

Las películas policíacas de Carlos Saura: Del cine negro a la danza de la muerte¹

Serge Goriely, UCL

Antes y después de 1980

Si el cine de Saura ha adquirido su prestigio ha sido sobre todo por los filmes realizados en los años sesenta y setenta, una época en la que el jurado del Festival de Berlín donde figuraba Pasolini le otorgó el Oso de plata a *La Caza* (1965) y el de Cannes, presidido por Tennessee Williams, concedió el Gran premio especial del Jurado a *Cría Cuervos* (1975), lo que tuvo como efecto colateral la promoción a escala internacional de la canción *¿Por qué te vas?* Lo cierto es que muchos consideran que la producción filmica de Saura a partir de los años ochenta es globalmente mucho menos convincente. Esta apreciación ha sido resumida y recogida en 2007 por el crítico barcelonés Manuel Yáñez Murillo, quien en un artículo por lo demás elogioso (“Living Memory: Carlos Saura’s 50-year career looms large in modern Spanish cinema”), subraya hasta qué punto a partir de 1980 las inquietudes cinematográficas de Saura parecen pasadas de moda. Yáñez Murillo considera los filmes de la segunda mitad de su carrera como pálidas sombras de su trabajo anterior. Cree que él mismo se ha marginado a causa de su estilo y de sus intereses dejando a las nuevas generaciones la tarea de seguir escribiendo la historia del cine español:

If Saura’s work in the Sixties and Seventies is distinguished by its vitality, drive, and sociopolitical relevance, it has to be said that since the mid-Eighties his films have shown signs of increasing fatigue. In the latter half of his career there’s a clear effort to maintain a certain balance between folk-culture research, social portraits, and the study of their origins, but Saura’s preoccupations and methods now seem outmoded; his later films are pale shadows of his earlier, socially engaged work. (...) Saura was unquestionably Spanish Cinema’s standard-bearer at a time when there was a clear need for films to react against the artistic and social amnesia of the late Franco era. Since then, he has moved more to the margins, making way for subsequent generations of filmmakers, those who have continued to write the history of Spanish cinema.²

En el extranjero, Saura no sale mucho mejor parado. Tomando como escala de medida la insigne publicación *Cahiers du cinéma*, observamos que en este periodo hay bastantes pocos artículos sobre el realizador, a pesar de su indudable trascendencia y su gran producción. Además, si es tratado, en ocasiones lo es para ser fuertemente criticado, a veces por nimiedades. De este modo, en 2007, David Vasse lo califica, en una crónica sobre el cine español donde habla de *Taxi*, entre otros filmes, de « figure de l’après-franquisme, qui de toute évidence, ne s’est pas encore remis de cette époque de contestation officielle et continue à plomber son cinéma d’arguments idéologiques »³. Es fácil encontrar multitud de críticas en Francia que le reprochan su búsqueda de un estetismo depurado, así como haberse convertido en última instancia en académico y sobrevalorado, tal y como escribe Serge Daney en *Libération*⁴. Si es cierto que algunos podrían considerar estas opiniones como exageradas oponiéndoles el éxito de *¡Ay, Carmela!* o la calidad formal de sus musicales, no resulta menos cierto que en su cine hay un antes y un después de 1980.

La presente contribución girará en torno a este periodo menos glorioso de la filmografía de Saura, más concretamente sobre las películas de esta época que han quedado más específicamente en los márgenes, a saber: las policíacas. Varias pistas serán exploradas convenientemente para aclarar bien su pertenencia a un género cinematográfico, bien su correspondencia con otros medios artísticos más allá del cine. Como veremos, este enfoque no podrá dejar de tener consecuencias sobre nuestra apreciación general del estilo de Saura en este periodo.

¹ Traducción de Fernando Díaz Ruiz.

² Manuel Yáñez Murillo 2007.

³ David Vasse 1998: 77.

⁴ Citado por Raphaëlle Bouchet 2007.

Cuatro filmes policíacos

A partir de 1980, Saura ha realizado cuatro películas policíacas.

En 1993, con *¡Dispara!* adapta una narración (*Spara che ti passa*) del escritor italiano Giorgio Scerbanenco, donde se relata la historia de una joven amazona de un circo (interpretada por Francesca Neri) que, tras sufrir una violación, se ve arrastrada a una espiral de venganza y muerte. Antonio Banderas interpreta a un periodista que la acompaña en su demencia asesina.

Cuatro años más tarde, Saura filma *Taxi* (1997) donde una joven va descubriendo progresivamente cómo su amigo de la infancia forma parte de una banda de taxistas, a la que pertenece su propio padre que, tomándose por justiciera, se auto-atribuye la misión de limpiar la ciudad de todos los marginados y extranjeros indeseables.

El séptimo día (2007), uno de sus últimos filmes, es la adaptación a la gran pantalla de un suceso real: el sangriento ajuste de cuentas ligado a una venganza entre dos familias vecinas que tuvo lugar en Puerto Hurraco, un pueblo ubicado en la provincia de Badajoz, en 1990. Victoria Abril desempeña el papel de la infatigable vengadora.

Finalmente, la cuarta película de este género, *Deprisa, deprisa* (1980), constituye un caso aparte porque data de 1980. Aquí seguimos las peripecias de una banda de jóvenes delincuentes que, poco a poco, a causa del aburrimiento o pérdida de referentes, pasa de la pequeña delincuencia (robo de coches) al profesionalismo de los atracos a mano armada. Los papeles principales de esta película son interpretados por actores no profesionales.

Estos cuatro filmes han tenido acogidas diferentes, a veces felices. *Deprisa, deprisa* ha sido premiada con el Oso de Oro en el Festival de Berlín de 1981. *El séptimo día*, quizás por estar basado en hechos reales, recibió cuatro nominaciones a los premios Goya. Pero por regla general, con el paso del tiempo ninguna de estas películas ha dejado huella entre la crítica o los investigadores del mundo del cine. A la hora de ser distribuidos son tratados como filmes policíacos bastante insignificantes, productos de consumo para un público común, por lo que no se incluye siempre la versión original. Se hace evidente que, por ejemplo, la edición de *¡Dispara!* se presenta como una película de serie B difícilmente comparable con la de *Carne trémula* (1997) de Almodóvar, si bien Francesca Neri se encuentra en ambos filmes y Saura se sirve también de Antonio Banderas, chico Almodóvar por excelencia⁵. A este respecto, podemos considerar que estas películas policíacas no se benefician en absoluto del aura de prestigio, audacia y originalidad que tienen sus musicales, que éstos, en efecto, atraen más la atención.

¿Película policíaca o cine negro?

Los filmes policíacos constituyen un género en sí mismo, pero en el caso de las películas de Saura, ¿hasta qué punto no podríamos hablar de cine negro (*film noir*⁶), cine que forma, según la nomenclatura de Aumont y Marie⁷, un subgénero del cine policíaco (como tal vez puedan hacerlo las películas de gangsters, el *film enquête*...)?

Los puristas dirían que no. Sin embargo, la definición de cine negro es controvertida. Generalmente es aplicada para designar una corriente del cine policíaco norteamericano nacida y desarrollada en la década de los años treinta y cuarenta donde destacan como obras de referencia: *The Maltese Falcon*, *The Big Sleep* y *Double Indemnity*. Si bien algunos filmes extranjeros pueden ser incluidos en esta categoría, es cierto que en la mayoría de los casos son adaptaciones de novelas

⁵ Véase a este respecto la crítica acerba de Guillermo Ravaschino (*Dispara!*).

⁶ El término *film noir* es también utilizado en inglés. Nació de la mano de un crítico francés, Nino Frank, que se inspiró en la *Série noire*, una colección de novelas de detectives.

⁷ Véase Jacques Aumont, Michel Marie 2005: 44.

estadounidenses (*Ossessione* de Visconti, *La Sirène du Mississippi* de Truffaut,...) o películas rodadas al estilo de los filmes norteamericanos de este tipo (*A bout de souffle* de Godard, *Le Cercle rouge* de Melville...). A priori esto no es así en ninguno de los cuatro filmes de Saura comentados, que no provienen ni se inspiran de ninguna novela norteamericana ni han sido realizados siguiendo las pautas marcadas por éstos⁸. Es más, no se puede decir que el director oscense sea alguien abonado a la citación filmica. Sin duda, porque es más moderno que posmoderno, Saura no da muestras –a la manera de Wenders o más reciente de Tarantino– de necesitar referirse o aludir a la historia del cine.

De todos modos, no es descabellado pensar en el cine negro al aludir a estos cuatro filmes en la medida en que estos desorientan al espectador, vocación que es reconocida al cine negro, como señalan Borde y Chaumeton:

Toutes les œuvres de cette série [les auteurs préfèrent parler de série que de genre, car pour eux une série s'inscrit dans le temps : origine, développement, apogée, disparition avec séquelles dans les autres genres] présentent bien une unité d'ordre affectif : c'est l'état de tension né, chez le spectateur, de la disparition de ses repères psychologiques. La vocation du film était de créer un malaise spécifique⁹.

Entre los numerosos medios disponibles usados en las películas de cine negro para desorientar, el más clásico –y quizás el más eficaz– es el recurso al personaje de la *femme fatale*, entendiéndola como la mujer que hace perder la cabeza al héroe, al que a menudo manipula o utiliza para satisfacer su apetito sexual. Mata Hari, la Vamp, la Dame de Shanghai son ejemplos famosos en este sentido.

Por otra parte, volviendo a Saura es remarcable que un personaje femenino figure en el núcleo de la historia de los cuatro filmes analizados. En *Deprisa, deprisa* el dinamismo de la historia estriba en la entrada de Ángela en el grupo, que contribuye a aumentar su agresividad. Ella será la primera en atreverse a disparar a matar. Y la única que sobrevivirá a la masacre final llegando incluso a ir con el botín del atraco. ¿Acaso no estamos ante un personaje de *femme fatale*?

En *¡Dispara!* también, la muerte viene de la mano de la protagonista femenina. En este caso, se trata de una muerte tal vez no deseada, pero indudablemente relacionada con la atracción que su aspecto a lo Calamity Jane provoca en los hombres. Atracción positiva en el caso del personaje interpretado por Banderas, pero fatal cuando llama la atención de sus futuros violadores. La venganza de Ana será terrible, haciéndola capaz de matar incluso a inocentes. Al final del filme, su violencia se volverá contra ella misma.

El guión de *El séptimo día* actualiza una vez más el arquetipo de mujer fatal donde el sentimiento de despecho de Luciana Fuentes (interpretada por Victoria Abril) provoca el asesinato de Amadeo Jiménez a cargo de su hermano y, veinte años más tarde, la venganza en forma de horrible masacre.

Por último, en *Taxi*, aunque la acertadamente llamada Paz encarna la ingenuidad, el bien y la esperanza, en contraste con la banda de taxistas asesinos y su personaje tenga más que ver con el de una buscadora de justicia que con el de una *femme fatale*, no debe olvidarse que por su causa, su padre terminará muriendo, y en última instancia será ella misma quien mate con su propia mano al cerebro de la banda.

⁸ Podrían trazarse relaciones y aspectos comunes entre *Deprisa, deprisa* y *Bonnie and Clyde*, pero lo cierto es que más allá de la temática de ambos filmes, nada en la película de Saura conecta o hace pensar en el filme de Penn o en la cultura norteamericana.

⁹ Raymond Borde, Etienne Chaumeton, 1988: 24.

Tradicionalmente, tal y como señalan Jacques Aumont y Michel Marie, el filme policíaco descansa « sur des éléments simples : un acte délictueux, une victime, un coupable, une sanction »¹⁰. En otras palabras, se basa en la existencia de unos malvados que realizan acciones de su calaña. Acciones que los buenos les van a hacer pagar. Como venimos viendo, en al menos tres de las películas de Saura mencionadas, un personaje asimilable con el de una mujer fatal se sitúa en el núcleo mismo de la historia. Es el objeto de deseo de alguno o varios de los hombres que la rodean y acaba por convertirse en portadora de muerte. Más o menos a su pesar, según el caso. Nos hallamos pues ante una situación de pérdida efectiva o al menos potencial de los « repères psychologiques » apuntados por Borde y Chaumeton. Por esta razón, no se antoja excesivo reconocer una dimensión de cine negro a estos filmes.

No cabe duda de que esta adscripción tiene sus límites. Es de todos sabido que las grandes películas del cine negro rivalizan en misterio, encanto, sensualidad, ya se trate de las citadas *The Maltese Falcon* y *The Big Sleep* o de las más recientes como *Lost Highway* o *LA Confidential*, o incluso... de *Carne trémula*. En este sentido, hay que reconocer que la comparación hace un flaco favor a los filmes de Saura, que excitan bastante poco el imaginario y los sentidos.

La relación con el teatro

Otra pista a tener en cuenta es la de la teatralidad cinematográfica. A este respecto, el término “teatralidad cinematográfica” debe ser aquí entendido en el sentido propuesto por Jacques Gerstenkorn¹¹, es decir, en pocas palabras, por la presencia o la infiltración de lo teatral en una película. Entendido lo teatral no en un sentido estricto, sino amplio, lo que comprendería otras artes del espectáculo (conciertos, circo, ópera, etc.).

Un planteamiento de la dimensión teatral de su filmografía no tiene nada de sorprendente en el caso de Saura. La teatralidad es flagrante en el caso de sus películas coreográficas (*Bodas de sangre*, *El amor brujo*, *Salomé*), a costa de hacerlas parecer simples filmaciones de espectáculos. Por otro lado, la teatralidad constituye el centro de *¡Ay, Carmela!* y no está ausente de filmes como *Dulces horas* y *Cría Cuervos*¹². En todos estos casos, el origen o el argumento mismo de las películas los liga de uno u otro modo con el teatro.

Ahí donde el enfoque de Gerstenkorn resulta interesante es en su propuesta de remitirse a unos procedimientos de importación para medir la teatralidad cinematográfica de un filme, permitiendo así ir más allá de una constatación evidente de la presencia del teatro en el mismo.

El primer procedimiento o instrucción a seguir del que habla Gerstenkorn es la *referencia explícita* al teatro. Éste incluye la diegetización, parcial o completa, del dispositivo teatral. El mundo del teatro se ve representado, forma parte de la historia que se cuenta.

Sólo uno de los cuatro filmes que nos ocupa se ajusta o contiene este procedimiento de importación. Se trata evidentemente de *¡Dispara!*, donde el circo sirve de tela de fondo y de marco general a la historia de Ana.

Posteriormente, Gerstenkorn habla de “modelización”, procedimiento más difícil de percibir. Aquí, la diferencia es que el espectador no tiene conciencia de la teatralidad. La modelización es pues implícita. Observamos un proceso de este tipo cuando una película « calque sa mise en scène, sa conduite narrative ou son contrat générique sur des patrons rhétoriques empruntés au théâtre »¹³.

¹⁰ Jacques Aumont y Michel Marie 2005: 44.

¹¹ Jacques Gerstenkorn 1994: 13-18.

¹² Véase a este respecto el artículo de Marie-Soledad Rodríguez, « *Ay Carmela !* de Carlos Saura ou la fin d'une certaine théâtralité », publicado en *Le Théâtre à l'écran*, René Prédal (dir.), *Cinémaction* n°93, Corlet/Télérama, 1999, pp. 56-61.

¹³ Jacques Gerstenkorn 1994 : p. 17.

Gerstenkorn da el ejemplo de las puertas que se cierran de golpe en *Lola* (Demy) funcionando como un eco de lo que ocurre en escena, o de los "actes de langage"¹⁴ de *The Draughtsman's Contract* de Greenaway que reenvían, por su nivel lingüístico y la dicción de los artistas, al teatro de la Restauración.

Este criterio permite obtener abundantes ejemplos de teatralidad en las películas policíacas de Saura. Se trata de muestras numerosas y de distintos tipos, que pueden manifestarse a través de las acciones de los personajes, de la situación dramática, la dirección de actores o incluso la escenografía.

Remarcamos además que Saura dota de una gran importancia al juego del personaje consigo mismo y con los otros, lo que puede relacionarse con las comedias populares españolas del Siglo de Oro (las comedias de capa y espada de Calderón y de Lope de Vega) y, de manera más general, con el teatro clásico europeo de Molière, Corneille, Shakespeare o Marivaux.

Taxi aporta un claro ejemplo de esto cuando descubrimos a los protagonistas, Ana y Dani, disfrazados de militares en una especie de discoteca. En realidad, participan en un juego de rol donde se simulan combates armados, actividad con la que ambos se divierten, más aún cuando acaban reconociéndose. Este juego que les permite reencontrarse marcando su inmadurez e inocencia, tiene por contrapunto el duelo que tiene lugar al final del filme, un auténtico duelo a vida a muerte. Siguiendo en la misma película, es fácil apreciar hasta qué punto toma importancia el juego del personaje con su apariencia. Así, en un momento del filme, Ana se rapa el pelo causando un gran pesar a su padre que le insiste en que lleve una peluca, a lo que se niega la joven protagonista. Se trata pues de otro juego inspirado en el mundo del teatro.

Más serio es el uso del pasamontañas y del maquillaje en *Deprisa, deprisa*, donde los jóvenes delincuentes necesitan enmascarar o camuflar sus identidades para cometer sus tropelías. No obstante, con la atención que Saura presta a estos gestos y su insistencia en mostrarlos, el director parece querer subrayar la inmadurez de esta juventud descarriada, que juega consigo misma y con el mundo copiando vagos modelos y sacrificando su auténtica identidad.

A un nivel más global, encontramos otro rasgo de modelización. Este tiene que ver con cómo las estructuras dramáticas de estos filmes son una reinterpretación, aluden o reenvían a las formas dramáticas clásicas.

Tomemos *Taxi*. Parece claro que la película encaja en el melodrama, a saber, el género popular nacido a finales del siglo XVIII que, como ha apuntado Patrice Pavis, consiste en aquel que « en montrant les bons et les méchants dans des situations effrayantes ou attendrissantes, vise à émouvoir le public à peu de frais textuels, mais à grands renforts d'effets scéniques ».¹⁵ Género filmico que, según Pavis, multiplica los golpes de efecto, los reconocimientos y comentarios trágicos del protagonista. Todo ello, sobre la base de una estructura narrativa inmutable que tiene como ejes de su intriga al amor, la infelicidad o desamor causados por el engaño, el triunfo de la virtud, los castigos y recompensas y la persecución.¹⁶

La última escena de la película, donde Ana (la buena) es perseguida por Calero (el villano que la quiere asesinar), se constituye como un ejemplo paradigmático de este intento por conmover al público a través del uso de efectos escénicos. ¿Dónde ha decidido filmarla Saura? En el majestuoso decorado del monumento a Alfonso XII del madrileño parque del Retiro, iluminado por la luz de la

¹⁴ *Id.*

¹⁵ Patrice Pavis 1996: 201.

¹⁶ *Id.*

luna llena, tomado en contrapicado y curiosamente vacío para la ocasión. La puesta en escena es pues espectacular, más si cabe cuando escuchamos la potencia y aparatosidad de la música usada por Saura sin la menor sutileza. Los diálogos, reducidos a la mínima expresión, son casi caricaturescos. Bajo un atronador redoble de tambores, los protagonistas hablan de amor, en una escena insoslayable. No hay segundas lecturas ni medias tintas. El melodrama tiende aquí a la ópera.

En cuanto a *¡Dispara!* y, sobre todo, *El séptimo día*, no conviene referirse aquí al melodrama sino más bien al drama, una drama poético o lírico. Aquí, la acción es en gran medida limitada; « l'intrigue n'a d'autre fonction que de ménager des moments de stases lyriques »¹⁷. Históricamente el drama lírico ha nacido de las formas musicales de la ópera y del drama lírico italiano. Piénsese en los dramas de finales del XIX de Maeterlinck o en los de Hofmannsthal, pero el estilo particular de García Lorca (por ejemplo en *Bodas de sangre*) no es en nada ajeno a esta forma ya que contiene la originalidad de alternar prosa y verso, realismo y fantasía, pero también de girar entorno a situaciones elementales y trágicas, donde el amor y la muerte acaban por reencontrarse en un destino fatal.

A partir de aquí, podemos reconocer la lógica expresiva que preside estos dos filmes de Saura. El argumento está reducido a la mínima expresión y podría contenerse en una sola frase. En *¡Dispara!*, Ana, la mujer cuyo honor y virtud son mancillados, mata y muere. Los personajes son estereotipados y se ven inmersos en situaciones arquetípicas. En *El séptimo día*, otra mujer, Luciana, incita al asesinato por despecho amoroso, sufriendo las consecuencias (mucho tiempo después el deseo de venganza que ella generó y que jamás se ha extinguido, generará una última revancha, sangrienta a más no poder).

En este marco, Saura se ve naturalmente impelido a dirigir a sus actores hacia unas interpretaciones literales, sin ambages, de sus papeles, lo que dado las características de éstos, puede hacerlas parecer finalmente como exageradas, grandilocuentes, artificiales, o, como se dice en ocasiones, teatrales. Los actores adoptan pues poses expresivas, casi estereotipadas, ideales para transmitir su conciencia clara de la duración de su destino, mientras que sus diálogos son reducidos al mínimo necesario y conveniente, carentes de riqueza alguna. Por el contrario, se aprecia un gran número de escenas musicales destinadas a aumentar la dimensión lírica deseada: pasajes en discotecas, filmación de canciones interpretadas por personajes secundarios, el uso de la voz en off sobre la música de Roque Baños o, para terminar, el uso del violín para acentuar el patetismo del final de *¡Dispara!*

Siguiendo con el mismo tema, resulta remarcable cómo Saura recurre al uso de imágenes simbólicas o a la búsqueda de imágenes de fuerte impacto visual que alimenten la dimensión trágica de las situaciones experimentadas por sus personajes. El ejemplo más nítido de esto es, sin duda, su uso constante del fuego (motivo que era ya clave en su adaptación de *El amor brujo*). Así, en *Deprisa, deprisa*, los jóvenes delincuentes prenden fuego sistemáticamente a todos los vehículos que quieren hacer desaparecer en un acto que posee un aspecto lúdico, pero que también los fascina. En *El séptimo día*, la casa de los Fuentes es incendiada en un acto homicida que muestra la repulsa implacable del resto de vecinos de su localidad. En *Taxi*, la acción de meterle fuego al campamento de inmigrantes ilegales durante el ataque xenófobo al mismo confiere a esta acción homicida un carácter ritual. Finalmente, en *¡Dispara!* la chimenea alberga un fuego que evoca adecuadamente la violencia que alberga la protagonista y que acabará por consumirla.

Del cine negro al musical

¹⁷ Patrice Pavis 1996: 109.

Llegados a este punto, sería simplista y reductor contemplar las películas policíacas realizadas por Carlos Saura entre 1980 y 2007 como vanos intentos del cineasta aragonés por copiar los filmes policíacos de serie B estadounidenses. Sin duda alguna, sus obras ganan al ser interpretadas a la luz de su relación (consciente o no) con el teatro, en la medida en que ellas importan o modelizan, en una fórmula cinematográfica única, el melodrama o el drama lírico. Desde este momento, podremos apreciar mejor el trabajo de búsqueda realizado por el director oscense e, igualmente, la calidad y riqueza de emociones que logra alcanzar. Nos hallamos quizás ante su manera particular de unirse al aquí antes mencionado sensual, fatal, seductor y misterioso espíritu del cine negro.

Después de proponer los procedimientos de referencia explícita y de modelización, Gerstenkorn sugiere un tercer procedimiento de importación: el reciclaje. Éste consiste en « dissoudre le trait de théâtralité pour mieux l'assimiler à la rhétorique du film »¹⁸. En otras palabras, el reciclaje plantearía una nueva forma cinematográfica que nacería de un referente teatral identificable.

En *¡Dispara!* la secuencia donde Ana va disparando a sus agresores serviría pues para testimoniar la presencia de este tipo de procedimiento de importación. Fijémonos en cómo Saura consigue transformar una escena de asesinatos en un momento cargado de gran sentido trágico que puede emparentarse con una escena de danza sin ser exactamente una. Observemos el trabajo de la banda de sonido: la música de Alberto Iglesias en completo desajuste con la estética del género, así como la contribución sutil de los ruidos metálicos ambientales¹⁹. Apreciamos también los movimientos rítmicos y a tirones de los cuerpos y cómo los encuadres buscan plasmar armoniosamente dichos movimientos. Efectos únicos que, al estar en función tanto de las tomas como del montaje, resultan imposibles de reproducir en una escena, pero están claramente inspirados en el arte de la danza.

Con esta secuencia, la relación entre el cine negro de Saura y sus películas musicales (como *El Amor Brujo*, *Bodas de sangre*, *Carmen* o *Salomé*) se hace reconocible.

BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS Y VOLÚMENES COLECTIVOS

Aumont, Jacques/Marie, Michel: *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.

Borde, Raymond/Chaumeton, Etienne: *Panorama du film noir américain (1941-1953)*. Paris: Flammarion, 1988.

Pavis, Patrice: *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.

CONTRIBUCIONES EN VOLÚMENES COLECTIVOS

Gerstenkorn, Jacques: « Lever de Rideau ». En: Hamon-Sirejols, Christine/Gerstenkorn, Jacques/Gardies, André (eds.): *Cinéma et théâtralité*. Lyon: Cahiers du Critec/Aléas, 1994, 13-18.

¹⁸ Jacques Gerstenkorn 1994: 17. Gerstenkorn da el ejemplo del *split-screen* usado en *Annie Hall* (Woody Allen) que remite a una pluralidad aparte, sin dejar de ser una composición estilística original.

¹⁹ Ciertamente, esta secuencia está en las antípodas de la secuencia final de *Taxi*, anteriormente comentada. De modo que si en este caso la música transmite, amplía significaciones y lecturas, enriquece, en el otro dirige, restringe y recarga en exceso.

Rodríguez, Marie-Soledad, « *Ay Carmela !* de Carlos Saura ou la fin d'une certaine théâtralité ». En: Prédal, René (ed): *Le Théâtre à l'écran*. Paris: Corlet/Télérama, *Cinémaction* n°93, 1999, 56-61.

ARTÍCULOS EN REVISTAS

Vasse, David : « Cine movida! ». En: *Cahiers du Cinéma* n°528, 1998, 75-77.

ARTICULOS EN INTERNET

Bouchet, Raphaëlle: « En photo ou à l'écran, Carlos Saura capte le mouvement ». En : <http://www.lecourrier.ch/index.php?name=News&file=article&sid=437439>, 2007 (consulté le 15 octobre 2009).

Ravaschino, Guillermo : « *Dispara!* ». En: <http://www.cineismo.com/criticas/dispara.htm> (consulté le 15 octobre 2009).

Yáñez Murillo, Manuel : « Living Memory: Carlos Saura's 50-year career looms large in modern Spanish cinema ». En: <http://www.filmlinc.com/fcm/ma07/carlossaura.htm>, mars/avril 2007 (consulté le 15 octobre 2009).