

2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Del *travelling*, como cuestion moral, a una completa historia de amor, en un solo *travelling*

Marisol Farré Brufau
Universidad de Salamanca

El objetivo de la comunicación presento a continuación es el análisis de algunas secuencias de dos películas de José Luis Cuerda: *Total* (1983) y *Amanece, que no es poco* (1988). ¿Por qué? En primer lugar porque me gustan, en segundo lugar porque creo que han recibido poca atención por parte de los estudiosos, a excepción de Méndez-Leite (2002) y Úbeda-Portugués (2001) y por ello es posible que el punto de vista aquí expuesto pueda hacer alguna aportación a la interpretación del cine de este autor, o sin ser tan ambiciosos, de algunos fragmentos del mismo.

Digo interpretación y puede que aparezcan reticencias, ya que es una palabra que invita a la subjetividad y parece justificar una falta de rigor en el análisis. Nada más lejos de mi intención. Creo que se ha avanzado mucho en el campo del análisis cinematográfico y cada vez son más frecuentes los estudios rigurosos, casi siempre en el seno de la Universidad (fuera quedan las gacetillas y las críticas periódicas, que tienen cierta servidumbre con la actualidad y la promoción). Como no podía ser de otra manera, el texto cinematográfico no ha quedado al margen del cambio que se ha producido con respecto al documento histórico. Según señala Michel Foucault, la historia ha cambiado de posición respecto del documento y ya no se trata tanto de interpretarlo, ni de revelar su valor expresivo sino de definir las relaciones de unidades, conjuntos, series en el propio tejido documental. Punto de vista que permite extraerle todo el jugo al documento, y quién mejor que él para revelar sus mecanismos y avalar así las tesis que de él se extraigan, sin embargo, estas operaciones relacionales siempre las hace un lector o estudioso o analista, a la postre un ser humano con sus *miserias* y por qué no sus *grandezas*. Por ello, creo que cualquier análisis que se haga de un texto fílmico, por muy objetivo que quiera ser, siempre va a tener algo de interpretación o si se quiere algo de subjetividad.

Aun siendo el propio texto el que debe proporcionar la mayoría de los datos para su análisis, no hay porqué desechar otros elementos que puedan arroparlo, como pueden ser reflexiones del autor referidas al *film*, comparación con otras formas de hacer o incluso relaciones con otras formas de arte, por decir algunos. Por lo tanto, partiendo de esta base, vamos a procurar desvelar nuestras filias en el campo de la interpretación-análisis-crítica fílmica, para, por lo menos, jugar a esto como en el póquer descubierto, dando suficiente información como para poder deducir de qué va la jugada, aunque inevitablemente, siempre quede alguna carta tapada.

Como es sabido uno de los pioneros del estudio formal cinematográfico fue S. M. Eisenstein, con un texto que publicó en 1934, en el que analizaba un breve fragmento (14 planos) de su película *El acorazado Potemkin* (1925). Este texto no se tradujo al francés hasta 1969, que apareció publicado en el número 210 de *Cahiers du Cinéma*. No es casual que unos meses más tarde, en la misma revista se publicara el primer análisis *estructural* que corrió a cargo de Raymond Bellour ("*Les Oiseaux: analyse d'une séquence*").

Han corrido ríos de tinta desde el año 34 y se han hecho todo tipo de aproximaciones al hecho cinematográfico, desde los campos de la psicología, el psicoanálisis, la sociología, el género, la recepción, el lenguaje etc... Las que más han influido y han educado mi forma de "mirar" el cine han sido las derivadas de las enseñanzas de Bazin. Si bien no fui testigo directo de la controversia entre *Cahiers du Cinéma* y *Positif* en los años cincuenta, si me llegó su eco a través del objeto de estudio de mi tesis doctoral que trató sobre *La escuela de Argüelles*¹. Tuve la oportunidad de seguir de cerca los trabajos críticos, publicados en *Film Ideal*, que polemizaban con los escritos en *Nuestro Cine*, en una especie de *recreación* a la española del fenómeno crítico francés.

José María Carreño, Manolo Marinero, Antonio Drove, Ramón Gómez Redondo, Manolo Matji, Jesús y Javier Martínez León,² etc... defendieron desde las páginas de *Film Ideal* el cine americano, en una época, los años sesenta, en la que no estaba muy bien visto, entre la progresía de nuestro país. Si bien sus críticas no descendían al nivel de *microanálisis*³ de las películas, desde el punto de vista de la puesta en escena y el estilo, sí defendían estos elementos como los más importantes para juzgar una película, al margen de contenidos ideológicos o políticos. Así, por ejemplo, José María Carreño⁴ opina:

La puesta en escena no es solamente, como muchos creen, la expresión por medios cinematográficos del pensamiento de un autor, sino también la construcción de un mundo concreto (personas, escenarios, relaciones entre ambos, etc...) que si resulta realmente vivo puede llegar a liberarse de lo que podríamos llamar "tiranía ideológica" del autor y adquirir, mediante la contemplación, un interés que supere ampliamente las intenciones apriorísticas y coexista armónicamente con ellas.

O bien los artículos publicados en *Griffith*⁵ por Antonio Drove, Emilio Martínez-Lázaro, Ramón Gómez Redondo, Miguel Rubio etc... No en vano Miguel Rubio había conocido a André Bazin y había entablado amistad con él⁶, de ahí que su influencia y la de los demás críticos de *Cahiers du cinéma* se pueda rastrear en sus escritos sobre cine, en un momento que, en España, se estaba más preocupado por el *mensaje*. En el segundo número de *Griffith*, Miguel Rubio⁷ dedica cinco páginas al tema de la *puesta en escena* y después de definirla según varios autores, él propone:

Todo lo que ocurre dentro de la pantalla, todo lo que ha hecho posible la imagen, ha sido organizado, creado o simplemente captado por la puesta en escena. Aquí reside la esencia del cine: es su medio expresivo, equivalente a la palabra en literatura, al sonido en música. [...] Es una forma de organización de los elementos que entran en la imagen. Pero hay algo más en ella. Hay, además, una determinada forma de recoger esos elementos, mediante el encuadre, mediante los movimientos de cámara.

Y todavía todo ello no sería nada si no entrara también en colaboración con ella la planificación, aliada del montaje y de la puesta en escena. Hay que tener en cuenta que todos estos elementos de la puesta en escena modifican de una manera cualitativa y cuantitativa todo lo que se realiza delante de una cámara. Y en este punto tiene razón Rivette al hacer hincapié en la relación estrecha entre la puesta en escena y la inteligencia del director.

Así la preocupación por relacionar el estilo con la inteligencia del director o la visión que éste da del mundo con su particular forma de contar, a través de los materiales cinematográficos, tiene mucho que ver con lo que Aumont y Marie (1990: 37-38) señalan de Bazin⁸:

[...] ha preferido partir de la «forma» del film, y más concretamente de su construcción dramática, porque «no hay nada más peligroso que un comentario fílmico que trate por separado el “tema” y la “forma”». [...] el autor quiere demostrar con *Le jour se lève* (Marcel Carné, 1939) que nos encontramos en presencia de «una técnica cuya perfección es rigurosamente inapreciable si no se atiende al mismo tiempo a la materia de la acción».

En ese mismo sentido van los comentarios de Andrew (1993: 177-178) sobre Bazin:

[...] creía que la mayor parte de los films se conforman a su material y no contra él, y que todo realizador, independientemente de sus intenciones, debe tomar en consideración la naturaleza realista de su material, incluso si quiere deformarlo o distorsionarlo. La materia prima ejerce por tanto una influencia compulsiva, pero no final sobre el medio. Bazin tenía horror por una estética prescriptiva que determina qué es y qué no es forma cinematográfica. [...] La mayoría de los ensayos principales de Bazin pueden ser examinados a la luz de esta terminología: ¿cómo un realizador obtiene que su material signifique y qué clase de significación ha formado? Estas eran las preguntas cruciales para Bazin, y rara vez separó una de otra.

Otro autor que me ha interesado sobremanera es Jean-François Tarnowski (1978)⁹. En su estudio de *Frenesí* (Hitchcock, 1972) y *Psicosis* (Hitchcock, 1960) propone una teoría fílmica que consiste en el examen pormenorizado de problemas de puesta en escena y los trata en sí mismos, incidiendo además en la noción de público cinematográfico. Dentro de nuestras fronteras el método de análisis que propone Santos Zunzunegui (1996: 15) nos parece necesario. Se confiesa deudor de la «mirada cercana» que practicaba Eisenstein.

Junto a Eisenstein, Godard. Porque de la enseñanza del cineasta suizo se intenta retener una idea concreta. La que afirma la necesidad «de hacer experiencias de visión», capaces de permitir la escritura de una nueva historia del cine que, junto a «la historia de la visión que el cine que muestra las cosas ha desarrollado», sea capaz de hacerse cargo de «la historia de la ceguera que el cine ha engendrado». Y para ello nada mejor «proyectar películas, colocar pequeños fragmentos unos junto a otros».¹⁰

El título de la comunicación alude a la célebre frase de Godard: un *travelling* es una cuestión moral. Con esta sentencia que puede parecer una *boutade*, Godard viene a señalar lo mismo que Bazin, la indisociabilidad del *qué* con relación al *cómo*. En este sentido Cuerda inventa una manera de narrar una historia de amor, que bien parece la interpretación literal de la famosa frase de Godard. En su película *Total* (1983) Enriqueta Carballeira y Miguel Rellán declaran su amor, se casan, conviven varios años y se separan en un solo plano, que consiste en un *travelling*. En Úbeda-Portugués (2001: 98) Cuerda lo justifica de la siguiente manera:

En la pantalla, la convención del amor siempre será expresada parcialmente, sintéticamente. ¿Qué mejor síntesis puede hacerse que narrar la historia de amor completa en un plano? La convención queda «desenmascarada» automáticamente. Una película como *Total*, que segundo a segundo reflexiona expresamente, visual y verbalmente, sobre la narración misma, se puede y debe permitir estos «atajos».

Un PG presenta a la pareja de espaldas a la cámara y a continuación se inicia un *travelling* que precede a los dos actores en PM. Miguel Rellán le confiesa a Enriqueta que está enamorado de ella y para demostrárselo le dice que le dan «bascas y carraspera» y aúlla por las noches, si aúlla. Una vez descrito cómo y porqué se ha enamorado de ella lo único que indica el paso de una situación a la siguiente, es decir del amor al desamor, son dos sencillos elementos: los actores dejan de andar, se paran unos segundos, hay un cambio en la música y Miguel Rellán le dice «Y si no como crees que he aguantado todos estos años». El mero hecho de que Rellán cambie el tiempo verbal de su discurso y el tono, sitúa al espectador en un presente en el que las cosas han cambiado con respecto a lo que acabamos de presenciar, a pesar de que sigamos en el mismo plano. Aceptamos la convención de que ya ha pasado el tiempo porque creemos lo que el personaje nos está diciendo, y porque además se pone en marcha una especie de complicidad, más que con el personaje, con el autor, puesto que el espectador se da cuenta de que la relación espaciotemporal que propone el autor es imposible, pero decide aceptarla con sentido del humor.

El paso al momento previo a la ruptura se da con los mismos recursos que el cambio anterior, Rellán confirma a su amada que ya no la quiere «y no te quiero Macarena y te lo digo aquí, donde un día pensé que iba a decírtelo, en el mismo sitio dónde un día te dije que me daban bascas y carraspera y que aullaba por las noches». Funciona muy bien que el personaje haga hincapié sobre que se trata del mismo espacio dónde han sucedido los hechos pasados, aunque formalmente sigamos presenciando el mismo plano, el mismo *travelling*. El personaje refuerza lo que el espectador acaba de ver, dando verosimilitud a lo que nos cuenta. Como en el caso anterior sólo se produce una pequeña pausa de los actores en el camino y un leve cambio en la música, y el espectador acepta perfectamente la evolución de la historia de amor hacia la ruptura, que se producirá después de que veamos el punto de vista femenino, con un *travelling* similar. La cámara entonces se detiene, salen de cuadro Enriqueta Carballeira y Rellán y a continuación en PG entra en campo un niño: «Fruto de aquellos amores desgraciados, nació Julito, que llegó a meteorólogo famoso y, después, a ente de ficción» dice la voz en *off*.

En *Amanece, que no es poco* (1988) aparece también un meteorólogo, pero esta vez es belga y habla en francés con Manolo Alexandre, el sacristán, padre del cura. Curiosamente este actor encarna en *Total*, el personaje que también habla en francés cuando atraca a las clientas que compran el pan, después de haber crecido de golpe y haber adelantado en años a su padre.

Veamos qué opina Cuerda en *Úbeda-Portugués* (2001:97) de este peculiar fenómeno:

Yo siempre he tenido la sensación de ser mayor que mi padre. Mi padre ha hecho cosas con una libertad y con una inconsciencia que yo he sido incapaz de practicar. He vivido, lógicamente menos que él, pero he sido mucho mayor. Desde muy pequeño, yo fui enfermizamente reflexivo. Lo que ocurre en *Total* es una plasmación física de esa hiperreflexión: «Padre, que me he hecho mayor» dice Alexandre, cuando se encuentra con su padre al salir de la escuela. A partir de entonces, el hijo empieza a actuar como una persona mayor; habla incluso en francés. Todo tiene su lógica. El comercio es una forma como otra de latrocinio: cuando vendes siempre cobras más de lo que cuestan las cosas. Alexandre atraca abiertamente a los clientes.

En *Amanece, que no es poco* también hay una hija que es mayor que la madre y que alcanza la pubertad con sesenta años de edad, cosa que alegra a la madre y a ella le disgusta. Pero estos hechos, aparentemente extraordinarios, no son los únicos que suceden en el cine de Cuerda.

En *Amanece...* hay hombres que brotan de la tierra y echan raíces. Así la idea del hombre enraizado en su cultura o en un territorio determinado se objetiva con la imagen de varios hombres que tienen medio cuerpo enterrado. Uno de ellos, Garcinuño, está así desde el siglo XVIII, porque a pesar de haber empezado a brotar en el siglo XVI, se dio a las mujeres y se agostó. Le gusta mucho que Morencos le lea a Shakespeare y a Góngora. Otro acaba de brotar en un banal y el campesino le aconseja a la dueña del banal que lo trasplante, porque un hombre chupa mucho y deja la cosecha malparada. Una buena idea para contar los desequilibrios ecológicos de los que la humanidad es responsable. En otro orden de cosas, un borracho que se desdobra en lugar de ver doble. El alcalde y el único personaje de color del pueblo, Ngué Ndomo, están enamorados de sendas jóvenes, también podría decirse *colgados* de ellas, y literalmente se cuelgan de una biga del ayuntamiento, cuando las cosas no van como ellos querrían. Úbeda-Portugués (2001: 137-140):

El porqué los hombres nacen de la tierra, que es una pregunta que siempre me hacen sobre esta película, es algo que he tenido muy presente cada vez que he hablado de alguien muy enraizado en su tierra. La imagen física de eso es una persona sembrada. Todas estas cosas, como lo decía de *Total* tienen una lógica, nunca aceptaré que películas de este tipo sean surrealistas. No son automáticas.

Al leer un artículo de Octavio Paz¹¹ sobre Marcel Duchamp –y sin querer comparar la obra del artista con la del cineasta sobre el que estamos reflexionando– vi que la lógica que preside la construcción de algunas imágenes en Duchamp funciona de una manera similar en las películas de Cuerda, los dos construyen una imagen física llevando al extremo una idea conceptual:

El dibujo reproduce el Gran Vidrio pero agrega, en la región central, en líneas finísimas y apenas visibles, un esbozo de colinas. Además, en el extremo derecho, después del Molino de Chocolate y como prolongación de una de las hojas de las Tijeras, Duchamp dibujó un poste eléctrico con sus hilos de alambre y sus aisladores. Una de las notas de la Caja Verde indica que la comunicación entre La Novia y Los Solteros es eléctrica y en el dibujo de 1959 esta idea –que alude más bien a una metáfora: la electricidad del pensamiento, las miradas o el deseo– se expresa de la forma más directa y material: un poste con sus alambres. Tenemos así dos imágenes de la electricidad: energía física y energía psíquica. [...] Estamos frente a una verdadera constelación, a la que cada cuadro, cada ready-made y cada juego de palabras está unido a los otros como las frases de un discurso. Un discurso regido por una sintaxis racional y un semántica delirante. Sistemas de formas y signos movidos por leyes propias.

En Cuerda también vemos como ideas que aparecen en una de sus películas se retoman de otra forma en otras. Ya hemos hablado de los personajes que avanzan en edad a sus respectivos padres, o el personaje que habla en francés en las dos películas etc... Así si en *Total*, Cuerda sintetiza la historia de amor que hemos descrito anteriormente, en *Amanece...* acelera todo el proceso de engendrar y parir un hijo. Los nueve meses de gestación se reducen a décimas de segundo cuando la mujer del médico pare gemelos después de acostarse con Morencos, el labrador intelectual. El cura, al ver que el alcalde manda celebrar elecciones en el pueblo, decide organizar rogativas –tradicionalmente las rogativas se hacían para pedir a los santos que lloviese– pues bien, como en el caso de la gestación de la mujer del médico, Cuerda se ahorra todo el proceso de siembra, fecundación y crecimiento de la planta, para lo que es tan útil el agua, y llueve directamente arroz de Calasparra.

EL COMIENZO DE *TOTAL*

Sobre un paisaje rural se sobreimpresionan el título —«Total»— y los títulos de crédito, después del último *cartón* un texto en francés, con la misma tipografía que el resto, reza lo siguiente: «Rigoureux hiver de l'année 2598. Après l'abondante chute de neige qui tua les oiseaux et les brebis.», inicia entonces un *travelling* de derecha a izquierda y nos sitúa frente a un pueblo, con la misma tipografía se sobreimpresiona «Londres», y debajo «London». La cámara baja y descubre un rebaño de ovejas, delante de las cuales está Agustín González, vestido de pastor, con boina, la cámara se para y mirando a cámara nos corrobora que el pueblo que vemos a sus espaldas es Londres, señala a las ovejas y confirma que se trata de ovejas. A partir de ahí Agustín González, en PM y mirando a cámara, nos contará qué extraño fenómeno ha sucedido para que sea posible lo que acaecerá a continuación en la película. De una forma canónica Cuerda nos sitúa de lo general a lo particular. En un primer momento nos ha dado las coordenadas espacio-temporales: año 2598 en Londres. Y mediante la planificación también ha respetado la jerarquía del encuadre: del PG del paisaje al PG del pueblo y al PG concreto de pastor y ovejas, todo con un encuadre móvil, para cortar al PD de las ovejas y al PM del pastor, mirando a cámara. Por supuesto, el espectador ve que aquel pueblucho no puede ser Londres. Y también es raro que, en el caso de que lo sea, el texto que nos sitúe temporalmente esté escrito en francés, contradicciones que sin duda contrastan con la insistencia de Cuerda (nos muestra un PD de las ovejas, que no haría falta porque las estamos viendo en el encuadre que comparten con el pastor) en enfatizar que aquello que vemos son ovejas. (A pesar de que en el texto introductorio, en francés, nos han informado de que una abundante nevada ha dejado la zona sin pájaros y sin ovejas). El mismo nos revela en Úbeda-Portugués (2001: 89-93) a qué obedece este juego de falsedades y contradicciones, a pesar de que todo ello se justifique por que ha sobrevenido, nada menos, que el fin del mundo:

Quando Agustín González, al principio de *Total*, afirma a la cámara que el pueblecito —Oncala, Soria— que tiene detrás de él es Londres, y después, con la misma naturalidad, afirma que los animales que lo rodean —un rebaño de ovejas— son ovejas, no está, entre otras cosas, sino confesando paladina y honradamente que la película que va a ver el espectador va a recorrer una y otra vez ese trayecto entre ficción y realidad que él acaba de enunciar. [...] Yo no puedo vivir en un territorio donde vale la gratuidad. [...] Si lo que estoy haciendo no responde a una necesidad intrínseca, no sabré hacerlo nunca. [...] he hecho películas por convicción, en las que para ser intelectualmente honrado, he tenido incluso que enseñar las tripas de la narración misma, sus mecanismos, sus raíces.

Tanto *Total* como *Amanece...* están plagadas de elementos que nos recuerdan que lo que estamos presenciando es ficción y apuntan a contarnos cómo se construye esa ficción: por ejemplo, en *Amanece...* hay un personaje, vestido con calzoncillos largos, que no está conforme con lo que le ha tocado y se pasa toda la película intentando cambiar de personaje. Los estudiantes de Eton observan a los actores cuando dicen sus diálogos y hacen comentarios sobre lo bien que han interpretado el papel. En otro momento se niegan a desaparecer cuando el alcalde del pueblo, enfadado, manda hacer *flash-back*. Lo consiguen utilizando la técnica del carnero, empujan y se concentran diciendo: *no go home* y «y nos quedamos, sin irnos». Sin embargo, los meteorólogos belgas desaparecen de la plaza, mientras un paisano nos cuenta que como en el año del *flash-back* estaban en Bélgica, «allí que se han tenido que ir». Cuerda nos habla del por qué de todo esto, Úbeda-Portugués (2003: 89):

Yo, si voy a la realidad que contaba Berlanga, a un mundo rural en el que ocurren determinadas cosas singulares, debo contar con mi punto de vista «culto», lo quiera o no lo quiera. Eso introduce una distancia que, de alguna manera hay que reflejar incluso en la propia narración, si uno quiere ser honrado. Lo mío no es surrealismo, como se ha dicho, sino darle un revolcón a la lógica, fajarse con ella cuerpo a cuerpo y retorcerle el pescuezo hasta que vomite sus últimos argumentos.

Se agota el espacio de la comunicación y quedan muchas cosas con las que disfrutar analizando ambas películas. Ojalá haya otra ocasión...

Bibliografía

- ANDREW, Dudley: *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1993.
- AUMONT, Jaques: *Las teorías de los cineastas*, Barcelona, Paidós, 2004.
- AUMONT, J. y MARIE, M.: *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990.
- AUMONT, J. et. al.: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.
- BAZIN, André: *Jean Renoir*, Madrid, Artiach, 1973.
- BAZIN, A. et. al.: *La política de los autores*, Madrid, Ayuso, 1974.
- BENJAMÍN, Walter: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *El arte cinematográfico, una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BORDWELL, D., STAIGUER, J. y THOMPSON, K.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997.
- BURCH, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1991.
- EISENSTEIN, S.M.: *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1999.
- GODARD, Jean-Luc: *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville, 1980.
- TARNOWSKI, Jean-François: *Hitchcock, Frenesi/Psicosis*, Valencia, Fernando Torres, 1978.
- UBEDA-PORTUGUÉS, Alberto: *José Luis Cuerda, ética de un corredor de fondo*, Madrid, Fundación Autor, 2001.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós, 1991.

Notas

- ¹ Tesis doctoral: M^a Soledad Farré: «La Escuela de Argüelles, una aportación al cine español», Universidad de Salamanca, 1989.
- ² Todos ellos miembros de la citada *escuela*.
- ³ Me refiero al acercamiento analítico que propone Santos Zunzunegui (1996:13-16)
- ⁴ José María Carreño: «La "otra cara" de John Ford: ¿El autor frente a sus mitos?», *Film Ideal*, n.166, abril de 1965, pág. 279.
- ⁵ Revista mensual que apareció en octubre de 1965 y que duraría sólo el tiempo suficiente para la publicación de seis números.
- ⁶ Según conversación con Ramón Gómez Redondo, 3 de mayo de 1989.
- ⁷ Miguel Rubio: «De la teoría de la puesta en escena», *Griffith*, n.2, noviembre de 1965, págs. 25-26.
- ⁸ Ficha filmográfica de *Le jour se lève*. «Peuple et Culture», Bazin (1953).
- ⁹ Los textos de J.F. Tarnowski integrados en este libro aparecieron originariamente bajo forma de artículos en la revista *Positif* con los siguientes títulos: «De quelques problemes de mise en scène» *Positif*, n^o 158, abril 1974. «De quelques points de théorie du cinéma (à propos d'une lettre de Jean Mitry)» *Positif*, n^o 188, diciembre, 1976.
- ¹⁰ Santos Zunzunegui cita a Jean-Luc Godard (1980:134).
- ¹¹ Octavio Paz «water writes always in * plural» México, D.F. a 27 de diciembre de 1972, reproducido en *El paseante*, n^o8, Siruela, Madrid, 1985