

ÀNGEL QUINTANA MORRAJA¹

Una mirada masculina cap el cinema de dones: Katharine Hepburn també feia cinema de dones

A l'estiu del 1999 va estrenar-se a les pantalles de l'Estat espanyol una curiosa pel·lícula titulada *Romance X*, que havia aixecat una certa onada d'escàndol a França. La seva directora va declarar en múltiples entrevistes que amb *Romance X* va decidir captar allò que el cinema clàssic sempre havia negat a la dona: l'exploració del desig femení. Per dur a terme aquesta proposta, Catherine Breillat va decidir articular el film com si fos una pel·lícula pornogràfica, amb escenes de sexe explícit, orientades a complaure la mirada voyerista femenina. Així, enlloc d'entendre la representació de la sexualitat a la pantalla en funció dels codis falocràtics del poder masculí, Breillat capgirava els esquemes per construir un film d'autora on pretenia reflexionar sobre els misteriosos laberints de la sexualitat i del plaer femení. La protagonista de *Romance X* és Marie -Caroline Ducey- una mestra d'escola que es mostra insatisfeta de la seva vida sexual en parella i decideix explorar noves sensacions. Marie coneixerà noves formes d'adquisició del plaer, treballarà les potencialitats eròtiques del seu cos i trobarà un mestre de cerimònies que l'introduirà en la tècnica de la submissió i en tota mena de plaers de caràcter sadomasoquista. Catherine Breillat decideix investigar a *Romance X* els límits del misteri del sexe i de la representació del plaer femení fins al punt de rodar un llarg pla seqüència al voltant de la forma com Marie juga amb el monumental penis erecte de l'actor Rocco Sifredi, un mite del cinema pornogràfic convencional famós per una sèrie

coneguda amb el significatiu títol de Rocco's True Anna! Stories. En el moment de la seva estrena a casa nostra, *Romance X* va generar un cert rebuig, va ser considerada com una obra excessiva, producte d'un determinat model de cinema francès que explora amb pedanteria algunes situacions fins a caure irremeiablement en el ridícul. És evident, que Catherine Breillat va dur a terme una pel·lícula carregada de risc i que moltes situacions quedaven diluïdes per un excés de voluntat discursiva. Amb tot, però, *Romance X* posava sobre la taula un gran tema: de quina forma el cinema rodat per dones pot arribar a jugar amb els límits dels seus propis desigs en oposició a la mirada masculina tradicional? *Romance X*, amb tots els seus excessos, ha esdevingut una experiència gairebé marciana que no ha estat ni reivindicada pels col·lectius feministes, ni ha estat presa amb massa consideració cada cop que es parla de cinema de dones.

L'any 1992, l'escriptor Guillermo Cabrera Infante va inaugurar els cursos d'estiu de la Universitat de Girona amb una conferència que portava el significatiu títol de «Mujeres que ruedan». A l'inici del seu text, l'escriptor d'origen cubà recordava que al llarg de la història del cinema algunes dones havien entès perfectament que amb la llengua anglesa el verb rodar i disparar utilitzen el mateix concepte, *to shoot*. En la seva xerrada, Cabrera Infante no es va recordar de les pioneres del cinema feminista a Hollywood com Dorothy Azner, ni tant sols d'algunes actrius que varen decidir posar-se darrera la càmera per convertir-se en eficients realitzadores de cinema de gènere com Ida Lupino, sinó que va preferir centrar bona part de la seva exposició al voltant d'una directora actual que amb el temps ha aconseguit fiançar una correcte posició dins la disbauxa Hollywodia-na: Kathryn Bigelow. Al reivindicar una cineasta comercial especialitzada en productes de gènere aptes pel mercat dels multicinemes clònics, Cabrera Infante no buscava la mirada feminista conciençadada, ni tant sols la cineasta que a partir de la seva condició de dona expressa una sensibilitat especial sobre el món, sinó la professional d'un cert talent que ha sabut sobreviure en mig d'una jungla de depredadors anomenada Hol-lywood. Kathryn Bigelow té una curio-

sa filmografia que arrenca amb una pel·lícula de carretera anomenada *The Loveless* (1982), on l'estètica artificial dels llums de neó d'un motel recorden la pintura d'Edward Hopper i on l'estètica de jaquetes de cuir i de motos ens porten cap aquella Amèrica dels nòmades sense arrels que ja va ser reflectida a *Easy Rider* de Dennis Hopper. La seva filmografia s'atura, de moment, amb *K-19. The widow maker*, una pel·lícula de submarins protagonitzada per Harrison Ford. Malgrat haver fet un film de policies protagonitzat per una dona -*Acero azul* (*Blue Steel*, 1990) interpretat per Jamie Lee Curtis-, les seves pel·lícules no busquen elements de distinció femenins, s'inscriuen com simples produccions de gènere, perfectament assimilables a les coordenades del cinema d'acció. La reivindicació de la situació de la dona com a discurs implícit de les seves pel·lícules desapareix en uns productes industrials que l'únic que pretenen és complaure els espectadors. Les seves pel·lícules funcionen amb una certa força homogènia i si hem de parlar de la existència de pinzellades autorals en l'obra de Kathryn Bigelow aquestes no vindran marcades per la seva condició de dona cineasta, sinó per la força que atorga als gestos com a elements determinants de la seva posada en escena o per la vitalitat com resol determinades escenes d'acció, amb una càmera incisiva i directa. Un treball de posada en escena que es trobaria força més a prop de la manera de filmar d'un cineasta clàssic com Samuel Fuller que d'una cineasta clàssica com Dorothy Azner.

En el festival de Cannes del 2000, Agnès Varda una de les figures emblemàtiques del cinema europeu i una de les dones cineastes amb una trajectòria més llarga i coherent, retornava a ser actualitat gràcies a un fascinant documental rodat, gairebé sense equip tècnic, amb l'ajuda de la seva càmera digital d'ús domèstic. El documental titulat *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000) constitueix una reflexió sobre la gent que viu o sobreviu en els marges de la societat, que s'alimenta d'allò que descarten els altres. Al llarg d'una hora i mitja, Agnès Varda ens mostra gent que recull allò que no s'ha collit dels camps o que espigola les restes de menjar

que queden per terra en els mercats. Agnès Varda dissectiona una determinada societat de consum edificada a partir de l'excés en la pròpia abundància i estableix un curiós pont amb les històries de dones que caminen per camins d'incertesa en algunes de les seves anteriors obres de ficció. En els anys 60, Varda ja ens va descriure a *Cleo de 5 à 7* (1961) un bell retrat d'una dona urbana que es debatia en l'angoixa dels resultats d'uns anàlisis que havien de determinar si, a partir d'aquell moment, hauria de lluitar per afirmar la vida per sobre de la mort. Un temps després a *Sin techo ni ley* (*Sans toit ni loi*, (1985) va descriure el vagabundeig d'una noia sense destí per poblacions agrícoles franceses, mentre convertia el seu anonimats en un sistema de vida lliure enfront d'una societat lligada en les seves convencions. A *Los espigadores y la espigadora* allò que més sorprèn de l'aposta d'Agnès Varda és el grau de llibertat amb que la cineasta afronta el cinema, fins el punt de que la pel·lícula es converteix en una entranyable lliçó moral contra els excessos de les imatges que poblen la nostra iconosfera. Agnès Varda es converteix també amb una dona que espigola amb la seva càmera, que filma fragments de realitat per construir un discurs personal i convertir la seva experiència de rodatge en part d'un diari íntim sobre la seva concepció de la imatge i del món. Agnès Varda actua com una dona lliure que sap que només trobarà la llibertat des d'una descentralització forçada del cinema, des de la consciència profunda en la importància dels marges, del cinema entès com a desplaçament de la mirada. En el cas de *Los espigadores y la espigadora* el desig de llibertat i la força de la seva energia creativa ens planteja una sèrie de dubtes -raonables- al voltant de la implicació de la cineasta com a dona. Es evident que en una part important de la filmografia d'Agnès Varda, la dona ha ocupat un lloc central i que alguna de les seves pel·lícules com *Une chante, l'autre pas* (1977) o el retrat *Jane V par Agnès V* (1987) la dona és l'epicentre d'un filme en el que la mirada afirma la seva sensibilitat. En canvi, en el cas de *Los espigadores y la espigadora*, el discurs sobre la feminitat no esdevé un recordatori, sinó que es troba implícit en una determinada actitud vital que la pel·lícula deixa entreveure i que la recerca de la cineasta proclama

en els seus gestos. En el fons, allò més important de *Los espigadores y la espigadora* radica en la naturalitat de la mirada de la cineasta, en la voluntat d'afirmar en les seves imatges la modernitat del cinema, en la creença en la mostració per sobre la demostració, sobretot, en arribar a considerar que un dels gestos més radicals que pot dur a terme una cineasta contra els excessos de imatges del nostre present no és altre que l'afirmació de la seva humilitat.

L'any 2000, en el mateix festival de Cannes que Agnès Varda presentava *Los espigadores y la espigadora*, Solveig Anspach una cineasta nascuda a Islàndia però educada a França presentava en una de les seccions paral·leles la pel·lícula *Haut les coeurs!* El film explica la història d'Emma, una dona que viu amb absoluta normalitat el seu embaràs fins que un dia rep la notícia que té un càncer de pit. Els metges li aconsellen que triï entre seguir amb l'embaràs o sotmetre's a una teràpia que pugui actuar de forma radical contra la seva malaltia. Emma decideix assumir les dues opcions al mateix temps. Ella tindrà el fill i després del part començarà les sessions de quimioteràpia, malgrat que això l'obligui a viure apartada de la criatura que ha tingut i que no pugui exercir de les seves opcions com a mare. Solveig Anspach situa el cos d'una dona al centre del seu discurs. Un cos que es debat entre l'acte de donar vida i la consciència de que assumir la malaltia la pot portar a la mort, a la seva destrucció interna. La fisiologia femenina constitueix el motor essencial d'una pel·lícula en la qual tot el procés terapèutic es seguit de forma detallada, amb una clara voluntat realista. La cineasta no es compassiva davant el sofriment de la dona, ni busca recursos melodramàtics per subratllar determinades situacions. La seva mirada parteix d'una clara voluntat d'assolir el rigor, de convertir la pel·lícula en una reflexió sobre la condició femenina i la seva fragilitat davant la presència de la malaltia. En la sinceritat de les imatges que configuren *Haut les coeurs!*, Solveig Anspach proclama la importància de poder exposar en la pantalla un problema que afecta la intimitat de la dona i tractar-lo sense falsedats i efectismes, convertint el dolor i l'esperança en el centre d'un discurs que va més enllà

de qualsevol reivindicació política i que converteix el respecte cap a la fragilitat de la condició humana en el seu punt fort.

Els casos dels films de Catherine Breillat, Kathryn Bigelow, Angès Varda i Solveig Anspach que hem anat dissecionat com a llarga introducció a la nostra reflexió sobre el cinema de dones, em semblen prou significatius ja que ens permeten poder posar damunt de la taula una primera qüestió fonamental: el cinema de dones no pot ser vist com un cinema que funciona de manera uniforme sinó que ha de ser contemplat com la constatació de diversos i heterogenis sistemes d'implicació femenina davant la realitat de la imatge cinematogràfica. El cinema de dones planteja una recerca que s'ha diversificat cap a múltiples terrenys, alguns dels quals no passen forçosament per situar la reivindicació feminista en una situació privilegiada. En els exemples que hem analitzat fins aquest moment hem vist com una cineasta -Catherine Breillat- portava la seva militància femenina cap una reflexió sobre la forma com la pantalla pot fer explícit el desig i com una altra cineasta -Solveig Anspach- s'esforçava per establir de forma realista, despullada de tot efecte melodramàtic, un discurs sobre la fisiologia femenina i sobre la presència de la malaltia. En els dos casos, la dona és l'epicentre del relat però la forma com articulen el discurs al voltant de la dona i la lluita per imposar la diferència son radicalment diferents. Breillat pretén atorgar al desig femení el seu espai de representació mentre Anspach busca com naturalitzar el dolor femení i convertir-lo en representació filmica. Com a contrast amb aquestes dues exploracions cap a universos femenins ens hem trobat amb una dona cineasta amb llarga experiència que construeix un documental sobre els excessos de la nostra societat. Agnès Varda, que s'ha mostrat altament interessada en el seu cinema per la reflexió sobre la dona i el seu món, prefereix articular la seva posició com a cineasta cap un altra problema, imposant la humilitat de la seva mirada. La seva mirada però, no deixa d'afirmar-se com la mirada d'una dona. Finalment, el cas de Kathryn Bigelow resulta significatiu del procés de recerca múltiple, ja que es tracta d'una directora americana que enlloc de lluitar per

situar la dona com a espai de representació en el cinema, lluita per consolidar la seva posició com a dona dins de la indústria. La lluita de Katryn Bigelow no és estèril, perquè si observem detalladament la història de la presència de dones cineastes a Hollywood, aquesta és escassa.

Els exemples que hem utilitzat ens reflecteixen quatre formes diferents d'entendre el cinema. En alguns casos la dona i els seus problemes de gènere ocupen un lloc destacat dins la pantalla i en altres casos la dona com a cineasta i, per tant com a professional, consolida la seva posició en mig d'una selva de depredadors, governada bàsicament pels sistemes de poder masculí.

Es evident que el cinema de dones neix d'una aposta política per establir una posició a favor de la diferència sexual a l'interior de una indústria marcada per unes formes de poder masculí, però també es cert que el cinema de dones ha assolit la seva maduresa creativa a partir del moment en que els seus discursos s'han pogut diversificar i no han hagut de centrar-se necessàriament en la reivindicació de caràcter polític, en l'exploració de determinats problemes de gènere sobre la condició de la dona. A partir del moment en que s'han articulat mirades múltiples i diferenciades en les formes de poder institucional del sistema de representació cinematogràfic, el cinema de dones s'ha consolidat com una força dins del cinema contemporani.

No fa masses anys, amb motiu de l'estrena de *El piano* (*The piano*, 1993), l'obra de la cineasta neozelandesa Jane Campion va ser objecte de diferents debats en les principals revistes implicades en la teoria feminista, com l'anglesa *Screen*. A conseqüència de les polèmiques que havien sorgit sobre les formes de implicació de la cineasta en un discurs sobre l'afirmació de la dona en mig d'una societat patriarcal opressora, Campion va recordar que el cinema de dones no s'ha de caracteritzar per discursos centrats únicament en el món de les dones, sinó que havia de ser capaç de saber oferir una

mirada diferenciada cap el món, cap a totes les coses, ja que com recorden les estudioses del cinema de dones i coordinadores de la Mostra de cinema de dones de Barcelona, Marta Selva i Anna Solà, <<tot el món és també el món de les dones>>.²

Si repassem la història del cinema de dones veurem que aquesta no és forçosament la història d'un cinema feminista, sinó que sobretot és la història de la dificultat per establir unes determinades formes de continuïtat de la mirada femenina cap a les coses del món. El cinema de dones ha estat un cinema que ha lluitat per consolidar una posició forta i coherent de les dones cineastes dins d'una indústria on la funció de la dona estava condemnada a posicions secundàries -com el de "script" o el de muntadora- i que molt poques vegades se li ofería una posició decisòria en el terreny de la direcció. La posició que varen assumir algunes de les pioneres del cinema de dones es representativa tant de la pluralitat d'actituds, com de la lluita per imposar aquesta posició dins la indústria que permeti articular una mirada cap el món.

Un exemple clau és el de Alice Guy, considerada com la primera dona cineasta de la història del cinema, la qual va ser també una de les primeres dones executives que va tenir un paper destacat en la indústria, en particular dins de la empresa francesa Gaumont. Si repassem l'obra de Alice Guy veurem que aquesta està integrada per nombroses pel·lícules que es poden inscriure dins de l'anomenat cinema d'atraccions o cinema primitiu, és a dir dins d'aquell cinema dels orígens que encara no havia institucionalitzat els seus principis narratius i el seu sistema de representació. Al costat de tota mena de documentals primitius, com series de viatges, representacions de music-hall o creacions de quadres de la passió de Crist, Alice Guy va realitzar l'any 1906 una curiosa pel·lícula titulada *Madame a des envies* on va posar en la pantalla la representació dels petits desigs d'una dona embarassada. La pel·lícula d'Alice Guy posava la dona al centre d'un discurs cinematogràfic que, en aquells anys, des de la mirada masculina no havia parat de jugar amb el tòpic. En aquell

període incipient de la història del cinema començaven a ser freqüents les pel·lícules sobre el voyerisme masculí, tal com reflexa l'antologia creada per André Gaudreault, *Ce que je vois de mon ciné*, on els homes miraven amb un monocle o pel pany de la porta com les dones mostraven les cuixes o es despullaven en la intimitat.³ Malgrat que els excessos de voyerisme eren castigats sempre per la moral dominant, no deixa de ser curiós que en aquest context primitiu el plaer masculí era l'únic que comptava i que la funció de la dona dins la representació no era activa sinó passiva. Ella es configurava com la dona exposada a la mirada. A *Madame a des envies*, Alice Guy es proposava trencar l'esquema mostrant amb ironia, tendresa i un xic d'innocència, els petits capricis d'una dona embassada. El problema de la pel·lícula d'Alice Guy és que en el context de la història del cinema funciona com una excepció amb dificultat de continuïtat. Aquesta dificultat de continuïtat de l'exploració del món femení i les seves contradiccions des de la mirada de les dones, ha estat sens dubte el principal fre que ha impedit que el cinema de dones pogués esclatar amb tota plenitud. Per què de la mateixa manera que el cinema mostrava homes que desitgen amb la mirada unes dones que insinuaven la bellesa del seu cos, no podia mostrar dones que desitgen a homes que es mostren davant d'elles?

A partir dels anys setanta, aquesta pregunta que hem formulat amb una certa ingenuïtat intencionada es va convertir en una de les grans preocupacions de la anomenada teoria feminista. Els treballs teòrics de gent com Laura Muvley, Annette Kuhn, Teresa de Lauretis o, al nostre país, Giulia Colaizzi no han parat de posar sobre la taula una sèrie de qüestions essencials sobre la visió, la representació, la construcció de la subjectivitat, el plaer, l'epistemologia moderna, la forma com s'institucionalitzen les relacions de gènere en els discursos històrics i sobre la forma com la percepció de la realitat es troba condicionada pels discursos culturals realitzats des d'una determinada perspectiva genèrica. El discursos de la teoria feminista no s'han centrat només en la reivindicació de determinats models de cinema de dona que han establert significatives formes de resistència i

oposició al cinema dominant sinó que per consolidar una determinada posició han hagut d'interrogar tot el cinema, tant el cinema realitzat per homes com per dones i observar quina era la posició que la dona jugava en el centre d'aquest sistema. La teoria feminista actua, però, independentment del cinema de dones, ja que la seva preocupació no radica en observar com la dona s'integra dins de la indústria, ni en establir una lluita per normalitzar la mirada feminista en el cinema. La teoria feminista, catalogada per Francesco Casetti dins les anomenades teories de camp generades dins del cinema en els anys setanta, pretén analitzar símptomes i reflexionar sobre uns problemes de representació audiovisuals que han creat un determinat imaginari de la cultura de masses. Evidentment, un particular cinema de dones ha sorgit de les reflexions de la teoria i ha intentat actuar a la contra dels models imperants, reivindicant des de la modernitat discursos sobre la dona i els seu univers particular. Un cas excepcional consistiria en estudiar, en relació amb la teoria feminista, la mítica pel·lícula *Jeanne Dielman 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Ackerman (1975), centrada en el procés d'alienació del treball domèstic d'una mestressa de casa.

Una contradicció que ens proposa el debat entre cinema de dones, cinema feminista i teoria feminista radica en que els discursos de reivindicació de la centralitat emancipadora de la dona en el cinema, moltes vegades no han estat articulats només per dones i que, en determinades ocasions, han sorgit des d'una mirada masculina sensibilitzada i concienciada. En la història del teatre no deixa de ser curiós, per exemple, que la primera heroïna que a finals del segle XIX desmunta de soca-rel les estructures de poder masculí familiar sigui Nora de la obra *Casa de nines* creada per un dramaturg com Henrik Ibsen. De la mateixa manera que els retrats sobre la posició de la dona americana emancipada en la societat finisecular hagin estat compartits per les novel·les d'una mirada femenina com Edith Wharton i d'una mirada masculina com Henry James. En el moment de ser adaptades aquestes novel·les al cinema no sempre les mirades femenines han acabat creant obres més coherents que les

masculines en la descripció del seu univers. Si ens centrem en el cas dels relats de Henry James sobre dones atrapades en la boca del llop de determinats sistemes de poder masculí, veurem que l'adaptació de *Retrato de una dama* (*Portrait of a Lady*, 1996) de Jane Campion acaba tenint menys força que l'adaptació que James Ivory va fer de *La copa de cristal* (*The Golden Bowl*, 2000), on malgrat el seu academicisme aconsegueix presentar un retrat cruel, molt més coherent que el de Campion, del món infernal que acaba oprimint a una jove moderna que volia ser lliure.

Les diferents reflexions, però, sobre el cinema de dones presenten una greu mancança, ja que es limiten a establir la importància d'una determinada política de les autores, on les úniques responsables del procés creatiu en el cinema vingui determinat per les directores/ autores. Si enlloc de parlar únicament de dones directores com a autores de les pel·lícules, establíssim una política de les actrius, intentant buscar de quina forma determinats models d'actrius han jugat un paper destacat en el moment d'establir codis actius a la funció de la dona a la pantalla i posar en dubte els discursos dominants, ens trobarem amb algunes curioses sorpreses. No tinc cap dubte que dins dels anys del Hol-lywood clàssic va jugar un paper més important en la lluita per l'emancipació de la dona de les estructures dominants una actriu com Katharine Hepburn, que una de les poques dones cineastes que varen treballar a Hol-lywood com Dorothy Azner.

Tal com ens ha demostrat el filòsof Stanley Cavell en un meravellós llibre sobre la comèdia clàssica americana titulat, *La búsqueda de la felicidad*⁴ un seguit de pel·lícules dirigides per Howard Hawks, George Cukor, Preston Sturges o Gregory la Cava i realitzades al voltant dels anys trenta, varen capgirar la funció dels personatges de la comèdia clàssica teatral. En les comèdies teatrals clàssiques -de la Commedia dell'Arte a Beaumarchais, per exemple- l'home es vol casar amb la dona que desitja, però es troba amb el problema de que en la societat patriarcal aquest no pot realitzar el seu somni perquè

qui mana no és l'amor sinó el poder del pare. L'heroi haurà d'utilitzar la disfressa i l'engany per conquerir la seva estimada, que al llarg de la funció tindrà un rol passiu. La comèdia hol·lywodiana ens mostra un home que està a punt de casar-se per conveniència que es troba amb una segona dona que li fa la guitza i el deixa en ridícul fins que aconsegueix que aquest trenqui amb la primera dona i dugui a terme un recasament al final de *La octava mujer de barbazul* (*Bluebeard's Eighth Wife*, 1938) d'Ernst Lubitsch, per exemple, Claudette Colbert demana a Gary Cooper que respecti la seva condició de dona i que assumeixi la necessitat de compartir rols en la vida domèstica.

Bona part d'aquestes comèdies sobre la nova dona americana varen ser protagonitzades per actrius com Katharine Hepburn, Barbara Stanwyck, Claudette Colbert. Elles varen imposar nous codis de representació de la dona en un cinema en el qual l'heroi masculí s'havia convertit en l'únic que podia actuar davant la posició passiva de la dona condemnada al melodrama, gènere anomenat curiosament com a *woman's genre*. En les comèdies dels anys trenta, la dona era capaç de capgirar les estructures de poder per mostrar que en la societat americana la seva posició no era passiva i residual, ja que havia començat a conquerir un rol significatiu en l'esfera social i en el món del treball. Darrera la camera, en aquestes comèdies no hi havia una mirada femenina, però la presència de determinades dones actrius que trencaven amb els estereotips tradicionals li varen donar una força clau per transformar significativament el paper de la dona en el cinema.

Si col·loquem la política de les actrius al costat d'una determinada política de les cineastes, potser veurem que la discontinua i accidentada història del cinema de dones no és només una història combativa residual, sinó que ocupa un lloc destacadíssim dins la història del cinema. És absurd, que quan parlem de cinema de dones, ens quedem només en les poques -i significatives- pel·lícules residuals que des d'una molt respectable posició combativa han servit per etiquetar el cinema de dones i oblidéssim que Katharine Hepburn

també va fer el seu combat. Ella també va fer cinema de dones.

notes:

1. Universitat de Girona
2. Marta Selva Masoliver i Anna Solà Arguimbau. «El cine de mujeres es el cine», a: *Diez años de la muestra internacional de filmes de mujeres de Barcelona*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 24.
3. André Gaudreault, *Ce que je vois de mon ciné*. Paris: Klincksieck, 1988.
4. Stanley Cavell, *La búsqueda de la felicidad*. Barcelona: Paidós, 2000.