

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

La intertextualidad y lo biográfico

Demetrio E. Brisset
Universidad de Málaga

Si equiparamos la obra cinematográfica con un *texto fílmico*, una buena herramienta analítica operativa serán los *Análisis Fílmicos*, como confluencia teórico-práctica de:

- Antropología visual, que aporta que “la representación no es un espejo de la realidad” ya que la significación de los mensajes icónicos está culturalmente determinada, son “dispositivos codificados” que al leerlos como *textos*, para su interpretación dependen de los *contextos*, tanto el de su construcción como el de la recepción; y su interés por desvelar las “políticas de la representación” dominantes.
- Ciencias de los símbolos, como semiótica, iconología y psicoanálisis.
- Otras ciencias sociales, como la sociología y la historia, especialmente en su vertiente biográfica.

Aquí se propugna un análisis fílmico que considere las relaciones entre textos, contextos e *intertextos* (grupo de obras relacionadas); así como el reflejo biográfico.

ANTECEDENTES

En lo que respecta a los análisis filmicos, el precedente aquí invocado es el de Bellour sobre una secuencia de *Los Pájaros* de Hitchcock (1963), cuando descubre en la relación dual de su pareja de *héroes*:

La dialéctica hitchcockiana del deseo y de la ley que se muestra bajo la figura reversible del culpable y del falso culpable, unidos por la recíproca sujeción a la prueba de la que Los pájaros ofrecen un renovado escenario al desplazar el esquema policiaco al nivel del símbolo, para marcar en él más claramente la realidad del fantasma (Bellour, 1969: 38).

Sin seguirle en el análisis plano a plano ni en su búsqueda de las repeticiones formales, se le puede acompañar en su exploración de lo simbólico, y en su identificación de la dualidad de la culpabilidad como *impulso* narrativo. Comenta Narboni a propósito de este análisis, que es un “empeño de atravesar la estructura para reencontrar lo *ausente*, de lo que ella es la envoltura”; y entonces hallar ese espacio “designado por Foucault como el vacío del que toda representación obtiene su posibilidad”, o el que Lacan definía como “lugar del desconocimiento” (Bellour, 1969:39). Que podríamos relacionar con los sentimientos, ese *tercer sentido* de Barthes: *el obtuso*.

Otras propuestas de análisis textuales aplicados a la obra fílmica, proceden de la semiótica (Metz, 1974) y la sociología histórica (Ferro, 1977 y Sorlin, 1985). En lo que toca a los instrumentos analíticos, Aumont y Marie (1990) aportan una útil vía abierta a los fenómenos externos al propio filme, recientemente reformulada por Stam (2001: 226): “el análisis del filme es una práctica abierta y marcada por lo histórico [...] un género de escritura sobre cine abierto a distintas influencias; coordenadas de pensamiento; esquemas; principios de pertinencia, tanto cinematográficos como extracineamatográficos”.

Entre los investigadores españoles se cuenta con un interesante estudio comparativo entre filmes de terror y sus modelos literarios, realizado desde una posición antropológica por Gubern y Prat (1979: 11, 27 y 44) en la década de los 70 y publicados en libro en 1979. Su interés por este género fílmico se debe a reconocerlo como “parte integrante del folklore de la sociedad industrial [y] que resulta tan significativo para entender las neurosis, las frustraciones y los déficits colectivos de nuestra sociedad”. Después de tratar sobre *el ensueño cinematográfico*, constatan que “los estímulos y respuestas emocionales predominan en el espectador cinematográfico sobre los cognitivos o reflexivos”; y más tarde admiten que en el espectador se produce una doble identificación: con la víctima y en cierta medida también con el monstruo o el enemigo.

Otras aportaciones son las de: González Requena (1995: 19 y 40), cuando propone “desvelar el orden simbólico que el texto artístico construye en torno a lo indecible [ese] secreto de su *espacio sagrado*, y para ello, identificar conflictos en el eje semántico-narrativo principal”; García Jiménez (1993: 61)z, al sostener que en las adaptaciones, como en todo “*transfert narrativo* [se da] una ‘migración de motivos’ narrativos de una estructura lingüística a otra, o, al menos, a otra estructura significativa”; y Zunzunegui (1996: 10, 51 y 58) quien incita a “deconstruir mecanismos de la lógica constructiva del film [...] buscar relaciones entre elementos de documentos [para mostrar] cómo la historia se constituye en relato fílmico”, y prefiriendo que en vez de *puesta en escena* nos refiramos a *puesta en forma*, ese “conjunto de los elementos que contribuyen a constituir el film en objeto estético”, desde la primera idea hasta que es recibida por los espectadores, llamando “momentos pregnantes del film” aquellos en los que “la ideología deviene forma”. Y tales son los autores con los que nuestra metodología más se relaciona.

A partir de las anteriores propuestas, se pretende una personal aplicación de las nuevas tendencias de investigación en el ámbito de los análisis fílmicos, que están complementando las teorías del cine, en actual auge.

Así, se practicará el análisis textual, tanto de una obra audiovisual considerada como *hipertexto*, como de la obra literaria sobre la que se ha basado, su *hipotexto*. Sobre esta relación de *hipertextualidad*, nos basaremos en Bajtin, Kristeva y Genette.

También se ejercitará un análisis histórico-cultural, que contemple los documentos, tanto relacionados con los contextos como con los intertextos, en el que tienen cabida lo mismo el enfoque de Vygotski que el del maestro Julio Caro Baroja, quien lo amplía con la comparación de formas.

Ahora bien, no podemos proceder al análisis de un artefacto cultural como si se tratase de una isla perdida, sujeta a un autocomplaciente aislamiento. Hay que tener en cuenta que está inmerso en un "tejido documental de unidades, series, relaciones" (Foucault); que refleja la herencia cultural asimilada por el autor de la obra; y que cualquier expresión cultural mantiene una necesaria relación con otras expresiones, que es lo que Bajtin define como *dialogismo*, considerada dicha expresión como cualquier *complejo de signos*. Siguiendo a Stam (1999: 232-3), "el concepto de dialogismo sugiere que cada texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son estructuras de formas anónimas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos". Por último, para Kristeva, todo texto forma un *mosaico de citas*, que no se pueden reducir a meras influencias.

Así, se buscará en los *contextos culturales* la herencia de la mentalidad colectiva. Y tal análisis múltiple se emprenderá desde la óptica disciplinar de la *antropología visual*. Un precedente de investigación en esta línea es el que realizamos en el 2000 sobre el documental surrealcomunista *Las Hurdes o Tierra sin pan*, dirigido en 1933 por Luis Buñuel, al que se compara con la tesis doctoral de Legendre que le sirvió de base.

Otra línea-fuerza será vincular ambos relatos con las vicisitudes vitales de sus respectivos autores, o sea, incluir *lo biográfico* en el análisis de sus textos de ficción.

Respecto al cine, desde la renovación de la posguerra se fue apoderando lo biográfico de muchos de los temas, como recuerda Vanoye (1996: 26-27): "Fueron los autores europeos quienes reivindicaron la posibilidad de escribir directamente una historia-tema, un guión en el cual la historia y el tema ya no se distinguen porque son consustanciales. Nótese que esta posición corre pareja a menudo con una inspiración de tipo personal, casi autobiográfica, y/o un declarado compromiso sociopolítico o estético. Piensen en Rosellini y Renoir –los *jefes*–; en Bresson, Bergman, Fellini, Antonioni, Truffaut, Godard, Eustache, Fassbinder, Wenders, etc. La elaboración del guión y del filme se parece más a un encuentro entre temáticas personales, estados emotivos y elementos narrativos (originales o tomados de la literatura y del cine) que a un trabajo deliberado de composición referido a unas normas".

Ya el gran Federico Fellini, en cierta ocasión declaró envidiar a Stanley Kubrick, debido a que éste "puede contar todas las historias que quiera sin por ello dejar de contarse a sí mismo. Yo, por el contrario, estoy condenado a una suerte de eterna autobiografía"¹.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que la reflexividad autobiográfica sobre la vida y el arte se ha hecho casi indispensable para las obras-ensayo de hoy (Ishaghpour, 1986: 144), y que en nuestros dos autores abundan los elementos autobiográficos en sus obras, por lo que se faci-

tará el énfasis en lo que de circunstancias vitales tienen ambos textos, buscando lo que Barthes denomina *resonancias*.

En lo que se refiere a los documentos manejados en esta investigación, relativo a Kafka se extrajeron de su obra literaria anterior y un poco posterior a su creación de la novela. La documentación disponible consiste en sus minuciosos *Diarios*, su dilatada correspondencia y sus relatos cortos, que en total rondan a las 2000 páginas: material abundante, pues, que se ha entrecruzado.

Respecto a Welles, se consultaron sus escritos, numerosas entrevistas y todos sus filmes terminados, así como fragmentos de algunos inconclusos. Se analizaron el guión literario y el *découpage* o despiece del filme montado.

En ambos autores, se complementó la búsqueda de información con la lectura de biografías (especialmente las de Brod y Wagenbach para Kafka; Leaming, Bogdanovich y Higham para Welles), estudios de especialistas y críticas, tanto de su época como actuales.

En lo que toca al filme, se ha profundizado en su recepción en el momento del estreno, hace ya 42 años, para valorar si con el tiempo transcurrido siguen manteniéndose en pie muchas de las afirmaciones de la crítica de entonces. Lo que entronca con la actual vía de estudio de los procesos comunicativos centrada en los receptores.

SÍNTESIS DE LA LECTURA EFECTUADA

El mismo Kafka nos aporta un elemento teórico a tener ahora en cuenta, cuando escribió que: “Los signos se producen continuamente, todo está lleno de signos, pero sólo nos percatamos de su existencia cuando se nos hace tropezar contra los mismos de un empujón” (Carta a Felice, 24-I-1913).

De hecho, a fines de enero de 1915 leería a su novia Felice *El guardián de la puerta*, y en ese momento: “se me reveló la significación de la historia [...] El contenido de mi conciencia es totalmente nebuloso” (*Diario*: 24-I-1915). Esto confirma que el propio autor puede no ser consciente del sentido de su texto. Y en este caso, al tratarse de la leyenda o apólogo que sintetiza el sentido de la novela, que el autor se hubiera dado cuenta de lo que estaba transmitiendo sólo después de haberlo escrito, resulta esclarecedor.

También aceptaremos la posición de Clifford (1988: 121) cuando admite que la etnografía es “más que una técnica empírica de investigación, una disposición cultural más general”, al estudiar unos textos radicados en ese terreno compartido por surrealismo y etnografía, “las dos caras de la fascinación por lo familiar y lo extraño, lo exótico y lo banal” (Russell, 1999: 26). Hemos tratado de aplicar una visión histórico-cultural a nuestro estudio comparativo sobre textos que muestran realísticamente historias con carácter emparentado con lo surrealista, que relatan situaciones en las que el individuo se halla en disociación con las normas que rigen su grupo social, posible objeto de estudio pues desde la antropología, especialmente en su vertiente visual en el caso del hipertexto.

Cuando Welles se enfrentó al problema de la adaptación fílmica de *El Proceso*, que ofrece poca acción, mucho diálogo y bastante introspección, contó con la ventaja de que Kafka emplea una escritura dramática, aportando series de escenas con indicación de elementos del decorado y la

iluminación, lo que facilitaba su *puesta en forma*, que realizó con gran respeto a la esencia del texto literario, buscando un aire centroeuropeo del S. XIX.

Ahora bien, para no sobrepasar las dos horas, no tuvo otra opción que reducir la trama argumental, eliminar algunos personajes y situaciones, y resumir los conceptos y elementos significativos.

La reducción más importante fue la temporal. La novela se inicia en la mañana que Josef K. cumple 30 años², y termina un año después, "la antevíspera" del siguiente aniversario de su nacimiento. En el film, el lapso temporal que abarca la historia es breve, pudiendo ser días. Refuerza esta sensación el hecho que el protagonista porta siempre el mismo traje.

Al mismo tiempo que recortaba los acontecimientos de la historia, por otro lado añadía unos diálogos que consideraba enriquecedores; y al situar la acción en la época contemporánea, trasladándola del período previo a la I Guerra Mundial a los tiempos de la Guerra Fría, también tuvo que actualizar el entorno y los objetos que utilizan o rodean a los personajes.

Para encarnar los personajes femeninos, eligió algunas de las más bellas actrices del momento (Romy Schneider, Elsa Martinelli, Jeanne Moureau), lo que acentuó un aspecto seductor de K. hacia las mujeres.

Entremos en la construcción de la *materia del contenido*, esa historia que se narra en el texto literario y en el fílmico, procediendo a desmontar y confrontar (o deconstruir) sus estructuras narrativas propias. Como el relato de dichas historias está organizado en forma de secuencia de acontecimientos, se puede aislar la *acción* como unidad elemental. Si además de los cambios físicos, también se tienen en cuenta los diálogos que modifican el sentido, dicha unidad de análisis se podría identificar como la *situación dramática*³. En las consecutivas situaciones se ubican y relacionan entre sí los personajes, que comparten relaciones de poder, modelos afectivos y códigos de conducta, y se relacionan con los agentes sociales del contexto situacional. Desde esta perspectiva, hemos subdividido los capítulos de la novela de acuerdo con la cadena de situaciones expresadas.

Comenzaremos comparando el relato original con el guión literario, para ver luego las otras modificaciones introducidas en el rodaje, en parte a causa de su gusto por la improvisación, pero también obligado por las azarosas circunstancias de la producción.

A. ESTRUCTURA DE LOS RELATOS LITERARIOS

NOVELA (<i>Situaciones</i>)	FILME (Guión literario)
	0 Leyenda "Ante la Ley"
I 1. Arresto de K. 2. Jornada laboral de K. 3. Conversación con casera 4. Charla con Srta. B.	I 1. Arresto de Kay 2. Conversación con casera 3. Sigue el informe policial
II 5. Aviso de la Justicia 6. Interrogatorio	II 4. Con casera, sobre Srta. B. 5. Charla con Srta. B.
III 7. En la sala vacía 8. El estudiante de leyes 9. El ujier cornudo 10. Archivos judiciales	III 6. Visita prima en oficina 7. Amiga de B. traslada baúl
IV 11. La amiga de la Srta. B.	IV 8. Aviso en el teatro 9. Interrogatorio
V 12. Castigo de inspectores 13. Propósito de luchar y repetición castigo	V 10. Castigo de inspectores 11. Visita del tío (sigue castigo)
VI 14. Visita del tío 15. Encargo al abogado 16. Juegos con Leni 17. Reproche del tío	VI 12. Encargo al abogado 13. Juegos con Leni 14. Aspectos legales 15. Reproche del tío
	VII 16. En la sala vacía 17. El estudiante de leyes 18. El ujier cornudo 19. En archivos judiciales
VII 18. K. decide defenderse 19. Consejo del industrial 20. Taller del pintor	VIII 20. Paseo con prima 21. El cerebro electrónico (repetición castigo)
VIII 21. Block, otro acusado 22. K. despide al abogado 23. Humillación de Block	IX 22. Block, otro acusado 23. Kay despide al abogado 24. Humillación de Block
	X 25. Taller del pintor
	XI 26. Vuelve el abogado 27. El infierno
IX 24. El cliente italiano 25. Sermón del abate (con <i>Ante la Ley</i>)	XII 28. Sermón del abate
X 26. Ejecución de K.	XIII 29. Ejecución de Kay

B. ESTRUCTURA DE LOS RELATOS FÍLMICOS

FILME (Guión literario)	FILME (Montado)
0 Leyenda <i>Ante la Ley</i>	0 Leyenda <i>Ante la Ley</i>
I 1. Arresto de Kay 2. Conversación con casera 3. Sigue el informe policial	I 1. Arresto de Kay 2. Compañeros de oficina 3. Con casera, en cocina 4. Sigue el informe policial 5. Con la Srta. B.
II 4. Con casera, sobre Srta. B. 5. Charla con Srta. B.	II 6. En la oficina
III 6. Visita prima en oficina 7. Amiga de B. traslada baúl	III 7. Amiga de B. traslada baúl
IV 8. Aviso en el teatro 9. Interrogatorio	IV 8. Aviso en el teatro 9. Interrogatorio
V 10. Castigo de inspectores 11. Visita del tío (sigue castigo)	V 10. Castigo de inspectores 11. Visita del tío (sigue castigo)
VI 12. Encargo al abogado 13. Juegos con Leni 14. Aspectos legales 15. Reproche del tío	VI 12. Consulta al abogado 13. Juegos con Leni 14. Aspectos legales 15. Reproche del tío
VII 16. En la sala vacía 17. El estudiante de leyes 18. El ujier cornudo 19. En archivos judiciales	VII 16. Paseo con prima
VIII 20. Paseo con prima 21. El cerebro electrónico (repetición castigo)	VIII 17. En la sala vacía 18. Recorrido con el ujier
IX 22. Block, otro acusado 23. Kay despide al abogado 24. Humillación de Block	IX 19. Block, otro acusado 20. Kay despide al abogado 21. Humillación de Block
X 25. Taller del pintor	X 22. Taller del pintor 23. Persecución niñas
XI 26. Vuelve el abogado 27. El infierno	XI 24. En la catedral
XII 28. Sermón del abate	XII 25. Ejecución de Kay
XIII 29. Ejecución de Kay	XIII 26. La gran explosión

ESQUEMA CENTRAL DE LA INVESTIGACIÓN DESARROLLADA SOBRE EL PROCESO

Pasando a recapitular las líneas-fuerza de la investigación desarrollada, se puede formular el siguiente cuadro general:

BIOGRAFÍA	HIPER-TEXTUALIDAD	CONTEXTOS	
		Específico:	Común:
KAFKA	NOVELA	Praga judía	I Guerra Mundial
	<i>Adaptación</i>		Cultura Occidental y su idea de justicia
WELLES	FILME	Poder USA	Guerra Fría
<i>Recepción</i>	<i>Género "Dramas judiciales"</i>		
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">INTERTEXTOS</div>			

CONCLUSIONES, ENTRE LAS QUE DESTACAREMOS:

1) Resonancias Kafka-Welles:

Mientras que Kafka sólo era conocido entre los círculos bohemios de Praga y entre los literatos de vanguardia de lengua alemana, desde veinteaño Welles era ya famoso por el orbe. A pesar de esta tremenda disparidad, entre ambos artistas se pueden encontrar muchas concomitancias o resonancias vitales:

Angustia por su aspecto físico⁴; Sentimiento de culpa respecto a sus padres, a los que *creían defraudar*; Perfeccionismo casi neurótico en sus obras, que les impedía terminarlas; Fantasmas femeninos que complican la convivencia normal; Tendencia a engañar a los demás; Inconformismo; Marginación; Inseguridad; Pesimismo; Afán autodestructivo.

2) Incorporación de elementos autobiográficos en sus textos:

a) La novela *El Proceso* –la más cinematográfica de las de Kafka según Kyrrou– está contada de modo subjetivo, como serie de historias que giran en torno del personaje de K., quien denuncia la corrupción de un sistema judicial y lucha contra un Poder inalcanzable y omnipresente, basado en la apariencia de necesidad de la maquinaria burocrática.

K. es al mismo tiempo: Culpable de ser jefecillo en un engranaje socio-laboral despersonalizado; Falso culpable que proclama su inocencia, siguiendo al bíblico Job.

K. se defiende justificando las decisiones adoptadas a lo largo de su vida, en una especie de alegato del Juicio Final.

Pero, si es derrotado, es por haber provocado el combate.

b) El filme *El Proceso* fue realizado por Welles con absoluta libertad, disfrutando al hacerlo como una fábula en clave de comedia negra que encubría una sátira contra la burocracia, los abogados, y los abusos de la ley y el poder.

Respecto a la novela, suprimió, añadió y cambió tanto acciones como personajes, elementos y conceptos; así como trastocó el orden de los acontecimientos. El ambicioso guión literario tuvo que ser reducido debido a la falta del presupuesto prometido.

Los decorados previstos se irían disolviendo a lo largo del relato. En su lugar, los improvisados escenarios reales se convirtieron en "lugar de tristeza y esperas".

Entre las actualizaciones efectuadas, destaca la actitud desafiante del judío K. (que transita por un campo de concentración); el sombrío barrio viejo de Praga aquí presente como futurista e inhóspito suburbio; la oficina bancaria como megacentro de mecanógrafos; y la nueva época ejemplarizada en el cerebro electrónico y la gran explosión.

Los recursos estilísticos son los típicos de la filmografía de Welles: tomas con gran angular, deformadas y con profundidad de campo, insólitos picados y contrapicados, luz reflejada, planos-secuencia; montaje preciso.

No se cuida la continuidad entre escenas, provocando la sensación de cierta incoherencia o *lógica onírica*.

3) Recepción:

a) Respecto a las críticas e interpretaciones del momento del estreno del filme (Navidad de 1962 en París, mediados 1963 en Madrid), se pueden destacar los siguientes conceptos:

- Favorables: Es el filme más importante del año, según los redactores de *L'Avant Scène du Cinéma* y los lectores de *Film Ideal*; Welles integra la ficción de Kafka a la suya; K. parecido a Kane; rebeldía de K.; fascinación; fidelidad; soledad; poética; potencia del padre-legislador; máxima expresión del ateísmo en el cine; infierno de la existencia humana cuando se niega a Dios; el hongo atómico, reflejo de la angustia moderna; en una sociedad resignada, americanizada; vivimos en un estado policíaco, un universo concentracionario, con partidos políticos totalitarios; cumbre de la visión del horror, con elementos del cine de terror; es una comedia.
- Desfavorables: Welles deforma a Kafka; formalista; ejercicio de estilo; aburrida; simplista; sin sentido; determinista; de confusa ideología; megalómana; demasiado barroca; la angustia es externa; ambigua (¿K. sueña o está loco?).

b) En lo que respecta a las opiniones actuales, que abundan en Internet, tenemos: Obra maestra; gran legado cinematográfico de Welles; gran impacto visual; visión claustrofóbica; sensación paranoica; denuncia del poder corrupto; reflejo de las purgas de McCarthy; misógina (no agradable para las mujeres); galería de personajes cínicos; acusados no se solidarizan, y desearían ser jueces; K., imagen invertida de Jesucristo.

c) Opiniones del propio Welles, quien dice no tomar partido: su filme es fiel al espíritu de Kafka; no hay en él un solo símbolo; es una pesadilla; es surrealista; K. colabora con una sociedad culpable; K. es también el público; el final debía ser la suma de todas las bombas. Y en su núcleo se halla la actitud frente a la culpabilidad.

4) Modelos inspiradores de:

- La novela: El Juicio Final al que los dioses someten a los humanos, según muchas religiones; los tribunales austrohúngaros; y los juicios carnavalescos en las mascaradas populares de invierno.
- El filme: *M, el vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931); *La dama de Shanghai* (O. Welles, 1948); *Impulso criminal* (Richard Fleisher, 1959).

Estos serían los más claros componentes de los *grupos de transformaciones* levi-straussianos dentro de los que se ubicarían.

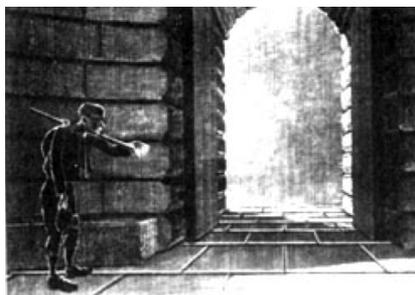
Finalmente, la realidad y la pesadilla son intercambiables, hasta el punto de que para muchos lectores y espectadores, la historia narrada sería un mal sueño de Josef K. Mostrar el angustiioso mundo onírico con la misma precisión y distanciamiento que en un reportaje, es quizás el mayor logro de la deslumbrante adaptación de Welles.



Dibujo hecho por Kafka



Decorado de la estación de Orsay



El guardián de la puerta



K. y su vecina



K ante la puerta de la ley



K se defiende en su interrogatorio



Pesadilla visual al visitar al pintor

Bibliografía

- BELLOUR, Raymond (1969): "Les Oiseaux", *Cahiers du Cinéma* #216.
- BRISSET, Demetrio E. (1996): *Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga.
- BRISSET, Demetrio E. (2004): "Las adaptaciones cinematográficas: Propuesta clasificatoria" @, en J. Benavides, E. Fdez. Blanco, D. Alameda (eds.) (2004): *Información, producción y creatividad en la Comunicación*, Madrid, Fundación Univ. Complutense/ Ayt1. Madrid:115-128.
- BRISSET, Demetrio E. (2001): "'Las Hurdes' desde la antropología visual", en A. Castro (ed.) (2001): *Obsesión ES Buñuel*, Madrid, 8 y 1/2: 264-309.
- CLIFFORD, James (1988): *The predicament of Culture*, Cambridge, Harvard Univ. Press.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993): *Narrativa Audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1995): "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura", en *El análisis cinematográfico*, Madrid, Ed. Complutense.
- ISHAGHPOUR, Youssef (1986): *Orson Welles*, Paris, Cahiers du Cinéma-L=Étoile.
- KAFKA, Franz (1989): *El Proceso* (Hernández, I. ed.), Madrid, Cátedra.
- KAFKA, Franz (1977): *Cartas a Felice y otra correspondencia*, Madrid, Alianza.
- KAFKA, Franz (1975): *Diarios I (1910-13) y II (1914-23)*, Barcelona, Lumen.
- GUBERN, Roman y Joan PRAT (1979): *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets.
- LEAMING, Barbara (1991): *Orson Welles -1983-*, Barcelona, Tusquets.
- NARBONI, Jean (1969): introducción a "Les Oiseaux", *Cahiers du Cinéma* #216.
- RUSSELL, Catherine (1999): *Experimental Ethnography*, London, Duke Univ. Press.
- STAM, Robert (2001): *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós.
- STAM, Robert y otros (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós.
- VV.AA., en Romaguera, J. y Alsina, H.(eds.) (1989): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- VV.AA. (1963): "Découpage de *Le Procès* de Orson Welles", *L'Avant-Scène du Cinéma* #23.

VANOYE, Francis (1996): *Guiones modelo y modelos de guión -1991-*, Barcelona, Paidós.

WELLES, Orson (1962): A Guión de "El Proceso", *Temas de Cine* #22-23.

ZUNZUNEGUI, Santos (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós.

ZUNZUNEGUI, Santos (1994): *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra.

Notas

- ¹ Según contó el director Gianni Amelio en el número de homenaje póstumo de *Cahiers du Cinéma* a Kubrick, citado por Vicente Molina Foix en *El País semanal*, 6-III-2005.
- ² Aunque apenas se recalca, informando tan solo que esa misma mañana, en su oficina K. recibió ngran cantidad de felicitaciones de aniversario tan aduladoras como amistosas (cap. I).
- ³ Especialmente a partir de Propp (1971), Fozza y otros (1983) y Aumont y otros (1989), como desarrollo en mi libro de 1996, donde propongo un modelo de ficha para el análisis fílmico.
- ⁴ Welles se sentía angustiado de que se rieran de su gordura, según confesó a B. Leaming. En 1960, tras dos estancias infructuosas en el célebre balneario italiano de Montecatini, donde ntodo el mundo se pasea con un vaso de agua apestosao, desesperó para siempre de adelgazar algo (1991: 463-6).