealismo> [2023] [consultat el 26-04-2023]

Per tal de definir el *collage* cinematogràfic, podem establir que aquests son tots aquells fragments d'una peça audiovisual que compleixen condicions com:

1. El fragment consta de més d'un pla.
2. El nombre de plans que ocupen la duració real del fragment és superior al nombre de plans que qualsevol altre fragment del metratge amb la mateixa duració. És a dir, s'utilitzen més plans dels que normalment serien necessaris.
3. El temps real de la història queda reduït a la escasa duració del fragment o *collage* (Llinàs, Maqua, 1976)

Aquesta definició, tot i ser un pèl primitiva, ens permet, com a mínim, fer un cribratge inicial a l'hora d'entendre si el que tenim en front és o no un *collage* cinematogràfic. Estableixen, com a norma, que el *collage*, així ho entendran durant tota la seva obra, és una forma exclusivament narrativa.

El cinema, d'entrada, com hem establert, ja es regeix per les normes de la fragmentació, de fet, els diferents punts establerts en la definició anterior, es podrien aplicar a infinitat d'obres. No obstant això, si volem parlar de *collage* en el cinema, podem de destacar el corrent del *found footage.* William Wees estableix: "el *collage* va canviar les normes bàsiques de representació artística, o el que Marjorie Perloff anomena com referencialitat: "la qüestió de la referencialitat inherent al *collage* ens porta a la substitució dels significats, els objectes en ser imitats, per un nou conjunt de significants que criden l'atenció sobre si mateixos en relació amb objectes reals del món". Vaig observar que Perloff no estava parlant de representació "d'objectes reals", sinó de la presència literal d'objectes procedents del món real en la mateixa obra d'art" (Weinrichter, 2009, p.49). L'acte d'apropiació transforma sempre els materials seleccionats.

Com hem vist fins ara, la tècnica del *collage* està íntimament relacionada amb la fragmentació, de fet, a vegades, n'és la seva expressió. És per això, que analitzarem les diferents maneres en què la fragmentació es fa present en el cinema, ja que, en moltes d'aquestes, ho fa a través de la tècnica pictòrica:

1. **Fragmentació de l'enquadrament o pla**: Aquesta, es pot donar de quatre maneres diferents:

   - **Tractament de l'enquadrament com un fragment**: Deleuze entén les imatges que componen una obra cinematogràfica com unitats esquarterades. Són, doncs, l'arrel del discurs cinematogràfic fragmentat, ja que, posen en evidència la naturalesa fragmentada de tot discurs cinematogràfic.

   - **Distorsió dels trets de la forma d'expressió**: Aquesta es basa en la fragmentació de l'estructura de la icona o de les relacions entre les parts que componen la icona. Aquest nivell de fragmentació, es fonamenta en el cubisme sintètic de Picasso i George Braque de principis de segle XX. L'exemple canònic en cinema seria la divisió de la pantalla en diverses imatges, pràctica de la qual trobem exemples ja en el Napoleó (Napoleon, 1927) d'Abel Gance (Imatge nº1) a través del que l'autor va denominar muntatge horitzontal simultani. Si ens volem fixar en exemples més actuals, trobem l'obra de Gaspar Noé, *Vortex* (2021).

Imatge 1. Fotograma Napoleó d'Abel Gance

Font: Imatge extreta de (Alonso, 2018, p.62)

   - **Distorsió dels trets del reconeixement visual:** La fragmentació visual implica la ruptura de la seva unitat del signe a partir de l'alteració de la relació triàdica (signe, objecte i significat) que el fonamenta. En la icona distorsionada, significant i significat ja no s'uneixen en l'objecte, sinó que un fragment de signe és associat amb un signe aliè per a produir un signe nou o distorsionat.

   - **Distorsió de l'estructura de la icona:** Es tractaria de diferents plans corresponents amb diferents espais (o objectes) amalgamats en un mateix quadre.

Les primeres composicions d'aquesta mena, estarien relacionades amb l'avantguarda del futurisme. A diferència del *collage* que plantegen Picasso i Braque, en aquesta modalitat futurista, les icones es presenten de manera independent, és a dir, el signe no se separa del seu significat o significant, sinó que diferents icones s'uneixen en una nova unitat pictórica per tal d'adquirir un significat alternatiu.

2. **Fragmentació en la continuïtat:** Ens trobem en aquest cas, la ja mencionada fragmentació a través del muntatge, la qual, es pot donar a través de la successió de seqüències o a través de la capacitat de divisió de l'espai i del temps, generant els talls immòbils en la duració (fragments de moviments).

La tècnica serà cabdal, per exemple, pel gènere del documental, ja que, permet tractar temes i perspectives de grups socials o polítics deixant de banda la perspectiva de l'autor. Això es farà, a partir de l'ús d'imatges no filmades per l'autor, com, per exemple, imatges d'arxiu, quadres, fotografies…Tret que prové directament del *collage.*

3. Fragmentació en l'articulació lingüística o narrativa: En el terreny cinematogràfic, la fragmentació del signe lingüístic i la parataxi (Figura Retòrica que consisteix en l'abundància de coordinació d'elements en una clàusula sintàctica) es pot donar al nivell de la fragmentació de la banda d'audio i la dels intertítols o la fragmentació del discurs narratiu, la qual es donaria en l'articulació d'espais, temps i veus narratives divergents (Alonso, 2018).

De la mateixa manera que el format pictòric, la fragmentació del discurs literari està estretament lligada, en el seu l'origen, amb la tècnica del *collage* i els moviments d'avantguarda de la primera meitat del segle XX. (Figura nº4).

Figura 4: Nivells de fragmentació en el cinema

Font: Elaboració pròpia segons (Alonso, 2018, p. 53-67)

A banda del muntatge com a eina artística, trobem el *collage* en el cinema representat de manera literal, és a dir, és molt comú en l'obra d'autors com Godard, el fet de filmar *collages* reals amb la càmera i fer-los aparèixer en el metratge.

1.2.4.2 Origen del cinema *collage*

El *collage*, en ser una técnica artística que trencar amb les unitats clàssiques de l'obra, apel·la al sentiment de repudi que imperava sobre la reducció de les expressions artístiques a representar la realitat i, també, la seva desconnexió de la vida quotidiana. Va ser a principis del segle XX, quan les obres artístiques relacionades íntimament amb el *collage*, van començar a guanyar força.

L'any 1921, Tristan Tzara dona el tret de sortida al *collage* literari amb la seva famosa recepta de com fer un poema dadaista, Kurt Schwitters publica l'any 1919 una col·lecció de poemes titulat *A Anna Blume,* els quals estan compostos a partir de retalls de diaris, frases fetes, publicitat, etc. Durant 1919, també, Alexander Rodchenko i Lazar El Lissitzky comencen a fer *collages,* mentre que diferents artistes dadaistes Berlinesos (Jhon Heartfield, Hannah Höch i Raoul Hausman) afirmen ser els creadors del fotomuntatge (Weinrichter, 2009).

Dues figures clau del dadaisme que hem de tenir en compte són l'alemany Kurt Schwitters i el francés Marcel Duchamps, ja que, van ajudar a l'acotació de termes com *object trouvé* i *ready-made.* El primer va ser introduït per Schwitters a les arts plàstiques, i suposa la pràctica d'incloure objectes sense valor que l'artista utilitzava per crear algunes de les seves peces. Aquest acte implica el fet que els objectes no es busquen, es troben. Es podria dir que és una tècnica predecessora del *Pop art.* En el cas de Duchamp, molt més influent en aquest corrent contemporani, introdueix el *ready-made,* el qual implica l'ús d'objectes de consum prefabricats o produits industrialment, que l'artista declara com a obres sense alterar de cap manera el seu aspecte extern (Weinrichter, 2009). Recordem la seva famosa obra *Fontaine* (1917), on l'artista presenta un orinal.

En la seva aplicació en cinema, per trobar obres relacionades les quals s'identifiquin amb el *collage,* ens haurem de fixar en el cinema avantguardista. És cert, però, que les primeres avantguardes no van aplicar el *collage* al format cinematogràfic d'una manera específica, encara que, sí que existeixen obres com *Le retour à la raison* (Man Ray,1923), que s'hi aproximen. En aquesta obra, trobem una de les aproximacions al *collage* més primitives, l'autor va llençar sal, claus i altres objectes a la pel·lícula mentre aquesta es rebelava, mostrant així, el seu interès per la interacció de materials i el joc d'aquestes formes amb les abstractes. No obstant això, no serà fins a l'arribada del surrealista Joseph Cornell que veurem una aplicació fidedigna del que portem anomenant *collage* fins ara.

En el cinema *underground* Nord Americà podem identificar a autors com; Harry Smith, Larry Jordan o Stan Vanderbeek, tots animadors, una certa continuïtat fílmica del *collage* surrealista. Cal destacar, també, com a rellevants, les obres de Bruce Conner, autor del llargmetratge *A Movie* (1958), el qual es podría definir com un "immens *collage"* (Weinrichter, 2009, p.59).

Si ens fixem més enrere en el temps veurem com en l'era primitiva del cinema Nord Americà ja hi havia algun precedents del cinema *collage*. Podem distingir entre obres més relacionades amb les arts i tècniques plàstiques, i d'altres les quals es recolzen més en les tècniques del muntatge. *Davy Jones'locker, Neptune's Daugther* i *A Nymph of the Waves (*totes publicades l'any 1903), són obres en què Frederick S.Armitage, l'autor, sobreimprimia dues escenes de material preexistent per tal d'aconseguir una nova pel·lícula única d'imatge composta. Per altra banda, trobem el treball de reciclatge anomenat *European Rest Cure (1904),* d'Edwin S.Porter, qui va ajuntar metratge de vistes prèvies de viatges i panoràmiques amb material

nou filmat pel seu propi equip. Aquests serien antecedents històrics del *found footage* (Weinrichter, 2009 59).

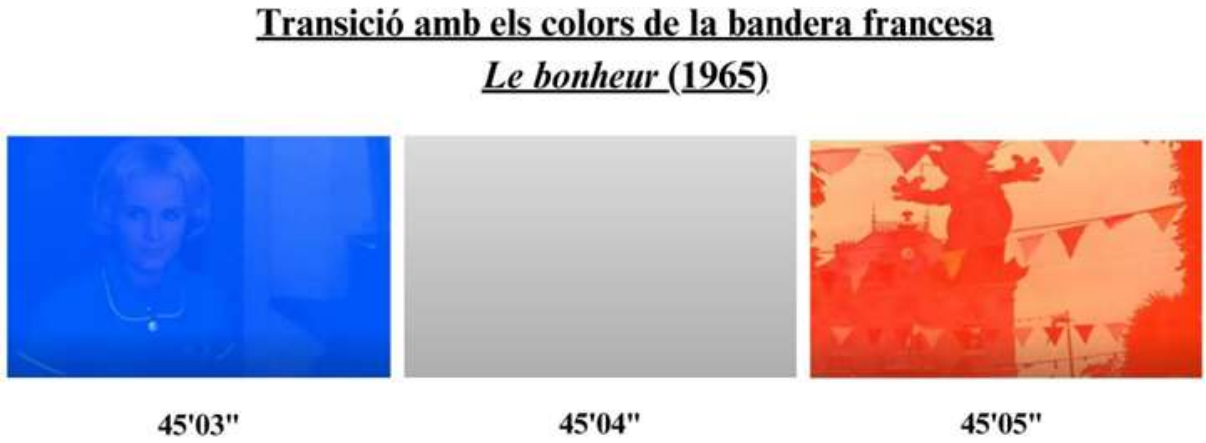
La tècnica, en els seus inicis, tot i gaudir d'una major representació als Estats Units durant els anys 30 i 40, també va tenir una inferència cabdal en la cinematografia soviètica dels anys posteriors a la Revolució d'Octubre. Ens hem de fixar, doncs, en artistes com Vertov, Eisenstein o la montadora Esfir Shub. Tots tres associats amb la revista LEF, la qual va publicar l'any 1923 un manifest en què es deia "hem escombrat la pols de l'antiguitat verbal i a partir d'ara només utilitzarem fragments"(Weinrichter, 2009, p.62). Derivada d'aquesta idea, Vertov i els pensadors de LEF, van desenvolupar la idea "del cinema ull", el qual dóna molta rellevància al muntatge com a eina artística.

En aquest mateix context, ens topem amb un corrent artístic relacionat directament amb el *collage* i les avantguardes, el qual va ser molt rellevant pel cinema d'autors com Godard, coetani d'Agnès Varda. Parlem del Neodadaisme i, en l'àmbit europeu, el Nou Realisme. Els artistes partícips d'aquest moviment entenien que l'obra d'art és un objecte i que era pertinent, doncs, incorporar en aquesta, altres objectes de la realitat sobre els que pintar, etc. En l'àmbit d'Estats Units, van ser figures cabdals Robert Rauschenberg (1935-2008) i Jasper Johns (1930). Aquesta tendència derivaria en el *happening*, pràctica en què a partir d'una obra es crida a la participació dels espectadors, trencant amb el seu paper d'actors passius. Idea directament relacionada amb el postmodernisme (Alonso, 2018).

El Nou realisme, moviment el qual va sorgir als anys 60, amb vessants a Alemanya i a Itàlia, els artistes adscrits coincideixen en la seva intenció d'observar el món com una imatge de la qual ells agafarien parts i les incorporarien a la seva obra, un mètode d'apropiació directa de la realitat, equivalent, en termes de Pierre Restany, a "un reciclatge poètic de la realitat urbana, industrial i publicitària" (Alonso, 2018, p.98). Un dels seus grans representants és Yves Klein, l'inventor dels *monócromos*, una pintura basada en un tipus de blau específic i, també, en els colors primaris. Aquesta idea, basada en els principis del *collage,* la podem trobar tant en l'obra de Godard com, per exemple, en la de Varda, qui en la seva obra *Le bonheur* (1964) utilitza els colors de la bandera francesa per seprarar les seqüències del llargmetratge en comptes del negre (Figura nº5).

El *collage* que promou el Nou Realisme mira "d'explotar el llenguatge dels objectes del món industrialitzat o de la denominada societat de consum de forma similar a com ho va fer el dadaisme amb els *ready mades,* la diferència és el que els objectes d'aquest moviment no perden el seu sentit original" (Alonso, 2018, p.104).

Figura 5: Transició amb els colors de la bandera francesa a Le bonheur (1965)



Font: Elaboració pròpia segons Internet Archive[6]

Si ens fixem en l'evolució del *collage,* hi ha autors com Posner que estableixen que aquest mor amb artistes com Godard, no obstant això, en el cinema contemporani la fragmentació i l'ús d'aquesta tècnica estan a l'ordre del dia, sobretot, en el sentit que hem destacat en relació amb el neodadaisme. L'estètica del *collage* concorda i s'adhereix a la perfecció amb la multiplicitat de visions que permet la postmodernitat i la capacitat de validar-les totes. Idea que ens retorna al *Kitsch,* ja que, suposa la tendència d'ajuntar-ho tot, de saturar els sentits (Mayanquer, 2017). Succeeix quelcom semblant amb l'Art Pop, el qual és moviment que prenia les seves imatges tal com es consumien en la cultura urbana de masses, s'apropiava de fotografies de diaris, vinyetes de còmics, imatges publicitàries, etc. I les integra en l'obra d'art, trencant la diferenciació entre l'estètica popular i l'estètica culta. Aquest plantejament enllaça amb el debat que s'estava produint sobre la democratització de la cultura, debat que qüestiona si l'art ha de representar a minories o no (Alonso, 2018).

[6] Varda, A. (Diectora) *Le Bonheur (1965) Subt. Español : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (2021, 8 agosto). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/le-bonheur-agnes-varda-1965-subt.-espanol [consultat el 15-03-2023]

Per tal d'entendre, però, el paper del cinema *collage* en l'era postmoderna, ens centrarem en certs autors cabdals i, també, en el denominat *collage essay.*

1.2.4.3 *Collage essay*

Cinema assaig, assaig audiovisual, *collage essay*, etc. Hi ha diferents noms per tal de descriure un tipus de cinema que, fins ara, pocs autors s'han atrevit a encabir en una definició estreta i limitada. Nora Alter, teòrica, defensa que el tret més característic del cinema assaig, és, precisament, que "no és un gènere, ja que, lluita per lliurar-se de la restricció formal, conceptual i social" (Weinrichter, 2006,p.23). Estableix, també, que les seves característiques principals són l'autoreflexió i l'ús d'imatges objectives per tal d'establir un discurs subjectiu.

L'assaig, de tradició literària, és una forma artística molt arrelada a la filosofia, la qual ens permet presentat idees de manera personalitzada i asistemàtica. És considerat una via de recerca intel·lectual que mostra l'especulació en la seva gènesi, junt amb les seves limitacions i allunyada de l'hermètic sistema filosòfic. És, també, una bona opció pel mitjà cinematogràfic, ja que, dona peu a combinar diferents elements que, a gràcies al muntatge, esdevenen eines altament expressives i suggestives de cara a l'expressió del judici personal de l'autor sobre diferents temes, sempre, des d'una perspectiva argumentativa cosida a la realitat (García, 2006). A mode d'aproximació reflexiva, el discurs crític del cinema assaig, al qual sovint ubiquem al marge de les indústries culturals, es presenta a través d'una digressió poètica sobre el mateix i planteja, també, una exploració social històrica i una personal (Llarull, 2017).

Recollint el cable del que estableix Alter, un dels altres grans debats candents que sobreviu sobre l'assaig audiovisual està relacionat directament amb els gèneres. Amb quins gèneres juga el *collage essay*? O, per altre banda, en quins podem encabir-lo? En primera instancia podem entendre que el *collage essay* és prou proper al documental, no obstant això, la implicació de l'autor en el relat que es presenta, a vegades, complica la defensa d'aquesta opinió. L'únic que sabem del cert, però, és que no parlem d'una peça de ficció, encara que en ocasions es pugui dir que es barreja realitat i ficció, com passa amb algunes de les obres de Chris Marker. Trobem casos, també, molt específics, com els llargmetratges de Alain

Resnais o Dusan Makaveiv (*Hiroshima mon amour* (1959) i *Un asunto del corazón* (1967), respectivament), en què aquests decideixen barrejar gèneres avisant a l'espectador d'aquest canvi evident (Weinrichter, 2006).

Per tal d'entendre millor que és el cinema assaig, però, enumerarem un seguit de qualitats que l'autor Phillip Lopate planteja en el seu assaig, titulat *A la búsqueda del centauro: el cine ensayo,* com a representatives entre les obres que recollim sota aquest terme. Cal tenir en compte, però, que és una visió molt personal del concepte, no obstant això, ens permet establir certes premises que, de la mateixa manera que la definició de *collage* de Maqua i Llinas, ens ajudaran veure d'una manera més pragmàtica a que ens referim quan parlem d'un *collage essay*. Els punts destacats són:

1. Un *film-essay* ha de contenir paraules, ja siguin escrites, parlades, subtitulades o intertitulades.
2. Aquest text, aquestes paraules, s'han de representar a través d'una veu única. Pot ser la de l'autor, la del director o la del guionista. Si es decidís combinar-ne més d'una, aquestes haurien de conformar un tot amb una perspectiva comuna. Aquest punt és molt rellevant a l'hora d'entendre el *collage essay*, ja que, determina el plantejament del discurs.
3. El text que es presenti en les obres, ha de tractar un tema de manera clara a través d'un discurs raonat.
4. En relació amb el punt anterior, el text no només pot ser informatiu. Retornant a la idea d'una veu única, ja que, el que es plantegi en la peça audiovisual ha d'aportar quelcom més, un punt de vista.
5. Finalment, l'autor fa referència a l'elocuencia del llenguatge i l'interès del text. Encara que, des del meu punt de vista, suposa quelcom massa subjectiu (Lopate, 2007).

Abans de seguir amb l'origen d'aquesta pràctica artística, ens fixarem en altres observacions i classificacions per part d'altres autors a l'hora de definir el *collage essay.* Nicole Brenez, qui planteja que el *collage essay* gaudeix de quatre dimensions diferents que el defineixen: la primera, la dimensió argumentativa, relativa al que comenta Lopate en relació al tractament d'un tema i una tesi en concret. Les altres fan referència a una dinámica formal, una forma històrica i un horitzó estètic, el problema, potser, és que són conceptes i ideas

massa abstractes. Trobem, també, a Christina Scherer, qui defensa que el assaig audiovisual es caracteritza, principalment, en: una visió subjectiva, afirmacions que escapen de la totalitat, narrativa no lineal i fragmentada i ús d'un estil híbrid en què hi tenen lloc diferents formes (Weinrichter, 2006).

Un cop plantejades aquestes classificacions podem entendre un tret cabdal del cinema assaig, la intenció. Més enllà dels aspectes tècnics, els quals també són rellevants, no estarem parlant d'un assaig visual si el que aquest planteja no es recolza en una visió única i una intenció clara en relació amb un tema concret.

1.2.4.4 Origen *Collage essay*

Es considera que l'assaig audiovisual, és partícep del gir subjectiu en el qual es veu immers el documental en les últimes dècades del segle XX, com de la deriva epistemològica producte d'una aliança contemporánea entre art i ciència, "la qual aspira a cancel·lar la dualitat entre la experiència sensible i la cognitiva" (Llarull, 2017, p.6). Tot i la reticència d'alguns teòrics, del documental al *found footage* hi ha un camí molt curt, els uneix el cinema d'apropiació, molt relacionat amb el cinema assaig.

D'aquesta manera, la noció actual de l'assaig audiovisual està directament relacionada amb el cinema que es va començar a produir a partir dels anys 80, el qual està avalat per certa maduresa del medi cinematogràfic, corroborada per la producció d'obres com: *Ulysse* (Agnès Varda, 1982), *Sans soleil* (Chris Marker, 1983), *Une histoire de vent* (Joris Ivens, 1988), *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (Harun Farocki, 1988), *Histoire(s) du cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), etc. Deixant de banda els vincles entre el cinema documental i l'assagístic, és possible veure com aquest últim conté trets tant documentals com experimentals com, també, propis del cinema de ficció. És cert, doncs, que si tirem enrere, trobarem les seves arrels en els anys 20, moment en què hi havia una trobada entre el documental i l'avantguarda històrica (Llarull, 2017). Els llargmetratges *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (W.Ruttmann, 1927) o *Propos de Nice* (Jean Vigo, 1930), a causa de l'ús que fan del muntatge a l'hora de presentar la informació en blocs temàtics "pot ser considerat en l'actualitat com un primer senyal d'una voluntat d'arrencar del metratge factual la seva condició inicial" (Weinrichter, 2007, p.31). Altres consideren que una de les primeres aparicions de l'assaig visual va ser l'obra de *Brujería a través de los tiempos* (1922), de

Benjamin Christensen.

Encara que, també existeix la creença que l'arribada d'aquest gènere no va ser tan precoç. Serien antecedents més realistes, també, les obres d'Orson Welles *F for Fake* (1975), o els projectes inacabats *Hello Americans* i *Ceiling Unlimited,* com, també, la pel·lícula de Roberto Rossellini *Viaggio en Italia* (1954).

Tot i aquesta llarga llista d'obres i autors, hi ha un nom que no podem passar per alt, i és el de Chris Marker, autor del qual parlarem més endavant.

Tot i situar aquesta pràctica a finals del segle XX i principis del XXI, no ens podem oblidar del que portem repetint al llarg d'aquesta recerca, la influència del modernisme i, sobretot, les avantguardes artístiques, és cabdal en una pràctica que neix de la intenció de trencar amb tot allò existent.

Per entendre, no obstant, com evoluciona aquest medi avantguardista i es va modelant a la lògica postmoderna, ens podem fixar en l'obra de Craig Baldwin. Aquest defensava que el seu objectiu era acabar amb les distincions entre la història oficial i la no oficial, era un agitador cultural que utilitzava "la hibridació genèrica i mediàtica com a posició contracultural". En la dècada dels 80 va decidir comprar retalls sobrants de pel·lícules i, a través del muntatge, crear obres totalment noves i "genuïnes". Així va ser com va arribar el seu primer llargmetratge *Stolen Movie* (1976) (Fernández, 2005, p.168). En aquesta pràctica trobem moltes de les implicacions que hem anat destacant fins ara com, per exemple, l'evolució en la producció i el consum de la cultura del període.

Si ens fixem en l'actualitat, veurem com aquesta pràctica continua duent-se a terme, títols com *Fire of love* (2022), *Moonage Daydream* (2022), *My mexican bretzel* (2020) o, inclús, la sèrie documental *How To* (2020) d'HBO, ho demostren. Precisament, a banda del que ja hem destacat, entre els exemples mencionats, el *collage essay* respon a un dels altres aspectes cabdal del postmodernisme que hem destacat en apartats anteriors, l'exaltació del passat i dels grans relats com, per exemple, l'amor i el *carpe diem* a *Fire of love.*

1.3 Cineastes postmoderns i el *collage essay*

Quan parlem de l'assaig cinematogràfic o *Collage essay,* tenint en compte l'establert en l'apartat anterior, els noms que ens venen a la ment són els de Chris Marker, Jean-Luc Godard i, inclús, Agnès Varda, encara que, de la cineasta francesa en parlarem més endavant. Ens interessa, doncs, saber com autors coetanis a Varda van entendre les seves obres i, sobretot, com van enfocar aquesta tècnica cinematogràfica. És per això que ens fixarem en Marker i en Godard tant per la seva rellevància com per la seva proximitat amb l'artista francesa i la seva obra.

1.3.1 Chris Marker el *filme-essay* i la fragmentació

Títols com *Lettre de Sibérie* (1958), *Le Joli Mai* (1963) o, sobretot, *Le mystère Koumiko* (1965) i *Sans Soleil* (1983), posicionen a Chris Marker com a una figura cabdal del gènere. En aquests, Marker parla desde la subjectivitat de les imatges documentals fins i els límits entre els gèneres del documental i l'assaig, fins a reflexions sobre la memòria i el record col·lectiu (Ruiz, 2006). Les seves obres evoquen al rebuig a la linealitat, al record creat a partir de les imatges. En un fragment de *Sans Solei*, precisament, es menciona el següent: "un no recorda, un reescriu la memòria de la mateixa manera que reescriu la història" (Blümlinger, 1992, p.55).

Alguns estableixen que Marker és l'assagista cinematogràfic per excel·lència, l'equivalent a Montaigne en el món de la literatura. És un dels primers autors que dóna el tret de sortida a un tipus de cinema en què més que exposar un argument, es desenvolupa una idea la qual invita a l`espectador a reflexionar. El curiós entre les obres de Marker, però, és com les presenta. Anteriorment, en enumerar les característiques del *collage,* hem parlat de la necessitat de presentar una veu única la qual es vegi recolzada en, per exemple, l'autor de l'obra. Marker, no obstant, disposa diferents veus enunciatives a través de les quals, en paraules de Josep Maria Català, es mostra però a l'hora, s'oculta. Això ho veurem, també, en l'obra de Varda (Blümlinger, 2007).

Si ens tornem a fixar en *Sans Soleil,* publicada el mateix any que *Ulysse,* veurem aquest joc de veus. Marker fa que els personatges del metratge llegeixin en veu alta la correspondència que s'estan intercanviant entre ells, una tècnica que utilitzaran, també, Godard i Varda en les seves obres. En el cas de Varda, per exemple, ho veurem en el seu primer treball *La pointe*

courte (1956), considerada per alguns el primer llargmetratge de la *Novelle Vague.* Una altra de les connexions existents entre la cineasta francesa i Marker és que ambdós artistes, junt amb d'altres com Resains, veien en el curtmetratge documental una oportunitat de fer cinema d'una manera més accesible, tenint en compte que eren artistes emergents. El més important, però, era que per a ells el documental suposava sempre una invitació a la reflexió assagística, per això en les seves trajectòries sempre serà difícil establir fronteres i etiquetes en el que faran i presentaran al públic (Blümlinger, 1992). Marker i Varda compartien influència en formar part tots dos del moviment conegut com a *Rive Gauche.*

Veiem doncs, com la importància de l'obra de Marker recau, a banda de en la seva qualitat cinematogràfica, en el seu valor històric. Va suposar un referent en el món del cinema assaig i la manera en què havia de ser copsat, va establir precedent perquè autors com Varda o Godard poguessin enriquir el seu art.

1.3.2 Jean-luc Godard el *filme-essay* i la fragmentació

Un dels trets característics en la filmografia i obra de Godard, un dels noms més importants del cinema francés, és la deconstrucció de la continuïtat fílmica i la descomposició del flux Narratiu. En els seus treballs, mira de trencar amb la il·lusió de realitat que permet l'ús del món diegètic lògic, no obstant això, dins de l'enquadrament, és fidel als principis d'André Bazin, un dels fundadors de *Cahiers du Cinéma,* revista on va colaborar Godard i grans figures del moviment cinematogràfic de la *Nouvelle Vague.* Aquest, defensava la idea de no representar allò real, sinó que, s'ha d'apuntar a allò real a través del fet ambigu el qual s'ha de desxifrar (Alonso, 2018).

La primera etapa de Godard està marcada per la revisió irònica del conegut i hegemònic cinema americà a través, sobretot, de gèneres com el cinema negre, denominat pels components de *Cahiers du Cinéma* com a *film noir*, el qual esdevindrà una de les majors influències de la *Novelle Vague*. *À bout de soufflé* (1960) és la primera obra del cineasta francés i suposa, precisament, un tribut irònic del cinema negre. El primer pla ja és una declaració d'intencions; una vinyeta d'un diari amb caricatures de dones, el primer pla del protagonista i, en el cas de la banda sonora, escoltem jazz de fons tapat per la *veu en off* i el soroll del carrer. Com podem veure, tots aquests elements, en més o menys mesura, estan relacionats amb la fragmentació (Imatge nº2).

A banda de la fragmentació evident, molts cops intrínseca al gènere cinematogràfic, en aquesta i moltes de les pel·lícules de Godard, com *Pierrot le fou* (1965), *Le Mépris* (1963) o *Alphaville* (1966), es planteja una lluita entre significat i significant dels elements que es disposen en l'enquadrament. En aquests casos, el significant seria els elements propis del gènere *noir* i el significat, allò que vol expressar en aquell moment l'autor. En *À bout de souffle,* per exemple, s'utilitzen els elements com el barret o les caricatures de les dones en el diari per representar, precisament, com l'home, en aquest cas anti-heroi, veu i entén a les dones en general (Alonso, 2018).

Imatge 2: Fotogrames de la primera escena À bout de soufflé (1960)

Font: Imatge extreta de (Alonso, 2018, p.126)

Centrant-nos en la vessant assagística de Godard, hi ha autors que marquen la obra *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), com la seva aproximació formal al "gènere". En aquesta reflexiona sobre l'urbanisme en la perifèria de París jugant, com succeeix amb gran part dels autors de la *Nouvelle Vague,* amb la barreja entre ficció i documental. Varda ho farà, per exemple, en la seva primera pel·lícula *La Pointe Courte* (1954) o *Cléo de 5 à 7* (1961). D'aquesta primera aproximació al *filme-essay,* passem a *Le Gai Savoir* (1968), una peça dedicada als successos del maig del 68, any en què es van dur a terme diverses revoltes estudiantils a França, i amb un missatge molt més clar i marcat. A partir d'aquells anys, Godard va seguir amb la seva producció assagística, l'interessant és que moltes d'aquestes peces estaven interrelacionades amb part de les ficcions que anava produint

simultàniament: *Tout va bien* (1972) amb *Letter to Jane (*1972), en aquest assaig simula una carta a la protagonista de la ficció*,* Jane Fonda, o, també, *Passion* (1982) amb *Scénario pour Passion* (1982) i *Je vous salue, Marie* (1983) (Lopate, 2007).

Godard, de la mateixa manera que Varda, experimentarà sempre a partir de l'autoreflexió i en la recerca constant de noves formes assagístiques, com podem veure en *Numéro Deux* (1975), on aprofitarà l'aparició del vídeo per a realitzar un assaig sobre la imatge televisiva la qual és capturada des de diferents monitors. No obstant això, *Historie (s) du cinéma* (1997), és considerada una de les seves obres més importants en relació amb l'assaig audiovisual. Aquesta suposa una reflexió sobre el segle XX en format de *collage* textual en què "la imatge cinematogràfica està permanement confrontada a la imatge pictòrica i a la cita literària, acaba convertint-se en una reflexió sobre el jo del autor, un assaig al voltant d'un mitjà d'expressió i la seva capacitat" (Quintana, 2007, p.138). Com veurem en els apartats dedicats a Varda, aquest enfocament és comú en part de les seves obres.

1.4 Agnès Varda, obra i artista

En aquest apartat situarem a Agnès Varda en el mapa, repassant la seva carrera, mirant de presentar-la com a artista i, sobretot, relacionant-la de manera directa amb els diferents aspectes que hem destacat sobre la postmodernitat i la fragmentació narrativa. És una artista postmoderna? És la fragmentació clau en la seva obra? Presentarem, també, el curt que motiva aquest treball de recerca, *Ulysse* (1982).

1.4.1 Vida i filmografia de l'artista

Agnès Varda (1928-2019) va ser una directora de cinema reconeguda per l'originalitat i varietat de la seva obra. Al llarg de la seva carrera va realitzar més de 40 peces audiovisuals, començant l'any 1954 amb *La Pointe Courte* i acabant amb el documental autoreferencial de 2019, *Varda par Agnès.* És cert, però, que no només parlem d'una cineasta, ja que, Varda fou un artista amb diferents inquietuds. La fotografia en els seus inicis, el cinema durant la seva etapa més madura com a artista i la creació d'exposicions d'art visuals a partir de l'inici del nou segle, han estat algunes de les més importants en marcar la seva trajectòria.

L'artista va néixer al municipi d'Ixelles, Brussel·les (Bèlgica), sota el nom d'Arlette Varda, el qual canviaria de manera definitiva al complir 18 anys. Va estudiar literatura i psicologia a la Sorbona, i Història de l'Art a l'escola del Louvre. No obstant això, la seva passió sempre havia sigut la fotografia, passió la qual va poder començar a explotar l'any 1947 quan va tenir la possibilitat de debutar com a fotògrafa professional en el Festival d'Avignon, fundat pel director de teatre Jean Vilar amb qui mantenia una relació d'amistat propera. Anys més tard (1991) Varda li dedicaria una exposició amb algunes de les primeres imatges que va realitzar (Imatge nº3). Vilar, també, seria qui li donaria feina l'any 1951, encara com a fotògrafa, en el Teatre Nacional Popular, on hi estaria treballant 10 anys (Cantalapiedra, 2020).

És evident que la influència de la fotografia ha estat cabdal en la seva obra cinematogràfica, sense anar més lluny, el curtmetratge que analitzarem al llarg d'aquest treball de fi de grau, *Ulysse*, neix, precisament, d'una instantània de l'artista. Ens podem fixar, també, en el

documental *Salut les cubains (*1963), el qual suposa una peça audiovisual que frega l'animació a través d'imatges reals, o, inclús, en una de les últimes produccions de la cineasta francesa: *Visages, Villages* (2017), on, junt amb el fotògraf JR, viatja per diferents pobles de França fotografiant a civils i creant murals amb els seus retrats.

Imatge 3: Exposició Recuerdo a Vilar (1991)

Font: Imatge extreta de la pàgina en línia Je me souveins de Vilar Avignon[7]

A l'inici d'aquest apartat hem esmentat el nom de la seva primera pel·lícula, *La Point Courte,* realitzada l'any 1954. Aquesta suposa, per a molts, l'obra que va donar el tret de sortida a un dels corrents cinematogràfics més influents de les últimes dècades, la *Nouvelle Vague.* Aquesta "onada" artística estava composta per directors joves que anaven en contra de les grans produccions cinematogràfiques i pretenien experimentar i redefinir el format. Històricament, els noms associats a aquesta revolució han estat François Truffaut's, Godard, Jacques Demy, Rohmer, etc. De fet, molts acadèmics estableixen que la primera pel·lícula d'aquest corrent va ser *Les Quatre Cents Coups*, publicada 4 anys més tard que l'obra de Varda. Precisament, la cineasta, en el documental assagístic *Les plages d'Agnès* (2008), presenta un fotomuntatge en què trobem a Agnès Varda rodejada pels autors mencionats anteriorment. Aquest suposa una referència directa a un *collage* surrealista de René Magritte publicat a la revista *La Révolution Surréaliste* l'any 1929, en què, en comptes de directos de

[7] *Je me souviens de Vilar en Avignon*. (s. f.). Festival d'Avignon. Recuperat de https://festival-avignon.com/en/edition-2007/programme/je-me-souviens-de-vilar-en-avignon-25314. [consultat el 10-03-2023]

cinema rodejant a Varda, trobem a diferents artistes surrealistes com Dalí amb els ulls tancats i envoltant la pintura d'una dona titulada *Je ne vois la cachée dans la forêt* ("no veig allò que s'amaga al bosc") de Magritte. Varda fa una clara referència al fet que els homes, i la indústria, s'han oblidat d'ella en parlar i teoritzar sobre la *Nouvelle Vague*. La mateixa artista, esmenta que el seu cas és semblant al de Nathalie Sarraute i el moviment *Noveau Roman* (DeRoo, 2018).

Tornant a *La Pointe Courte,* Varda, després de veure que la fotografia se li quedava curta, va decidir l'any 1954 fundar la productora amb la qual treballaria al llarg de la seva carrera, Ciné Tamaris, i amb la que va realitzar aquesta primera pel·lícula (Imatge nº4). Sense haver vist massa cinema, l'artista francesa va decidir escriure el guió d'un llargmetratge que se situaria en un barri de pescadors de Seté, la ciutat on va viure la seva adolescència després que la seva família marxes de Brussel·les davant l'ocupació de Bèlgica per part dels Nazis. Agafant com a referència l'estructura dual de *Las palmeras salvajes* de William Faulkner, *La Point Courte* alterna les imatges d'una parella d'enamorats, Philippe Noiret i Silvia Monfort, amb escenes quotidianes dels habitants del poble (Merino, 2019). Aquest aspecte, la barreja de realitat i ficció o, inclús, la línia difusa entre allò documental i allò guionitzat, serà quelcom que s'anirà repetint al llarg de l'obra de Varda. L'artista va demanar a un jove Alain Resnais que es fes càrrec del muntatge de la pel·lícula, qui s'havia adonat de la similitud de l'obra de Varda amb el moviment neorealista italià. En acabar el muntatge, Resnais va mostrar la pel·lícula a l'editor de la revista *Cahiers du Cinéma*, André Bazin, qui va permetre que la pel·lícula fos projectada al festival de *Cannes* de l'any 1955, on es va guanyar el reconeixement de crítics i directors de cinema com Truffaut, no obstant això, econòmicament va ser un fracàs (Cantalapiedra, 2020).

Imatge 4: Fotograma La point courte (1954), Philippe Noiret i Silvia Monfort

Font: Imatge extreta de la plataforma de contingut a la carta Filmin[8]

Una de les altres obres que reivindica a Varda com una de les grans autores de la *Nouvelle Vague,* és el llargmetratge titula *Cléo de 5 à 7* (1961). Pel·lícula que, 54 anys més tard, seria presentada durant el festival de *Cannes* de 2015, el qual anava acompanyat de l'eslògan "dones en el punt de mira". En aquest, la cineasta francesa va rebre la Palma d'honor, ja que, mai va guanyar el guardó amb cap de les seves obres. En el discurs d'acceptació, va donar gràcies per la "palma de la resistència" i es va voler enrecordar, també, de "tots aquells directors enginyosos que no estan en el punt de mira". Varda, tot i acceptar amb honor el premi, no es va voler oblidar del poc reconeixement del qual havia gaudit al llarg de la seva trajectòria, com a mínim, per part de *Cannes* (DeRoo, 2018:). En referència el reconeixement de la seva obra, un dels llargmetratges que va rebre millor acolliment internacional va ser *Sans toit ni loi* (1985), el qual va ser reconegut amb el Lleó d'Or en el festival de Venècia. A França va gaudir de més d'un milió d'espectadors (Cantalapiedra, 2020).

Encara que Varda és coneguda per molts com "l'àvia de la Nouvelle Vague", la cineasta sempre va estar en els marges d'aquest moviment. De fet, aquesta va pertànyer a un altre grup de cineastes menys conegut i que moltes vegades és inclòs com a part de la Nouvelle Vague,

[8] Filmin. (s. f.). *la pointe courte - extras*. Recuperado 15 de marzo de 2023, de https://www.filmin.es/pelicula/la-pointe-courte#extras [consultat el 10-03-2023]

la *Rive Gauche* (marge esquerre), “més inspirats per la literatura i més compromesos políticament amb l'esquerra” (Merino, 2019, p.21). Aquest grup estava compost per Varda, Alain Resnais, Chris Marker i els escriptors Marguerite Dures i Alain Robbe-Grillet, que van passar de la literatura al guió i a la direcció.

Ja a finals del segle XX, Varda va seguir treballant tant en la ficció (*Le Bonheur, 1964; Les Crèatures, 1965)* com en el documental. La seva estada als Estats Units junt amb el seu marit Jacques Demy, molt rellevant en la seva obra i a qui li dedicaria dues pel·lícules, va suposar una època molt profitosa en termes productius. Durant aquest període va realitzar documentals amb forta càrrega política i ideològica com *Black Panthers* (1968) o pel·lícules de ficció com *Lions Love* (1969). Anys més tard tornaria a visitar el país americà per realitzar dos llargmetratges relacionats entre si, *Murs Murs* (1980), un documental sobre els murals de Califòrnia i el seu significat entre la comunitat que els havia pintat, i *Documenteur (*1981), una ficció autoreferencial sobre una dona divorciada i el seu fill.

No podem obviar, en parlar de l’obra de Varda, les diferents peces de caràcter feminista que va realitzar al llarg de la seva trajectòria. Tot i que aquest va ser un tret present en gran part de la seva filmografia, és cert que durant els anys 70 va prendre una major consciència activista, amb pel·lícules com *L’une Chante, l’autre pas* (1976), o el curtmetratge documental *Réponse de Femmes* (1975). Aquell mateix any, va publicar el documental *Daguerréotypes*, un retrat dels comerciants de la *Rue Daguerre,* el carrer on Varda va viure des de 1951 fins a la seva defunció l’any 2019 (Cantalapiedra, 2020).

Ja entrats en el segle XXI, junt amb el desenvolupament de les càmeres digitals, Varda va explorar noves maneres de fer cinema. D’aquesta última etapa caldria destacar *Les galneurs et la glaneuse* (2000), ja que, és de les primeres obres en què veiem l’aspecte de l'autoretrat, el qual es farà present en gran part de les obres que la cineasta produirà a partir d’ara, com, per exemple, en *Les Plages d’Agnès* (2008) o, inclús, en *Varda par Agnès* (2019).

Tot i l’experimentació constant de Varda al llarg dels anys, aquesta mai va deixar de banda el seu estil singular, tant en la ficció com en el documental, tot i que les seves obres no estiguin mai emmarcades dins d’un gènere concret. A banda del cinema, no podem obviar la seva aportació a la indústria de la fotografia i, ja en l’etapa final de la seva trajectòria, al

món de les arts plàstiques i les exposicions. L'any 2019, vam despedir a una directora de cinema amb una dilatada filmografia que, de segur, serà objecte d'estudi durant molts anys.

1.4.2 El cinema *collage* i la fragmentació en l'obra d'Agnès Varda

Com hem pogut veure, la filmografia d'Agnès Varda és molt extensa i variada, ja que, pràcticament, no va parar de crear fins els seus últims anys de vida. En aquest apartat, però, ens centrarem en aquelles peces més rellevants en l'obra de l'artista francesa on aquesta va fer ús del *collage* o el *collage essay* per tal de transmetre les seves idees a través de la gran pantalla. Per a fer-ho, seguirem un ordre cronològic fins arribar a les seves últimes obres produïdes a principis del segle XXI, molt influenciades per l'arribada de les noves tecnologies.

1.4.2.1 La fragmentació en la ficció de Varda

Tot i que ens centrarem en les obres d'Agnès Varda que popularment es coneixen com a documentals o curts documentals, és cert que entre les ficcions de la cineasta francesa també podem trobar peces amb un fons assagístic o pròpies del *collage* fragmentari com, per exemple: *Le bonheur* (1964)*, Sans toit ni loi* (1985)*, Cléo de 5 à 7* (1961), *La pointe courte (*1955*)*, *Les cent et une nuits de Simon Cinéma* (1995), etc. En aquestes abunda l'ús del discurs narratiu fragmentat, com l'aplicació d'altres tècniques relacionades amb el que hem denominat fins ara *collage.* En *Le bonheur,* per exemple, Varda utilitza els colors de la bandera francesa per segregar seqüències en comptes del tradicional fos a negre o, també, fragmenta el cos de la dona amb la intenció, tal com estableix Rebecca J. DeRoo, de criticar el paper domèstic al qual queda reclosa la dona en el llargmetratge, durant uns minuts només mostra les seves mans servint tant als seus fills com al seu marit, és tot al que es redueix el personatge, unes mans que serveixen (DeRoo, 2018).

Si canviem d'obra i ens fixem en *Sans toit ni loi* (1985)*,* veurem com Varda utilitza elements visuals els quals esdevindran cabdals per la narració, com si d'un *collage* pictòric es tractés. En concret, Varda fa aparèixer un interrogant gegant que acompanya a la protagonista dins d'un dels enquadraments de la pel·lícula, l'artista afirma que no va ser quelcom premeditat,

però que resultava adient per la peça (Imatge nº5). El tret més rellevant del llargmetratge protagonitzat per Sandrine Bonnaire, Mona, però, és la seva estructura fragmentada. Agnès Varda narra les travesses d'una rodamón que va viatjant sense un objectiu fixe, no obstant això, l'espectador coneix la seva història a través dels relats de persones que eventualment s'han topat amb ella al llarg del seu camí. El que acaba succeint és que el personatge de Mona mai s'acaba de plantejar ni presentar de manera completa, ja que, mai no disposarem de totes les peces del trencaclosques necessàries per a fer-ho. "Tota la pel·lícula està construïda sobre aquesta incertesa. Qui a vist a Mona parla d'ella, cadascú aporta un tros del *puzle-retrat* de la protagonista" (Varda, 2011, citada per Merino, 2019, p.69). Sobre aquesta decisió, el fet de jugar amb el retrat incomplert, Varda afirmava el següent en un seminari l'any 2011 celebrat a la Universitat de Girona: "hi ha gent que volen totes les peces del trencaclosques. D'altres accepten el fet de no tenir-les i, fins i tot, hi ha alguns que, tot i sentir-se perduts, aprecien la llibertat que proporciona aquesta incertesa" (Varda, 2011, citada perMerino, 2019, p.69).

Imatge 5: Fotograma Sans toi ni loi

Font: Imatge extreta de la pàgina web La escuela de los domingos[9]

[9] Domínguez, D. (2015, 24 junio). *La chica que venía del mar*. La escuela de los domingos. Recuperat de http://www.laescueladelosdomingos.com/search?q=Agn%C3%A8s+Varda [consultat el 12-03-2023]

1.4.2.2 La fragmentació i el *collage essay* en les peces documentals de Varda

Encara que la fragmentació i l'ús del collage es fa present en gran part de l'obra de Varda, creiem adient centrar-nos específicament en la seva producció com a documentalista, ja que, el curt que analitzarem és documental i molts dels aspectes que destacarem ens ajudaran a profunditzar-hi més.

1.4.2.2.1 *O saisons, o Chateaux* (1957), *Du coté de la cote* (1958) i *L'Opéra-Mouffe* (1958)

En primer lloc, ens fixarem en tres curts documentals: *O saisons, o Chateaux* (1957), *Du coté de la cote* (1958) i *L'Opéra-Mouffe (1958)*.

Els dos primers formen part d'un encàrrec que l'Oficina Nacional del Turisme va encomanar a Varda. El primer, havia d'estar dedicat als castells de la ribera del riu Loira. Tot i ser un encàrrec d'una oficina de turisme, la cineasta se la va endur al seu terreny i el que en un inici semblava una proposta tancada sense projecció creativa, va resultar en dues peces on es poden intuir algunes de les marques identitàries de l'artista, les quals romandran fins al final de la seva carrera. Alguns d'aquests trets són: el sentit lúdic i humorístic, les composicions pictòriques dins d'un context documental, la presència de la *veu en off*, l'ús del *du coq-à-l'âne* (saltar d'un tema a un altre constantment), etc. L'estructura narrativa, l'ús de diferents pràctiques i la presentació simultània d'obres pictòriques, són elements cabdals a l'hora de percebre aquestes peces com a exemples clars de *collages* cinematogràfics.

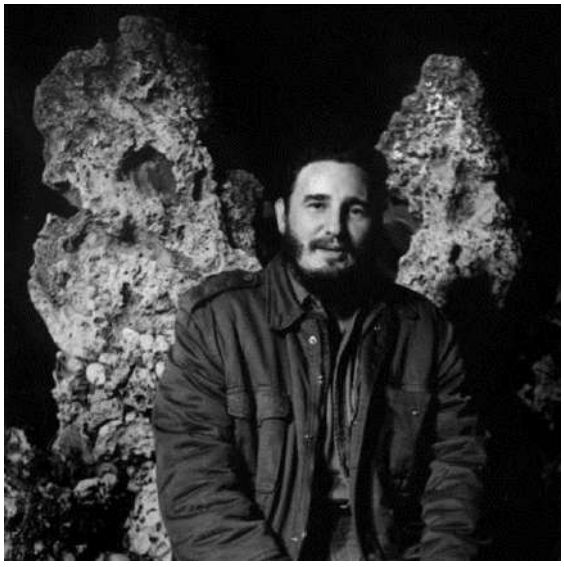
L'Opéra-Mouffe va ser realitzada el mateix any (1958) que *Du coté de la cote,* i presenta característiques formals molt semblants a les mencionades. Varda es va veure influenciada, durant la realització d'aquests tres curts, i al llarg de la seva trajectòria, per les obres d'Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau o Jean Vigo, qui "combina el realisme lligat a la sensibilitat social" (Merino, 2019, p.37).

1.4.2.2.2 Salut les cubains (1963)

Tal com hem esmentat en l'apartat anterior, Varda gaudeix d'alguns curts documentals amb forta càrrega política, en serien un exemple clar *Salut les cubains* (1963) i *Black panthers* (1968). Ens centrarem, però, en el primer, ja que, és el més interessant a nivell formal. Per començar, suposa una peça que alguns denominen com a animació, ja que, està composta per un seguit d'imatges, la gran majoria fetes per la mateixa Varda, disposades una rere l'altre simulant l'efecte que generarien les tècniques més primitives d'animació. A banda d'aquesta elecció, la qual ja suposa una declaració d'intencions, el més rellevant és el text del curt, la veu única que esmentava Lopate com a cabdal a l'hora d'entendre una obra com a assagística. De fet, aquesta serà la primera ocasió que escoltarem la pròpia veu de Varda com a narradora, a partir d'ara, serà recurrent. A banda de fer-se present la veu de l'autor, aquesta veu defensa una idea concreta en relació a un tema transcendent, la Revolució Cubana. En aquest tractament que fa Varda, l'autora Milagros Villar, hi veu una exaltació i idealització de la revolució, i, també, del comunisme Cubà. Creu que Varda ho glorifica a través de les seves paraules i fotografies. Per exemple, Vilar destaca les instantànies que l'artista li va fer a Fidel Castro, de les quals, Varda va dir el següent: "el retrat que li vaig fer a Fidel em sembla al·legòric a més no poder: un militar d'ulls dolços, sense armes i amb ales de pedra" (Imatge nº6) (Villar, 2019, p.282).

Veiem, d'aquesta manera, com no parlem d'un documental acadèmic de visió objectiva que mira de representar la realitat, enfocament el qual podem teoritzar sobre si és factible o no assolir, sinó que, darrere de *Salut les cubains,* hi ha la visió i l'experiència de Varda, l'autora de la peça, qui tenia un pensament i el va materialitzar.

Imatge 6: Retrat a Fidel Castro fet per Agnès Varda



Font: Imatge extreta de Fidel, soldado de las ideas[10]

1.4.2.2.3 *Daguerréotypes* (1975), *Réponse de femmes* (1975), *Murs Murs* (1980)

Abans de retornar a els Estats Units, Varda va produir obres com *Daguerréotypes* (1975), *Réponse de femmes* (1975) o *L'une chante, l'autre pas (*1976). Aquests dos últims van estar motivats per l'aprovació de la llei Veil a França, la qual despenalitzava l'abortament entre les dones. *L'une chante, l'autre pas,* és una ficció musical amb un missatge social molt marcat, mentre que *Réponse de femmes* és un curt realitzat per la cadena televisiva *Antenne 2,* en què l'artista francesa mira de respondre a la pregunta: què és una dona? Prou complexa, analitzada des del prisma actual. Més enllà del que s'hi planteja, el context era molt diferent, Varda elabora novament una peça assagística amb una premisa molt clara, sense abandonar els trets formals que ja havia establert en els seus primers curts documentals. La mateixa cineasta, però, explica com aquesta peça està influenciada de manera directa pel *cine-tract,* del qual Marker, Godard i Resnais n'eren referents (Merino, 2019). Godard definia l'any 1968 aquest tipus de cinema, normalment realitzat en forma de curt, de la següent manera:"són una forma fàcil i barata de que les seccions sindicals o els

[10] *La voz creativa de la radicalidad | Fidel soldado de las ideas*. (s. f.). Recuperat de http://www.fidelcastro.cu/es/articulos/la-voz-creativa-de-la-radicalidad [consultat el 13-03-2023]

comitès d'acció facin cinema polític, ja que la bobina costa cinquanta francs. El seu interès radica més en la seva realització que en la seva difusió. Tenen l'avantatge específic que animen a treballar junts i debatre. I això fa avançar"[11].

L'interessant d'aquesta peça, a banda del mencionat, és, novament, la manera en què Varda fa present el "text", el discurs de l'assaig. En aquesta ocasió la seva veu no es fa present de manera literal, sinó que ho fa a partir de les veus d'altres dones les quals apareixen en el curt donant el seu testimoni sobre com viuen elles la seva feminitat. De segur, però, hi ha moltes parts guionitzades a través de les quals Varda guia el discurs. Se centra molt en la crítica a la representació del cos de la dona en el cinema i en l'art, Varda "comenta que en alguna ocasió ha intentat mostrar el despullat femení com a contrapunt a la representació cosificada", així ho farà, també, en *Documenteur,* on la protagonista es despulla per tal de reconèixer-se a si mateixa i el seu cos, no la despulla cap home pel seu propi plaer (Merino, 2019, p.108).

Per acabar, caldria destacar, també, com Varda presenta el text en la pel·lícula. Ho fa a través de metacrilats pintats amb tinta blanca, permetent així, que el text es sobreposi a les figures humanes que hi apareixen. Aquesta decisió artística ens recorda, de manera directa, al *collage* pictòric. Passa el mateix quan apareix en escena la claqueta del rodatge, element el qual, teòricament, no hauria de fer-se present en l'escena.

En el cas de *Daguerréotypes* (1975)*,* parlem, des del meu punt de vista, d'una oda als veïns de l'artista. Tot i ser una peça que s'apropa molt a la realització tradicional del documental observacional, amb plans fixes típics de la tècnica *fly on the wall*, hem de tenir en compte que parlem d'una obra de Varda, la barreja d'estils, gèneres i formes és a l'ordre del dia. Aquest, però, va ser rebut per molts crítics com un documental innocent en que Varda mostra l'amor pels seus veïns i poc més, encara que, aquest suposa un retrat del que implica viure a París en la modernitat, temes com la gentrificació ja estaven en l'agenda social de l'època.

Durant la cinta podem escoltar i veure a Varda intervenint en el discurs que s'articula, trenca constantment l'hermètica norma de la no intervenció dels documentals observacionals,

[11] Montero, P. L. (2021b, julio 23). Cinétracts. *Cine Divergente*. Recuperat de https://cinedivergente.com/cinetracts/ [consultat el 15-03-2023]

encara que, la manera en què l'artista donarà una passa endavant i donarà la volta a la peça, serà a través de la narrativa i el muntatge. Més o menys a la meitat del llargmetratge, hi té lloc l'actuació d'un mag, a aquesta hi assisteixen tots els veïns i treballadors del carrer de Varda. L'interessant, però, és quan la cineasta, a través del muntatge simultani, equipara les feines dels treballadors locals amb els trucs de l'il·lusionista, defensant que seguir dia a dia fent el que fan és tant admirable com ser capaç de fer desaparèixer un conill dins d'un barret de copa. Veiem, doncs, la importància del muntatge que hem anat destacant fins ara (Figura nº6).

Figura 6: Fotogrames en continuïtat extrets de Daguerréotypes (1975)

Font: Figura extreta de (Gallego, 2000, p.16)

Molt semblant a Daguerréotypes, trobem el documental Murs Murs (1980), on Varda repassa la ciutat de California a través dels diferents murals que hi ha dibuixats per les parets. La seva figura apareix de la mateixa manera, a través de la veu en off i, sobretot, a partir de les entrevistes que va realitzant. La temàtica és, novament, de caràcter social; artistes marginals que escapen de les galeries d'art, grups que relaten les seves gestes amb els murals, pintors que treballen per encàrrec, etc. En Murs Murs, però, sí que veurem, en estar parlant de murals gegantins, la influència del *collage* pictòric. Un cas molt evident, és quan Varda entrega fotografies a alguns dels entrevistats i aquests, a partir de la composició

que l'artista ha proposat, se situen davant de les seves obres. Veiem, en aquests casos, la superposició de peces (Figura nº7).

Figura 7: Fotogrames Murs Murs (1980)

Font: Figura extreta de (Gallego, 2000, p.16)

1.4.2.2.4 Càmera en mà, *Les glaneurs et la glaneuse* (2000)

Fem un salt considerable en el temps i passem a parlar d'un dels documentals més famosos i reconeguts de l'artista francesa, *les glaneurs et la glaneuse* (2000). D'entrada, aquest és un *filme-essay* en què Varda que tracta temes com; l'espigolament modern, el camp i la ciutat, el malbaratament d'aliments, l'aprofitament, la supervivència en la societat actual, podriem dir, que va de la vida. A partir d'un tema tant concret com el mencionat espigolament, acaba parlant de la vellesa, per exemple. És una amalgama de temes , encara que, en aquest cas, la forma del documental, com està gravat i muntat, són molt característica i evident.

Tal com hem mencionat anteriorment, aquest curt es veu directament influenciat per l'arribada de les càmeras digitals, de fet, són les que permeten a Varda "espigolar", tal com esmenta en el documental, les imatges d'aquesta peça. Càmera en mà, veurem elements en aquesta que ja hem mencionat fins ara com: l'articulació del discurs a través d'entrevistes a tercers, les composicions pictòriques, la presentació d'elements propis del *collage* com, per

exemple, el fet de filmar obres d'art existents o postals que té per casa dels seus viatges, l'ús de la *veu en off* amb la intenció d'articular un discurs personal i únic, etc. El muntatge ens remet al que estableixen Maqua i Llinàs en la seva descripció preliminar del que suposa un *collage* audiovisual, ja que, Varda no para de saltar d'un espai a un altre, els fragments que es plantegen no corresponen amb el temps real de la narració, etc. En tot moment es fa present, també, la influència directa de les avantguardes, més enllà de l'ús del *collage*. Hi ha moments en què la cineasta ens transporta a somnis onírics surrealistes, com quan un lletrat amb toga enmig d'un camp de conreu estableix que és considerat, i que no, com a espigolament legítim (imatge nº7).

Imatge 7: Fragment Les glaneurs et la glaneuse (2000)

Font: Imatge extreta de CinèLounge[12]

El més rellevant de *les glaneurs et la glaneuse* (2000), és el paper que hi juga Varda, i la manera en què hi apareix. L'artista, en un moment de la peça, decideix parar la narració "dominant", relacionada amb l'espigolament, per retratar-se a si mateixa. Parla de les seves mans, de la seva vellesa, dels viatges que ha fet, de com ha pogut evolucionar gràcies a les càmeras portàtils. Entendrem millor aquesta decisió si ens fixem en les paraules de Christa

[12] T. (s. f.). *Les glaneurs et la glaneuse - CinéLounge*. Recuperat de https://www.cinelounge.org/Film/14061/Les-glaneurs-et-la-glaneuse. [consultat el 15-03-2023]

Blümlinger: “com un rodamón intelectual, l’assagista porta al lector/espectador per camins desconeguts: es recolza constantment en l'auto-experimentació per tal de fer present el “jo” en les seves reflexions” (Blümlinger, 1992, p.54). De fet, en relació a aquestes paraules, Varda mostra, durant la mateixa seqüència, les instruccions i els diferents “trucs” de la seva nova càmera. Blümlinger defensa que el retrat, de la mateixa manera que l’autobiografia, es caracteritza per la separació del “jo” escriptor del “jo” escrit. Podriem dir, doncs, que Varda es recolza en la seva pròpia experiència i experimentació per tal de canalitzar part del discurs que vol transmetre. Aquest plantejament el tornarem a veure en el documental co-dirigit amb el fotògraf JK *Visages, Villages* (2017), tenint en compte, que la direcció és compartida. M’agradaria apuntar, però, que ni el muntatge, ni el guió, ni el plantejament d’aquest, són tan genuins com a *les glaneurs et la glaneuse*, l’essència de la peça es veu diluida.

1.4.2.2.5 Etapa final, obra i autoretrat

En l’etapa final d’Agnès Varda com a cineasta hi ha dos llargmetratges els quals són cabdals i complementaris: *Les plages d’Agnès* (2008) i *Varda par Agnès* (2019). Tot i estar separades per més de deu anys, comparteixen gran part dels trets formals i, sobretot, la temàtica, ja que, ambdós tracten la vida i obra d’Agnès Varda. És cert, però, que el segon és més resolutiu i “complert”, si tenim en compte que és la seva última feina com a cineasta, mentre que el primera és més íntim i evocatiu. No obstant això, les diferències continuen essent mínimes. Varda uneix pedaços de la seva vida i obra per transformar-los en dos documentals assagístics, tornem, doncs, a la idea del trencaclosques que plantejàvem amb *Sains toit ni loi* (1975), encara que, en aquest cas, falten menys peces per desvetllar. I seguim, també, amb la idea de Blümlinger, de l’assagista que experimenta i canalitza a partir del “jo”. En aquests casos, centrant-se en temes com; l’edat, el gènere, la memòria oprimida i la nostàlgia.

A *les plages d’Agnès* l’artista, però, no pretenia parlar d’ella, així ho explica en una entrevista amb Marie-Noëlle: “jo explico el curs d’una artista independent en la segona meitat del segle XX. És una pel·lícula molt personal, però parlo més dels altres que de mi. Algú em va recordar el títol d’una novel·la de Gertrude Stein: *Autobiografia de tot el món.* M’agradaria haver fet això. Penso que en determinats moments del *film* no és massa

rellevant de qui s'està parlant per tal de sintonitzar amb les emocions que es plantegen" (Varda, 2008, citada per Merino, 2019, p.119). De fet, en documental l'artista parla de; la creació per part de Jean Vilar del Festival de Avignon, del naixement de la *Nouvelle Vague,* de la Revolució Cubana, de la contracultura a California, de la lluita dels drets civils dels negres durant els anys 60, el moviment feminista a França, etc. I la llista podria seguir i seguir. Domènec Font, en el seu llibre *La última mirada,* sitúa la cinta junt amb les últimes ficcions de certes directores i directors, com Ford, Bergman, Truffaut, etc. les quals suposen testimonis fílmics introspectius que ens permeten conèixer els secrets de la seva filmografia (Merino, 2019).

A banda de la temàtica del documental, l'influència avanguardista en aquestes obres és màxima, sobretot en *Les plages d'Agnès.* En aquesta última, de fet, l'artista sitúa en pla fix durant uns instants un *collage* en que la podem veure a ella envoltada dels autors cèlebres masculins de la *Nouvelle Vague*, el qual és una referència directa a un *collage* surrealista de l'any 1929, en l'apartat de la seva obra i vida n'hem parlat de manera més profunda. Tot i així, ens podem fixar, també, en l'inici de la cinta, on Varda, com si d'un joc es tractés, comença a situar miralls per la sorra de la platja mirant d'aconseguir enquadraments evocatius els quals, un cop compostos, ens permeten presenciar *collages* reals on la realitat es fragmenta (Imatge nº8). Torna a jugar, també, amb l'animació. Durant gran part del documental, *Guillaume-en-égypte*, l'alter ego de Chris Marker animat i en forma de gat gegant de color taronja, la persegueix i l'entrevista, sobreposant així dues imatges i, també, jugant amb el format.

Imatge 8: Agnès Varda envoltada de miralls rodant Les plages d'Agnès (2008)

Font: Imatge extreta de Sphiaonline[13]

És cabdal, altra vegada, el muntatge. Amb aquest, a banda de viatjar de punta a punta del món, ens transportem en el temps. Passa el mateix en *Varda par Agnès* i *Ulysse,* on és cabdal el tractament de la memòria, de la nostàlgia. L'estructura fragmentària no pretén simular el temps real d'una narració tradicional, sinó que, s'utilitza com a eina artística per tal emfatitzar certs aspectes que es plantegen durant el documental com, per exemple, fer referència al passat, a influències artístiques, associacions conceptuals, etc.

1.4.3 La *cinécriture* en l'obra d'Agnès Varda

Varda, en ser preguntada pel seu procés creatiu a l'hora de fer una pel·lícula, mencionava el mot actotat personalment com a: *cinécriture* ("cinemaescriptura"), el qual fa referència a les diferents decisions artístiques que anava prenent durant la confecció de les seves peces audiovisuals; que gravar, amb quin ritme, quins enquadraments… Un procés que s'havia de complementar amb l'edició de l'obra i la barreja del so (Varda, 2019).

[13] Rabaini, A. (2017, 4 octubre). *En París, pero con el alma cerca del mar* –. Sophia Online. Recuperat de https://www.sophiaonline.com.ar/en-paris-pero-con-el-alma-cerca-del-mar/ [consultat el 15-03-2023]

Després d'aquest repàs superficial d'una petita part de la mostra de ficcions i obres documentals que va produir Varda al llarg de la seva trajectòria, doncs, mirarem de destacar, a falta d'analitzar a fons el curtmetratge *Ulysse,* aquells codis cinematogràfics més utilitzats en els treballs de l'artista com a part de la seva "cinemaescriptura" personal. Posarem èmfasi, també, en aquells aspectes que, de cara l'anàlisi final d'aquesta recerca, ens ajudin a treballar sobre una base ja establerta.

1.4.3.1 La temàtica en l'obra d'Agnès Varda

En primer lloc, centrant-nos en el plantejament i les temàtiques de les seves obres, podem veure com existeixen certes motivacions i temàtiques que s'han anat repetint al llarg de l'obra d'Agnès Varda. En són exemples clars: el temps i el retrat.

1.4.3.1.1 El temps en l'obra de Varda

En mencionar el pas del temps estem d'acord que és un tem prou comú en la història de l'art el qual s'ha abordat a través de molts formats, el fet, però, és que en l'obra d'Agnès Varda es veu representat gairebé de manera constant i a partir de diferents premisses, algunes de les més recurrents són: la nostàlgia i la memòria i, també, a mode al·legòric, Varda ens parla de la vida útil dels objectes o elements inanimats.

Abans de parlar d'aquests dos aspectes, però, no podem oblidar un dels seus primers llargmetratges de Varda on un dels personatges principals és, precisament, el temps, *Cléo de 5 à 7* (1961). En aquesta l'espectador segueix a Cléo (Corinne Marchand), una jove que acaba de saber que te càncer, durant tot un dia. En aquesta obra l'artista pretén representar tant el temps subjectiu, el que percep la protagonista, com l'objectiu, el que marquen les hores. És cert que part del plantejament ve donat per la falta de recursos de l'època els quals van condicionar la producció, encara que, aquest és un fet que no invalida el plantejament i el resultat de l'artista francesa (Varda, 2019). De fet, en aquesta pel·lícula apareix de manera

explícita una pintura de Baldung Grein relacionada amb el *Vanitas*, simbologia referent a "la fugacitat de la vida i la futilitat dels plaers mundans davant la certesa de la mort" (Merino, 2019, p.18). L'ús de referències pictòriques és un tema el qual tractarem en el següent apartat.

Uncle Yanko (1968), *Ulysse* (1982), *Jacquot de Nantes* (1991), *Glaneurs et la glaneuse* (2000), *Quelques veuves de Noirmoutier* (2005), *Les plages d'agnès* (2008), *Visages, villages* (2017) i *Varda par Agnès* (2019), són algun dels títols en què, si els revisem, trobarem de manera explícita la nostàlgia de Varda o, si menys no, l'exercici de fer memòria i mirar enrere per tal de produir una peça audiovisual. Hi ha casos menys explícits com *Glaneurs et la glaneuse* o *Quelques veuves de Noirmoutier,* on el paper de la nostàlgia o el record queda reclòs a petits fragments del metratge, com passa en el primer cas, o, inclús, en el coneixement previ de l'espectador, com és el cas del segon exemple el qual forma part d'una exposició d'art que va fer Varda on diferents vídues seuen a explicar el seu testimoni, si l'espectador sap abans de visualitzar l'obra que Varda va perdre, també, el seu marit, l'experiència serà una altra. De totes maneres, si ens fixem en *Ulysse, Les plages d'agnès* o *Varda par Agnès,* veurem com són exercicis detallats de memòria en què l'artista repassa el seu passat, reviu diferents moments rellevants al llarg de la seva història, etc.

Caldria destacar, també, les diferents pel·lícules dedicades a recordar i recrear la vida del seu marit Jacques Demy, qui va morir l'any 1990 de sida. La primera de totes és *Jacquot de nantes*, estrenada un any després de la seva defunció, a la qual li hem de sumar *Les Demoiselles ont eu 25 anys* (1992) i *L'Univers de Jacques Demy* (1995). Finalment, tornant a les ficcions de l'autora, podem parlar de *L'une Chante, l'autre pas* (1976) on Varda planteja una pel·lícula a l'estil *coming of age,* on, també, el temps i el seu transcurs és un personatge més.

Es podria dir que la cineasta "utilitza les seves pel·lícules com una forma de memòria que, a través dels fragments escollits, li permeten recordar moments de la seva distribuïts en el temps" (Merino, 2019, p.121). De fet, és la mateixa Varda qui en una de les seves últimes obres, *Varda par Agnès,* planteja que en arribar als 80 anys va entrar en pànic, fet el qual la va motivar a fer *las plages d'agnès* (Varda, 2019).

Referent a la presència del temps en l'obra de l'artista francesa, tal com hem mencionat anteriorment, hi ha una temàtica secundària recurrent en gran part de la seva filmografia, la vida útil dels objectes o elements inanimats. En relació amb el rodatge del documental *Murs*

murs de 1980, Varda va escriure el següent: "el problema dels residus del consum és complex: brossa, objectes llençats, productes fabricats que no serveixen i envaeixen Amèrica. Però nosaltres hem trobat mobles encantadors al carrer, entre la brossa. Reutilitzo un canapè i així enredereixo la seva mort. Gravo murals efímers i així ho seran menys" (Varda, 1980, citada per Merino, 2019). Com podem veure de manera explícita, la cineasta extrapola aquesta preocupació, o interès, per la vida i la seva data de caducitat a, com dèiem, elements sense "vida". A *Murs murs* són murals que inevitablement acabaran desapareixent, a *Glaneurs et la glaneuse* (2000) són aliments malbaratats o rampoines que un pot trobar pel carrer, sempre relacionats amb aquells que els aprofiten i la seva història, a *Documenteur* (1981), produïda el mateix any que *Murs murs,* podem veure en pantalla el moment del canapè que relata Varda en el seu escrit, això sí, protagonitzat per un personatge fictici, i a *Sans toit ni loi* (1985), com si d'un protagonista de *Glaneurs et la glaneuse* es tractés, Mona, la protagonista, rebutjada per la societat sobreviu a base de tot allò que la gent malbarata. És cert que en aquest cas a la temàtica del temps i la seva futilitat se li afegeix certa crítica social, molt present també en les obres d'Agnès Varda, encara que, continua suposant una manera més d'abordar el tema per part de l'artista.

1.4.3.1.2 El retrat en l'obra de Varda

Un dels aspectes claus en l'obra d'Agnès Varda, i pel que molts la reconeixen, és el paper que juga el retrat que l'artista fa de si mateixa, i dels altres, en les seves pel·lícules i curtmetratges. Tal com hem plantejat en l'apartat dedicat a la fragmentació en l'obra de Varda, trobem peces com *Les plages d'agnès* (2008) i *Varda par Agnès* (2019), en què la cineasta, de manera directa, crea i estructura un relat al voltant de la seva persona. Com ja hem dit, ella no és el tema central, però si, en aquests casos, la premisa. No obstant això, aquest aspecte introspectiu es fa present a gran part de la seva obra.

Varda apareix, físicament, a peces com: *Salut les cubains* (1963), *Uncle Yanko* (1967), *Lions, love and lies* (1969), *Ulysse* (1980), *Jane B. par Agnès Varda* (1987), *Jacquot de Nantes* (1991), *Glaneurs et la glaneuse* (2000), *Visages, villages* (2019), i a les obres ja mencionades en el paràgraf anterior. No obstant això, si ens fixem en totes aquelles on apareix la seva veu en format *en off*, un dels seus dos fills actuant o, inclús, algun personatge basat en la seva persona, segurament podríem anomenar els més de 40 títols que va produir al llarg de la seva

carrera. El fet que la seva persona estigui present en la seva creació pot semblar un aspecte prou comú en el cinema d'autor, encara que, en el cas de Varda, el curiós és l'aplicació d'aquesta decisió artística, ja que, forma part de la seva "cinemaescriptura" i reforça la subjectivitat tan característica del seu treball.

En diferents entrevistes l'artista ha afirmat que l'arribada de les càmeres digitals la va empènyer a introduir-se dins de les pel·lícules: "aquest tipus de càmeres em van motivar a fer coses personals, vaig sentir el desig d'infiltrar-me en les pel·lícules de manera carnal" (Varda, citada per Merino, 2019, p.116). Com hem vist, però, la seva presència en obres prèvies, ja era una realitat.

La representació del retrat en l'obra de Varda és interessant, també, perquè ens introdueix a dos dels *leitmotivs* que més es repetiran al llarg de la seva filmografia, el mirall i la fotografia fixa. Per *leitmotiv* entenem "motiu central i recurrent d'una obra literària o cinematogràfica"[14], és a dir, al llarg dels diferents treballs de la cineasta francesa ens anirem trobant amb el mirall i la imatge, elements els quals fan referència de manera directa al retrat, sigui el seu o el d'una altra persona.

Si ens fixem en el mirall, "sense mirall no hi hauria autorretrat, i Varda l'introdueix per mitjà del mité de Narcis" (Rimbau, citat per Merino, 2019. p.117). En *Glaneurs et la glaneuse* (2000) o *Jane B. par Agnès Varda* (1987), entre d'altres, trobem dos exemples de l'aplicació literal d'aquest recurs, és a dir, Varda utilitza el mirall per a retratar-se, mentre que en pel·lícules com *Documenteur* (1981) o *Cléo de 7 à 5*, el mirall actua com a analogia del retrat o l'autoreconeixement. De nou Varda, com tots els artistes, s'apropia d'un codi universal i l'introdueix en la seva retòrica cinematogràfica.

En el cas de la imatge fixa, la seva presència en el treball de l'artista francesa és més recurrent i el seu significat, com amb el mirall, és, també, evident. Podem trobar retrats fotogràfics de gent o personatges que ens aportin o expliquin informació concreta, com succeeix a l'inici de *L'une chante l'autre pas* (1976) on veiem l'estudi d'un fotògraf amb diferents retrats de dones, i al llarg d'obres com: *les plages d'agnès* (2008), *Visages, villages* (2019), *Salut les cubains* (1969), *L'Opéra-Mouffe* (1958), entre d'altres. En moltes d'aquestes la imatge fixa, més enllà de ser retrats, també ens evoquen al record que la imatge en qüestió recull. En l'apartat del tractament de la imatge seguirem parlant d'aquest recurs.

[14] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. Recuperat de <https://www.rae.es/dpd/leitmotivs> [2023] [consultat el 6-04-2023]

Imatge 9: Fotograma Jane B. par Agnès Varda (1987)

Font: (Varda, 2019)

Un dels altres *leitmotivs* molt presents en l'obra d'Agnès Varda són les platges, presents pràcticament, també, en totes les seves pel·lícules i curtmetratges. A aquestes les utilitza, també, per parlar de si mateixa i el seu imaginari, de fet, en una de les seves obres, arriba a afirmar que la gent té paisatges dins seu mentre que ella té platges (Varda, 2008). Els autors Casetti i Di chio destaquen els *leitmotivs* com a part essencial de les obres cinematogràfiques, i els inclouen en un dels tres nivells de representació que destaquen com a cabdals a l'hora d'analitzar una peça audiovisual, el de la posada en escena, referent als diferents elements que un autor disposa dins de l'enquadrament i la informació que aquests aporten (Casetti i Di Chio, 1991).

1.4.3.2 Tractament de la imatge en l'obra d'Agnès Varda

Més enllà de la temàtica, un dels altres aspectes cabdals a tenir en compte en analitzar una pel·lícula, és el seu ús del llenguatge audiovisual, és a dir, com i per què està realitzada de la manera que ho està. Tornant a Casetti i Di Chio i els tres nivells de representació, ens trobem amb el segon nivell, dedicat a l'enquadrament.

1.4.3.2.1 L'ús de la imatge fixa i la composició pictòrica

Conseqüència de la seva deformació professional, la imatge fixa té un gran pes en l'obra de Varda, i la fa aparèixer de diferents maneres en els seus treballs. Diríem, doncs, que l'artista francesa juga amb les dimensions de l'espai, moviment i temps, en aquest cas, optant en certes ocasions per presentar espais estàtics i fixes portats a l'extrem, és a dir, enquadraments bloquejats de manera total, conegut també com a pauses (Casetti i Di Chio, 1991).

Podem trobar l'ús de fotografies sense moviment de manera explícita, és a dir, a vegades Varda disposa imatges fixes sense cap tipus de moviment davant de l'espectador, com podem veure, per exemple, en *L'Opéra-Mouffe* (1958), *Salut les cubains* (1963), *Ulysse* (1980), *Glaneurs et la glaneuse* (2000), *Les plages d'agnès* (2008) o *Varda par Agnès* (2019). Sovint també disposa imatges físiques repartides en entorns dinàmics, gravats, i, inclús, jugant amb la composició d'una escena en moviment per tal d'imitar o simular una imatge. L'exemple més destacable d'aquesta última opció seria el llargmetratge *Daguerréotypes* (1975), en el qual, tal com el seu nom indica, Varda fa una picadeta d'ullet a la pràctica fotogràfica de finals del segle XIX i principis del XX en què es duien a terme fotografies de tipus (*types)* de treballadors o, també, la coneguda tècnica fotogràfica amb el mateix nom (DeRoo, 2019).

Imatge 10: Fotograma extret del documental Daguerréotypes (1985)

Font: (Varda, 2019)

Continuant amb el tema de la composició que "imita" la imatge fixa, ens trobem amb una de les influències més clares en l'obra d'agnès Varda, el món de la pintura, "Varda (...) construeix gran part de la seva *cinécriture* amb referents literaris, poetics, teatrals en referència a la composició de l'escena, musicals i, sense cap dubte, pictòrics, una de les seves majors inspiracions" (Merino, 2019. p.29). És molt difícil trobar un llargmetratge de la cineasta en què no es faci referència, explícita o no, al món pictòric. De la mateixa manera que en el cas anterior, podem trobar gravacions directes d'obres ja existents, la seva presentació a través del muntatge, la recreació d'obres ja existents amb elements reals o, inclús, la presentació d'una composició d'estil pictòric que no imiti de manera fidedigna cap obra ja existent, però que s'hi apropi. Alguns dels artistes més recurrents en l'obra de Varda són Picasso, Cézanne o Magritte, encara que, també trobem referències a Goya (imatge nº11), Dalí, Seurat, etc. De fet, si ens fixem en *Le bonheur* (1964), veurem com gran part de l'estètica es basa en els parcs que van inspirar a gran part dels artistes impressionistes. A través de les seves influències pictòriques, veurem, també, part del seu lligam amb les avantguardes i amb el *collage*, mencionat en apartats anteriors. De fet, aquesta realitat no és cap secret, ja que, la mateixa Varda afirma en *Varda par Agnès* (2019) que és partidària de les imatges amb una composició estudiada, de fet, destaca la composició en format de tríptic com una de les seves preferides (Varda, 2019) .

Imatge 11: Fotograma* referent a *Jane B. par Agnès Varda (1987)

Font: (Varda, 2019)

1.4.3.2.2 Moviments de càmera i tipus d'enquadraments

Com totes i tots els cineastes, Varda, utilitza l'ampli ventall de plans i moviments de càmera dels quals disposa el llenguatge audiovisual; pla general, pla sencer, pla mitjà, primer pla, pla detall, picat, contrapicat, *travelling*, *pan,* pla seqüència. No obstant això, és cert que Varda acostuma a emprar certs codis audiovisuals que, sobretot en les seves peces documentals, li permeten diferenciar la seva obra. Ens tornem a fixar, doncs, en el segon nivell de la representació segons Casetti i Di Chio.

- **Pla detall o primeríssim primer pla:** Tal com explica Varda, ella mira i ella és la càmera, és per això, que en alguns dels moments més íntims d'algunes de les seves obres, com, per exemple, quan es grava a si mateixa els cabells i mans envellits a *Glaneurs et la glaneuse* (2000) o al seu marit a *Jacquot de Nantes* (1991) a la recerca, també, de marques del pas del temps en el seu cos, utilitza els plans més tancats possibles. A *Daguerréotypes* (1975) o *L'Opéra-Mouffe* (1958), primen els primers plans dels personatges per tal d'emfatitzar en les seves emocions, o accions. Ho utilitza, inclús, per presentar i retratar personatges de manera fragmentada, com hem vist a la imatge nº6 referent a *Daguerréotypes,* o podem veure a continuació en diferents imatges de *Le bonheur* (1964).

Figura 8: Fotogrames Le Bonehur (1964)

Font: Elaboració pròpia a partir de (Varda, 2019)

- **Càmera a mà alçada:** De la mateixa manera que podríem destacar el pla mitjà o americà en aquesta petita selecció, ja que són els més utilitzats en realitzar entrevistes, molt presents en el gruix de documentals produïts per Varda, afegim la càmera a mà alçada. Podem recorda, per exemple, la cita de la cineasta en destacar la transcendència de l'aparició de les càmeres digitals en referència l'evolució de les seves obres, encara que, l'ús de la mà alçada en les seves peces és anterior. En *Varda par Agnès* (2019), Varda explica com, fent-se passar per reportera de *France television,* va poder gravar les protestes dels Black Panthers l'any 1968 amb una càmera de 16 mil·límetres (Varda, 2019). Tornem a la lògica de l'apartat anterior, si ella és la càmera, la càmera s'ha de moure amb ella.
- ***Frame within a frame:*** És molt comú, també, que Varda presenti l'espai dins de l'enquadrament de manera fragmentada, és a dir, que utilitzi "barreres internes que generen espais diferents dins d'un espai ja existent" (Casetti i Di Chio, 1991, p.148).
- **Travelling:** El travelling no suposa un element prou recurrent en l'obra de Varda per a ser inclòs en aquest recull, encara que, una de les bases de la *cinecriture* de varda es basa a trobar els elements, formats i tècniques més profitosos de cada projecte (Merino, 2019). És per això, que volia destacar l'ús que fa l'artista d'aquesta tècnica en el llargmetratge *Sans toit ni loi* (1985), ja que en aquell moment va determinar que era el més adient. La pel·lícula està composta per 13 travellings d'un minut de durada cada un i que es mouen de dreta a esquerra, ja que, l'artista volia que l'espectador pogués viatjar tal com ho fa Mona (Varda, 2019). Parlem, doncs, d'una aplicació de la tècnica de caràcter dinàmico descriptiva, perquè el moviment de la càmera es relaciona directament amb les figures representades (Casetti i Di Chio, 1991).

1.4.3.3 El muntatge cinematografic en l'obra d'Agnès Varda

L'últim element que destacarem de la "cinemaescriptura" de Varda és, precisament, el que ella mateixa destaca com a imprescindible i cabdal en el seu procés creatiu, el muntatge. Aquest fa referència a l'últim nivell de representació d'una peça audiovisual, el de la posada en sèrie (Casetti i Di Chio, 1991). No obstant això, en mencionar-lo, haurem de parlar també de l'estructura del relat, aspecte mencionat a fons en l'apartat de la fragmentació en l'obra documental d'Agnès Varda.

Tal com hem establert, Varda utilitza el muntatge com un recurs artístic més. Podem fixar-nos, per exemple, en l'ordre narratiu d'obres com *Les plages d'Agnès* (1964), *Les glaneurs et la glaneuse* (2000), *Sans toit ni loi* (1985) o *Jane B. par Agnès* (1987), on, en comptes de buscar la continuïtat o l'associació d'imatges per identitat o proximitat, acostuma a optar per l'anacronisme i l'analogia (Casetti i Di Chio, 1991). Això no treu que tingui ficcions en què segueixi les normes no escrites del muntatge per tal de confeccionar una obra més cíclica i continua. Relacionat amb el mencionat en l'apartat de la temàtica, Varda explica en una de les seves pel·lícules com trobar la idea de la fragmentació atractiva, es correspon a la perfecció amb les questions de la memòria (Varda, 2008).

Finalment, no podem deixar de banda la rellevància i el pes que té l'addició de la veu de l'artista en format *en off* en gran part de la seva obra. En tots els títols mencionats fins ara, la seva veu es fa present, guiant, precisament, l'ordre i la narrativa del relat."Jo sóc la persona que filma. I no només enregistro, sinó que escric el comentari i el dic jo mateixa. Una cosa és estar present i l'altre aparèixer de manera literal. Sempre estic present en les meves pel·lícules" (Varda, citada per Merino, 2019, p.118).

1.5 *Ulysse*, un record fragmentat

Ulysse és un curtmetratge documental dirigit per Agnès Varda produït l'any 1982, i presentat al públic a través del festival de *Cannes* un any més tard. Durant el transcurs dels seus vint-i-dos minuts de durada, Varda mira de reconstruir el relat que s'amaga darrere d'una fotografia que havia realitzat vint-i-vuit anys enrere, en 1954, en una platja de Saint-Aubin-sur-Mer, població de Normandia.

La imatge mostra una platja rocosa on, en primer pla, apareix una cabra morta i, darrere seu, molt a prop del mar, un home d'esquenes mirant a l'horitzó. Assegut al seu costat, un nen. Ambdós personatges no porten roba (Imatge nº12). Cal tenir en compte que parlem d'una imatge composta per Agnès Varda, és a dir, és una situació fictícia ideada per l'artista. Segons ella, així ho diu en el mateix curtmetratge, suposa una composició pictòrica

Imatge 12: Fotografia Ulysse (1982)

Font: Imatge extreta de Uni France[15]

Encara que el títol de la fotografía, *Ulysse,* ens transporti a l'heroi homèric, el títol fa referència al nom real del nen que figura en la imatge, fill d'una família espanyola d'exiliats els quals van ser veïns de Varda a la Rue Daguerre (Merino, 2019). L'home, Foulia Elia, i

[15] *Ulysse (1982)*. (s. f.). Recuperat de https://es.unifrance.org/pelicula/34228/ulysse# [consultat el 10-04-2023]

Ulysse, seran dos dels personatges centrals de la peça, motivats per Varda a recordar l'escena i mirar de reviure-la a través d'entrevistes conduïdes per la cineasta.

Durant els primers minuts del curt, es mostra la imatge fixa i, també, fragmentada; cap per ball, tal com la va veure Varda en accionar el disparador de la càmera, centrant-se en la cabra i els dos models. La premisa de la peça, és clara: "Què s'amaga darrere aquesta fotografia de 1954?". El conflicte neix, precisament, d'aquesta pregunta la qual es formularan els diferents actors implicats. Varda no recorda el mateix que Elia i Ulysse, directament, estableix que no té cap memòria relacionada amb la instantània. Bienvé, mare d'Ulysse, serà, també, un dels personatges abocats a recordar. L'artista no aconseguirà desvelar el misteri que no la deixava dormir, en canvi, el que sí que aconseguirà, són descobriments inesperats, inquietants i, fins i tot, dolorosos.

2. METODOLOGIA

Per tal de poder assolir l'objectiu d'aquest treball de recerca, haurem de recolzar-nos en els conceptes i la informació recollida en el marc teòric i dur a terme una análisis en profunditat de l'obra *Ulysse* d'Agnès Varda. Abans de fer-ho, però, s'han d'establir les diferents pautes que seguirem a l'hora de realitzar-lo.

2.1 Objecte d'estudi

L'objectiu d'estudi d'aquest treball és, tal com hem esmentat anteriorment, Agnès Varda i la seva producció artística marcada per les tendències de la postmodernitat i, més concretament, la seva obra documental *Ulysse*, la qual suposa una peça emmarcada dins del gènere, o categoria, que hem identificat com a *collage essay* o *film-essay.*

2.2 Hipòtesis

Hem de plantejar, també, un seguit d'hipòtesis les quals es confirmaran o no un cop elaborada la anàlisi del curtmetratge.

2.2.1 Hipòtesi general

El *collage essay,* tècnica artística postmoderna en què la fragmentació narrativa esdevé cabdal en l'estructuració i el plantejament conceptual de l'obra, és un element central en la filmografia d'Agnès Varda, i el curtmetratge *Ulysse* n'és un exemple clar.

2.2.2 Hipòtesis específiques

1. *Ulysse* és un clar exemple de *collage essay* en què l'ús de la fragmentació és clau.
2. Varda, tot i complir amb gran part dels elements que hem destacat del *collage-essay,* du la tècnica al terreny personal i l'enriqueix amb petites variacions diferenciadores.
3. El curtmetratge *Ulysse*, tot i estar íntimament relacionat amb l'esperit avantguardista, suposa una obra la qual respecta els trets característics de la postmodernitat.

2.3 Criteris metodològics

Un cop establert l'objectiu principal de la recerca i les diferents hipòtesis a demostrar, cal establir quins criteris metodològics seguirem per tal d'aconseguir-ho.

2.3.1 Univers i mostra

Abans de veure com s'elaborarà l'anàlisi a efectes pràctics, presentarem l'univers i la mostra d'aquest treball de recerca de manera detallada.

- **Univers:** En el cas de l'univers, parlem de la producció audiovisual d'Agnès Varda al llarg de la seva carrera.
- **Mostra:** La mostra és, tal com hem anat esmentant fins ara, el curtmetratge *Ulysse,* produït l'any 1982.

  En aquest curtmetratge Varda ens presenta una imatge que, tal com ella mateixa explica, va realitzar trenta anys enrere (1954). En aquesta si pot veure un home i un nen despullats a la platja junt amb una cabra morta. L'artista vol tirar enrere i tornar a viure l'escena, vol recordar el màxim possible en referència a la fotografia. Decideix, doncs, entrevistar als dos protagonistes de la instantània, Foulia Elia, l'adult, i Ulysse Llorca, el nen, per tal de veure que recorden d'aquella escena, a part dels dos protagonistes, ella també s'implica com a personatge actiu en l'exercici de fer memòria.

  Partint d'aquesta premisa tan simple, doncs, l'artista aprofita per parlar d'un tema tan universal com el pas del temps i la manera en què el recordem. En la següent figura trobem alguns dels aspectes tècnics i formals de l'obra:

Figura 9: Fitxa tècnica curtmetratge Ulysse (1982)

Font: Elaboració pròpia segons la informació extreta de IMDb[16]

2.3.1.1 Justificació de la mostra

Els motius pels quals s'ha escollit el curtmetratge *Ulysse* com a mostra d'aquest treball de recerca responen tant a: la riquesa del seu contingut, les seves característiques formals, el període en què es va produir i la viabilitat de la seva anàlisi.

1. **Riquesa de contingut:** *Ulysse* és un curtmetratge el qual, tal com hem esmentat en l'apartat del marc teòric, tracta un tema tan abstracte i subjectiu com la memòria i el pas del temps. Ambdós són temes centrals en gran part de les obres de Varda, com per exemple: *Sans toit ni loi, Cléo de 5 à 7, Les plages d'agnès, Les galneurs et le glaneus, Uncle Yanco, Documenteur* o *Murs Murs,* entre d'altres. És a dir, part de l'elecció d'aquest curtmetratge com a mostra d'aquesta recerca, es basa en la seva temàtica, ja que, s'estructura al voltant d'una premissa que s'anirà repetint al llarg de la carrera de Varda.

2. **Característiques formals:** Aquest és, segurament, un dels aspectes més

[16] *Ulysse (Short 1983) - IMDb*. (1986, 29 enero). IMDb. Recuperat de https://www.imdb.com/title/tt0161034/?ref_=ttawd_ov [consultat el 27-04-2023]

rellevants a tenir en compte del curtmetratge, perquè, la recerca que ens ocupa es basa, principalment, en demostrar que aquesta peca audiovisual presenta una estructura narrativa fragmentada i que, també, compleix amb els trets característics de les obres postmodernes i aquelles reconegudes sota el nom de *collage essays.* Premisses que es poden demostrar si ens centrem en l'ús de: el muntatge cinematogràfic, la veu en off, l'enquadrament, l'estructura del relat, la composició fotogràfica, etc. És a dir, aspectes formals. Havia de ser, també, una obra que no formes part del recull de ficcions de l'artista, ja que, aquests aspectes no es podrien identificar d'una manera tan clara i precisa.

3. **Període en què es va produir:** Un aspecte central d'aquest treball de recerca és el context en el qual Agnès Varda va produir la seva obra artística i com aquest la va influenciar de manera directa. De fet, una de les hipòtesis que s'han plantejat, està directament relacionada amb aquest aspecte. Varda té una obra molt extensa que s'allarga en el temps, és per això que semblava lògic escollir una obra que s'hagués produït en l'equador de la seva carrera, com és el cas d'*Ulysse.* Aquesta, també, apareix en un moment clau de la producció postmoderna i, sobretot, de les obres assagístiques, atès que, ens trobem al final del segle XX i a les portes del XXI. Van ser anys en què autors que hem destacat anteriorment, com Chris Marker o Godard, també van produir diferents obres d'aquest estil.

4. **Viabilitat d'anàlisi:** Finalment, un altre aspecte molt important a tenir en compte és la viabilitat d'anàlisi.

   - **Mostra reduïda:** En un escenari ideal, seria molt millor poder fer un estudi en profunditat de la filmografia completa d'Agnès Varda per tal de poder extreure resultats concloents, no obstant això, en parlar d'un treball de recerca d'aquesta magnitud és millor centrar-se en una mostra més reduïda a partir de la qual extreure informació que, tot i ser menys extensa, serà més concreta en relació amb la mostra. Si ens centrem en *Ulysse* podrem fer una radiografia completa de l'obra la qual ens permetrà, tenint present el repàs filmogràfic plantejat en l'apartat anterior, aplicar alguna de les conclusions a la praxi artística de Varda al llarg de la seva carrera, encara que, les premisses amb un

valor més elevat seran aquelles relacionades exclusivament amb el curtmetratge.

- **Magnitud de la mostra:** En relació amb el plantejat en l'apartat anterior, és important, també, saber que s'ha escollit l'obra *Ulysse*, en part, perquè és un curtmetratge. Segurament en un llargmetratge apareixen més elements a analitzar, però, es necessita molt més temps i recursos per a poder estudiar-lo amb profunditat. D'aquesta manera, tenint en compte la naturalesa d'aquest treball de recerca i l'equip que hi ha al seu darrere, una sola persona, el més adient i beneficiós, de cara a l'extracció d'informació de qualitat, és escollir una peça d'una durada moderada, com és el cas de la mostra escollida.
- **Accessibilitat:** Finalment, dins de la viabilitat d'anàlisis, trobem l'accessibilitat de l'obra. En el cas de Varda gran part de la seva producció cinematogràfica es pot consultar actualment, gràcies a la restauració dels seus curtmetratges i llargmetratges a partir de 2015 realitzada per *Ciné-Tamaris*, a través de plataformes com *Filmin, Mubi* o *Prime Video.* Aquestes, però, suposen vies d'accés les quals impliquen algun tipus de pagament. En el cas d'*Ulysse*, però, es pot consultar en línia i de manera gratuïta a través de *Vimeo* o *Internet Archive*[17]. En aquesta segona opció, la que finalment hem escollit, és possible, inclús, descarregar una versió de l'obra remasterizada l'any 2015. En altres casos, podem trobar les pel·lícules o curtmetratges de Varda penjats a Youtube, encara que, en aquests casos, la qualitat d'imatge i so és molt baixa.

Queden establerts, doncs, els diferents aspectes que s'han tingut en compte a l'hora d'escollir *Ulysse,* l'obra de Varda que s'ha considerat més apte per a ser analitzada en aquest treball de recerca.

2.4 Metodologia de recerca: Qualitativa

En aquesta investigació utilitzarem una metodologia qualitativa. En mencionar aquest concepte, el mètode, ens referim a com enfocarem els problemes de la nostra recerca i, també, com buscarem les seves solucions.

[17] Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

La metodologia qualitativa és un tipus de tècnica ideogràfica, és a dir, pretén comprendre el significat dels fenòmens a partir d'aquells fets particulars o singulars, és per això, que aquesta s'empra normalment en les investigacions de caràcter social, on la realitat i el testimoni de subjectes particulars, a banda de la figura de l'investigador, són cabdals. Precisament, aquesta metodologia ens permet "enfocar la investigació sobre les qüestions subjectives, com són els sentiments, les representacions simbòliques, els efectes, és a dir, tot allò interior a què podem accedir a través d'un acostament a l'objecte d'estudi" (Penalva i Mateo, 2006, pàg.18). Hem d'entendre, doncs, que en afrontar una investigació d'aquest estil, totes les fases prèvies a la recerca pràctica; el plantejament de les problemàtiques, la creació del marc teòric, conceptual i el plantejament d'estratègies, són gairebé igual de rellevants.

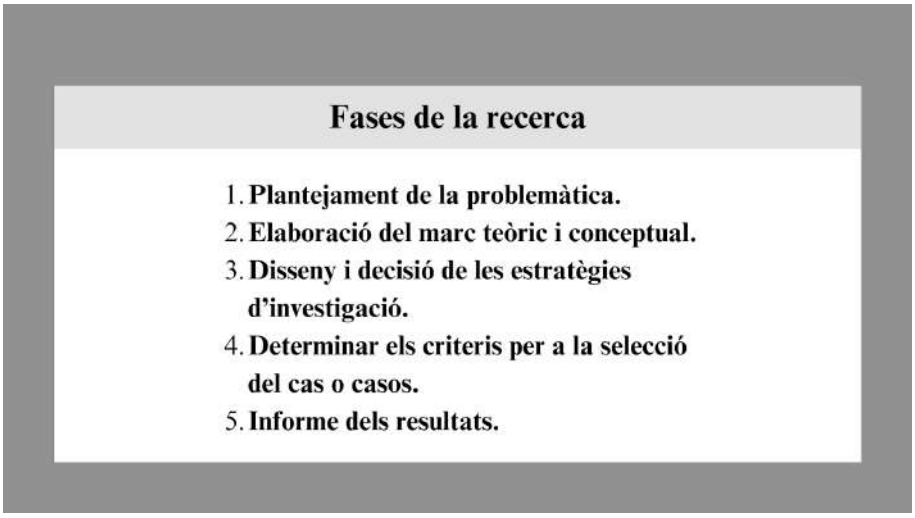
És cabdal entendre, també, que tot i afrontar l'estudi de manera qualitativa, la quantificació no queda totalment exclosa, ja que, és un recurs útil a l'hora d'establir comparacions o relacions entre determinats elements com, per exemple, l'ús reiterat d'un recurs estilístic.

2.4.1 Tipus de recerca: Estudi de casos

Un dels aspectes més importants a tenir en compte un cop s'inicia una recerca és, precisament, la seva tipologia. Si ens fixem en la temàtica d'aquest treball, el més adient seria analitzar la filmografia d'Agnès Varda al complet, no obstant això, en parlar d'una artista amb més de 40 títols originals a la seva esquena, és més realista analitzar una mostra reduïda de la seva obra per tal d'aconseguir uns resultats més concloents. D'aquesta manera, parlem d'una recerca on aplicarem l'estudi de casos.

Aquest tipus de recerca suposa un procés "d'indagació que es caracteritza per l'examen detallat, comprensiu, sistemàtic i en profunditat de l'objecte d'interès" (Garcia, 1991, citada per Alonso, 2006, p.9). És una metodologia tradicionalment lligada a les recerques qualitatives, ja que, aquestes no se centren en la representativitat o la generalització, sinó en aquells aspectes peculiars o subjectius del que s'estudia. Les diferents passes a seguir a l'hora de realitzar un estudi d'aquest tipus són les següents (figura nº10):

Figura 10: Fases de la recerca



Font: Elaboració pròpia segons (Alonso, 2006, p.22)

2.4.2 Tècniques d'anàlisis

Per tal de dur a terme l'estudi de casos, ens recolzarem en dues tècniques pròpies d'aquest tipus de recerca, la revisió de la literatura i l'anàlisi semiòtica.

2.4.2.1 Revisió de literautra

Abans de poder realitzar qualsevol classe de recerca, és cabdal establir una base conceptual amb la qual fonamentar les teves troballes i conclusions. La revisió de la literatura, doncs, és imprescindible en qualsevol treball d'investigació, amb aquesta podem "localitzar les aportacions més rellevants sobre el tema d'estudi, així com definir els principals conceptes i teories que serveixen per fonamentar i comprendre el problema i valorar com aquest encaixa en un marc més general d'investigació" (Arnau i Roca, 2020, p.3). Aquesta ens permet, també, veure com altres autors i autores han enfocat recerques semblants a la teva.

Encara que aquesta revisió ha estat duta a termenen l'apartat del marc teòric, el seu pes en el treball va més enllà, ja que, en combinar-la amb els resultats extrets de l'anàlisi del curt, podrem treballar la resolució de les hipòtesis i contextualitzar-ne els resultats.

2.4.2.2 Anàlisi semiòtica

Tenint en compte el que s'ha plantejat en els apartats anteriors, queda establir quin tipus d'anàlisis aplicarem. "La semiòtica és una tècnica d'investigació que explica de manera bastant exacta com funciona la comunicació i la significació" (Eco, 1994, citat per Sulbarán, 2000, p.46). Aplicarem, doncs, una anàlisi semiòtica de caràcter qualitatiu per tal d'entendre com s'estructura i, també, entendre el que planteja Varda, en el curtmetratge *Ulysse*.

De manera més concreta, ens basarem en el que plantegen Casetti i Di Chio en fer referència a una anàlisi de la representació, estableixen que aquest permet fer una aproximació al *fìlme* i la seva anàlisi "explícitament de caràcter estructural i categorial (...) Partim, doncs, del text com a objecte complet per tal d'investigar la seva composició, la seva arquitectura i la seva dinàmica" (Casetti i Di Chio, 1991, p.122). És molt important en aquest tipus d'aproximació, el fet que, es poden mirar d'entendre les tècniques i els processos que s'utilitzen en el cinema per reproduir una realitat o, per contra, per crear-ne una de nova. Ens centrarem en aspectes relacionats amb:

1. **<u>Referents a la temàtica:</u>**
- **Tema central de la peça.**
- **La posada en escena:** Referent al contingut de la imatge.
2. **<u>Referents al tractament de la imatge</u>**
- **L'enquadrament:** Referent a com es capten i es presenten les imatges (molt relacionat amb la posada en escena).
- **L'espai cinematogràfic:**
- **Els eixos de l'espai:** Entre aquests trobem:
    1. *in/off,* determinat pel fet d'estar dins o fora de l'enquadrament.
    2. Estàtic/dinàmic, determinat pel fet d'estar immòbil o no.
    3. Orgànic o no orgànic, determinat pel fet de ser un element unitari o no.
- **El camp i el fora camp:** Allò que s'inclou en l'enquadrament i allò que no.
- **L'espai i el moviment:** Com el seu nom indica, relacionat amb la representació del moviment a través de la imatge cinematogràfica. Casetti i Di chio destaquen tres tipus d'espais.
    1. <u>Espai estàtic:</u> S'entén com a espai estàtic quan la imatge presentada es

bloqueja i es presenta com a una imatge.

2. Espai estàtic mòbil: En aquest cas, parlem de plans en què la càmera es troba estàtica, però el que mostra, presenta algun moviment.
3. Espai dinàmic descriptiu: A diferència de la categoria anterior, en aquest cas, el moviment de la càmera es relaciona amb el de les figures i elements presentats.

3. Referents al muntatge de la peça audiovisual

- **El temps cinematogràfic:**
- **L'ordre de la narració.**
- **La duració.**
- **La posada en sèrie**: Referent al muntatge i la sintàctica cinematogràfica. (Casetti i Di Chio, 1991).

Aquesta selecció s'ha extret del plantejat per part dels autors Casetti i Di chio, encara que, s'ha organitzat de diferent manera i s'ha combinat amb aspectes que ells no contemplen en la seva anàlisi de la representació. Hem mirat d'escollir aquells que ens seran més útils de cara a la resolució de les nostres hipòtesis.

A banda d'aquests trets, posarem especial atenció, també, al paper de Varda en l'obra. Encara que no ens centrarem en l'ús de sons extradiegètics i diegètics en el curtmetratge, la *veu en off* de l'autora és cabdal en el desenvolupament de l'obra i, precisament, en el seu muntatge. De la mateixa manera, tindrem presents en tot moment, també, les característiques del cinema postmodern, del *cinema collage* i de les obres anteriors i posteriors de Varda, per tal de, més enllà de treballar la peça d'*Ulysse* en profunditat, poder interrelacionar la informació recollida en el marc teòric amb els descobriments concrets.

2.4.2.2.1 *Découpage*

Com analitzarem, però, el curt d'*Ulysse* i els seus diferents trets característics? Ho farem a través d'un *Découpage* per plans. El mot d'origen francès significa esmicolar, encara que, aplicat al cinema, fa referència a un procés més d'aquells implicats en la creació d'una pel·lícula o curtmetratge. Es pot utilitzar com a guió tècnic previ a la filmació de la peça, per tal d'aconseguir un resultat el més fidel possible a la idea inicial del director, o, per contra, en la fase final de la producció com a document descriptiu d'aquesta, molt utilitzat també per a les anàlisis cinematogràfiques. Alguns autors, de fet, defineixen a aquesta tècnica com a "un instrument pràcticament indispensable en fer l'anàlisi de tota una pel·lícula, i si el que ens interessa és la narració i el muntatge d'aquesta" (Amount i Marie, p.57).

L'anàlisi en qüestió, tot i basar-se en la distribució de la peça audiovisual a partir dels plans i les seqüències, permet, també, centrar-se en altres aspectes com la composició de la imatge, l'ús del color, etc. Ja que, bàsicament, estàs analitzant en profunditat la naturalesa de cada enquadrament. Per tal de dur a terme el *découpage* d'*Ulysse,* seguirem la següent plantilla (taula nº1):

Taula 1: Plantilla a seguir per tal de realitzar découpage

Escena 4: Exterior/ día/ fachada de escuela (duración: 6 seg)

Plano		Banda de imagen		Banda de sonido
Nº	Duración	Descripción (Acciones de los personajes, escenarios, iluminación)	Cámara (Escala, ángulos, movimiento)	-Voz: *in/off* -Ruidos -Música
7	6 seg	-Fachada de un edificio que tiene en su parte superior un letrero que dice: "SCHULE".[14] También se observan varios adultos que parecen estar esperando algo. Por la calle, frente al edificio, se ve el constante fluir de los automóviles. -Iluminación contrastante, con sombras largas.	-Plano general corto, ligeramente picado, fijo.	Ruidos: -De claxon de automóviles que se mezclan con el repicar de las campanas de la iglesia, que se ha extendido de forma asincrónica.

Font: (Neri, 2008, p.75)

Taula 2: Plantilla a utilitzar per tal de realitzar découpage

Pla		**Banda d'imatge**		**Banda de so**
Nº Pla	**Duració pla**	**Fotograma i descripció de l'enquadrament**	**Càmera i transicions**	**Veu, Sons extradiegetics i diegètics**

Font: Elaboració pròpia

D'aquesta manera, els elements a partir dels quals descompondrem l'obra són:

1. Pla:
    - **Nº de Pla.**
    - **Duració de pla.**
2. Banda d'imatge:
    - **Fotograma del pla:** Imatge del pla extreta del curt.
    - **Descripció pla:** Composició dels elements, elements presents, accions de personatges i escenaris.
    - **Descripció tècnica del pla:** Tipus de pla, moviment i angle de càmera.
3. Banda de so:
    - **Veu.**
    - **Sons diegètics / extradiegètics.**

A partir d'aquests aspectes del curtmetratge, mirarem de comparar-los amb les diferents característiques atribuïdes al *cinema assaig* centrant-nos, sobretot, en l'ús artístic de la fragmentació narrativa i la seva repercussió en l'obra.

3. ANÀLISI DE CAMP

Un cop fet el *découpage* de tots els plans d'*Ulysse,* el qual es pot consultar en l'apartat d'annexos, destacarem tots aquells aspectes cabdals de l'obra els quals ens permetin establir una imatge fidedigna del que aquesta presenta i de quina manera ho fa. Respectant el que hem establert en l'apartat de la metodologia, estructurem l'anàlisi de camp a partir de tres blocs referents a: **la temàtica, al tractament de la imatge** i **al muntatge.**

3.1 La temàtica en *Ulysse* d'Agnès Varda i la seva presentació

"Era un diumenge de platja, a prop de Calais. Quan vaig fer aquesta fotografia amb una càmera de plaques (...)" (Varda, 1982, 01:37). Aquesta és la frase amb la qual Varda dóna el tret de sortida al curtmetratge *Ulysse*, plena d'intenció, i acompañada de la imatge que s'anirà repetint al llarg de tota la peça (imatge nº12), l'espectador no necessita molta més informació per entendre que l'artista francesa ens parla, i ens parlarà, d'un record concret situat en el passat.

Veiem, doncs, com si es respecta el destacat en l'apartat de la *cinécriture* en l'obra de Varda, el temps i, de manera més concreta, l'exercici de memoritzar, esdevé tema el central en *Ulysse*, tal com succeeix en les obres: *Uncle Yanko* (1968), *Ulysse* (1982), *Jacquot de Nantes* (1991), *Glaneurs et la glaneuse* (2000), *Quelques veuves de Noirmoutier* (2005), *Les plages d'agnès* (2008), *Visages, villages* (2017) o *Varda par Agnès* (2019), destacades anteriorment.

3.1.1 Presentació de la memòria en *Ulysse*

Com presenta, però, el tema Varda? Més enllà de confeccionar el curtmetratge al voltant de la presentació de la imatge fixa, *leitmotiv* cabdal en gran part de la seva obra, aspecte el qual comentarem més endavant, l'artista convina reflexions pròpies al voltant del que suposa, o pot suposar, la memòria, amb el testimoni i els records de terceres persones implicades en la realització de la imatge de 1954. Per a fer-ho, utilitza **la paraula** en forma de *veu en off*, quan presenta el seu discurs personal, i en forma d'intervencions dels seus entrevistats quan es

focalitza l'atenció en el que personatges com Ulysse o Foulia Elia estableixen en relació amb els seus records o, inclús, quan articulen reflexions relatives a la memòria. A banda de la paraula, la cineasta francesa es recolzarà en **elements visuals**, metafòrics o literals, per tal de reforçar el seu discurs o complementar-lo.

- **La paraula:** A continuació destacarem diferents moments del curt on es parla del tema central de l'obra, la memòria, a través de la paraula, ja sigui en forma de *veu en off* o de declaracions per part dels diferents interlocutors implicats en el curt:

***Veu en off,* intervencions de Varda:**

Serien exemples del plantejament d'idees personals de Varda a través de la *veu en off*, les paraules que s'exposen en els plans nº169, on equipara la memòria de la gent, la qual és única, amb el mite de la caverna de Plató, o el nº181 en què, precisament, parla de la seva versió personal de l'any 1954: "L'any 1954 està ben clar en la meva memòria, vaig rodar la meva primera pel·lícula amb els habitants de La Pointe Courte, amb pescadors i dos joves actors, Sílvia Montfort i Philippe Noiret(...)" (Varda, 1982, 19:01).

Ens podem fixar, també, en el pla nº87 on Varda diu el següent: "(...) la memòria com el procés de rumiar imatges mentals (...)" (Varda, 1982, 12:47). En aquest cas, compara de manera metafòrica l'acte de memoritzar amb el de rumiar, acció duta a terme pels animals en mastegar. A aquestes paraules, les acompanya una imatge en moviment d'una cabra menjant una imatge impresa d'una cabra morta (taula nº3).

Taula 3: Fragment del découpage d'Ulysse

87	12:47 - 12:59	Tornem a la cabra rosegant la fotografia de la cabra morta impresa. En aquest cas, però, el pla és més obert i la cabra està més erecte que en el pla nº78.	- **Tipus de pla:** Pla sencer. - **Angle càmera:** Picat. - **Moviment càmera:** *Zoom-in.* - **Tipus de transició:** Càmera a mà alçada.	**Veu:** Varda en *Veu en off:* "(...) sense fer parlar als animals, com els dibuixos animats americans, o definint la memòria com el procés de rumiar imatges mentals. Suggereixo que hi ha un animal "menjaimaginacions" (...)". **Sons diegètics:**

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[18]

[18] Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

Testimoni de tercers:

Gran part del documental es basa en el testimoni de personatges com Ulysse, Elia o Bienvé, tots implicats en la realització i història de la imatge de Varda.

Entre els plans 12 i 29 del curt, Elia parla dels seus records en relació amb la imatge, encara que, també s'atreveix a reflexionar i teoritzar sobre la memòria i el fet de recordar, com passa en el pla nº28 on estableix el següent mentre observa una imatge d'ell quan era jove: "No vull recordar. Si no recordem, estem perduts, o això crec".

Ulysse apareix per primera vegada en el pla nº32, encara que, no se l'interpel·la i no intervé de manera directa fins el pla nº48. Gran part de les seves intervencions es basen en establir que no recorda res sobre la imatge, com passa en el pla nº57 (taula nº4).

Taula 4: Fragment del découpage d'Ulysse

57	08:50 - 09:11	 Mateixa enquadrament i composició que en el pla nº41[8]. És cert, però, que en aquest pla, davant les insistents preguntes de Varda, podem veure la incomoditat i incertesa d'Ulysse en observar la imatge i interactuar amb l'artista.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament a la dreta d'Ulysse i a la seva alçada. - **Moviment càmera:** Càmera fixa - **Tipus de transició:** Càmera fixa	<u>Veu:</u> <u>Varda:</u> "(...) d'aquell dia?". <u>Ulysse:</u> "Cap ni una". <u>Varda:</u> "No et veus a tu mateix en la platja". <u>Ulysse:</u> "No".

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[19]

No obstant això, de la mateixa manera que Elisa, també teoritza i dóna el seu punt de vista en relació amb la temàtica central de la peça, la memòria. Ho podem veure en el pla nº63: "Al cap i a la fi, tothom té la seva versió dels fets, encara que sigui estrany (...)" (Varda, 1982, 09:38). Serà, doncs, a través d'aquest estira-i-arronsa d'opinions, a partir del qual Varda presentarà una de les grans reflexions del curt, no tothom recorda el mateix, la memòria d'un fet és quelcom personal. Aquest punt de vista el reforça de manera clara en el minut 19 del

[19] Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

curtmetratge, on explica com va viure ella l'any 1954, moment en què es va realitzar la fotografia, i el que va suposar en la seva vida (taula nº5).

Taula 5: Fragment del découpage d'Ulysse

181	19:01 - 19:19	**Imatge fixa -** Agnès Varda en el set d'una pel·lícula. Al seu costat, diferents assistents de	- **Tipus de pla:** Pla General / Pla sencer / Pla sencer - **Angle càmera:** Càmera lleugerament picada / Càmera lleugerament picada / Càmera a l'alçada dels personatges. La càmera se situa a mà esquerra de Varda / Càmera a l'esquerra de Varda / Càmera frontal. - **Moviment càmera:** La càmera es queda fixa en els tres casos (són imatges estàtiques), encara que, les imatges fan un moviment lateral continu,	**Veu:** Varda *Veu en off:* "L'any 1954 està ben clar en la meva memòria, vaig rodar la meva primera pel·lícula amb els habitants de La Pointe Courte, amb pescadors i dos joves actors, Silvia Monfort i Philippe Noiret(...)". **Sons extradiegètics:** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, un home xiula, etc.

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[20]

Precisament, aquesta reflexió ve just després d'una part del curtmetratge dedicada a un informatiu, el qual Varda ha reciclat, és a dir, no és de la seva autoria, en què es repassen certs esdeveniments importants d'aquell mateix any. D'aquesta manera l'artista ens explica com sempre ha existit, i existirà, una memòria o història col·lectiva establerta per actors externs a la teva persona. Si tu preguntes a algú que va passar a Estats Units l'any 2001, tothom et dirà que les *Twin Towers* van ser enderrocades per la col·lisió de dos avions, encara que, el que no sabran de segur són les teves experiències personals durant aquell mateix any. Aquesta seqüència informativa s'allarga aproximadament entre els minuts 15 i 17 de la peça.

[20] Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

- **<u>Elements visuals</u>:** La paraula, sense la imatge, no va enlloc. És per això, que en aquesta obra hi ha tres ideas visuals molt marcades i repetitives que acompanyen i reforcen constantment el discurs de Varda.

La cabra:

Com ja hem mencionat en l'apartat anterior, el paper de la cabra en aquest curt és cabdal. Per començar, apareix en la imatge que motiva la creació de la peça (imatge nº9), encara que, l'important és el significat amb el qual Varda dota a la figura de l'animal salvatge. Quan la cineasta fa aparèixer una cabra en escena el que està fent en realitat és identificar i materialitzar el concepte de la memòria i el record en l'animal. Un dels exemples més clars és el ja mencionat i representat en la taula número 3, de fet, com hem vist, il·lustra de manera literal la idea que Varda planteja a través de la *veu en off*. Podem fixar-nos, però, en altres casos com els que es donen en els plans nº90 i nº193.

En el primer cas veiem un grup de nens apropant-se a una cabra blanca, són els mateixos nens que a continuació observaran i comentaran les mateixes imatges que Elia i Ulysse ja han comentat amb antelació durant el curtmetratge, és a dir, l'acció dels nens caminant en direcció a l'animal representa aquest apropament a cegues a una escena que ells no han viscut, fet el qual també succeeix quan compartim experiències viscudes amb algú qui, d'entrada, no les ha viscut en primera persona.

En el segon cas, la metàfora és encara més evident. Bienvé, durant la seva última intervenció en el curt, contesta diferents preguntes a Varda mentre la cabra es passeja per darrere seu, passant just a l'alçada del seu cap, fent referència a l'acte de memoritzar (taula nº6).

Taula 6: Fragment del découpage d'Ulysse

193	21:25 - 22:07	Bienvè seu a una cadira mentre respon a les preguntes de Varda. Darrere seu, el pati on fa uns instants veiem als nens i a la cabra jugar. La seva figura es recolza sobre la vertical d'interès esquerre del pla. La seva mirada es dirigeix a la dreta del pla (la seva esquerra).	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** La càmera es troba a l'alçada de Bienvè. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. A la meitat del pla, fa un *horitzontal pan* cap a l'esquerra molt lleu. - **Tipus de transició:** /.	**Veu:** Varda: "Perquè li vau dir Ulysse?". Bienvè: "A en Juan li agradava, quan jo el vaig voler inscriure com a Ulysse, com el nom no estava en el calendari Catòlic, no em van deixar. El vam haver de registrar com a Antonio, com el seu avi". Varda: "Però vosaltres l'heu anomenat sempre Ulysse". Bienvè: "Sí, nosaltres sempre li hem dit així".

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[21]

Finalment, en relació amb la cabra, trobem els plans nº78, 79, 80, 81, 82, on Varda ens mostra diferents imatges de dues obres de Picasso, més concretament, una escultura i una pintura d'una cabra. Si tenim en ment que la cabra és la memòria, i que aquesta és personal, no tothom recorda el mateix ni la de la mateixa manera, entendrem l'al·legoria que la cineasta planteja en analitzar les seves paraules: "(...) no com Picasso, qui creava a partir de trossos de ferro o pedra (...)" (Varda, 2015, 12:13) És a dir, veiem com l'artista espanyol treballa la mateixa figura i concepta que Varda, la cabra, però amb materials i tècniques diferents, aconseguint, també, un resultat diferent.

La imatge fotogràfica:

L'aparició d'imatges fotogràfiques és gairebé constant durant el curtmetratge *d'Ulysse*. A banda del context que poden arribar a aportar algunes, la seva funció principal és la d'emmarcar un record i cristal·litzar-lo per sempre. Tal com destacàvem en l'apartat de la *cinécriture,* aquest element és presentat per Varda principalment de dues maneres, o en format físic, és a dir, una gravació d'imatges fixes, o, també, com a enquadraments estàtics disposats en el muntatge del curtmetratge com a plans independents. A diferència de la cabra,

[21]Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

la imatge fixa forma part dels diferents *leitmotivs* que hem destacat com a constants en gran part de la filmografia de Varda.

La manera més recurrent a partir de la qual Varda introdueix aquest element en la peça és a través dels testimonis de tercers, ja que, aprofita per entregar-los imatges referents als records dels quals els ha parlat amb antelació. Aquesta serà una situació, doncs, que es repetirà de manera constant durant les intervencions d'Ulysse i Elia, és per això que només destacarem dos plans en concret (taules nº7 i 8), encara que la llista és en realitat molt més extensa.

Taula 7: Fragment del découpage d'Ulysse

48	07:57 - 08:10	 Ulysse, d'adult, espera dempeus mentre Varda li entrega, en físic, la fotografia d'ell amb la seva mare que s'ha mostrat als espectadors en el pla anterior. Veiem, també, la mà de Varda entrant al pla. Ell mira incrèdul la imatge mentre somriu. Quan no mira la imatge, mira a Varda, a l'esquerra de l'enquadrament i fora de pla. Es troben dins de la llibreria. A les seves esquenes, estanteries plenes de llibres. Ulysse, a diferència d'Elia, porta roba.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament a la dreta d'Ulysse i a la seva alçada. - **Moviment càmera:** Càmera fixa - **Tipus de transició:/.**	**Veu:** Varda: "(...) imatge de Bienvé i tu. L'havies vist abans?". Ulysse: "No, no l'havia vist mai". Varda: "T'emociona?". Ulysse: "No (...)" **Sons diegètics:** - Soroll de l'escena: so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc.

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[22]

[22]Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

Taula 8: Fragment del découpage d'Ulysse

13	03:23 - 04:13	 Fouli Elia seu al seu escriptori, encara nu i amb les ulleres. És al centre de la imatge mentre la mà de Varda torna entra per l'esquerra del pla i li entrega la imatge que hem estat comentant fins ara junt amb uns quants còdols. Li veurem,	- **Tipus de pla:** Pla mitjà curt. - **Angle càmera:** La càmera està centrada a l'alçada d'Elia, encara que, en anar movent-se, la seva alçada va variant lleugerament. Lleugerament Picat. - **Moviment càmera:**	**Veu:** Varda: "T'he portat aquesta imatge i alguns còdols". Fouli Elia: "Doncs no recordo aquesta en particular (referint-se a la imatge). Recordo al nen (...)". Varda:

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[23]

Per altra banda, els plans com el nº9 (taula nº 9), el primer en què es presenta la imatge central del curt titulada, també, amb el nom d'*Ulysse,* són exemple de la disposició de la imatge fixa com a pla autònom.

Taula 9: Fragment del découpage d'Ulysse

9	01:37 - 02:00	**Imatge fixa** Una cabra morta en primer pla i un home dempeus al costat d'un nen assegut, ambdós personatges estan despullats. Tots tres es troben en una platja rocosa. Les roques ocupen més de la meitat de la pantalla, la línia de l'horitzó, marcada per l'aigua del mar, se situa a la part superior del pla, gairebé tocant el límit d'aquest. L'home mira a l'horitzó, i el nen a la cabra morta[2].	- **Tipus de pla:** Pla general (és una fotografia sense moviment). - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:**Càmera fixa. - **Tipus de transició:**El pla comença amb un fons negre el qual, a partir d'una transició de *Fade in*, es va aclarint fins que l'espectador pot veure la imatge.	**Veu:** Varda en *Veu en off:* "Era un diumenge de platja, a prop de Calais. Quan vaig fer aquesta fotografia amb una càmera de plaques (...) **So extradiegètic:** - Gavines i sons marins.

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[24]

[23]Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]
[24]Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

L'aigua i la platja:

Seguint amb aquells elements que es repeteixen al llarg de l'obra de Varda, trobem la platja. De nou, aquest és un element que es troba en la fotografía titulada *Ulysse,* presentada en la taula nº9, la qual es repeteix de manera constant al llarg de tot el curtmetratge, i encara que no trobem molts més paisatges on la costa sigui un element central, sí que trobem un pla en què l'artista francesa ens parla de l'aigua i el que pot arribar a suposar: "com el temps, l'aigua no para de córrer" (taula nº10). De la mateixa manera, aquest és un element visual que, si es té cert coneixement sobre l'obra de Varda, ens permet extreure certes lectures d'entrada. Per exemple, tal com hem destacat en apartats anteriors, el mar i la platja, per a la cineasta, suposa un lloc el qual ella relaciona de manera directa amb el seu imaginari, un concepte molt lligat amb tot l'espectre mental i inconscient que participa, també, en l'activitat de la memòria. En aquest sentit, es repeteix en diverses ocasions un reenquadrament de la fotografia principal del curt on veiem a Elia mirant de cara el mar, l'interesant, és que l'aigua ocupa tota la part superior de la imatge i la totalitat de la dreta de l'enquadrament, ja que, Elia està situat a l'esquerra. Agnès, d'aquesta manera, torna a relacionar de manera al·legòrica l'espai mental d'Elia amb l'aigua de la platja (taula nº11). A aquesta metàfora visual, l'acompanya, com és habitual, amb paraules que confirmen el representat.

Taula 10: Fragment del découpage d'Ulysse

166	17:20 - 17:27	**Imatge fixa -** Imatge que ens mostra la font del pla nº154 des d'una perspectiva diferent. En aquest cas no és l'element central, per davant seu veiem el passeig del llac. La font es troba a la part superior dreta del pla. Al fons de tot, veiem muntanyes que marquen l'horitzó. Imatge en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Gran pla general. - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**Veu:** Varda *Veu en off:* "Com el temps, l'aigua no pare de córrer. Així ho cantava Li-Po en el segle 8 (...)". **Sons extradiegètics:** - Aigua movent-se i gavines.

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[25]

[25]Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

Taula 11: Fragment del découpage d'Ulysse

168	17:35 - 17:44	**Imatge fixa -** Es repeteix l'enquadrament del pla nº11[20]. En aquest cas, però, la càmera ressegueix la línia que dibuixa l'aigua fins que perdem de vista a Elia. Imatge en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla americà. - **Angle càmera:** Angle lleugerament picat. - **Moviment càmera:** La càmera fa un *horizontal pan.* - **Tipus de transició: /.**	**Veu:** Varda *Veu en off.* "Si ens fixem el la línia que dibuixa l'aigua, el temps ja no és el mateix". "Els actors de la història, els quals (...). **Sons extradiegètics:** - Aigua movent-se i gavines.

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[26]

Veiem, doncs, com en *Ulysse* Varda tracta un dels temes centrals de la seva filmografia, el pas del temps, en aquest cas, centrant-se en la memòria. La cineasta planteja que la memòria és quelcom relatiu i personal, no tothom recorda el mateix, i cadascú té una idea i imatge del passat determinada.

De la mateixa manera, es recolza en molts dels altres aspectes recurrents en la seva obra els quals hem anat destacant al llarg d'aquest treball: la presentació del seu discurs subjectiu a través de la *veu en off,* el retrat, tan seu com el dels altres, els *leitmotivs* visuals de la imatge fotogràfica i de la platja etc.. En els següents apartats veurem com la cineasta francesa acompanya aquesta temàtica amb els aspectes formals referents al llenguatge audiovisual i el muntatge cinematogràfic.

[26] Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

3.2 El llenguatge audiovisual en *Ulysse*

Un cop analitzada la temàtica i part del discurs que presenta Varda, analitzarem el tractament formal d'*Ulysse* referent a la realització, sense tenir en compte, de moment, el muntatge, és a dir, centrant-nos en el llenguatge audiovisual que aplica Varda en l'obra.

3.2.1 La imatge fixa en *Ulysse*

D'entre els 194 plans que hem analitzat d'*Ulysse,* 78 són imatges fixes amb valor de pla autònom, a les quals els hi hem de sumar 10 casos en què en comptes d'imatges a soles, trobem composicions d'estil *collage*, és a dir, a *Ulysse* trobem que 88 plans, 45% del total, són imatges, o composicions d'imatges, estàtiques. És cert que en algunes Varda, a través del muntatge, arriba a fer algun tipus de *Zoom in/out*, però l'espectador continua veient una imatge fotogràfica sense moviment. La cineasta juga, doncs, amb les pauses i l'espai fix, en el muntatge parlarem de com afecta aquesta decisió en el ritme, tret el qual, com hem vist anteriorment, és recurrent en la seva obra.

Aquestes dades, però, no tenen en compte tots aquells plans o escenes en què es mostren imatges enregistrades amb una càmera mentre; els actors les observen, estan posades en algun lloc, etc. És important saber, també, que com la gran majoria d'imatges que es presenten formen part dels anys 50, gairebé totes són en blanc i negre.

És crucial saber també quines imatges ens mostra Varda, i com ens les mostra. Com ja hem avançat en l'apartat anterior, hi ha una fotografia que es repeteix de manera constant al llarg de tota la peça, de fet, es titula de la mateixa manera que el curtmetratge i suposa el motiu principal d'aquest (imatge nº12). Aquesta apareix en més de 30 plans diferents, ja sigui amb l'enquadrament original, variat o com a part d'una composició d'imatges (figura nº11).

Figura 11: Fotogrames Ulysse

Font: Internet Archive[27]

A banda de la fotografia *Ulysse,* les imatges que mostra Varda es divideixen entre aquelles que representen una escena quotidiana, les quals podrien formar part de qualsevol àlbum de fotografies familiar, i aquelles en què es presenta una composició premeditada i treballada artísticament. De fet, aquest és un dels trets característics que en apartats anteriors hem destacat com a una característics fonamental de la cineasta, i en aquest cas es confirma, inclús, amb les paraules de l'artista durant el curt: "Una cabra morta era un tema curiós, sobretot, pel tipus de composició pictòrica que m'agradava en aquella època(…)"(Varda, 1982, 02:17). En el següent recull d'imatges extretes del curt podem observar els dos tipus de fotografies esmentats (figura nº12). És cert, però, que la qualitat de les imatges, tinguin o no una composició estètica, és considerable, ja que, hem de tenir en compte que Varda era fotògrafa professional.

[27]Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

Figura 12: Fotogrames Ulysse

Font: Internet Archive[28]

3.2.2 El *collage* fotogràfic en *Ulysse*

En l'apartat "definició cinema *collage"* del marc teòric hem repassat diferents maneres d'aplicar la fragmentació en l'enquadrament cinematogràfic. Una d'elles, la més "simple", és la de gravar directament composicions visuals les quals eboquin a la pràctica pictòrica coneguda amb el mateix nom, *collage.* Varda, en *Ulysse,* més enllà de gravar composicions d'aquest estil, les presenta en escena com a plans autònoms amb una durada determinada i, novament, en format de pausa. Al llarg de l'obra en podem trobar, de manera explícita, uns 10 casos d'aquest estil. Molts d'aquests respecten el que hem establert com fragmentació de l'enquadrament, sobretot, en distorsionar els trets formals de l'expressat i jugar amb els marcs de nous enquadraments dins de l'enquadrament inicial (*frame within a frame)*. Un exemple d'aquest cas seria el ja mencionat pla en què Varda ens presenta tres imatges disposades de manera horitzontal, recordant el tradicional estil del triptic (taula nº5). En aquest cas, però, l'artista, per tal de mostrar les diferents escenes inmortalitzades, fa que les imatges es moguin de manera horitzontal, gaudint cada una d'un temps determinat en el centre de l'enquadrament.

[28]Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

A continuació podem veure altres casos en què Varda juga amb les imatges i planteja diferents composicions les quals recorden de manera directa al *collage* pictòric, la forma més primitiva d'aquesta tècnica.

Figura 13: Fotogrames Ulysse

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[29]

El més interessant, de fet, és quan Varda, a través del muntatge, fragmenta l'enquadrament presentat en "directe", com passa en el pla representat en la taula nº11, o, quan genera composicions d'estil *collage* amb, també, l'ajuda del muntatge (taules 12 i 13).

Taula 12 : Fragment del découpage d'Ulysse

69	11:03 - 11:18	**Imatge fixa -** Bienvé dempeus al mig d'una estructura marina abandonada. L'envolten llistons de fusta podrits de color negre, de fet,	- **Tipus de pla:** Pla americà / Pla sencer. - **Angle càmera:** La càmera està a l'alçada de Bienvé. **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició:** La segona imatge apareix sobre l'anterior a través d'una dissolució a la inversa, és a dir, no desapareix, sinó el contrari	**Veu:** Varda en *veu en off*: "És per aquest motiu que estàvem a St. Aubin-sur-Mer, i,també, pel motiu pel qual el portàvem en braços". "En un inici, ell sentia dolor i va perdre pes". **Sons extradiegètics:** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc.

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[30]

[29] Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

[30] Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

Taula 13 : Fragment del découpage d'Ulysse

68	10:51 - 11:03	**Imatge fixa** - Ulysse estirat al terra nu amb els braços amb creu, com si estigués penjat a la	- **Tipus de pla:** Pla sencer. - **Angle càmera:** Picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica) d'entrada. Al cap d'uns instants, s'efectua un *zoom-out* el qual ens permet veure la composició d'estil collage. - **Tipus de transició:** *Cross dissolve* per passar al	**Veu:** Varda en *veu en off:* "Els doctors deien que coixejaria tota la vida si no rebia tractament. No obstant això, una temporada al mar i un massatge amb algues". **Sons extradiegètics:** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc.

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[31]

La barreja de formats i textures és, també, una de les característiques principals del *collage* pictòric. És per això que en *Ulysse,* a banda d'imatges i composicions fotogràfiques, trobem plans protagonitzats per pintures. Aquest recurs no apareix tan sovint com els altres, però segueix sent destacable. En primer lloc, apareix una pintura d'Ulysse quan era petit imitant la fotografia principal realitzada per Varda l'any 1954 (taula 14). De fet, l'artista també fragmenta el dibuix i el modifica tal com ho fa amb la imatge real al llarg de la peça, mirant d'imitar aquestes modificacions.

Taula 14: Fragment del découpage d'Ulysse

58	09:11 - 09:19	**Imatge fixa** -	- Càmera fixa.	**Veu:** Varda en *veu en off:* "Tot i això, en aquell moment, Ulysse va fer un dibuix de la meva fotografia". **Sons extradiegètics:** - Banda sonora.

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[32]

[31]Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]
[32]Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

L'altre obra que apareix referenciada de manera directa en *Ulysse* és una pintura d'una cabra feta per Picasso. Aquesta es pot veure en el pla nº81 del *découpage.* Més enllà del que pugui suposar l'elecció d'una obra de l'artista espanyol en què va pintar una cabra, és important saber que aquesta forma part del corrent artístic conegut amb el nom de cubisme, molt relacionat amb la tècnica del *collage* i amb les avantguardes, característiques del període modernista.

No podem obviar, en parlar d'aquest joc de textures i formats, l'ús que fa Varda d'imatges i fotografies procedents de diaris o revistes dins del seu muntatge. Precisament, aquest tret torna a estar íntimament relacionat amb la tècnica pictòrica del *collage,* la qual en part es basa en això, en retallar elements independents i configurar una nova obra. En són exemples clars els plans: 128, 112, 129, 147, 148, 161 o 180. Aquest últim, de fet, està enquadrat de tal manera, que eboca, de manera directa, a un *collage* independent (imatge nº13).

Imatge 13: Fragment del découpage d'Ulysse

Font: Internet Archive[33]

Finalment, seguint amb l'establert en el paràgraf anterior, destacarem un pla en què Varda presenta una imatge on es combina la paraula escrita sobreposada a una imatge fotogràfica estàtica. Parlem, doncs, d'un recurs que ens recorda de manera directa al cal·ligrama, tècnica avantguardista. No obstant això, continua aproximant-se més a la tècnica del *collage*, on la superposició d'elements està a l'ordre del dia.

[33]Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

Imatge 14: Fragment del découpage d'Ulysse

Font: Internet Archive[34]

3.2.3 Tipus d'enquadraments i moviments de càmera

En un curtmetratge on gairebé el 50% dels plans presenten imatges fotogràfiques i són completament estàtics, és complicat que mostri un gran ventall de recursos audiovisuals. No obstant això, a continuació en destacarem aquells més recurrents.

Tipus d'enquadraments:

Tenint en compte que gran part del curtmetratge s'estructura al voltant de l'entrevista de testimonis, dosdels enquadraments més utilitzat, en les imatges enregistrades per Varda, són: el pla mitjà, o pla mitjà curt, i el primer pla, o primeríssim primer pla (figura nº11).

[34]Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

Figura 14: Fotogrames Ulysse

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[35]

D'aquesta manera l'artista francesa permet a l'espectador conversar amb els adults, veure que experimenta el seu rostre quan recorden i reviuen moments de la seva vida, i, també, acompanyar als nens petits mentre juguen pel pati interior del veïnat. En relació amb aquest tipus de pla en què Varda parla amb un tercer i l'entrevista des del fora de camp, la cineasta, volent o no, juga, precisament, amb límits de l'enquadrament i de vegades deixa que les seves mans apareguin en escena, encara que sigui durant pocs instants.

Cal destacar que Varda repeteix el que veiem durant el llargmetratge *Daguerréotypes* (1975) quan imita la composició fotogràfica en un pla enregistrat en moviment. A *Ulysse* ho fa just quan presenta a Ulysse d'adult i a la seva família, obligant-los a quedar-se quiets en una posició que ens recorda a la típica fotografia familiar d'estudi, no és un recurs que es repeteixi durant l'obra, però sí que suposa un tret característic en la filmografia de Varda (imatge 15). Aquest recurs el podriem intuir, també, a l'inici del curtmetratge quan Varda presenta a Elia Foulia despullat al seu despatx i amb una posició poc natural i estudiada. D'aquesta manera la cineasta crea una relació directa entre la figura adulta de la imatge *Ulysse* amb el personatge que presenta a l'audiència.

[35] Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

Imatge 15: Fragment del découpage d'Ulysse

Font: Internet Archive[36]

En relació amb aquest tipus d'enquadrament en què Varda decideix apropar-se al màxim als protagonistes del curtmetratge per donar aquesta sensació de proximitat, ens trobem amb el segon tipus de pla més repetit en *Ulysse*, el pla detall. Seguint la mateixa lògica, l'artista ens convida a veure les imatges amb els entrevistats, és per això que utilitza plans detall de diferents mans sostenint algunes de les imatges que se'ns van presentant (figura 12).

Figura 15: Fotogrames Ulysse

Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[37]

[36] Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

[37]Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

Moviments de càmera:

Estem parlem d'un curt pràcticament estàtic on el ritme el marquen les imatges que Varda va incrustant en el muntatge de la peça. És per això que la càmera en *Ulysse* pràcticament no es mou. És cert, com ja hem mencionat, que quan Varda fragmenta en "directe" les diferents imatges que mostra, la càmera es mou per l'enquadrament, encara que no és un moviment real, és fictici. En serien un exemple els que trobem en les taules 11 i 13. En parlar de les imatges en moviment enregistrades per l'artista, ens trobem, altra vegada, amb la càmera fixa, ja que, parlem d'entrevistes amb una realització tradicional (figura nº11).

No obstant això, hi ha una seqüència considerablement llarga dins del curtmetratge en què Varda reparteix la imatge d'Ulysse i Elia a la platja amb la cabra morta impresa a un grup de nens i, just en aquell recull de plans, Varda opta en més d'una ocasió per utilitzar la càmera a mà alçada, tret que augmenta el sentiment de proximitat del qual hem parlat en l'apartat del tipus d'enquadraments. Podem destacar, també, el cas del pla referent a la imatge 10, ja que, abans de veure a la família, la càmera fa un moviment horitzontal, *horitzontal pan*.

3.2.4 Imatges reciclades a *Ulysse*

Hi ha un aspecte del curtmetratge d'*Ulysse* el qual mereix un subapartat exclusiu. Parlem d'un informatiu francés de *Le Pathé-Journal* el qual Varda col·loca just a la meitat de la peça. Aquest té les seves pròpies imatges, el seu propi ritme, muntatge, tipus d'enquadraments i durant uns instants, inclús, la seva pròpia *veu en off.* De fet, com ja hem destacat anteriorment, aquest se situa entre els minuts 15 i 17 de la peça, encara que, a mesura que ens apropem a la seva fi, la intervenció de Varda és cada vegada més evident i modifica certs aspectes del muntatge audiovisual: afegeix imatges, sobreposa la seva *veu en off*, interromp el ritme amb imatges fixes, etc.

Més enllà del mencionat en l'apartat de la temàtica, l'ús d'aquestes imatges, el fet de reciclar-les, ens recorda a la idea que tenia Craig Baldwin del *collage essay*, qui, si ho recordem, es va dedicar a comprar retalls de pel·lícules amb els quals creava obres "noves".

És cert que la cineasta francesa no fa el mateix, encara que, a banda del *Journal-Pathé,* durant el curt, també inclou un petit fragment de 19 segons d'una pel·lícula que tampoc és de la seva autoria, *Guardie e ladri* (1951) (pla nº179 del curt). Veiem, doncs, com, tot i no seguir al peu de la lletra l'exemple extrem de Baldwin, en *Ulysse*, a banda de presentar explícitament *collages* pictòrics, també trobem aquesta combinació de recursos i formats característics del *collage essay.*

3.3 El muntatge i l'estructura narrativa d'*Ulysse*

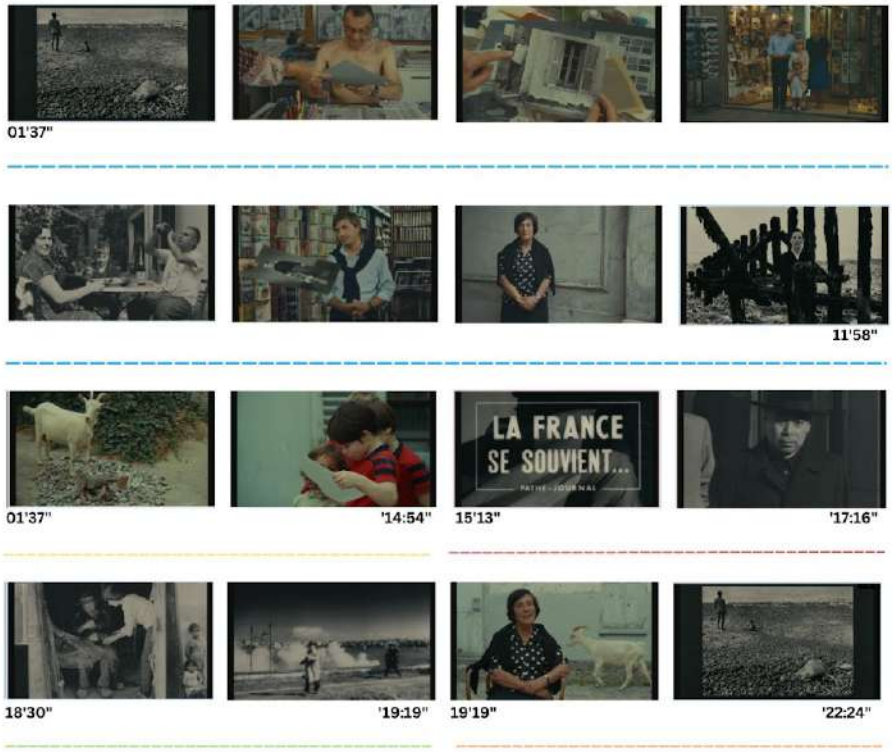
Varda era una cineasta la qual creia que el fet d'implicar-se en tots els processos creatius d'una obra era quelcom estrictament necessari, això no vol dir que no treballes amb gent especialitzada en certs camps com, en aquest cas, el muntatge. De fet, la seva primera pel·lícula, com hem vist, va ser muntada pel conegut Resains. Tot i així, al llarg dels anys va anar entenent que un dels processos cabdals a l'hora de dotar de sentit a la seva *cinécriture* i decisions artístiques, era el muntatge. En aquest apartat, ens centrarem en l'ordre de i estructura de la narració, la *veu en off* com a fil conductor i la duració dels plans, la unitat mínima del muntatge.

3.3.1 L'ordre i l'estructura narrativa en *Ulysse*

Ulysse comença, obviant els títols de crèdits, amb una imatge fixa de 1954 acompanyada de la *veu en off* de Varda, l'espectador, però, no sabrà en quin punt cronològic es troba el "present" referent a la imatge fins al pla número 12 en què Elia Foulia, en la seva primera aparició, estableix que creu que la imatge va ser feta uns 30 anys enrere. A partir d'aquí, doncs, entrem en la primera part del curt en què es presenta: la imatge central de la peça i els diferents personatges implicats en ella, Ulysse i Elia, ja que la cabra estava morta. En aquesta, doncs, hi haurà un clar joc entre el fet d'anar i venir entre 1954 i el present, encara que, ho farem a través de les imatges, perquè en estar parlant d'un documental en què les recreacions teatralitzades no hi tenen cabuda, és impossible mostrar el passat si no és amb

recursos com el de les imatges. En la figura 13 podem veure un esquema de la cronologia i els diferents blocs del curt que, a continuació, comentarem (figura 13).

Figura 16: Cronologia Ulysse



Font: Elaboració pròpia a partir de Internet Archive[38]

Com podem veure, hem mirat de dividir per blocs, a través de les líneas de colors, el curtmetratge d'*Ulysse.* És cert, però, què s'han obviat petits espais que Varda dedica a la reflexió per mirar de fer l'eix cronològic el més simple i esquemàtic possible. Les línias fan referència a:

- **Blava**: Fa referència a la presentació dels personatges i el conflicte del curtmetratge, és a dir, es planteja tot el relacionat amb la imatge anomenada, també, *Ulysse,* que com hem vist, suposa el motiu principal de l'obra.
- **Groga:** Espai en què Varda gira al voltant de la idea de la cabra i la subjectivitat natural de la memòria, tema cabdal en el curtmetratge.

[38]Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982 [consultat el 29-04-2023]

- **Vermella:** Part en què Varda inclou les imatges reciclades del *Journal-Phaté.*
- **Verda:** Varda parla del seu 1954, és a dir, parla d'experiències personals que van tenir lloc durant aquell any.
- **Taronja:** Reflexions finals i tancament.

A banda d'aquests 5 blocs diferenciats que trobem en l'obra, ens hem de centrar, però, en quina lògica segueix Varda a l'hora d'estructurar el curtmetratge. *Ulysse* no segueix un ordre cronològic, parlem doncs, d'un curt en què el temps es presenta fragmentat i de manera anacrònica voluntàriament, és a dir, aquesta decisió té una intenció i implicació artística marcada. És la cineasta francesa qui decideix, a través de les imatges, anar saltant constantment entre el present i el passat. Varda planteja el curtmetratge d'una manera en què la narració i el seu ordre ens recorda a l'acció de repassar un àlbum de fotografies antic, és a dir, a l'exercici de fer memòria. És cert, però, que Varda mira de crear una narració de certa manera circular. Si ens fixem en la figura número 13 veurem com el curt comença i acaba de la mateixa manera, amb la imatge *Ulysse.*

Tenint en compte el plantejat en el paràgraf anterior, entendrem que l'associació de les imatges no segueix generalment la lògica d'identitat o proximitat, sinó que, el més comú és que aquesta es basi en l'analogia, és a dir, Varda opta en *Ulysse* per tipus de muntatge a l'estil del *decoupage* o del *montaje-rey* (Casetti i Di Chio, 1991). De totes maneres, és cert que en el fragment dedicat a la cabra i a la idea de la subjectivitat com a característica inherent a la memòria (línia groga), sí que s'afronta el muntatge de les escenes amb la voluntat de crear un temps i un espai continu i pròxim, ja que, Varda ens presenta la intervenció de diferents infants a l'hora un rere l'altre en un mateix espai.

3.3.2 La *Veu en off* de Varda en *Ulysse*

De la mateixa manera que en obres com: *Daguerréotypes* (1975), *Salut les cubains!* (1963), *Murs Murs* (1980), *Jane B. par Agnès Varda* (1987), *Glaneurs et la glaneuse* (2000), *Visages, villages* (2019), *Les plages d'agnès* (2008) o *Varda par Agnès* (2019), entre d'altres, la cineasta francesa utilitza la seva veu per tal d'anunciar un discurs premeditat que funciona com a fil conductor de tota l'obra. Ja hem vist com a través de la paraula Varda planteja les diferents reflexions que es presenten a *Ulysse,* de fet, el curtmetratge, sense la *veu en off* de l'artista, seria, únicament, un seguit d'imatges aleatòries. És cert, però, que en el bloc protagonitzat per les imatges del *Journal-Phaté,* Varda cedeix el seu paper de narradora durant uns instants.

3.3.3 Duració dels plans i la imatge fixa en el muntatge de Varda

Destaquem, novament, el tractament de la imatge fixa en el curtmetratge d'*Ulysse,* encara que, en aquesta ocasió, a partir del muntatge. Dos dels aspectes més rellevants, a banda dels que ja hem tractat en els apartats anteriors, són la durada que Varda li dóna a les imatges i els reenquadraments simultanis que realitza durant la peça, dos aspectes molt relacionats, ja que, en reenquader una imatge i centrar l'atenció en un aspecte en concret d'aquesta el que fa l'artista, realment, és invertir encara més temps en una mateixa escena estàtica.

Hi ha casos en què l'artista inverteix més de 30 segons en una mateixa imatge com, per exemple, en el pla nº9, on podem la fotografía *Ulysse* per primera vegada durant 23 segons, encara que, realment, podriem dir que l'espectador la veu durant uns 43 segons, ja que, la imatge del pla nº10 és la mateixa que la del pla nº9 però de girada 360 graus. Passa el mateix, precisament, al final del curt, on tornem a veure la mateixa imatge durant 23 segons seguits (pla nº194). Són exemples de plans amb imatges fixes i una duració elevada, també, els plans 181 o 69 on, tal com mencionàvem, Varda, amb l'ajuda del muntatge, crea modificacions en l'enquadrament inicial de les imatges i el temps que aquestes es mostren en pantalla és molt més elevat del normal. És cert, però, que el més recurrent és que les imatges fixes no durin en pantalla més 10 segons, temps inferior al que poden arribar a durar les imatges en moviment.

4. CONCLUSIONS

Un cop realitzada l'anàlisi, toca revisar les diferents hipòtesis les quals hem plantejat en l'apartat de metodologia per tal de veure a quines conclusions específiques, i generals, hem arribat gràcies a l'estudi del curtmetratge *Ulysse* combinat amb la revisió de la literatura.

4.1 Hipòtesis específiques

A continuació repassarem les diferents hipòtesis específiques per tal de refutar-les o confirmar-les.

4.1.1 Hipòtesi específica número 1

Per tal d'abordar aquesta hipòtesi és cabdal tenir clares quines són les característiques principals tant del *collage essay*, com aquelles presents en el curtmetratge *Ulysse.*

Ens podem fixar en la llista de l'autor Phillip Lopate la qual hem destacat en el marc teòric, on aquest planteja un conjunt de requisits que, segons ell, ha de seguir una obra abans de ser anomenada com a una peça assagística. Si ho fem, veurem com *Ulysse* compleix amb totes i cada una de les característiques establertes. En primer lloc, parlem d'un curtmetratge en què la paraula és essencial, de fet, sense aquesta, la qual és presentada en format de *veu en off*, la peça no tindria cap tipus consistència. Lopate destaca, també, que la paraula ha d'estar personificada per una veu única la qual defensi una idea específica en relació amb un tema concret, i en *Ulysse* tenim a Varda, com en gran part de les seves obres, teoritzant sobre la memòria i l'exercici de recordar durant els seus 22 minuts de durada. Hi ha autors, de fet, que estableixen que l'assaig mostra l'especulació en la seva gènesi.

Seguint la lògica dels punts de Lopate, topem amb la idea que tenia Christina Scherer, qui defensava que el *collage essay* ha de presentar: una visió subjectiva, afirmacions les quals escapin de la totalitat, una narrativa no lineal i un estil híbrid on hi càpiguen diferents formes. Chris Marker barrejava ficció i documental, Craig Baldwin reciclava trossos de pel·lícules antigues per tal de crear noves peces, Godard fragmentava la narrativa dels seus relats, etc. És cabdal, també, tot el relacionat amb el muntatge com a eina artística amb finalitats

evocatives, és a dir, no es pretén presentar imatges les quals s'associïn per proximitat, sinó per raons al·legòriques.

En *Ulysse*, doncs, com hem pogut veure, identifiquem gran part d'aquestes característiques: relat fragmentat, ús de diferents formats, relat únic i subjectiu, *veu en off*, associacions d'imatges basades en la lògica de l'al·legoria, etc. Podem afirmar, doncs, que en el cas del curtmetratge *Ulysse,* l'etiqueta de *collage essay* o peça assagística, és prou encertada.

4.1.2 Hipòtesi específica número 2

Durant la realització d'aquest treball de recerca ens hem adonat que per tal de poder resoldre aquesta hipòtesi necessitaríem un coneixement més ampli de la producció cinematogràfica referent al *collage essay*, ja que, en el seu plantejament implica, de manera implícita, cert grau de comparació.

No obstant això, el que sí que podem confirmar és que Agnès Varda dota a gran part de la seva obra amb un seguit de característiques molt reconeixibles i personals, sobretot en termes de referents visuals, conceptuals i tècniques formals. L'autora francesa utilitza el mot *cinécriture* per tal de referir-se a aquesta realitat, fent referència al seu procés creatiu a l'hora de dur a terme una peça audiovisual; l'estructura fragmentada, l'aplicació de la composició pictòrica en les seves imatges, l'explotació del muntatge i l'ús de la *veu en off*, són alguns dels trets més característics d'aquesta "cinemaescriptura" pròpia de l'artista.

Referent a l'establert a l'inici, però, és cert que si observem la manera en què Varda planteja les seves obres, veurem com, tot i presentar certs trets formals els quals es van repetint, sempre mira d'escollir o maximitzar aquells aspectes els quals poden ser més beneficiosos per cada peça en concret. Podem fixar-nos, per exemple, en *Sans toit ni loi* (1985), on, a banda de jugar amb el format i gènere de la peça, explota el recurs del *travelling* cinematogràfic, tècnica que no torna a repetir en massa de les seves altres obres. Són exemples d'aquesta realitat, també, *Daguerréotypes* (1975) o *Salut les cubains!* (1963). En la primera, tot allò relacionat amb la imatge fixa, tant a nivell conceptual com formal, té un gran pes en l'obra, i en el segon, Varda juga, altra vegada, amb la imatge fixa arribant a flirtejar amb la idea de l'animació per seqüència d'imatges, cosa que no tornarà a fer en la seva

carrera de manera recurrent. No obstant això, en totes aquestes peces seguim trobant gran part dels trets més característics de la seva filmografia: l'ús de la *veu en off,* la composició pictòrica, part dels seus *leitmotivs* més recurrents o, sobretot, l'explotació artística del muntatge.

Un cop presentat tot això, no podem concloure si Varda modifica la tècnica del *collage essay* fins al punt d'allunyar-se significativament de tots els altres autors que algun cop han decidit optar per aquesta, encara que, el que sí que podem afirmar és que Varda té un segell artístic molt fàcil de reconèixer i òptim, ja que, es pot adaptar a diferents projectes sense perdre la seva essència.

4.1.3 Hipòtesi específica número 3

En el cas d'aquesta hipòtesi, ens trobem en la mateixa situació que en la primera, és a dir, hem de tenir molt clares les diferents característiques de la postmodernitat per tal de poder pronunciar-nos al respecte.

Partint, doncs, del que hem establert com art postmodern al llarg del marc teòric, caracteritzat per: la vocació transgressora del pop art dels anys 60, per la barreja de mitjans i formats, per la ruptura de valors tradicionals, pel rebuig al món acadèmic, per la repetició del que ja ha estat creat (*pastiche*) i, sobretot, per la no aplicació de normes hermètiques i la seva pluralitat de narratives, entre d'altres. Podem veure, i hem vist al llarg del treball, que el concepte del postmodernisme i l'escola que s'ha generat al seu voltant no és precisa, encara que, aquesta concepció és inherent a les característiques plantejades. L'art produït durant el postmodernisme, tot i presentar trets semblants, és complex de classificar, de fet, hi ha autors que neguen el fet de viure en un món postmodern, simplement creuen en la prolongació de la modernitat. Deixant de banda el debat, prou extens, veurem com l'obra de Varda i, en aquest cas, *Ulysse,* s'adapta a aquesta definició.

És evident que Varda, a causa de la longevitat de la seva carrera, va produir el curtmetratge en un moment, inclús, de transició, en el qual seguia mirant enrere cap al modernisme amb un ull, ja que, les avantguardes són molt rellevants en la seva obra, sobretot, suposen una influència estilística fonamental. De totes maneres, si partim de la base que el *collage essay*

s'entén com una tècnica postmoderna, marcada per les característiques plantejades en el paràgraf anterior, podem dir que *Ulysse* és, en conseqüència, una obra amb esperit postmodern. De fet, un dels trets més evidents del curtmetratge és la ruptura dels gèneres i la seva barreja constant de formats, com, també, la presentació del discurs de manera fragmentada a diferents nivells; visual, narratiu, etc. A banda dels trets formals, és molt important, també, la temàtica que presenta Varda en la peça i com la defensa, ja que, ho fa des d'una perspectiva postmoderna i, fins i tot, postestructuralista, en què les veritats absolutes i els discursos absolutistes no hi tenen cabuda. Podem afirmar, doncs, que en mencionar el curtmetratge *Ulysse,* parlem d'una obra postmoderna.

4.2 Hipòtesi general

Com podem observar, les tres hipòtesis específiques del treball estan relacionades directament amb la més general. Si ens fixem en aquesta, de fet, ens adonarem que hi ha qüestions que ja hem desenvolupat en els apartats anteriors d'aquest últim bloc com, per exemple, el fet que l'obra *Ulysse* (1982) suposa un clar exemple de la tècnica que hem identificat com a *collage essay.*

Si ens centrem, però, en la premissa central de la hipòtesi general d'aquesta recerca veurem com, per tal d'afirmar si la tècnica del *collage essay* és un tret cabdal en la filmografia de Varda, com succeeix en el cas de la hipòtesi específica número 2, hagués estat necessari analitzar tota la producció artística de Varda en profunditat. No obstant això, el que sí que podem fer, ja que era la intenció d'aquesta recerca en ser plantejada, és extrapolar diferents conclusions extretes de l'anàlisi d'*Ulysse* a les diferents obres de l'artista francesa.

En afirmar que el curtmetratge *Ulysse* és un clar exemple de *collage essay* ens hem recolzat en el fet que aquest respecta gran part dels trets característics de la tècnica en qüestió com: la presentació del relat a través del fragment, l'ús de diferents formats, el relat únic i subjectiu, l'ús de la *veu en off*, les associacions d'imatges basades en la lògica de l'al·legoria, etc. D'aquesta manera, a partir de la revisió i reconeixement superficial de la *cinécriture* de Varda, el que sí que podem veure és si aquests trets són o no recurrents al llarg de la seva obra. La resposta a aquesta pregunta, doncs, és afirmativa. Només cal fixar-nos en obres com: *Cleo de 5 à 7* (1961), *Sans toit ni loi* (1985), *Salut les cubains* (1963), *Uncle Yanko* (1967),

Lions, love and lies (1969), *Jane B. par Agnès Varda* (1987), *Jacquot de Nantes* (1991), *Glaneurs et la glaneuse* (2000), *Visages, villages* (2019), entre d'altres, on, tot i parlar d'obres de ficció o documentals, característiques com: el joc amb el muntatge, l'ús de la *veu en off,* el relat fragmentat, l'ús de diferents formats o relat únic i subjectiu, estan a l'ordre del dia.

És cert, però, que l'òptim seria poder realitzar un estudi a fons de totes les obres produïdes per Varda al llarg de la seva carrera artística per tal d'aprofundir més en aquesta qüestió. No obstant això, la realització d'aquesta recerca suposa una primera aproximació cap a la temàtica plantejada a partir de la qual s'obre una finestra d'oportunitat de cara a una futura investigació més ambiciosa amb una mostra molt més àmplia la qual permeti assolir resultats molt més concloents.

5. BIBLIOGRAFIA

5.1 Monogràfics

1. Alonso Álvarez, A. (compilador) (2006). *Estudio de casos: selección de lecturas*. Editorial Félix Varela.
2. Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidos Iberica Ediciones S A.
3. Badiou, A. (2005). *El siglo*. Manantial.
4. Blümlinger, C (1992). *El ensayo en la traducción del cine de vanguardia* Weinrichter, A. (editor). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Fondo de Cultura Económic
5. Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
6. Deroo, R. J. (2017). *Agnes Varda Between Film, Photography, and Art*. University of California Press.
7. Efland, A. D., & Freedman, K. (2003). *LA Educacion En El Arte Posmoderno / Postmodern Art Education* (Tra). Paidos Iberica Ediciones Sa.
8. Fernández, M (2007). *El ensayo en la traducción del cine de vanguardia* Weinrichter, A. (editor). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Fondo de Cultura Económic
9. García López, S., & Gómez Vaquero, L. (2009). *Piedra, papel y tijera : el collage en el cine documental*. Madrid : Ocho y Medio, Libros de Cine : Ayuntamiento de Madrid.
10. Habermas, J. (2000). *Posmodernidad, La* (1.ª ed.). Editorial Kairós.
11. Lopate, P (2007). *El ensayo en la traducción del cine de vanguardia* Weinrichter, A. (editor). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Fondo de Cultura Económic
12. Lyotard, J. (2006). *La condición postmoderna* (9.ª ed.). Cátedra. Universitario.
13. Merino, I., Donostia Kultura & Euskadiko Filmategia. (2019). *Agnès Varda: espigadora de realidades y de ensueños*. E.P.E. Donostia Kultura.
14. Penalva, C., & Mateo, M. Á. (2006). Tècniques qualitatives d'investigació. Universitat d'Alacant, Departament de Sociologia II, Psicologia, Comunicació i Didàctica.
15. Quintana, A (2007). *El ensayo en la traducción del cine de vanguardia* Weinrichter, A. (editor). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Fondo de Cultura

Económic
16. Llinàs, F., Maqua, J. (1976). *El cadáver del tiempo: (el collage como transmisión narrativa/ideológica)*. Fernando Torres Editor.
17. Weinrichter, A (2009). *Notas sobre collage y cine* en García López, S., & Gómez Vaquero, L (editoras) (2009). *Piedra, papel y tijera : el collage en el cine documental*. Madrid : Ocho y Medio, Libros de Cine : Ayuntamiento de Madrid.
18. Weinrichter, A. (2007). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Fondo de Cultura Económic

5.2 Articles acadèmics

1. Álvarez, I. G. (2008). La fragmentación en el discurso audiovisual. El caso de «Sin City» (Robert Rodríguez y Frank Miller, EE.UU., 2005). *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, *3*, 154-161. https://idus.us.es/bitstream/11441/33839/1/Flash62.pdf
2. Alonso Nieto, A. (2018). La fragmentación en el discurso cinematográfico de ficción de Jean-Luc Godard [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
3. Arnau Sabatés, L., Roca, J. S., & UAB [Departament de Teories de l'Educació i Pedagogia Social]. (2020). La revisión de la literatura científica : pautas, procedimientos y criterios de calidad. https://ddd.uab.cat/pub/recdoc/2020/222109/revliltcie_a2020.pdf
4. Castellary, A. C. (2016). Ojo móvil, dinamismo y montaje. El influjo cinematográfico en las primeras vanguardias artísticas. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, *13,* 179-203. https://doi.org/10.24310/fotocinema.2016.v0i13.606
5. Cantalapiedra Perdiguer, M. (2020). Agnès Varda y el documental autobiográfico: Análisis de Las playas de Agnès (2008) [Trabajo Fin de Grado]. Universidad de Zaragoza.
6. Espinosa Ramírez, L. O. (2013). La posmodernidad, lo sublime y un ojo cortado Nota a propósito de la estética de Jean-François Lyotard. *Poliantea*, *6* (11), 11-21. https://doi.org/10.15765/plnt.v6i11.167.

7. Flórez Moreno, M. F. M. & Universidad Pedagógica Experimental Libertador. (2019) Un acercamiento a la modernidad. *Dialéctica*, Núm. 2019-1(2019). Recuperat de http://portal.amelica.org/revista.oa?id=88&numero=741
8. Gallego Cantero, L. (2009). *Agnès Varda y el film-ensayo: dos marginales natos* [Treball final de grau].
9. García-Martínez, A. (2006). La imagen que piensa. Hacia una definición del ensayo audiovisual. *Comunicacion Y Sociedad*, *19*(2), 75-105.
10. Garcia Pereira, B. (2016). *Pensamiento y Cultura Posmoderna. Un estado de la cuestión* [Trabajo fin de grado]. Universidad de Cantabria, Facultat de Filosofía y letras.
11. Gutiérrez Correa, M. L., (2014). El cine de autor, del cine moderno al cine posmoderno. *Razón y Palabra*, (87).
12. Leal. A; Leal, C.D.(2013). Modernidad y postmodernidad: una discusión vigente. *Música, Cultura y Pensamiento*. Vol 5, Nº 5, 87-97.
13. Leon, B. G. C. (2016). La estética posmoderna de Jean Baudrillard en "Las estrategias fatales". *Eikasia: revista de filosofía*, *68*(68), 249-263.
14. Mayanquer, M. J. (2017). *La narrativa cinematográfica a partir de la posmodernidad: expresión de la fragmentación posmoderna en la película Enter the void* [Dissertació de Grau]. Pontifica Universidad Católica del Ecuador, Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura. Escuela de Comunicación.
15. Martínez, R. (2015). *Jim Jarmusch desde la posmodernidad* [Tesi doctoral]. Universitat Ramon Llull. Recuperat de https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=103322
16. Neri, L. G. L. (2009). Un ejemplo clásico de suspenso cinematográfico. *Ciencia Ergo Sum*, *16*(1), 71-81. Recuperat de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5035151.pdf
17. Rancière, Jacques. (2018). La modernidad estética: una noción por repensar. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 4 (5), 176-190. https://doi.org/10.14483/25009311.13492
18. Rabadán Villalpando, M. E. (2022). Ulysse, 1982, de Agnès Varda. Breve estudio acerca de la temporalidad de un cortometraje sobre una fotografía. *MAGOTZI Boletín Científico de Artes del IA*, 10(19), 66-70. https://doi.org/10.29057/ia.v10i19
19. Riba, Carles-Enric. (2010). *L'anàlisi de contingut en perspectiva qualitativa*.

Universitat Oberta de Catalunya. PID_00152983

20. Ruiz, R. (2013). Aportes del posestructuralismo y el posmodernismo al desarrollo del pensamiento contable La perspectiva de Norman Macintosh. *Lumina*. 54-86. https://doi.org/10.30554/lumina.14.1080.2013
21. Solotorevsky, M. (1998). Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, Vol. 7, 1998 (Estudios hispanoamericanos II / coord. por Patricia Anne Odber de Baubeta), ISBN 0-7044-1905-X, págs. 273-280, 273-280.
22. Sulbarán Piñeiro, E. (2000). El análisis del film entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, *31*, 44-71. Recuperat de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2474953
23. Vásconez Merino, G. X., & Carpio Arias, F. A. (2020). LA ESTÉTICA POSMODERNA EN EL CINE: UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA. *KAIRÓS, Revista de Ciencias Económicas, Jurídicas y Administrativas*. 53-61. https://doi.org/10.37135/kai.03.05.05
24. Villar, M. (2019). Saludos, Cubanos! Los afectos alegres como potencias de acción política. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, 278-287. https://doi.org/10.25768/FAL.doc.si2019.dt14
25. Llarrull, F. (2017). Perspectivas sobre el cine ensayo: aportes de la fotografía. *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, *15*, 13. Recuperat de https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7269198.pdf
26. Zavala, L., (2005). Cine Clásico, Moderno y Posmoderno. *Razón y Palabra,* (46). Recuperat de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1226177

5.3 continguts audiovisuals

1. Varda, A. (Directora). (2008). *Les plages d'Agnès Varda* [Film]. Ciné Tamaris i ARTE France cinéma.
2. Varda, A. (Directora). (2019). *Varda par Agnès* [Film]. Ciné Tamaris i ARTE France cinéma.
3. Varda, A. (Diectora). (1982). *Ulysse* (1982) *Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (1982, 1 enero). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/ulysse-1982
4. Varda, A. (Diectora) *Le Bonheur (1965) Subt. Español : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive*. (2021, 8 agosto). Internet Archive. Recuperat de https://archive.org/details/le-bonheur-agnes-varda-1965-subt.-espanol

5.4 Diccionaris

1. Leitmotivs. (s.d). Dins *RAE*. Recuperat de https://www.rae.es/dpd/leitmotivs [consultat 05/04/23].
2. Pastiche (s.d). Dins *RAE*. Recuperat de https://dle.rae.es/pastiches [consultat 05/04/23].
3. Surrealismo (s.d). Dins *RAE*. Recuperat de https://dle.rae.es/surrealismo [consultat 05/04/23].
4. Signe (s.d) dins de Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans (2ª edició). Recuperat de https://acortar.link/YpyrRf [consultat 10/05/23].
5. Significant (s.d) dins de Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans (2ª edició). Recuperat de https://acortar.link/e8dlqV [consultat 10/05/23].
6. Significat (s.d) dins de Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans (2ª edició). Recuperat de https://acortar.link/b6xlfo [consultat 10/05/23].

5.5 Pàgines Web

1. *Je me souviens de Vilar en Avignon*. (s. f.). Festival d'Avignon. Recuperat de https://festival-avignon.com/en/edition-2007/programme/je-me-souviens-de-vilar-en-avignon-25314.
2. Filmin. (s. f.). *la pointe courte - extras*. Recuperado 15 de marzo de 2023, de https://www.filmin.es/pelicula/la-pointe-courte#extras
3. Domínguez, D. (2015, 24 junio). *La chica que venía del mar*. La escuela de los domingos. Recuperat de http://www.laescueladelosdomingos.com/search?q=Agn%C3%A8s+Varda
4. *La voz creativa de la radicalidad | Fidel soldado de las ideas*. (s. f.). Recuperat de http://www.fidelcastro.cu/es/articulos/la-voz-creativa-de-la-radicalidad
5. Montero, P. L. (2021b, julio 23). Cinétracts. *Cine Divergente*. Recuperat de https://cinedivergente.com/cinetracts/
6. T. (s. f.). *Les glaneurs et la glaneuse - CinéLounge*. Recuperat de https://www.cinelounge.org/Film/14061/Les-glaneurs-et-la-glaneuse.
7. Rabaini, A. (2017, 4 octubre). *En París, pero con el alma cerca del mar –*. Sophia Online. Recuperat de https://www.sophiaonline.com.ar/en-paris-pero-con-el-alma-cerca-del-mar/
8. *Ulysse (1982)*. (s. f.). Recuperat de https://es.unifrance.org/pelicula/34228/ulysse#
9. *Ulysse (Short 1983) - IMDb*. (1986, 29 enero). IMDb. Recuperat de https://www.imdb.com/title/tt0161034/?ref_=ttawd_ov

6. ANNEXOS

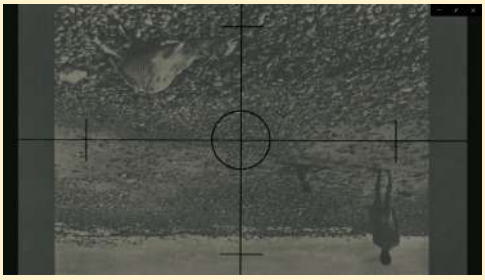
6.1 *Découpage Ulysse* (1982), Agnès Varda

En revisar aquest *découpage,* cal tenir en el següent: les columnes blaves fan referència a imatges fixes, les grogues a composicions d'estil *collage* i les vermelles a totes aquelles imatges que no han estat enregistrades per Varda.

Pla		**Banda d'imatge**		**Banda de so**
Nº pla	**Duració pla**	**Descripció del Pla**	**Càmera i transicions[39]**	**Veu, Sons extradiegetics i diegètics**
1	00:48 - 00:55		- Càmera fixa (imatges sense moviment). - **Transició:** Fons negre.	**So extradiegètic:** - Banda sonora.
2	00:55 - 01:05		- Càmera fixa (imatges sense moviment). - **Transició:** Fons negre.	**So extradiegètic:** - Banda sonora.
3	01:05 - 01:11		- Càmera fixa (imatges sense moviment). - **Transició:** Fons negre.	**So extradiegètic:** - Banda sonora.
4	01:11 - 01:20		- Càmera fixa (imatges sense moviment). - **Transició:** Fons negre.	**So extradiegètic:** - Banda sonora.

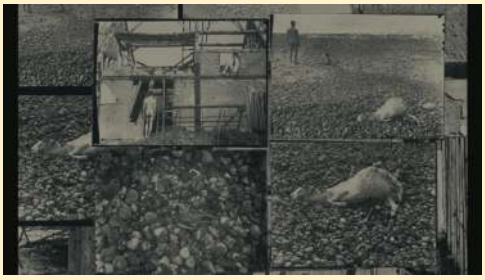
[39] Si no s'especifica la transició, és perquè aquesta ha estat un tall entre plans.

5	01:20 - 01:23		- Càmera fixa (imatges sense moviment). - **Transició:** Fons negre.	**<u>So extradiegètic:</u>** - Banda sonora.
6	01:23 - 01:27		- Càmera fixa (imatges sense moviment). - **Transició:** Fons negre.	**<u>So extradiegètic:</u>** - Banda sonora.
7	01:27 - 01:31		- Càmera fixa (imatges sense moviment). - **Transició:** Fons negre.	**<u>So extradiegètic:</u>** - Banda sonora.
8	01:31 - 01:37		- Càmera fixa (imatges sense moviment). - **Transició:** Fons negre.	**<u>So extradiegètic:</u>** - Banda sonora.
9	01:37 - 02:00	**Imatge fixa -** Una cabra morta en primer pla i un home dempeus al costat d'un nen assegut, ambdós personatges estan despullats. Tots tres es troben en una platja rocosa.	- **Tipus de pla:** Pla general (és una fotografia sense moviment). - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:**Càmera fixa. - **Tipus de transició:**El pla comença amb un fons negre el qual, a partir d'una transició de *Fade in*, es	**<u>Veu</u>:** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "Era un diumenge de platja, a prop de Calais. Quan vaig fer aquesta fotografia amb una càmera de plaques (...) **<u>So extradiegètic:</u>** - Gavines i sons marins.

		Les roques ocupen més de la meitat de la pantalla, la línia de l'horitzó, marcada per l'aigua del mar, se situa a la part superior del pla, gairebé tocant el límit d'aquest. L'home mira a l'horitzó, i el nen a la cabra morta[40]. La imatge és en blanc i negre.	va aclarint fins que l'espectador pot veure la imatge.	
10	02:00 - 02:17	**Composició estil collage -**  Mateixa imatge que en el pla número 1. En aquest cas, però, aquesta ha estat rotada 360 graus, i té sobreimpresos els quatre quadrants de composició de les primeres càmeres fotogràfiques. La imatge té, també, una capa transparent de color blanc per sobre, per tal que les línies dels quadrants es vegin millor.	- **Tipus de pla:** Pla general (és una fotografia sense moviment). - **Angle càmera:** / - **Moviment càmera:**Càmera fixa. - **Tipus de transició: /**	**<u>Veu</u>:** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "(...) Vaig veure al revés en el vidre esmerilat a l'home, a baix a la dreta, el nen al centre a la dret en comptes de a l'esquerra, i a la cabra flotant en un cel ple de meteorits, com si fos un signe zodiacal (...)" **<u>So extradiegètic:</u>** - Gavines i sons marins.
11	02:17 - 03:00	**Imatge fixa -** 	- **Tipus de pla:** Pla general (és una fotografia sense moviment). - **Angle càmera:** Picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa, en un inici. No obstant això, just s'inicia el pla, la càmera fa un zoom progressiu en direcció a la cabra morta. A partir del minut 01:40, la càmera fa un	**<u>Veu</u>:** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "(...) Encara que, primer la vaig veure al cim d'un penya-segat asseguda, probablement trastocada, encara, per la caiguda" "Una cabra morta era un tema curiós, sobretot, pel tipus de composició pictòrica que m'agradava en aquella època. Un bodegó o un paisatge amb figures, com el vell mestre va dir. Les figures, despullades en el no-res. Aquí, un home i un nen, els meus models" "La cabra va néixer i va morir a St.Aubin-sur-Mer, el nen va néixer

[40] A partir d'aquest moment, sempre que aparegui aquesta imatge fixa, es farà referència a la descripció realitzada en el pla nº1.

		  Es repeteix l'enquadrament del pla nº 1. A través de moviments de càmera, aconseguirem, però, tres plans més tancats de: la cabra morta i les dues figures humanes.	moviment lateral amb una trajectòria horitzontal, fins arribar a les figures del nen i l'home despullats. - **Tipus de transició:** /.	a Déina, Espanya, i l'home a Alexandria. Ell mai havia vist al nen abans d'aquell diumenge, i jo no he vist a l'egipci des d'aquell dia". **<u>So extradiegètic:</u>** - Gavines i sons marins.
12	03:0 - 03:23	 Un taller de, aparentment, dibuix o disseny, amb una gran taula al mig de l'enquadrament i una calaixera a mà esquerra. Ambdós mobles tenen diferents llibres i papers que cobreixen la seva superfície, així com làmpades d'escriptori, dos telèfons fixes, uns altaveus, etc. Les parets també estan plenes de dibuixos, menys la del fons, la qual té una gran finestra que ens deixa veure l'exterior. En l'eix esquerre de la imatge, veiem a un home d'uns 50 anys dempeus i despullat darrere la gran taula, aquesta tapa els seus genitals. L'únic accessori que porta són unes ulleres amb la muntura taronja. El color que predomina en l'habitació, és el blau. Ja no se'ns presenta una imatge en blanc i negre. En els primers instants del pla, una de les mans de Varda passa per davant de la càmera.	- **Tipus de pla:** Pla general de l'habitació. - **Angle càmera:** La càmera es troba en un lateral del protagonista, ja que, la mirada d'aquest va dirigida a Varda, l'entrevistadora. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**Veu:** <u>Fouli Elia (Home desputllat):</u> "Quant temps ha passat? Quant temps ha passat d'ençà que ens vam veure? No ho sé, 30, potser 28, 26 anys. Des de 1955, 56, 54…" <u>Varda *Veu en off:*</u> "Fouli Elia és el director d'art d'*Elle*" **<u>Sons diegètics:</u>** - Soroll de l'escena: so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc. .

13	03:23 - 04:13	 Fouli Elia seu al seu escriptori, encara nu i amb les ulleres. És al centre de la imatge mentre la mà de Varda torna entra per l'esquerra del pla i li entrega la imatge que hem estat comentant fins ara junt amb uns quants còdols. Li veurem, inclús, el rostre. L'espectador no veu la imatge en si, només el suport físic. Elia recull la imatge i els còdols, i comenta el que l'artista francesa li acaba d'entregar. L'espai és el mateix que en el pla anterior, dominen, doncs, els tons blaus i marrons.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà curt. - **Angle càmera:** La càmera està centrada a l'alçada d'Elia, encara que, en anar movent-se, la seva alçada va variant lleugerament. Lleugerament Picat. - **Moviment càmera:** Càmera en mà amb moviment poc perceptible. - **Tipus de transició:/.**	**Veu:** Varda**:** **"**T'he portat aquesta imatge i alguns còdols". Fouli Elia: "Doncs no recordo aquesta en particular (referint-se a la imatge). Recordo al nen (...)". Varda: "Recordes el seu nom?" Fouli Elia: "Crec recordar que era (…)" Varda: "Ulysse?" Fouli Elia: "(...) Sí, exacte, pensava que era Maurice. Però el recordo a ell, no el vas haver de portar en braços? No recordo veure'l caminar en cap moment. Recordo, també, que tu normalment feies fotografies (...)". **Sons diegètics:** - Soroll de l'escena: so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, els còdols movent-se, etc.
14	04:13 - 04:16	**Composició estil collage -**  8 imatges (aproximadament) en blanc i negre. N'hi ha 5 en un segon pla, i	- Càmera fixa (no hi ha enquadrament, és una composició realitzada en postproducció composta per més d'una imatge).	**Veu:** Fouli Elia en *Veu en off*: "(...) de coses mortes a la platja (...)". **Sons diegètics:** - Soroll de l'escena: so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc.

		quatre en el centre de l'enquadrament. Entre aquestes trobem la imatge descrita en el primer pla. Les altres són: - Imatge detall de la cabra morta la qual apareix en la imatge del primer pla. - Imatge detall del terra de la platja, ple de còdols, vegetals secs i un ocell mort. - Imatge d'una casa en runes. Elia es troba a la part inferior esquerra dempeus davant la porta de l'edifici. A dalt a la dreta hi ha una altra figura adulta asseguda en una de les finestres. Les quatre imatges formen un quadrat fragmentat en quatre parts.		
15	04:16 - 04:26	**Composició estil collage -** Continuem observant la composició d'imatges fictícia, encara que, ens centrem en la imatge de l'ocell mort.	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** Zenital. - **Moviment :càmera:**Càmer a fixa. Després d'un tall, la càmera fa *Zoom* en la imatge. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu</u>:** <u>Foulia Elia en *veu en off*:</u> "(...) Recordo una en particular d'un ocell mort. Recordo que ens vas fer posar despullats, a tu t'agradava fer-ho (...)". **<u>Sons diegètics:</u>** - Soroll de l'escena: so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc.

16	04:26 - 04:35	**Imatge fixa -** Fragment de la imatge en blanc i negre de les dues figures en l'edifici en ruïnes. En aquest cas, l'espectador veu A Elia d'esquenes amb el cos nu davant de la porta, o forat en la paret, de l'edifici. La figura d'Elia es troba en la vertical d'interès esquerre de la imatge.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** A l'alçada del personatge. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Foulia Elia en *Veu en off*:</u> "No recordo massa cosa més". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc.
17	04:35 - 04:44	**Imatge fixa -** Obrim la visió de camp. Veiem la mateixa imatge fixa del pla anterior, però en aquest cas podem veure els altres elements com: la resta de l'edificació abandonada, i la segona figura adulta, la qual seu en un dels forats on, aparentment, hi hauria d'haver una finestra. Aquest es troba just en diagonal d'Elia, és a dir, a dalt a la dreta. Els fonaments de fusta de l'estructura dibuixen la mateixa quadrícula de quadrants que hem mencionat en el pla nº2 del curtmetratge, dividint la pantalla i la imatge en 4 parts gairebé idèntiques.	- **Tipus de pla:**Pla general. - **Angle càmera:** A l'alçada dels personatges. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Foulia Elia en *veu en off*:</u> "Érem vergonyosos i no sabíem com actuar, així que, tu ens vas dir: "Millor així, no de l'altra manera". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc…

18	04:44 - 04:54	**Composició estil collage -** Tornem a veure la imatge del pla anterior. En aquesta ocasió, però, està sobreposada a la mateixa imatge duplicada, és a dir, en primer pla figura la imatge de l'edifici en ruïnes i els dos adults despullats, i en segon pla, darrere d'aquesta, la mateixa imatge subexposada i repetida per tal d'ocupar tot el fons.	- **Tipus de pla:**Pla general, encara que, realment no hi ha enquadrament, és una composició realitzada en postproducció i composta per més d'una imatge. - **Angle càmera:** A l'alçada dels personatges. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Foulia Elia en *Veu en off*:</u> "(...) Tu no feies paisatges bonics. Eren normalment…" <u>Varda en *Veu en off*:</u> "Coses d'ensomni…" **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc. - Soroll de l'escena on interactuen Varda i Foulia, so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc…
19	04:54 - 05:01	**Imatge fixa -** Veiem la figura despullada d'Elia que apareix en la fotografía descrita en el pla nº1 del curtmetratge. Aquesta, però, ara n'és la protagonista, ja que, és l'únic element que es pot apreciar. El veiem, doncs, d'esquena a l'espectador i mirant en direcció al mar. La línia de l'horitzó, situada a la part superior de l'enquadrament en la fotografia original, ara es troba just a la meitat d'aquest, i el cos d'Elia reposa en la vertical d'interès situada a l'esquerra de la imatge. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla Americà. - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Foulia Elia en *Veu en off*:</u> "Sembla que estigui mirant al mar. Estava esperant a que passes (...)". **<u>Sons extradiegètic:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc. - Soroll de l'escena on interactuen Varda i Foulia, so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc…

20	05:01 - 05:07	 Les mans de Foulia Elia subjecten la imatge que uns instants abans Varda li ha entregat. Aquesta té una vora de cartró gris a tall de marc. Veiem, també, part de la taula darrere de la imatge, la qual està situada al mig de l'enquadrament, les mans d'Elia i part de la seva cara.	- **Tipus de pla:** Pla detall de la imatge subjectada per Elia. - **Angle càmera:** Picat. - **Moviment càmera:** Càmera en mà, amb moviment poc perceptible. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Foulia Elia en *Veu en off*:</u> "Estàvem contents de poder tornar a posar-nos la roba (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc. - Soroll de l'escena on interactuen Varda i Foulia, so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc…
21	05:07 - 05:15	 Es repeteix la posada en escena del pla nº5[41]. Varda li entrega una altra fotografia.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà curt. - **Angle càmera:** La càmera està centrada i a l'alçada d'Elia, encara que, en anar movent-se, la seva alçada va variant lleugerament. - **Moviment càmera:** Càmera en mà amb moviment poc perceptible. - **Tipus de transició: /.** .	**<u>Veu:</u>** <u>Varda</u>**:** **"**I aquest retrat teu amb la roba posada?". <u>Foulia Elia:</u> "No, no el recordo gens. Va ser (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc. - Soroll de l'escena on interactuen Varda i Foulia, so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc…
22	05:15 - 05:20	**Imatge fixa -**	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** A l'alçada de la càmera. - **Moviment**	**<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc. - Soroll de l'escena on

[41] Fouli Elia seu al seu escriptori, encara nu i amb les ulleres. És al centre de la imatge mentre la mà de Varda torna entra per l'esquerra del pla i li entrega la imatge que hem estat comentant fins ara junt amb uns quants còdols. Li veurem, inclús, el rostre. L'espectador no veu la imatge en si, només el suport físic. Elia recull la imatge i els còdols, i comenta el que l'artista francesa li acaba d'entregar. L'espai és el mateix que en el pla anterior, dominen, doncs, els tons blaus i marrons.

		  Foulia Elia de jove amb un jersei blanc recolzat a una columna també blanca. Al seu darrere, el pati interior d'una casa. La seva expressió és seriosa. La figura està situada al mig de l'enquadrament. La imatge és en blanc i negre.	**càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	interactuen Varda i Foulia, so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc…
23	05:20 - 05:25	 Les mans de Foulia Elia subjecten la imatge que hem vist en el pla anterior. Veiem com l'enquadrament real és més extens. S'hi veu el cos sencer de Elia i la columna, en realitat, és la paret d'una casa la qual ocupa més de tres quarts de la imatge. La paret de la casa té una gran finestra oberta, no es veu el seu interior, és fosc, però capta el protagonisme de la part central i dreta de l'enquadrament. Veiem, també, part de la taula darrere de la imatge, la qual està situada al mig de l'enquadrament i les mans d'Elia, amb les que assenyala elements de la imatge que està subjectant mentre la comenta amb Varda.	- **Tipus de pla:** Pla detall de la imatge subjectada per Elia. - **Angle càmera:** L'angle de la càmera és picat i la seva posició és lateral. Queda a la dreta de Elia, el protagonista. - **Moviment càmera:** Càmera en mà, amb petit ball poc perceptible. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Foulia Elia:</u> "(...) recordo aquest jersei i aquestes sabates, però no el lloc on sóc (en la fotografia)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. **<u>Sons diegètics:</u>** - Soroll de l'escena: so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc.

24	05:25 - 05:27	 Es repeteix la posada en escena del pla nº5[42]. Varda li entrega una altra fotografia.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà curt. - **Angle càmera:** La càmera està centrada a l'alçada d'Elia, encara que, en anar movent-se, la seva alçada va variant lleugerament. Lleugerament Picat. - **Moviment càmera:** Càmera en mà amb moviment poc perceptible. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda:</u> "Va ser a prop de Veules-les-Roses". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc **<u>Sons diegètics:</u>** - Soroll de l'escena: so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc.
25	05:27 - 05:38	 Les mans de Foulia Elia treuen d'un sobre una nova imatge d'ell quan era jove. Aquesta és vertical, i mostra a Eliia vestit amb una jaqueta de cuir negre davant d'una paret rocosa. Veiem, també, part de la taula darrere de la imatge, la qual està situada al mig de l'enquadrament i les mans d'Elia, amb les que assenyala elements de la imatge que està subjectant mentre la comenta amb Varda.	- **Tipus de pla:** Pla detall de la imatge subjectada per Elia. - **Angle càmera:** Picat. - **Moviment càmera:** Càmera en mà, amb petit ball poc perceptible. **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Foulia Elia:</u> "Cert! Hi anàvem als caps de setmana habitualment. No recordo aquesta jaqueta, recordo la samarreta (...)". **<u>Sons extradiegètic:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc **<u>Sons diegètics:</u>** - Soroll de l'escena: so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc.
26	05:38 - 05:45	**Composició estil collage -**	- Càmera fixa (no hi ha enquadrament, és una composició	**<u>Veu:</u>** <u>Foulia Elia en *Veu en off*:</u> " Però no recordo a la persona".

[42] Fouli Elia seu al seu escriptori, encara nu i amb les ulleres. És al centre de la imatge mentre la mà de Varda torna entra per l'esquerra del pla i li entrega la imatge que hem estat comentant fins ara junt amb uns quants còdols. Li veurem, inclús, el rostre. L'espectador no veu la imatge en si, només el suport físic. Elia recull la imatge i els còdols, i comenta el que l'artista francesa li acaba d'entregar. L'espai és el mateix que en el pla anterior, dominen, doncs, els tons blaus i marrons.

		  La imatge que estava subjectant fa uns instants Elia amb les mans, ara ocupa el pla sencer. No obstant això, aquesta s'ha tornat a enquadrar, segueix essent vertical, però ara és un cub situat al mig de l'escena. La fotografia està sobre la taula, i sota seu hi ha altres imatges que no es poden identificar del tot. Tot i això, tot el pla és en blanc i negre.	realitzada en postproducció composta per més d'una imatge).	<u>Varda en en *Veu en off*:</u> "Que estrany!". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc… - Soroll de l'escena on interactuen Varda i Foulia, so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc…
27	05:45 - 05:47	 Foulia Elia ocupa gairebé tot l'enquadrament. El veiem en primer pla i centrat mentre conversa amb Varda (fora de pla). Segueix despullat i amb les ulleres de color taronja. Al final del pla, mira cap avall. Darrere seu, la paret empaperada amb les imatges de tonalitat blava.	- **Tipus de pla:** Primer pla d'Elia. - **Angle càmera:**La càmera està lleugerament a l'esquerra de Elia i a la seva alçada. - **Moviment càmera:** Càmera en mà, amb petit ball poc perceptible. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda:</u> "Recordes la teva roba, però no on eres". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc **<u>Sons diegètics:</u>** - Soroll de l'escena: so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc.
28	05:47 - 05:58	**Imatge fixa -** Elia dins d'una casa. Ensenya el cap a	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició:** Al cap d'uns instants, la imatge es	**<u>Veu:</u>** <u>Foulia Elia *Veu en off*:</u> "No vull recordar. Si no recordem, estem perduts, o això crec". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc

		través d'un dels quadrats que dibuixa l'entramat quadriculat de la finestra de l'edifici. El seu rostre es veu gairebé engolit per l'interior de l'habitació on es troba, la qual no està il·luminada. La seva mirada es perd per sobre de la càmera. La seva cara, doncs, està tancada dins d'un enquadrament dues vegades, dins del marc de la finestra, i dins del mateix marc del pla en qüestió. La imatge és en blanc i negre.	difumina a través d'un *Cross dissolve* combinat amb un *Zoom in,* i passem al següent pla.	
29	05:59 - 06:05	**Imatge fixa -** Apareix, novament, el fragment de la imatge presentat en el pla nº11[43], encara que, ara l'enquadrament és més tancat. Només podem veure les espatlles i el cap d'Elia, d'esquenes, perduts al mig del mar.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** Angle lleugerament picat - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.** .	**<u>Veu:</u>** <u>Foulia Elia *Veu en off*:</u> "Bé, ara que tinc 100.000 anys, començo a entendre" **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc
30	06:05 - 06:11	**Imatge fixa -** Es mostra, novament, un petit fragment	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** Picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off*:</u> "Jo també, tinc 50.000 anys". **<u>Sons extradiegètic:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc .

[43] Veiem la figura despullada de Elia que apareix en la fotografía descrita en el pla nº1 del curtmetratge. Aquesta, però, ara n'és la protagonista, ja que, és l'únic element que es pot apreciar.
El veiem, doncs, d'esquenes a l'espectador i mirant en direcció al mar. La línia de l'horitzó, situada a la part superior de l'enquadrament en la fotografia original, ara es troba just a la meitat d'aquest, i el cos de Elia reposa en la vertical d'interès situada a l'esquerra de la imatge. La imatge és en blanc i negre.

		de la imatge descrita en el pla nº1[44]. Aquest, amb una composició diferent a la imatge original, mostra a Elia i al nen a mà esquerra de l'enquadrament, deixant la mà dreta amb, únicament, còdols del terra. L'horitzó segueix a la part superior de la imatge, tallant pel pit d'Elia.		
31	06:11 - 06:21	**Imatge fixa -** Es torna a enquadrar novament la imatge. Ara ens fixem en el nen petit. Assegut despullat sobre els còdols i amb la mirada perduda en direcció la cabra morta (fora de pla en aquest cas). La seva figura es troba en el mig del pla, envoltada de les pedres de la costa.	- **Tipus de pla:** Pla sencer. - **Angle càmera:** A l'alçada dels personatges. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (d'entrada). - **Tipus de transició:** A mode de transició, el pla fa un moviment de càmera lateral sobre un mateix eix, i realitza un *whip-pan* (molt lent) per passar al següent pla.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off*:</u> "Sé, però, on era el meu cap fa 28 anys quan vaig situar a aquest nen al mig de la platja? Al mig de la imatge que ara porta el seu nom?". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc.
32	06:21 - 06:33	Emulant una fotografia familiar tradicional, un pare, una mare (Ulysse i Isabelle) i les seves dues filles fan de model per a Varda davant d'una llibreria, la qual és de la seva propietat. Els veiem de cos sencer.	- **Tipus de pla:** Pla sencer. - **Angle càmera:** Lleugerament contrapicat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa, en acabar el moviment lateral. - **Tipus de transició:** El *Whip-pan* s'atura en haver enquadrat a la família.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> "Ulysse Llorca és propietari d'una llibreria a París, al carrer de Rivoli. Està casat amb l'Isabelle, amb qui té dues filles". "Aurore (una de les filles) té l'edat d'Ulysse quan el vaig conèixer per primera vegada". **<u>Sons diegètics:</u>** - Soroll de l'escena: so ambient, so del carrer on es

[44] Imatge estàtica amb: Una cabra morta en primer pla i un home dempeus al costat d'un nen assegut, ambdós personatges estan despullats. Tots tres es troben en una platja rocosa. Les roques ocupen més de la meitat de la pantalla, la línia de l'horitzó, marcada per l'aigua del mar, se situa a la part superior del pla, gairebé tocant el límit d'aquest. L'home mira a l'horitzó, i el nen a la cabra morta.

		Amb una composició de triangle al mig, esperen just al centre de l'enquadrament mentre sentim a Varda parlar d'ells. Al cap d'uns instants, Ulysse, Isabelle i les nenes, seguint aquest ordre, entren dins de l'establiment. És de nit. La llum del pla, doncs, prové de l'aparador de la llibreria, dues vitrines rectangulars plenes de llibres.		troba la llibreria, etc.
33	06:33 - 06:36	**Imatge fixa -** Ulysse de petit somrient i jugant a sobre d'uns llistons de fusta. L'enquadrament li talla el cap i els dos peus, la seva figura es recolza sobre la vertical d'interès dreta. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** A l'alçada del personatge. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> "Ell va ser el meu primer nen (...)".
34	06:36 - 06:42	**Imatge fixa -** Agnès Varda agafant en braços a Ulysse, qui li fa un petó a la galta. Es troben en l'interior d'un habitatge. Ambdós estan centrats dins del pla. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** Lleugerament contrapicada. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> "Bé, el meu nen preferit, no el meu nen, realment (...)".
35	06:42 - 06:45	**Imatge fixa -**	- **Tipus de pla:** Pla mitjà curt. - **Angle càmera:** Lleugerament	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u>

		  Ulysse fent-li un petó a la seva mare (Bienvé). L'enquadrament és semblant a l'anterior, però és més tancat. El petó és, també, més efusiu i els personatges es troben en un exterior en comptes d'un interior. La imatge és en blanc i negre.	contrapicada. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	"(...) Ja que aquest ja tenia una mare". "Benvinguda, a qui anomenaven Bienvé (...)".
36	06:45 - 06:49	**Imatge fixa -** Ulysse amb el seu pare. Tots dos seuen a taula mentre mengen una paella en un jardí ple de vegetals. Ulysse, a la part esquerra central de la pantalla, veu vi d'un porró de vidre, mentre el seu pare (Juan), seu en l'extrem dret de la taula, l'enquadrament li talla l'esquena. Aquest mira fixament a càmera i recolza els dos braços a taula. L'escena recorda a un quadre costumista. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament picada i situada a la dreta dels personatges. - - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.** .	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> "(...) i el seu pare, Juan, paleta i republicà".
37	06:49 - 06:53	**Imatge fixa -**	- **Tipus de pla:** Pla americà - **Angle càmera:**La càmera està a centrada i a l'alçada dels personatges. - **Moviment**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> "Ells eren espanyols, òbviament, exiliats polítics". **<u>Sons extradiegètics:</u>**

		  Bienvé, Juan i Ulysse (en aquest ordre d'esquerra a dreta), dempeus al mig d'un jardí ple de vegetació i una porxo de pedra al fons. La composició de la família i la seva posició en l'enquadrament, recorda a la presentació de la família d'Ulysse en el pla nº24, encara que, en aquest cas estan totalment centrats.	**càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.** .	- Sorolls de pati exterior: ocells, moviment de les fulles, el vent en moviment, etc…
38	06:53 - 06:58	**Imatge fixa -** la família dinant al mateix patí i en la mateixa taula que en el pla nº29. Bienvé, Ulysse i Juan (en aquest ordre d'esquerra a dret). El nen mira el plat, la mare, la figura amb més presència de la imatge, somriu a càmera, i Juan beu d'una bota de pell. L'escena recorda a un quadre costumista. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla americà. - **Angle càmera:** La càmera està a centrada i a l'alçada dels personatges. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> "Compartíem el mateix pati al carrer *Daguerre,* com també ho feien els italians del fons (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sorolls de pati exterior: ocells, moviment de les fulles, el vent en moviment, etc.
39	06:58 - 07:04	**Imatge fixa -** 	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament contrapicada. . - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica).	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> "(...) les Antonuccis, Adelgisa i Mimi i Horace, qui no estava aquell dia a la finestra". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sorolls de pati exterior:

		dues dones abocades al balcó interior de casa seva. Veiem el tronc superior de les dues figures per sobre de la barana. Les dues figures, i la finestra per la qual miren a l'exterior, se situen a la part esquerra del pla. La part dreta està protagonitzada per una paret de pedra fosca. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de transició: /.**	ocells, moviment de les fulles, el vent en moviment, etc.
40	07:04 - 07:11	**Imatge fixa -** Agnès Varda dempeus en la cantonada d'un pati. Està accionant una càmera de cambra fosca, amb la dreta destapa l'objectiu i amb l'esquerra subjecte el trípode. La seva figura, i la de la càmera, reposen en la vertical d'interès esquerre de la imatge. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** - **Angle càmera:** - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició:** - Pla sencer. - La càmera està picada.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> "Des de la meva habitació, vaig cap a la meva càmera antiga (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sorolls de pati exterior: ocells, moviment de les fulles, el vent en moviment, etc.
41	07:11 - 07:15	**Imatge fixa -** Agnès Varda en mig d'un camp d'herba seca mentre fa una fotografia amb la càmera de cambra fosca. Aquesta es troba inclinada cap a la càmera i amagada sota la manta que permet el procés fotogràfic d'aquest tipus	- **Tipus de pla:** - **Angle càmera:** - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició**Càmera fixa (imatge estàtica). - Pla sencer. - **Tipus de pla:** - **Angle càmera:** - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició**La	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> "(...) la qual a França es diu habitació". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sorolls de pati exterior: ocells, moviment de les fulles, el vent en moviment, etc.

		d'aparells. Altra vegada la seva figura i la de la càmera, es troben al mig de l'enquadrament. L'horitzó se situa per sobre del seu cap. La imatge és en blanc i negre.	càmera està lleugerament contra picada.	
42	07:15 - 07:17	**Imatge fixa -** Agnès Varda davant d'una càmera de cambra obscura. L'aparell és el protagonista absolut de la instantània, ocupa el centre de la imatge. Varda recolza la mà esquerra sobre la càmera. Al cantó dret superior, podem veure part del rostre retallat de l'artista, qui mira a càmera i somriu. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla detall / primer pla . - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament contra picada i a l'esquerra de Varda. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició**: **/.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> "(...) en llatí, càmera fosca".
43	07:17 - 07:20	**Imatge fixa -** Agnès Varda observant diferents negatius en un laboratori fotogràfic. La figura de l'artista es recolza sobre la vertical d'interès dreta de la imatge mentre amb les dues mans estira la tirada de negatius i l'analitza curosament. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà curt. - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament picada i a l'esquerra de Varda. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició**Càmera fixa (imatge estàtica).	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> "Després, cap a l'habitació fosca, el laboratori (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sorolls de laboratori: eines metàl·liques, portes obrint i tancant, gent caminant, etc.

44	07:20 - 07:27	**Imatge fixa -** Bienvè observant per una finestra. Només li veiem el cap, el qual es troba al mig de l'enquadrament, però a la part inferior. En primer pla, davant de la finestra, veiem diferents plantes. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament contrapicada i a dreta de Bienvè. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició**: **/.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> " (...) On Bienvé treballava, cantant com si estigués recollint olives a Alicante". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sorolls de laboratori: eines metàl·liques, portes obrint i tancant, gent caminant, etc.
45	07:27 - 07:33	**Imatge fixa -** Ulysse mirant de front a càmera. El seu rostre ocupa tot el centre de l'enquadrament, el qual és molt tancat. Composició de triangle al mig. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** La càmera està de front al protagonista i a la seva alçada. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> "Els Llorca, començant per Ulysse, em va inspirar amor i amb moltes imatges".
46	07:33 - 07:43	**Imatge fixa -** 	- **Tipus de pla:** Pla detall / Primer pla. - **Angle: càmera:** La càmera està de front al protagonista. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica) d'entrada. A mesura que avança el pla, la	**<u>So:</u>** *So ambient habitació buida*

		  Imatge de les mans de Juan reposant sobre les seves cames. A mesura que avança el pla acabem veient el seu rostre, seriós i amb els ulls fixes a càmera. La imatge és en blanc i negre.	càmera fa un moviment vertical cap amunt. - **Tipus de transició: /.**	
47	07:43 - 07:57	**Imatge fixa -** El rostre de Bienvé, seriosa i amb els ulls fixos a càmera. A mesura que avança el pla, veiem com la retratada, en realitat, es troba posant dempeus amb el seu fill enganxat a les faldilles. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Primer pla / Pla americà. - **Angle càmera:** La càmera està de front al protagonista i a la mateixa alçada. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica) d'entrada. A mesura que avança el pla, la càmera fa un moviment vertical cap aball. - **Tipus de transició: /.**	**<u>So:</u>** *So ambient habitació buida* **<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off*:</u> " Aquesta (...)".
48	07:57 - 08:10		- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament a la dreta d'Ulysse i a la seva alçada.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda:</u> "(...) imatge de Bienvé i tu. L'havies vist abans?". <u>Ulysse:</u>

		  Ulysse, d'adult, espera dempeus mentre Varda li entrega, en físic, la fotografia d'ell amb la seva mare que s'ha mostrat als espectadors en el pla anterior. Veiem, també, la mà de Varda entrant al pla. Ell mira incrèdul la imatge mentre somriu. Quan no mira la imatge, mira a Varda, a l'esquerra de l'enquadrament i fora de pla. Es troben dins de la llibreria. A les seves esquenes, estanteries plenes de llibres. Ulysse, a diferència d'Elia, porta roba.	- **Moviment càmera:** Càmera fixa - **Tipus de transició:/.**	"No, no l'havia vist mai". <u>Varda:</u> "T'emociona?". <u>Ulysse:</u> "No (...)" **<u>Sons diegètics:</u>** - Soroll de l'escena: so ambient, so que generen les imatges mentre es remenen, etc.
49	08:10 - 08:18	**Composició estil collage -** Veiem la imatge del pla nº40 sencera, rodejada per altres retrats d'Ulysse i Bienvé. Aquesta, però, se situa al mig de l'enquadrament. La disposició de les imatges simula un plantejament orgànic, com si algú les hagués llençat sobre la taula i haguessin caigut totes desordenades. Els cantons de les imatges estan marcats per una línia blanca molt llampan que destaca la separació entre les fotografies. Uns instants després d'iniciar el pla, a través de postproducció, quan Varda menciona el fet que ella realitzava les fotografies amb l'ajuda de la llum del dia, les imatges s'il·luminen durant uns instants.	- Càmera fixa (no hi ha enquadrament, és una composició realitzada en postproducció composta per més d'una imatge).	**<u>Veu:</u>** <u>Ulysse en *Veu en off*:</u> "(...) sé que són fetes a casa, al carrer *Daguerre*". <u>Varda en *Veu en off*:</u> "Al meu estudi, on utilitzava la llum del sol. Com *Daguerre,* com *Nadar*. Prop o lluny (...)".

		Totes les instantànies són en blanc i negre.		
50	08:18 - 08:23	**Imatge fixa -** Ulysse de petit assegut al terra del carrer amb els peus descalços. La seva figura es troba a la dreta de l'enquadrament A la seva esquerra hi ha una porta amb un gerro. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla sencer. - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament picada. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	<u>Varda en *Veu en off*:</u> "(...) la llum del sol em provoca plaer".
51	08:23 - 08:28	**Imatge fixa -** Bienvé i Ulysse en un exterior. Ambdós estan asseguts en una cadira. Ulysse, a la dreta de l'enquadrament, sembla que dormi. La seva mare, situada a l'esquerra, mira a càmera. Està situada més a prop de l'objectiu que el seu fill.	- **Tipus de pla:** - **Angle càmera:** - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició**Càmera fixa (imatge estàtica). - Pla mitjà - La càmera està a la mateixa alçada que els protagonistes.	**<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons del mar; onades, gavines, etc.
52	08:28 - 08:32	**Imatge fixa -** Ulysse i Bienvé dins de casa. Veiem les	- **Tipus de pla:** Pla mitjà - **Angle càmera:** La càmera està a la mateixa alçada que els protagonistes. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de**	**<u>Sons extradiegètic:</u>** - Sons del mar; onades, gavines, home cantant, etc.

		dues figures, però, a través de les reixes antimosquits de les finestres. Aquestes, divideixen l'enquadrament en dos parts gairebé simètriques que emmarquen mare i fill, un a banda esquerra (Ulysse) i l'altre a banda dreta (Bienvé). Mentre la mare llegeix, Ulysse sembla enfadat. La imatge és en blanc i negre.	**transició: /.**	
53	08:32 - 08:37	**Composició estil collage -** A partir de la imatge descrita en el pla anterior. En aquesta es presenta en vertical la que fins ara se'ns havia presentat com a una fotografia horitzontal, i se situen una rere l'altre fins a 5 còpies de la mateixa instantània. Podem veure que el que semblaven finestres son portes i com, davant d'aquestes, una tercera adulta descansa al sol estirada en una hamaca. Les imatges són en blanc i negre.	- Càmera fixa (no hi ha enquadrament, és una composició realitzada en postproducció composta per més d'una imatge).	**<u>Sons extradiegètic:</u>** - Sons del mar; onades, gavines, home cantant, etc.
54	08:37 - 08:41	**Composició estil collage -** Altra vegada, amb la imatge del pla nº45. En aquest cas, a diferència del pla 46, les imatges estan separades per unes bores negres d'un gruix considerable.	- Càmera fixa (no hi ha enquadrament, és una composició realitzada en postproducció composta per més d'una imatge).	**<u>Sons extradiegètic:</u>** - Sons del mar; onades, gavines, home cantant, etc.

55	08:42 - 08:44	**Composició estil collage -** A partir de la imatge descrita en el pla nº1[45], un pla detall de la cabra morta (també de la imatge del pla nº1) i un parell d'imatges d'Ulysse i Bienvé a la platja, en aquest cas, vestits. En aquesta composició, novament, es torna a optar per recalcar les bores que separen les imatges (són de color blanc) i es juga, també, amb la mida i format de les fotografies.	- Càmera fixa (no hi ha enquadrament, és una composició realitzada en postproducció composta per més d'una imatge).	**<u>Sons extradiegètic:</u>** - Sons del mar; onades, gavines, home cantant, etc.
56	08:44 - 08:50	**Imatge fixa -** Imatge descrita en el pla nº1. En aquesta ocasió, no ocupa tota la pantalla, te unes franges grises a mà dreta i mà esquerra.	- **Tipus de pla:** Pla general (és una fotografia sense moviment). - **Angle càmera:** - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off*:</u> "Alguna memòria d'aquesta fotografia (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons del mar; onades, gavines, home cantant, etc.
57	08:50 - 09:11		- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament a la dreta d'Ulysse i a la seva alçada. - **Moviment càmera:**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda:</u> "(...) d'aquell dia?". <u>Ulysse:</u> "Cap ni una".

[45] Imatge estàtica amb: Una cabra morta en primer pla i un home dempeus al costat d'un nen assegut, ambdós personatges estan despullats. Tots tres es troben en una platja rocosa. Les roques ocupen més de la meitat de la pantalla, la línia de l'horitzó, marcada per l'aigua del mar, se situa a la part superior del pla, gairebé tocant el límit d'aquest. L'home mira a l'horitzó, i el nen a la cabra morta.

		Mateixa enquadrament i composició que en el pla nº41[46]. És cert, però, que en aquest pla, davant les insistents preguntes de Varda, podem veure la incomoditat i incertesa d'Ulysse en observar la imatge i interactuar amb l'artista.	Càmera fixa - **Tipus de transició:**Càmera fixa	Varda: "No et veus a tu mateix en la platja". Ulysse: "No". Varda: "No recordes l'animal?". Ulysse: "Tampoc". Varda: "I a l'home del fons?". Ulysse: "De debò, no tinc cap memòria".
58	09:11 - 09:19	**Imatge fixa -** Dibuix a amb aquareles el qual imita la imatge descrita en el pla º1[47]. En la pintura predomina el color blau.	- Càmera fixa.	**Veu:** Varda en *veu en off*: "Tot i això, en aquell moment, Ulysse va fer un dibuix de la meva fotografia". **Sons extradiegètics:** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc
59	09:19 - 09:26	**Imatge fixa -**	- Càmera fixa.	**Veu:** Varda en *veu en off*: "En aquesta versió, el nen toca a l'home. Se'n recordarà?".

[46] Ulysse, d'adult, espera dempeus mentre Varda li entrega, en físic, la fotografia d'ell amb la seva mare que s'ha mostrat als espectadors en el pla anterior. Veiem, també, la mà de Varda entrant al pla. Ell mira incrèdul la imatge mentre somriu. Quan no mira la imatge, mira a Varda, a l'esquerra de l'enquadrament i fora de pla. Es troben dins de la llibreria. A les seves esquenes, estanteries plenes de llibres. Ulysse, a diferència d'Elia, porta roba.

[47] Ulysse, d'adult, espera dempeus mentre Varda li entrega, en físic, la fotografia d'ell amb la seva mare que s'ha mostrat als espectadors en el pla anterior. Veiem, també, la mà de Varda entrant al pla. Ell mira incrèdul la imatge mentre somriu. Quan no mira la imatge, mira a Varda, a l'esquerra de l'enquadrament i fora de pla. Es troben dins de la llibreria. A les seves esquenes, estanteries plenes de llibres. Ulysse, a diferència d'Elia, porta roba.

		 Detall del dibuix on es veuen l'home (Elia) i el nen (Ulysse).		**<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc
60	09:26 - 09:31	**Imatge fixa -** Detall del dibuix on es veu la cabra.	- Càmera fixa.	**<u>Veu:</u>** <u>Ulysse en *Veu en off*:</u> "No. Normalment, el veia penjat a l'armari, en el teu estudi (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc
61	09:31 - 09:34	**Imatge fixa -** Detall del dibuix on es veu a l'home. L'enquadrament del fragment mira d'imitar la imatge que veiem en el pla nº11[48].	- Càmera fixa.	**<u>Veu:</u>** <u>Vada en *Veu en off*:</u> "Sempre hi va ser". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc
62	09:34 - 09:38	**Imatge fixa -**	- Càmera fixa.	**<u>Veu:</u>** <u>Ulysse en *Veu en off*:</u> "De totes maneres no recordo fer-lo".

[48] Veiem la figura despullada de Elia que apareix en la fotografía descrita en el pla nº1 del curtmetratge. Aquesta, però, ara n'és la protagonista, ja que, és l'únic element que es pot apreciar. El veiem, doncs, d'esquenes a l'espectador i mirant en direcció al mar. La línia de l'horitzó, situada a la part superior de l'enquadrament en la fotografia original, ara es troba just a la meitat d'aquest, i el cos de Elia reposa en la vertical d'interès situada a l'esquerra de la imatge. La imatge és en blanc i negre.

		 Detall del dibuix on es veu Ulysse.		**<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc
63	09:38 - 10:11	 Ulysse en la llibreria segueix contestant les preguntes de Varda. Mentre parla, per darrere apareix caminant la seva mare, però no interactuen, Ulysse no la veu. El pla planteja una composició de triangle al mig amb l'entrevistat com a protagonista. De fons seguim veient els llibres.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** La càmera està a la dreta de l'entrevistat i a la seva alçada. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda:</u> "És una prova, una evidència que prové de la teva infància, però no ho vols admetre. Vull dir, per tu aquesta imatge és fictícia". <u>Ulysse:</u> "Exacte" <u>Varda;</u> "És real menys per tu. Has d'imaginar la teva infantesa". <u>Ulysse:</u> "Exacte". <u>Varda:</u> "És la meva versió dels fets…" <u>Ulysse:</u> "Al cap i a la fi, tothom té la seva versió dels fets, encara que sigui estrany, entre la realitat i la ficció".
64	10:11 - 10:15	**Imatge fixa** - 	- **Tipus de pla:** Primeríssim primer pla. - **Angle càmera:** Càmera a l'alçada del retratat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa	**<u>Sons diegètics:</u>** - So ambient del carrer: cotxes passant, gent, vent, etc.

		Retrat d'Ulysse quan era més jove.	(imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	
65	10:15 - 10:31	 Bienvé dempeus davant d'una paret de mármol blanc. S'agafa les mans i contesta a les preguntes de Varda. La seva figura reposa sobre la vertical d'interès esquerra de l'enquadrament.	- **Tipus de pla:** Pla americà. - **Angle càmera:** La càmera està a l'alçada de la protagonista i lleugerament situada a la seva esquerra. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off*:</u>: "De totes les fotos d'Ulysse, la de la platja la teva preferida, oi?". <u>Bienvé en *Veu en off*:</u> "No, no". <u>Varda *Veu en off*:</u>: "És pel que recordes, o per la imatge en si?". <u>Bienvé *Veu en off*:</u>: "No és la imatge, sinó el seu record". **<u>Sons diegètics:</u>** - So ambient del carrer: cotxes passant, gent, vent, etc.
66	10:31 - 10:46	 Bienvé dempeus davant d'una paret de mármol blanc. El pla, en aquest cas, és molt més tancat. La figura ara es troba en el centre i només la veiem del pit cap amunt.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament contrpicada i situada a l'esquerra de Bienvé. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Bienvé:</u> "Va ser bonic el dia a la platja, però també una mica trist". <u>Varda:</u> "Ho dius per Ulysse" <u>Bienvé:</u> "Esclar". <u>Varda:</u> "Estaves molt preocupada". <u>Bienvé:</u> "Molt".

				Varda en *Veu en off:* "Tens un bon motiu per estar-ho. Ulysse patia (...)".
67	10:46 - 10:51	**Imatge fixa -** Ulysse assegut de petit al terra de la platja. La seva figura ocupa el centre de la imatge. Se'l veu confós, amb la mirada fixe a l'objectiu. La imatge és en blanc i negre	- **Tipus de pla:** Pla sencer. - **Angle càmera:** La càmera està picada. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició:***Cross dissolve* per tal de passar al següent pla.	**Veu:** Varda en *veu en off:* "(...) la malaltia de Perthes, una condició que afecta els ossos".
68	10:51 - 11:03	**Imatge fixa -** Ulysse estirat al terra nu amb els braços amb creu, com si estigués penjat a la creu. Té els ulls tancats i l'expressió seriosa. La disposició de la imatge és horitzontal, el seu cap, doncs, reposa a la part esquerra de l'enquadrament i els seus peus a la part dreta. És interessant, també, el joc de líneas que es crea amb l'enrajolat del terra, el qual forma una quadrícula gegant.	- **Tipus de pla:** Pla sencer. - **Angle càmera:** Picat. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica) d'entrada. Al cap d'uns instants, s'efectua un *zoom-out* el qual ens permet veure la composició d'estil collage. - **Tipus de transició:***Cross dissolve* per passar al següent pla.	**Veu:** Varda en *veu en off:* "Els doctors deien que coixejaria tota la vida si no rebia tractament. No obstant això, una temporada al mar i un massatge amb algues". **Sons extradiegètics:** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc.

		L'ombra de tres branques travessen el seu cos d'infant pel cap, els seus genitals i els peus. Al cap d'uns instants, apareix en pantalla una composició d'estil collage diferents còpies de la mateixa imatge. 4 actuen com el fons, i una, la que ja veiem, roman en el centre.		
69	11:03 - 11:18	**Imatge fixa** - Bienvé dempeus al mig d'una estructura marina abandonada. L'envolten llistons de fusta podrits de color negre, de fet, ella, disposada d'aquesta manera en l'enquadrament, sembla un tronc més de la composició. Es troba a la platja. L'horitzó se situa a l'alçada del cap de Bienvé, i la seva figura reposa lleugerament a la dreta del centre de la imatge. Al cap d'uns segons, apareix una imatge vertical d'Ulysse assegut en un banc i amb un barret, just a sobre d'on es trobava abans la figura de la seva mare. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla americà / Pla sencer. - **Angle càmera:** La càmera està a l'alçada de Bienvé. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició:**La segona imatge apareix sobre l'anterior a través d'una dissolució a la inversa, és a dir, no desapareix, sinó el contrari.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> "És per aquest motiu que estàvem a St. Aubin-sur-Mer, i,també, pel motiu pel qual el portàvem en braços". "En un inici, ell sentia dolor i va perdre pes". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc.

70	11:08 - 11:24	 Es repeteix l'enquadrament del pla nº59[49]. En aquest pla, però, Bienvé trenca a plorar de manera molt sentida. Veiem en un moment, també, la mà de Varda entrant a pla.	- **Tipus de pla:**Primer pla. - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament contrapicada i situada a l'esquerra de Bienvé. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Bienvé:</u> "Tot i així, hi havia esperança". <u>Varda:</u> "Esclar". **<u>Sons diegètics:</u>** - So ambient del carrer: cotxes passant, gent, vent, etc.
71	11:24 - 11:29	**Imatge fixa -** Bienvé estirada al sol amb els ulls tancats. Només li veiem el cap, el qual ocupa el centre de l'enquadrament. Recorda a la fotografia d'un difunt. A través d'una transició, apareix una imatge gairebé idèntica, encara que, en	- **Tipus de pla:** - **Angle càmera:** - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició:**Càmera fixa. - *Cross dissolve* per tal d'introduir la següent imatge. - Primer pla / Primer pla. - La càmera està picada i situada a dreta de Bienvé.	**<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc.

[49] Bienvé dempeus davant d'una paret de mármol blanc. El pla en aquet cas, és molt més tancat. La figura ara es troba en el centre i només la veiem de pit cap amunt.

		aquesta, el cap està un pel més aixecat. A través del muntatge, sembla que aquest es mogui. La imatge és en blanc i negre.		
72	11:29 - 11:31	**Imatge fixa -** la mateixa imatge que en el pla anterior, encara que, en aquest cas, es presenta el seu enquadrament real, el qual és més obert. Veiem com el cap de Bienvé figura a la cantonada dreta inferior. Per sobre del seu cap hi apareixen quatre cames, dues estirades en horitzontal i les altres dues dempeus. El terra és el mateix en què descansava Ulysse en el pla nº61. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament picada i centrada. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc.
73	11:31 - 11:42	 Es repeteix l'enquadrament del pla nº59[50]. En aquest pla, però, Bienvé segueix plorant (havia començat a fer-ho en el pla nº63).	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament contrapicada i situada a l'esquerra de Bienvé. Durant el pla, es va movent sutilment. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *veu en off*:</u> "De fet, la recuperació va ser prou ràpida, tres mesos abans de l'esperat". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora. - Sons del mar; onades, gavines, etc.

[50] Bienvé dempeus davant d'una paret de mármol blanc. El pla en aquet cas, és molt més tancat. La figura ara es troba en el centre i només la veiem de pit cap amunt.

74	11:42 - 11:58	 Es repeteix l'enquadrament del pla nº56[51]. En aquest cas, però, és més tancat i Ulysse ja no es troba al centre de la imatge. Segueix en primer pla, però el seu cap ocupa la part dreta de l'enquadrament, mentre el de la seva mare ocupa l'esquerra. En aquest cas, també, els dos adults miren a càmera i no parlen.	- **Tipus de pla:** Primeríssim primer pla. - **Angle càmera:** La càmera està a l'esquerra dels entrevistat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off*:</u> "Recordes el dolor als malucs?". <u>Ulysse en *Veu en off*:</u> "Perfectament". <u>Varda en *Veu en off*:</u> "Llavors, recordes el teu cos, el teu dolor". <u>Ulysse en *Veu en off:*</u> "El meu cos, el dolor, i també on era jo en aquell moment". <u>Varda en *Veu en off:*</u> "On?". <u>Ulysse en *Veu en off:*</u> "A casa, el carrer *Daguerre*, estirat durant 9 mesos. Però no recordo el viatge (...)"
75	11:58 - 12:05	**Imatge fixa -** Reenquadrament de la imatge descrita en el pla nº1[52]. En aquest fragment de la imatge, doncs, veiem al nen i a la cabra morta. El primer, figura a la cantonada esquerra superior, i el cos de l'animal, a la cantonada dreta inferior. Estan en	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** Lleugerament picat. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Ulysse en *Veu en off*:</u> "(...) la fotografia, la platja, res". <u>Varda en *Veu en off:*</u> "Tampoc és que això (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons del mar; onades, gavines, etc.

[51] Ulysse en la llibreria segueix contestant les preguntes de Varda. Mentre parla, per darrere apareix caminant la seva mare, però no interactuen, Ulysse no la veu. El pla planteja una composició de triangle al mig amb l'entrevistat com a protagonista. De fons seguim veient els llibres.

[52] Imatge estàtica amb: Una cabra morta en primer pla i un home dempeus al costat d'un nen assegut, ambdós personatges estan despullats. Tots tres es troben en una platja rocosa. Les roques ocupen més de la meitat de la pantalla, la línia de l'horitzó, marcada per l'aigua del mar, se situa a la part superior del pla, gairebé tocant el límit d'aquest. L'home mira a l'horitzó, i el nen a la cabra morta.

		diagonal. La imatge és en blanc i negre.		
76	12:05 - 12:10	**Imatge fixa -** Detall de la cabra morta la qual apareix en el pla anterior. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla sencer de la cabra. - **Angle càmera:** Lleugerament picat. - **Moviment càmera:**Càmer a fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "(...) es podrís fa tant de temps com per convertir-se en sorra i pols". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons del mar; onades, gavines, etc.
77	12:10 - 12:13	**Imatge fixa -** Imatge de la fotografia de la cabra morta impresa, enquadrada de la mateixa manera que en el pla anterior, sobre els còdols de la platja. Aquesta està encastada entre les pedres i lleugerament a la dreta del pla. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** Lleugerament picat. - **Moviment càmera:**Càmer a fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "La imatge d'una cabra". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons del mar; onades, gavines, etc.
78	12:13 - 12:19	**Imatge fixa -** Pablo Picasso davant d'una escultura	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** Pla centrat i a l'alçada del personatge. - **Moviment càmera:**Càmer a fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "No com Picasso (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons del mar; onades, gavines, etc.

		d'un animal quadrúpeda. L'artista es troba a la dreta de l'enquadrament i l'escultura a l'esquerra. La imatge és en blanc i negre.		
79	12:16 - 12:19	**Imatge fixa -** Imatge de l'escultura la qual apareix en l'enquadrament anterior. No obstant això, en aquest pla, l'obra es troba en un punt de la creació més inicial. Només veiem l'estructura de ferro i pedra. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla sencer. - **Angle càmera:** Pla centrat i a l'alçada de l'element principal. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "(...) qui creava a partir de trossos de ferro o pedra (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons de taller, metall, vent, moviment de persones.
80	12:19 - 12:22	**Imatge fixa -** Imatge de l'obra que portem veient en els dos plans anteriors finalitzada. Podem veure com aquesta, des d'un inici, era una cabra. L'obra està presentada sobre un fons fosc i amb una llum directe que l'ajuda a destacar d'aquest, ja que, l'escultura també té una tonalitat fosca. La imatge és en color.	- **Tipus de pla:** Pla sencer. - **Angle càmera:** Pla centrat a l'alçada de l'element principal, lleugerament contrapicat.. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "(...) i fosa en coure, immortalitzada (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons de taller, metall, vent, moviment de persones.
81	12:22 - 12:26	**Imatge fixa -**	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** (Imatge d'un quadre).	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "(...) com la cabra Almathea que va

		  Detall d'una pintura cubista on s'hi intueix la representació d'una cabra. Els colors que hi predominen són els de la tardor. La imatge és en color.	- **Moviment càmera:**Càmer a fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	alimentar a Zeus (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons de taller, metall, vent, moviment de persones.
82	12:26 - 12:31	**Imatge fixa -** Detall de l'escultura descrita en el pla nº73. Només veiem el cap de coure de la cabra de perfil mirant en direcció esquerra.	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** A l'alçada de l'element fotografiat. - **Moviment càmera:**Càmer a fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "(...) ni la de Monsieur Séguin, dempeus davant del llop (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
83	12:31 - 12:39	 Apareix una petita escultura d'una cabra feta a partir d'elements orgànics del bosc. Aquesta, com en el pla nº70, reposa sobre els còdols de la platja.	- **Tipus de pla:** Pla detall / Pla sencer. - **Angle càmera:** Lleugerament picat. - **Moviment càmera:**Càmer a fixa (imatge estàtica). d'entrada. Al cap d'uns instants, *Zoom out.* - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "(...) ni la de Couturier, una altre peça feta de restes (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.

		Al cap d'uns instants, el enquadrament s'obre, i veiem com els còdols no són els de la platja, són un petit recull situats premeditadament en un pati interior. Al costat de les pedres, apareix una cabra viva caminant. Aquesta és de color blanc i té dues banyes.		
84	12:39 - 12:40	Ull de la cabra blanca. Només veiem l'ull.	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** Lleugerament picat. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
85	12:40 - 12:45	La cabra blanca rosega la fotografia de la cabra morta descrita en pla nº70. Mentro ho fa, se sosten amb les dues potes de davant a sobre dels còdols.	- **Tipus de pla:** Primer pla de la cabra. - **Angle càmera:** Picat. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "Com veu la seva pròpia imatge d'una cabra?". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
86	12:45 - 12:47	**Imatge fixa -** la cabra morta presentada en els plans 68, 69 i 70. Encara que, amb un enquadrament molt més tancat. La imatge és en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Primer pla de la cabra. - **Angle càmera:** Lleugerament picat. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "Com veu la seva pròpia imatge d'una cabra? (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.

87	12:47 - 12:59	 Tornem a la cabra rosegant la fotografia de la cabra morta impresa. En aquest cas, però, el pla és més obert i la cabra està més erecte que en el pla nº78.	- **Tipus de pla:** Pla sencer. - **Angle càmera:** Picat. - **Moviment càmera:** *Zoom-in.* - **Tipus de transició:**Càmera a mà alçada.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "(...) sense fer parlar als animals, com els dibuixos animats americans, o definint la memòria com el procés de rumiar imatges mentals. Suggereixo que hi ha un animal "menjaimaginacions" (...)". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
88	12:59 - 13:01	 Ull de la cabra blanca, parpadeja.	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** Lleugerament picat. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
89	13:01 - 13:05	 La imatge impresa de la cabra morta destrossada després d'haver sigut mossegada per la cabra blanca. Aquesta es troba sobre els còdols.	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** Zenital. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "(...) un auto-depredador de la imaginació?". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
90	13:05 - 13:13		- **Tipus de pla:** Pla general - **Angle càmera:** La càmera està lleugerament torta, segurament, a causa del desnivell del terra. - **Moviment càmera:**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "Hi va haver-hi un temps en que hi havia una cabra amable (...)". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.

		  La cabra blanca que portem veient durant els plans anteriors es troba en un patí anterior dempeus davant d'una cadira. Tres nens entren per la dreta del pla amb les mans cap endavant amb intenció de tocar-la, aquesta s'aparta.	Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	
91	13:13 - 13:21	 Un nen petit subjecte una impressió de la imatge descrita en el pla nº1. Es troba en el mateix pati que la cabra, però no la veiem. En un primer moment l'infant mostra la imatge a càmera, però de seguida la gira per observa-la. El nen es troba a la part dreta de l'enquadrament.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** La càmera es troba a l'esquerra del nen. - **Moviment càmera:**Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "(...) una imatge, un nen". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
92	13:21 - 13:27	 Un nen, dreta, i una nena, esquerra, dempeus davant de càmera observen la impressió de la imatge descrita en el pla nº1. Els dos infants estan lleuguerament situats a la part dreta de l'enquadrament. Pels seu darrere, passa un nen en	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** - La càmera es enfront dels dos nens i a la seva alçada. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Nens:</u> "Es una cabra, sembla que estigui morta sobre les roques". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.

		bicicleta.		
93	13:27 - 13:34	 Repetim l'enquadrament del pla nº 84. En aquest cas, però, el nen que sostenia la imatge impresa, esta rodejat de tres altres nens els quals també observen la instantània. Un dels nens li pren la imatge i la comenta.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:**La càmera està a la mateixa alçada del personatge. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu</u>:** <u>Nen1:</u> "Un home, un nen petit". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
94	13:34 - 13:40	 Pla tancat de les mans del nen subjectant la imatge impresa (ambdós elements presents en el pla anterior). Veiem, també, el seient de la cadira on seu. No viem, però, la imatge en detall.	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** Pla picat.La càmera es troba a l'esquerra del nen. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu</u>:** <u>Nen1:</u> "(...) còdols, rocs, la platja, i (...) ". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
95	13:40 - 13:43	 Les mans d'un altre infant subjecten la imatge impresa mentre els nens segueixen comentant-la. El que més veiem, a diferència del pla anterior, és la imatge d'Ulysse i la cabra morta.	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** Pla picat. La càmera es troba a l'esquerra del nen, just darrera la seva espatlla. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu</u>:** <u>Nen2:</u> "No és durant les vacances (...)". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.

96	13:43 - 13:45	 Veiem el rostre del nen que en el pla anterior sostenia la imatge impresa. Segueix comentant-la.	- **Tipus de pla:** Primeríssim primer pla. - **Angle càmera:** La càmera es troba a l'esquerra del nen. Pla Contrapicat. picat. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	**Veu:** Nen 2: "(...) no hi ha suficient gent". **Sons diegètics:** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
97	13:45 - 13:49	 Es repeteix l'enquadrament del pla nº84[53]. Per primer cop, el nen comenta la imatge.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** La càmera es troba a l'esquerra del nen. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	**Veu:** Nen 3: "L'home s'ha tret els pantalons per poder nadar". **Sons diegètics:** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
98	13:49 - 13:53	 Un grup de tres nens observen la impressió de la imatge d'Ulysse i la cabra morta. Estan davant d'unes persianes de ferro. Tots tres assenyalen i comenten la imatge.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** A l'alçada dels personatges. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició:** /.	**Veu:** Nen 4: "Esta totalment despullat". **Sons diegètics:** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.

[53] Un nen petit subjecte una impressió de la imatge descrita en el pla nº1. Es troba en el mateix pati que la cabra, però no la veiem. En un primer moment l'infant mostra la imatge a càmera, però de seguida la gira per observa-la. El nen es troba a la part dreta de l'enquadrament.

99	13:53 - 14:02	 Es repeteix l'enquadrament del pla nº88[54].	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** Pla picat. La càmera es troba a l'esquerra del nen, just darrera la seva espatlla. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu</u>:** <u>Nen 2:</u> "El nen petit està totalment despullat, si fos ell no hagués optat pel nudisme. I la cabra (...)". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
100	14:02 - 14:06	 Es repeteix l'enquadrament del pla 86[55]. En aquest cas, però, aquest, en estar centrat en un dels nens més alts, és un pèl més elevat. Tots els infants estan abocats a sobre de la fotografia. El noi que té la instantània agafada, aixeca el cap entusiasmat en adonar-se que la cabra està morta.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** A l'alçada dels personatges. La càmera es troba a l'esquerra dels nen. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu</u>:** <u>Nen 1:</u> " Està morta!". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
101	14:06 - 14:12	 Es repeteix l'enquadrament del pla nº69[56].	- **Tipus de pla:** Pla sencer de la cabra. - **Angle càmera:** Lleugerament picat. - **Moviment càmera:**Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició:** /.	<u>Nen 1:</u> " És graciós, els ulls estan oberts. Quan mors els teus ulls es queden oberts". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.

[54] Les mans d'un altre infant subjecten la imatge impresa mentre els nens segueixen comentant-la. El que més veiem, a diferència del pla anterior, és la imatge d'Ulysse i la cabra morta.
[55] Repetim l'enquadrament del pla nº 84. En aquest cas, però, el nen que sostenia la imatge impresa, esta rodejat de tres altres nens els quals també observen la instantània. Un dels nens li pren la imatge i la comenta.
[56] Detall de la cabra morta la qual apareix en el pla anterior. La imatge és en blanc i negre.

102	14:12 - 14:16	 El nen del pla nº86 ara, en comptes de sostenir la impressió de la imatge de la cabra, ara té entre les mans el dibuix fet per Ulysse quan era petit. El té orientat de manera que l'espectador pugui veure la pintura en un inici i després la gira per poder observar-la personalment. L'enquadramebt és practicament idèntic, encara que, en aquest cas, la figura del nen està més centrada i més de perfil.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** La càmera està a la mateixa alçada del personatge. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
103	14:16 - 14:18	 Les mans d'un nen sostenen el dibuix d'Ulysse. Només veiem les mans i el dibuix.	- **Tipus de pla:** Pla picat. - **Angle càmera:** Pla detall. La càmera es troba a l'esquerra del nen, just darrera la seva espatlla - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	<u>Nen 5:</u> "No entenc que és tota la zona groga, però sembla bruta". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
104	14:18 - 14:21	 S'obre el pla i veiem el nen que sostenia el dibuix en el pla anterior, esta rodejat de 3 companys. Els veiem a tots d'esquenes menys a un. El dibuix es troba a la cantonada esquerra inferior i el nen que el té a les mans, just al centre.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** La càmera està a la mateixa alçada del personatge, a la seva esquerra i darrere seu. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	<u>Nens a la vegada:</u> "És un avió ". "Hi ha un gos". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.

105	14:21 - 14:27	 Dos nens, els quals semblen bessons, conversen entre ells sobre la imatge. Només es veuen els seus rostres. Composició de triangle invers entre els dos infants.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** Càmera lleugerament picada. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	<u>Nens a la vegada:</u> "Una vaca morta a sobre dels còdols (...)". <u>**Sons diegètics:**</u> - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
106	14:27 - 14:33	 Detall de la cabra morta en el dibuix d'Ulysse quan era petit.	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** Lleugerament picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	<u>Nens a la vegada en *Veu en off*:</u> "Crec que la panxa és massa gran, com si estigués embarassada". <u>**Sons diegètics:**</u> - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
107	14:33 - 14:36	 Veiem als dos nenes del pla nº98 (vestits igual) analitzant el dibuix. L'enquadrament és més obert que en el pla original. Al cap d'uns instants, una mà entra al pla i entrega la imatge, representada en el dibuix, per tal que els nens la comparin. Les dues figures es recolzen sobre les verticals d'interès del pla.	- **Tipus de pla:** Pla americà. - **Angle càmera:** Lleugerament picat. - **Moviment càmera:** Càmera en mà. - **Tipus de transició: /.**	<u>**Veu:**</u> <u>Nens:</u> "Sembla, també, que estigui plovent (...)". <u>**Sons diegètics:**</u> - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.

108	14:36 - 14:46	 Les mans dels dos nens sostenen el dibuix d'Ulysse i la imatge impresa. Només veiem les mans, el dibuix i la imatge..	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** Pla picat. La càmera es troba a l'esquerra del nen, just darrera la seva espatlla - **Moviment càmera:**Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:/.**	**<u>Veu:</u>** <u>Nens *en veu en off*:</u> "Prefereixo la fotografia, crec que la pintura és bonica, és graciosa". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
109	14:46 - 14:48	 El nen del pla nº98, junt amb un nou company, comparen la imatge i el dibuix. Tots dos estan d'esquenes. Les dues figures pivoten sobre la vertical d'interès esquerra del pla.	- **Tipus de pla:**Pla americà. - **Angle càmera:** La càmera està a la mateixa alçada del personatge, a la seva esquerra i darrere seu. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Nens:</u> "Crec que la pintura és (...)". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.
110	14:48 - 14:54	 Pla tancat de la pintura i la imatge, una al cantó de l'altre. Només veiem aquests dos elements, i les mans dels nens.	- **Tipus de pla:** Pla detall de la imatge subjectada pels nens. - **Angle càmera:** L'angle de la càmera és picat i la seva posició és lateral. Queda a l'esquerra dels nens, la imatge es pren des del seu darrere. - **Moviment càmera:** Càmera en mà, fa un moviment lateral per tal de mostrar tant la imatge com el dibuix.. - **Tipus de**	**<u>Veu:</u>** <u>Nens:</u> "(...) la fotografia és més humana que la pintura". "Més normal". "Una mica més real, potser". **<u>Sons diegètics:</u>** - Sons ambient: vent, moviment de persones, etc.

			transició: /.	
111	14:54 - 15:11	**Imatge fixa -** Tornem a veure la imatge descrita en el pla nº1[57].	- **Tipus de pla:** Pla general (és una fotografia sense moviment). - **Angle càmera:** Lleugerament picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda en *Veu en off:*</u> "Els nens diuen: veritat, humà, real. Que va ser real quan vaig anar aquell dia a la platja? Que estava passant el 9 de maig de 1954?". **<u>Sons extradiegètic:</u>** - Sons ambient de platja: vent, ones marines, tocs de campana, etc.
112	15:11 - 15:13	**Imatge fixa -** Imatge d'un diari publicar el 1954. El titular diu: "Dien Bien Phu (territori vietnamita) va caure".	- **Tipus de pla:** Pla detall (és una fotografia sense moviment). - **Angle càmera:** - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora.
113	15:13 - 15:15	 Entradeta *Pathé-Journal*. Imatge en moviment en blanc i negre de la bandera francesa amb lletres en blanc per sobre on s'hi pot llegir: "La France se souvient…".	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** Contrapicat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora.

[57] Imatge estàtica amb: Una cabra morta en primer pla i un home dempeus al costat d'un nen assegut, ambdós personatges estan despullats. Tots tres es troben en una platja rocosa. Les roques ocupen més de la meitat de la pantalla, la línia de l'horitzó, marcada per l'aigua del mar, se situa a la part superior del pla, gairebé tocant el límit d'aquest. L'home mira a l'horitzó, i el nen a la cabra morta

114	15:15 - 15:17	 Tropes françeses desfilant en direcció l'Arc de Triomf. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** Contrapicat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Locutor de l'informatiu en *Veu en off:*</u> "Per un gir estrany del destí, la celebració de la victòria(...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.
115	15:17 - 15:21	 Bandera francesa volant al vent sota l'Arc de Triomf. Al cap d'uns instants, la càmera fa un moviment i veiem diferents dirigents i militars dempeus. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla detall / Pla general. - **Angle càmera:** Contrapicat / frontal. - **Moviment càmera:** La càmera passa d'un pla contrapicat de la bandera francesa a un pla general de dirigents i militars sostenint banderes. Ho fa a través d'un moviment vertical cap avall. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Locutor de l'informatiu en *Veu en off:*</u> " (...) ha coincidit amb la caiguda de Dien Bien Phu (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.
116	15:22 - 15:25		- **Tipus de pla:** Pla americà. - **Angle càmera:** La càmera es troba a la dreta dels protagonistes i lleugerament contrapicada. - **Moviment càmera:** La càmera canvia d'objectiu, primer enmarca	**<u>Veu:</u>** <u>Locutor de l'informatiu en *Veu en off:*</u> " (...) en un país com França (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.

		  Tres homes encenen una torxa situada sota l'Arc de Triomf amb un siri molt llarg. Imatges en blanc i negre.	als tres dirigents i després, amb un moviment de càmera vertical, la torxa. - **Tipus de transició: /.**	
117	15:25 - 15:27	 Una filera de militars dempeus sostenint banderes de França. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla americà. - **Angle càmera:** Contrapicat. Des de la dreta dels militars. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Locutor de l'informatiu en *Veu en off:*</u> " (...) ric en termes militars, (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.
118	15:27 - 15:29	 Militars dempeus armats. Moviment de càmera, veiem una dels relleus de l'Arc de Triomf on es veu la llibertat representada.	- **Tipus de pla:** Pla americà / Pla general. - **Angle càmera:** Contrapicat. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. Moviment de càmera vertical cap amunt. Des de la dreta dels militars. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Locutor de l'informatiu en *Veu en off:*</u> " (...) la memòria d'una victòria (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.

		Imatges en blanc i negre.		
119	15:29 - 15:32	 Oficials militars entreguen una corona de flors en honor als morts en el camp de batalla. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** Càmera a l'alçada dels elements. - **Moviment càmera:** La càmera, a través d'un moviment lateral, segueix el moviment dels protagonistes. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Locutor de l'informatiu en *Veu en off:*</u> " (...) temps, també, de dol (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.
120	15:32 - 15:34	 Els militars en formació sostenint banderes i passant el dol. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:**Gran pla general. - **Angle càmera:**Angle picat. La càmera es troba a l'esquerra i darrere els militars. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Locutor de l'informatiu en *Veu en off:*</u> " (...) pels sacrificis (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.
121	15:34 - 15:36	 	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** Angle picat / Angle contrapicat. - **Moviment càmera:** La càmera fa un moviment en diagonal, de la figura a la corona de flors. - **Tipus de transició:** Ús del *Cross dissolve* per passar al	**<u>Veu:</u>** <u>Locutor de l'informatiu en *Veu en off:*</u> " (...) dahir i avui". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.

		Dirigent de perfil donant els seus respectes als caiguts. La seva figura es troba en primer pla, i de fons, veiem les fileres de militars i dirigents. Composició triangle al mig. A través d'un moviment de càmera, veiem, també, la corona de flors en detall. Imatges en blanc i negre.	següent pla.	
122	15:36 - 15:38	 Imatges de civils i militars del Vietnam carregant víctimes Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:**Pla mitjà. - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge fixa). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Locutor de l'informatiu en *Veu en off:*</u> " L'ombra de (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.
123	15:38 - 15:42	 Imatges de civils i militars de Vietnam carregant víctimes Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:**Pla mitjà. - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge fixa). - **Tipus de transició: /..**	**<u>Veu:</u>** <u>Locutor de l'informatiu en *Veu en off:*</u> "(...) Dien Bien Phu cobreix (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.
124	15:42 - 15:45	 Imatges de civils i militars de Vietnam carregant víctimes. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:**Pla mitjà. - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge fixa). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Locutor de l'informatiu en *Veu en off:*</u> " (...) l'aniversari d'avui, una data en la consciència francesa (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.

125	15:45 - 15:47	 Imatges de civils i militars de Vietnam carregant víctimes. En aquest pla surten d'esquenes. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:**Pla mitjà. - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge fixa). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Locutor de l'informatiu en *Veu en off:*</u> " (...) una pàgina en la història (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.
126	15:47 - 15:49	 Imatge fixa de militars vietnamitas i francesos. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla americà. - **Angle càmera:** Càmera a l'alçada dels personatges. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge fixa). - **Tipus de transició:**	**<u>Veu:</u>** <u>Locutor de l'informatiu en *Veu en off:*</u> " (...) que dóna testimoni (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.
127	15:49 - 15:50	 Silueta d'una figura humana a contrallum la qual pivota sobre l'eix esquerra de l'enquadrament. Son militars disparant míssils, aquests es veuen al fons del pla a mà dreta. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** Contrapicat. La càmera està a mà esquerra dels personatges, al seu darrere. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Locutor de l'informatiu en *Veu en off:*</u> " (...) de l'existència moral d'una nació (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.
128	15:50 - 15:58	**Imatge fixa -**	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera: /.** - **Moviment càmera:** La	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "El país va adoptar el dol. L'òpera va tancar, els teatres també (...) ".

		   Diari en què es pot llegir: "de glòria i de dol".	càmera ressegueix el titular a mesura que Varda el comenta. - **Tipus de transició: /.**	
129	15:58 - 16:01	**Imatge fixa -** fragment del diari on es pot llegir: "La ràdio i la televisió saluden en silenci"	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera: /.** - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) la ràdio i la televisió saluden en silenci (...)".
130	16:01 - 16:04	 La càmera ens mostra la bandera francesa i a un militar (De Gaulle) enfront d'una multitud i diferents corones de flors. L'espectador el veu d'esquenes. Aquest fa la salutació militar amb la mà dreta. La figura de l'home ocupa el centre de l'enquadrament, l'horitzó li queda a	- **Tipus de pla:** Pla sencer. - **Angle càmera:** La càmera està a l'alçada del protagonista. - **Moviment càmera:** Càmera fa un *pan* vertical de dalt cap a baix. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) tal com va fer De Gaulle el diumenge 9 de maig (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.

		l'alçada del seu coll. Imatges en blanc i negre.		
131	16:04 - 16:07	 De Gaulle passeja acompanyat entre la multitud. Darrera seu veiem l'Arc de Triomf. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla americà. - **Angle càmera:** A l'alçada del personatge. - **Moviment càmera:** Càmera a l'espatlla, segueix a Gaulle mentres camina. - **Tipus de transició:/.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) al mateix temps que jo vaig fer la fotografia (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.
132	16:07 - 16:07	 Un grup de joves es revolten contra un grup de militars, miren de tirar la tanca que els separa. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla americà. - **Angle càmera:** Càmera a l'alçada dels personatges situada a la seva esquerra. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició:/.**	**<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.
133	16:07 - 16:10	 Un grup de joves es revolten contra un grup de militars, miren de tirar la tanca que els separa. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla americà. - **Angle càmera:** Lleugerament picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) Els gaullistes van sorgir en els *Champs-Elysées*". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.

133	16:10 - 16:13	 Tres vespes passegen per les carreteres de París mentre la multitud els aclama. En primer pla, a mà dreta de l'enquadrament, hi ha la primera Vespa. Les dues altres el segueixen. Darrere seu, la multitud. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** Angle Picat. - **Moviment càmera:** La càmera fa un moviment circular sobre un mateix eix cap a l'esquerra per tal de seguir la trajectòria de la Vespa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) i el grup de conductors de *Vespa* europeus (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.
135	16:13 - 16:15	 Més vespes desfilen pels carrers de París. Vénen gairebé de front cap a la càmera i alguns van tocant instruments. A mà dreta queda la desfilada de motocicletes i a mà esquerra la gent que els observa. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** A l'alçada dels personatges. - **Moviment càmera:** La càmera fa un moviment circular sobre un mateix eix cap a la dreta per tal de seguir la trajectòria de la Vespa. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) es van escampar per París (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels
136	16:15 - 16:17	 Més vespes desfilen pels carrers de París. Creuen l'enquadrament de dreta a esquerra. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:** La càmera fixa. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) com les cançons de Brassens (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.

137	16:17 - 16:20	 Més vespes desfilen pels carrers de París. Creuen l'enquadrament gairebé per la meitat. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:** La càmera fixa. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) era el temps de les seves cançons (...). **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.
138	16:20 - 16:23	 Més vespes desfilen pels carrers de París. Creuen l'enquadrament d'esquerra a dreta. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** - **Moviment càmera:** La càmera fa un moviment circular sobre un mateix eix cap a la dreta per tal de seguir la trajectòria de les Vespas. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) i el vell Tino". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.
139	16:23 - 16:26	 Carrosses passejant pels carrers de París amb la gent vestida d'època. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** Contrapicat. - **Moviment càmera:** La càmera fa un moviment circular sobre un mateix eix cap a la dreta per tal de seguir la trajectòria de les Vespas. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "Era l'última primavera de Colette, la nostra dame de les cartes" **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.

140	16:26 - 16:29	 Carrosses passejant pels carrers de París amb la gent vestida d'època. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** Lleugerament contrapicat. - **Moviment càmera:** La càmera fa un moviment circular sobre un mateix eix cap a la dreta per tal de seguir la trajectòria de les carrosses. - **Tipus de transició:** /.	**Veu:** Varda *Veu en off:* "(...) La reclusa del palau reial (...) ". **Sons extradiegètics:** - banda sonora
141	16:29 - 16:33	 Dues joves amb vestit passejant per un jardí florit. Ocupen la part esquerra del pla, a mà dreta veiem una zona plena de flors blanques. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** La càmera es troba a l'alçada de les protagonistes - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició:** /.	**Veu:** Varda *Veu en off:* "(...) Sylvie Vartan tenia 10 anys, Yvonne Printemps era (...) ". **Sons extradiegètics:** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.
142	16:32 - 16:34	 Veiem de prop a una de les joves. Se situa al centre de la imatge mentre conversa amb la seva acompanyant, fora del pla. Darrere seu podem veure un seguit d'arbres. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** Angle contrapicat. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	**Veu:** Varda *Veu en off:* "(...) Yves Montand ja estava dins (...) ". **Sons extradiegètics:** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.

143	16:34 - 16:37	 Veiem de prop a una de les joves. Se situa al centre de la imatge mentre conversa amb la seva acompanyant, fora del pla. Darrere seu podem veure un seguit d'arbres i el mateix racó de flors del pla nº139. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:**Angle lleugerament contrapicat. - **Moviment càmera:**Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) i la primavera ja estava fora de París (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.
144	16:37 - 16:40	 Un grup de nens juga a sobre d'una muntanya de sorra, mentre una adulta els supervisa i li dóna la mà a una de les nenes que està jugant. Darrere seu, veiem un edifici. L'adulta se situa a mà dreta de l'enquadrament, i els infants a mà esquerra. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla sencer. - **Angle càmera:** Angle contrapicat. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) No estic recitant de memòria, ho he hagut de comprobar (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.
145	16:40 - 16:43	 Una dona s'apropa i observa un quiosc ple de diaris. La seva figura ocupa la part esquerra de l'enquadrament, l'aparador del quiosc la dreta.	- **Tipus de pla:** Pla sencer. - **Angle càmera:** Angle lleugerament picat. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) la sorra, els noticiaris i els diaris d'aquell dia (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.

		Imatges en blanc i negre.		
146	16:43 - 16:45	 La mateixa dona del pla anterior demana un diari al venedor del quiosc. La càmera se situa dins de la parada, d'aquesta manera, veiem el seu rostre i el seu pit a través de la finestra del dependent. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** La càmera se situa a la dreta de la protagonista i a la seva alçada. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) diaris d'aquell dia ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.
147	16:45 - 16:46	**Imatge fixa -** Diari imprès relativament tort cap a l'esquerra. En el titular s'hi pot llegir: "Ginebra: inauguració de la conferència d'Indoxina a les 16.30 h". Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla detall.. - **Angle càmera:** - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició:** /.	**<u>Sons extradiegèticss+:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.
148	16:46 - 16:47	**Imatge fixa -** Diari imprès relativament tort cap a la dreta. En el titular s'hi pot llegir, amb dificultats, "armistici indoxina". Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "La conferència de (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.

149	16:47 - 16:47	 Un seguit de tales individuals, on hi veiem diferents dirigents asseguts, conformen un cercle el qual, en el seu interior, conté una taula rectangular grupal en que hi seuen 6 dirigents més. S'està celebrant la conferència. La taula rectangular queda al centre de la imatge i encerclada per la rotllana de taules individuals. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** Picat. La càmera es troba a l'esquerra dels protagonistes. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) Ginebra (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.
150	16:47 - 16:48	 Tres dirigents asseguts en tres de les taules individuals amb la mirada dirigida cap al front, l'esquerra de l'enquadrament. Darrere seu, altres persones les quals no s'acaben de veure bé. Les taules estan dirigides cap a l'esquerra de l'enquadrament., encara que, no les veiem senceres. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** Picat. La càmera es troba a l'esquerra dels protagonistes. - **Moviment càmera:**Càmera fixa. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) havia (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels informatius.
151	16:48 - 16:48		- **Tipus de pla:**Pla mitjà. - **Angle càmera:** Picat. La càmera es troba a la dreta dels protagonistes. - **Moviment**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) començat(...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>**

		Mateix enquadrament que l'anterior, però invertit. Tres dirigents seuen en tres de les taules individuals amb la seva mirada dirigida endavant (dreta de l'enquadrament). Imatges en blanc i negre.	**càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició:** /.	- Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels
152	16:48 - 16:48	 Es repeteix pla nº148. Els dirigents, però, són diferents. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** Picat. La càmera es troba a l'esquerra dels protagonistes. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició:**/.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) començat". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels
153	16:48 - 16:49	 Tres dirigents asseguts en tres de les taules individuals amb la mirada dirigida cap al front, l'esquerra de l'enquadrament. A diferència del pla nº148, però, en aquest els protagonistes es veuen gairebé de perfil. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** Picat. La càmera es troba a l'esquerra dels protagonistes. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Sons extradiegètics:</u>** - So de multitud i músics en directe.
154	16:49 - 16:49	 Mateix enquadrament que l'anterior, però invertit. Tres dirigents seuen en tres de les taules individuals amb la seva mirada dirigida endavant (dreta de l'enquadrament). Els protagonistes es	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** Picat. La càmera es troba a l'esquerra dels protagonistes. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició:** /.	**<u>Sons extradiegètic:</u>** - So de multitud i músics en directe.

		veuen gairebé de perfil. Imatges en blanc i negre.		
155	16:49 - 16:52	 Han Van Dong camina somrient entre dirigents d'altres països. Només li veiem el rostre, el qual ocupa el centre de la imatge. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** Picat. La càmera es troba lleugerament a l'esquerra de Van Dong. - **Moviment càmera:** Càmera a mà alçada. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "Han Van Dong representava al Viet Minh (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels
156	16:52 - 16:56	**Imatge fixa -** una font la qual s'eleva en mig d'un pantà per sobre de la línia de l'horitzó. La vertical que dibuixa l'aigua marca la meitat de l'enquadrament. Darrere seu una filera de cases, i al fons de tot, tres pics nevats. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Gran pla general. - **Angle càmera:** La càmera es troba centrada. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) i va passar el diumenge observant la font més neutre de totes (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels
157	16:56 - 16:57	 Bombes essent llençades d'un avió cap al sòl. Només es veuen els projectils i part de l'avió. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:**Pla general. - **Angle càmera:** Pla zenital. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) mentre els francesos (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels

158	16:57 - 16:59	 Bombes essent llençades d'un avió cap al sòl. Només es veuen els projectils i part de l'avió. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:**Pla general. - **Angle càmera:** Pla zenital. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) llençaven bombes al delta de Tokio". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels
159	16:59 - 17:01	**Composició estil collage -** Diferents fotografies impreses de la font, la qual apareix en el pla nº154, llençades en alguna superfície, estan totes barrejades. Imatges en blanc i negre.	- Càmera fixa (no hi ha enquadrament, és una composició realitzada en postproducció composta per més d'una imatge).	
160	17:01 - 17:03	 Dirigents acompanyen a Georges Bidault escales avall. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla americà. - **Angle càmera:** La càmera es troba lleugerament a la dreta dels personatges. - **Moviment càmera:**Càmera fixe. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "Georges Bidault va proposar un armistici (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels
161	17:03 - 17:06	**Imatge fixa -**	- **Tipus de pla:** Pla detall. - **Angle càmera:** - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) desitjat pels socialistes". **<u>Sons extradiegètics:</u>**

		 Le Parti Socialiste lance un appel en faveur d'une trêve en Indochine Le Comité directeur du Parti socialiste et le groupe parlementaire communiquent : « En d'autres heures, il faudra établir les responsabilités et dénoncer tant par les erreurs de ceux dont la politique nous a amenés à cette douloureuse issue, que l'attitude des Diari imprès. En el titular s'hi pot llegir, amb dificultats, "El partit socialista a favor d'una treva amb Indoxina". Imatges en blanc i negre.	estàtica). - **Tipus de transició: /.**	- Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels
162	17:06 - 17:10	 Molotov surt d'un edifici i baixa les escales. La seva figura ocupa el centre de la imatge. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** Angle Picat. La càmera es troba lleugerament a l'esquerra del protagonista. - **Moviment càmera:** La càmera fa un moviment vertical cap avall per tal de seguir la trajectòria del subjecte filmat. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "Molotov tenia un *cocktail* entre els guardaespatlles (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels
163	17:10 - 17:12	**Imatge fixa -** Imatge que ens mostra la font del pla nº154 des d'una perspectiva diferent. En aquest cas no és l'element central, la veiem en el racó superior esquerra de l'enquadrament. Per davant seu, més a prop de la càmera, veiem tres ponts, un edifici, i, al centre del pla, dos arbres. Al	- **Tipus de pla:** Gran pla general. - **Angle càmera:** La càmera es troba centrada. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "Pensant en la desestalinització (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels

		fons de tot, es veuen les muntanyes que marquen l'horitzó. Imatge en blanc i negre.		
164	17:12 - 17:16	 Chou En Lai surt d'un edifici i baixa les escales. La seva figura ocupa el centre de la imatge. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** Angle Picat. La càmera es troba lleugerament a l'esquerra del protagonista. - **Moviment càmera:** La càmera fa un moviment vertical cap avall per tal de seguir la trajectòria del subjecte filmat. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) i Chou En Lai, feliç per l'alliberament de Dien Bien Phu, (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Per sota la veu de Varda, escoltem l'interlocutor i la banda sonora dels
165	17:16 - 17:20	**Imatge fixa -** Imatge que ens mostra la font del pla nº154 des d'una perspectiva diferent. En aquest cas no és l'element central, per davant seu veiem el passeig del llac i un petit vaixell- La font es troba a la part superior esquerra del pla. Al fons de tot, veiem muntanyes que marquen l'horitzó. Imatge en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Gran pla general. - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...), somni lúcid del llac Han-Shu ". **<u>Sons extradiegètic:</u>** - So de multitud i músics en directe.
166	17:20 - 17:27	**Imatge fixa -**	- **Tipus de pla:** Gran pla general. - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "Com el temps, l'aigua no pare de córrer. Així ho cantava Li-Po en el segle 8 (...)".

		  Imatge que ens mostra la font del pla nº154 des d'una perspectiva diferent. En aquest cas no és l'element central, per davant seu veiem el passeig del llac. La font es troba a la part superior dreta del pla. Al fons de tot, veiem muntanyes que marquen l'horitzó. Imatge en blanc i negre.	(imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Sons extradiegètics:</u>** - Aigua movent-se i gavines.
167	17:27 - 17:35	**Imatge fixa -** Imatge d'un home dempeus en un moll, mentre observa un grup de gavines volant. La figura de l'home, tot negre a causa de la seva roba, es troba en el centre del pla, amb els peus tocant gairebé el límit de l'enquadrament. Està una mica inclinat cap amunt, per tal de poder veure les aus, les quals volen per sobre del seu cap. L'horitzó està just al mig del pla, a l'alçada del cap de l'home. Un escrit fet a mà i amb llapis, ocupa part del cel i tapa gran part de les gavines. La lletra és lligada, així que, encara veiem amb claredat l'escena. Els únics elements als quals no toquen, són l'home i el moll. Imatge en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla General. - **Angle càmera:** Càmera centrada a l'alçada dels elements. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) i Lamartine, segle 11: "O temps, suspès en el teu vol". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Aigua movent-se i gavines.

168	17:35 - 17:44	**Imatge fixa -** Es repeteix l'enquadrament del pla nº11[58]. En aquest cas, però, la càmera ressegueix la línia que dibuixa l'aigua fins que perdem de vista a Elia. Imatge en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla americà. - **Angle càmera:** Angle lleugerament picat. - **Moviment càmera:** La càmera fa un *horizontal pan.* - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "Si ens fixem el la línia que dibuixa l'aigua, el temps ja no és el mateix". "Els actors de la història, els quals (...). **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Aigua movent-se i gavines.
169	17:44 - 17:52	 Un seguit d'ombres humanes travessen unes portes de vidre i comencen a baixar les escales que tenen enfront. Al cap d'uns instants, la imatge es congela. Imatge en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** Contrapicat. La càmera està a la dreta dels protagonistes. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> " (...) tenen la memòria oficial, passen com ombres pròpies de la caverna de Plató, o es giren com en els (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora.
170	17:52 - 17:59	**Imatge fixa -**	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** Picat. La càmera està a la dreta dels protagonistes.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> " (...) ballarins d'aquesta marató que va començar a principis de maig, i ara ja va pel novè dia".

[58]Veiem la figura despullada de Elia que apareix en la fotografía descrita en el pla nº1 del curtmetratge. Aquesta, però, ara n'és la protagonista, ja que, és l'únic element que es pot apreciar. El veiem, doncs, d'esquenes a l'espectador i mirant en direcció al mar. La línia de l'horitzó, situada a la part superior de l'enquadrament en la fotografia original, ara es troba just a la meitat d'aquest, i el cos de Elia reposa en la vertical d'interès situada a l'esquerra de la imatge. La imatge és en blanc i negre.

		  Un grup de joves ballant dins d'un espai delimitat per unes baranes de ferro. Tots són parelles entre homes i dones. Els homes porten un número identificatiu a l'esquena. Imatge en blanc i negre.	- **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora.
171	17:59 - 18:05	**Imatge fixa -** Varda s'amaga sota la manta d'una càmera de cambra fosca. L'aparell ocupa el centre de la imatge, la figura humana es troba a l'esquerra. L'escena succeeix al carrer. Imatge en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** Lleugerament contrapicat. La càmera se situa a la dreta del personatge. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> " De manera astuta o egoista, em vaig fer aquesta fotografia, per aquells als qui els hi volia presentar setmanes més tard". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora.
172	18:05 - 18:10	**Imatge fixa -** Un home vestit amb una camisa de lli blanca, posa amb els braços oberts davant de càmera. Amb la seva mà dreta sosté una corona de fulles. Té la mirada perduda en l'horitzó.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** Contrapicat. Càmera centrada. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> " Gérard Philipe, o (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent. etc.

		La seva figura ocupa el centre del pla, composició de triangle al mig. Darrere seu, diferent vegetació cobreix tot l'espai. No veiem el cel. Imatge en blanc i negre.		
173	18:10 - 18:14	**Imatge fixa -** Jean Vilar observa un marc de fotografies (nosaltres no veiem la imatge en qüestió). La seva figura pivota al voltant del centre de la imatge, mentre el marc de fusta que sosté amb les dues mans, està situat en el punt d'interès superior esquerra del pla. El fons de la imatge és fosc, l'únic punt de llum, prové de la cantonada esquerra superior, és una petita bombeta. El rostre de Vilar denota preocupació. Imatge en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** Contrapicat. Càmera lleugerament a la dreta de Vilar. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) Jean Vilar despertant, (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc.
174	18:14 - 18:19	**Imatge fixa -** Una família amb:un pare, una mare i dues filles. Tots quatre seuen en el banc d'un parc. El pare, el més alt, està situat a l'esquerra del tot, seguit per la mare, la segona més alta, i les dues filles. La més baixeta seu a la punta dreta, culminant l'escala d'alçades. Tots miren a càmera de manera seriosa.	- **Tipus de pla:** Pla sencer. - **Angle càmera:** Càmera a l'alçada dels protagonistes. . - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) la família Calder (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc.

		Darrere seu veiem un arbust i el carrer. Imatge en blanc i negre.		
175	18:19 - 18:23	**Imatge fixa -** Una dona de perfil es recolza en una paret de color blanc. El pla es divideix entre, a mà dreta, la blancor de la paret, on també hi ha una planta seca, i, a mà esquerra, la foscor de l'interior de la casa. Com la dona va vestida de negre, sembla que el seu cap floti en l'espai. Imatge en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** Càmera lleugerament picada. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> " (...)La meva veïna Mimi (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc.
176	18:23 - 18:26	**Imatge fixa -** Un jove Camina per una muntanya de sal blanca. El pendent d'aquesta dibuixa una línia diagonal que parteix per la meitat el pla. Gairebé en la part central, trobem la figura humana, molt petita. Darrere seu, una zona muntanyosa plana dibuixa l'horitzó . Imatge en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** Càmera a l'alçada del protagonista de la imatge. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> " (...) Sal (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc.
177	18:26 - 18:30	**Imatge fixa -**	- **Tipus de pla:** Primer pla. - **Angle càmera:** Càmera	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u>

		  Retrat de Dalí. Veiem el seu rostre, el qual se situa a la part inferior esquerra del pla, i darrere seu, a la part superior dreta, un seguit de còdols situats un una pendent. Aquesta pendent, té dues parets que l'encaixen. A sobre de les pedres, on acaben les parets,, hi ha una petita apertura que deixa entrar la llum del sol. Imatge en blanc i negre.	lleugerament picada. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	"(...) Dalí i altres (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc.
178	18:30 - 18:36	**Imatge fixa -** Veiem la imatge descrita en el pla nº1[59]. Imatge en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) i, òbviament, Ulysse i companyia, feta el dia que vaig perseguir una idea (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc.
179	18:36 - 18:55	 Dos homes corren d'esquerra a dreta pel costat d'una via de tren plena de fum. De fons, podem veure la ciutat. El de darrere, un policia vestit de negre, persegueix al de davant.	- **Tipus de pla:**Pla general. - **Angle càmera:** Càmera a la dreta dels protagonistes. - **Moviment càmera:** La càmera fa un *travelling* lateral per tal de seguir el moviment dels personatges. - **Tipus de**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) una idea d'imatge". "(...) Aquell dia podria haver vist a Fabrizi perseguint a Toto en *Cops and robbers*, però jo no era una de les 60.000 francesos que tenia *TV* l'any 1954. Dubto, però, que l'hagués vist. Tampoc anava al cinema, mai havia vist a Toto (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>**

[59] Tots tres es troben en una platja rocosa. Les roques ocupen més de la meitat de la pantalla, la línia de l'horitzó, marcada per l'aigua del mar, se situa a la part superior del pla, gairebé tocant el límit d'aquest. L'home mira a l'horitzó, i el nen a la cabra morta

		Imatges en blanc i negre.	**transició: /.**	- Banda sonora pròpia del fragment de pel·lícula que estem veient.
180	18:53 - 19:01	**Composició d'estil collage -** Retall d'una revista de l'època en què es poden veure imatges i els noms d'artistes com, per exemple: Marilyn Monroe, Orson Welles, Gina Davis o Sacha Guitry. Imatges en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla detall (és una fotografia sense moviment). - **Angle càmera:** - **Moviment càmera:** Càmera fixa. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) ni a Gina o Marilyn, Orson o *The battleship,* ni Sacha Guitry, no obstant això, estava preparant la filmació d'una pel·lícula". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc.
181	19:01 - 19:19	**Imatge fixa -** Agnès Varda en el set d'una pel·lícula. Al seu costat, diferents assistents de	- **Tipus de pla:** Pla General / Pla sencer / Pla sencer - **Angle càmera:** Càmera lleugerament picada / Càmera lleugerament picada / Càmera a l'alçada dels personatges. La càmera se situa a mà esquerra de Varda / Càmera a l'esquerra de Varda / Càmera frontal. - **Moviment càmera:** La càmera es queda fixa en els tres casos (són imatges estàtiques), encara que, les imatges fan un moviment lateral continu,	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "L'any 1954 està ben clar en la meva memòria, vaig rodar la meva primera pel·lícula amb els habitants de La Pointe Courte, amb pescadors i dos joves actors, Silvia Monfort i Philippe Noiret(...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, un home xiula, etc.

		guió i de llum. Ella, agenollada i amb l'ull dret a l'objectiu de la càmera, se situa a la part dreta de l'enquadrament. A mà esquerra, dos nens davant d'una casa. Al cap d'uns instants, a través d'un moviment de càmera, veiem a Agnès Varda conversa amb un pescador el qual està, en aquells moments, arreglant una xarxa de pescar. Aquest es troba en el centre de la imatge, i Varda a la seva esquerra (a la dreta del pla). Es troben dins del seu taller. Finalment, veiem a Silvia Momfort, Philippe Noiret i Varda en una habitació. Varda es troba entre els dos actors, amb la mirada dirigida a terra, Phillipe es maquilla i Monfort es pentina. Tots tres estan arraconats a la part dreta de l'habitació (esquerra de pla). Monfort i Varda seuen en una taula, Noiret en una cadira. A la part dreta del pla hi ha una porta oberta d'on prové la principal font de llum de la imatge. Imatge en blanc i negre.	de dreta a esquerra, per tal de passar d'una a l'altre. - **Tipus de transició: /.**	
182	19:19 - 19:25	**Imatge fixa -** Veiem la imatge descrita en el pla nº1[60]. Imatge en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general (és una fotografia sense moviment) - **Angle càmera:** Angle picat - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> " I ja està, he situat la imatge en la meva vida, i ja és hora, tal com em van ensenyar a l'escola, però (...) ". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc. - Banda sonora.
183	19:25 - 19:30	**Composició estil collage -**	- Càmera fixa (no hi ha enquadrament, és una	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u>

[60] Imatge estàtica amb: Una cabra morta en primer pla i un home dempeus al costat d'un nen assegut, ambdós personatges estan despullats.Tots tres es troben en una platja rocosa. Les roques ocupen més de la meitat de la pantalla, la línia de l'horitzó, marcada per l'aigua del mar, se situa a la part superior del pla, gairebé tocant el límit d'aquest. L'home mira a l'horitzó, i el nen a la cabra morta.

		  La imatge del pla anterior reposa en el centre del pla, la seva mida és inferior, és per això que ja no ocupa tota la pantalla. Darrere seu, a tall de fons, còdols. Imatge en blanc i negre.	composició realitzada en postproducció composta per més d'una imatge).	"(...) les anècdotes, interpretacions, xafarderies, res no apareix en la imatge. La podria haver fet el passat diumenge, o ahir, inclús(...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc. - Banda sonora.
184	19:30 - 19:49	**Imatge fixa -** Es repeteix el pla nº183. Encara que, ara la imatge, progressivament, es va ampliant. Imatge en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general (és una fotografia sense moviment). - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:** *Zoom-in*. - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) la podria haver fet algú que no fos jo". "Només tenim la imatge, hi pots veure qualsevol cosa que tu vulguis. Una imatge és això i més. L'altre dia vaig veure en ella els clixés de la infantesa (...)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc. - Banda sonora (s'atura a la meitat del pla).
185	19:49 - 19:54	**Imatge fixa -** 	- **Tipus de pla:** Pla sencer (és una fotografia sense moviment). - **Angle càmera:** Angle picat - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) al voltant de les imatges del pare dempeus i erecte (el futur)". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc.

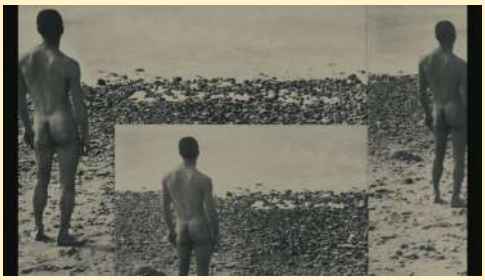
		Reenquadrament de la imatge dels plans anteriors (185, 183). En aquest cas, només veiem el tros en què Elisa (a l'esquerra de la imatge) i Ulysse (a la dreta) es troben junts davant de la platja. No veiem a la cabra morta. Imatge en blanc i negre.	estàtica). - **Tipus de transició: /.**	
186	19:54 - 19:59	**Imatge fixa -** Es repeteix el pla nº68[61]. Imatge en blanc i negre.	- **Tipus de pla:** Pla general. - **Angle càmera:** Lleugerament picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) i la mare, estesa al terra i panxuda". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc. - Banda sonora.
187	19:59 - 20:24	**Imatge fixa -** Reenquadrament del pla anterior, en aquest cas, el nen petit, Ulysse, n'és l'element central. Només el veiem a ell en un primer moment, a mesura que avança el temps, la imatge torna a l'enquadrament inicial, presentat en el	- **Tipus de pla:** Pla sencer / Pla general (és una fotografia sense moviment). - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:** *Zoom-out.* - **Tipus de transició: /.**	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) que pensa el nen? El veig a ell com un de *Los olvidados,* o com el *Petit princep, Poor Blaise, Oliver Twist,* o qualsevol altre infant llegendari i trist". "Un cop veig la imatge de *The riddle of the Sphinx,* les edats de l'home en tres visions". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc.

[61] Reenquadrament de la imatge descrita en el pla nº1#. En aquest fragment de la imatge, doncs, veiem al nen i a la cabra morta. El primer, figura a la cantonada esquerra superior, i el cos de l'animal, a la cantonada dreta inferior. Estan en diagonal.

		pla nº1[62]. Imatge en blanc i negre.		
188	20:24 - 20:36	**Imatge fixa -** Es repeteix l'enquadrament del pla nº11[63].	- **Tipus de pla:** Pla americà. - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició:** *Cross dissolve* per passar al següent pla.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "Mitologia, em vas somiar! Ulysse és l'heroi absolut. I en aquesta imatge no paro de veure al mediterrani (...)" **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc. - Band sonora.
189	20:36 - 20:49	**Composició estil collage -** La imatge del pla anterior la qual ha estat enquadrada altra vegada, veiem a Elisa de cos sencer, amb la imatge del pla anterior, sense cap mena de modificació, sobreposada. Aquesta segona se situa on veuriem al petit Ulysse, al cantó inferior dret.	- Càmera fixa (no hi ha enquadrament, és una composició realitzada en postproducció composta per més d'una imatge). - *Cross dissolve* per passar al següent pla.	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) qui mai aconsegueix tornar amb la seva dona Penelope. Qui reneix a cada port, ja que, li apareix una dona a cada illa. Nausicaa el va trobar (...)" **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc. - Band sonora.
190	20:49 - 21:04	**Composició estil collage -**	- Càmera fixa (no hi ha enquadrament, és una composició	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) i Circa el va encantar.

[62] Imatge estàtica amb: Una cabra morta en primer pla i un home dempeus al costat d'un nen assegut, ambdós personatges estan despullats.Tots tres es troben en una platja rocosa. Les roques ocupen més de la meitat de la pantalla, la línia de l'horitzó, marcada per l'aigua del mar, se situa a la part superior del pla, gairebé tocant el límit d'aquest. L'home mira a l'horitzó, i el nen a la cabra morta.

[63] Veiem la figura despullada de Elia que apareix en la fotografía descrita en el pla nº1 del curtmetratge. Aquesta, però, ara n'és la protagonista, ja que, és l'únic element que es pot apreciar. El veiem, doncs, d'esquenes a l'espectador i mirant en direcció al mar. La línia de l'horitzó, situada a la part superior de l'enquadrament en la fotografía original, ara es troba just a la meitat d'aquest, i el cos de Elia reposa en la vertical d'interès situada a l'esquerra de la imatge.

		 Es repeteix la composició del pla anterior, encara que, en aquest cas, els elements s'han mogut tots cap a l'esquerra del pla, i a la dreta apareix, altra vegada, el cos sencer d'Elisa. Aquest tercer Elisa, però, és més petit que el que trobem a l'esquerra del pla, s'ha tret d'una imatge amb un enquadrament més obert que les altres dues.	realitzada en postproducció composta per més d'una imatge). - *Cross dissolve* per passar al següent pla.	Nosaltres sempre l'anomenem Ulysse, Ulysse dels 1000 trucs, qui va ajudar a escapar als seus homes de Cíclope sota el pelatge de (...)" **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc. - Band sonora.
191	21:04 - 21:15	**Composició estil collage -** A mà dreta del pla, veiem la imatge del pla nº189 repetida tres cops i disposada en tres capes. En la primera, la imatge en gran i nítida, en la segona, la imatge en un tamany més petit i un pèl translúcida, i en l'última capa, una versió molt petita de la imatge (en vertical) i gairebé totalment transparent. De la més petita a la gran, cada una es troba disposada per sobre de l'altre. Aquesta composició dibuixa una línia a la part esquerra de l'enquadrament, aquesta, però, no marca la meitat del pla. A la part dreta de la imatge, veiem la	- Càmera fixa (no hi ha enquadrament, és una composició realitzada en postproducció composta per més d'una imatge).	**<u>Veu:</u>** <u>Varda *Veu en off:*</u> "(...) cabres. Ulysse sempre marxa, deixant enrere semideesses i Ulysses juniors". **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc. - Band sonora.

		fotografia descrita en el pla nº1[64], encara que, amb diferents elements repetits. Hi ha dos Ulysse, un d'ells encerclat dins d'una esfera grisa translúcida, i tres cabres mortes, cada una amb mida diferent. Aquestes es troben en el racó inferior dret del pla.		
192	21:15 - 21:25	**Composició estil collage -** Detall dins de la composició que s'ha vist en el pla anterior. L'Ulysse emmarcat pel cercle gris, ara és al centre de l'enquadrament.	- Càmera fixa (no hi ha enquadrament, és una composició realitzada en postproducció composta per més d'una imatge). - *Fade out* per passar al següent pla.	**Veu:** Varda *Veu en off:* "El petit Ulysse, qui creix mentre la sirena canta, les sirenes de la memòria" **Sons extradiegètics:** - Sons d'exterior: ocells, gent parlant, el vent, etc. - Band sonora.
193	21:25 - 22:07	Bienvé seu a una cadira mentre respon a les preguntes de Varda. Darrere seu, el pati on fa uns instants veiem als nens i a la cabra jugar. La seva figura es recolza sobre la vertical d'interès esquerre del pla. La seva mirada es dirigeix a la dreta del pla (la seva esquerra).	- **Tipus de pla:** Pla mitjà. - **Angle càmera:** La càmera es troba a l'alçada de Bienvé. - **Moviment càmera:** Càmera fixa. A la meitat del pla, fa un *horitzontal pan* cap a l'esquerra molt lleu. - **Tipus de transició: /.**	**Veu:** Varda*:* "Perquè li vau dir Ulysse?". Bienvé: "A en Juan li agradava, quan jo el vaig voler inscriure com a Ulysse, com el nom no estava en el calendari Catòlic, no em van deixar. El vam haver de registrar com a Antonio, com el seu avi". Varda*:* "Però vosaltres l'heu anomenat sempre Ulysse". Bienvé: "Sí, nosaltres sempre li hem dit així".

[64] Veiem la figura despullada de Elia que apareix en la fotografía descrita en el pla nº1 del curtmetratge. Aquesta, però, ara n'és la protagonista, ja que, és l'únic element que es pot apreciar. El veiem, doncs, d'esquenes a l'espectador i mirant en direcció al mar. La línia de l'horitzó, situada a la part superior de l'enquadrament en la fotografia original, ara es troba just a la meitat d'aquest, i el cos de Elia reposa en la vertical d'interès situada a l'esquerra de la imatge.

		Mentre parla, la cabra blanca passa caminant per darrere.		<u>Varda:</u> “I perquè vau escollir aquell nom?”. <u>Bienvé:</u> “Jo no el vaig escollir, va ser el seu pare, perquè llegia i molt i li encantava el nom”. **<u>Sons extradiegètics:</u>** - Sons d’exterior: ocells, gent parlant, el vent, la cabra, etc. - Banda sonora (comença al final del pla).
194	22:07 - 22:24	Imatge - Es repeteix l’enquadrament del pla nº1[65].	- **Tipus de pla:** Pla general (és una fotografia sense moviment). - **Angle càmera:** Angle picat. - **Moviment càmera:** Càmera fixa (imatge estàtica). - **Tipus de transició:** *Fade ou* per acabar el pla.	**<u>Sons extradiegètics:</u>** - Banda sonora.

[65] Veiem la figura despullada de Elia que apareix en la fotografía descrita en el pla nº1 del curtmetratge. Aquesta, però, ara n’és la protagonista, ja que, és l’únic element que es pot apreciar. El veiem, doncs, d’esquenes a l’espectador i mirant en direcció al mar. La línia de l'horitzó, situada a la part superior de l’enquadrament en la fotografia original, ara es troba just a la meitat d’aquest, i el cos de Elia reposa en la vertical d'interès situada a l’esquerra de la imatge.