

EL CINE REPRODUCE UNA ACTIVIDAD PICTÓRICA: *LE MYSTÈRE PICASSO*, DE H. G. CLOUZOT¹

José M^a Folgar de la Calle
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

La colaboración entre un cineasta y un artista en su trabajo constituye un raro caso en la historia de la cinematografía. Clouzot y Picasso han hecho una experiencia que se revalora con el paso del tiempo.

Palabras clave: Cine y pintura, registro documental, creación ante la cámara, H.G. Clouzot, P. Picasso

ABSTRACT

Collaborations between film makers and artists are something of a rarity in the history of cinematography. Clouzot and Picasso have created an experience that increases in value with the passage of time.

Key words: Cinema and painting, documentary record, creation in front of the camera, H.G. Clouzot, P. Picasso

“Se ha dicho que la cinematografía era la pintura animada. Es una definición burlesca. Con igual razón podría decirse que un muerto es un vivo que no se mueve.”

“En efecto, la pintura es, por excelencia, inmóvil. Hay algunos cuadros que se escapan de los Museos, pero nadie ha visto jamás a la admirable Jioconda (sic), por ejemplo, volver la espalda de pronto en su tela a los visitantes. De modo que si la pintura deja de ser inmóvil, deja de ser pintura. El muerto que se mueve no es un muerto. El cinematógrafo evoca ciertos elementos de la pintura. Pero la pintura así movilizada deja de ser cinematógrafo”².

Goethe dijo ya: “Deberíamos hablar mucho menos y dibujar mucho más”³.

En 1993, la segunda cadena de la televisión estatal española emitió en dos ocasiones el filme de Clouzot⁴ objeto de nuestra consideración: fue en los meses de junio y de noviembre⁵.

Con anterioridad, *El misterio* se exhibió en nuestros cines comerciales, versión salas de “arte y ensayo”, siendo programado en el cine Palace de Madrid, en marzo⁶, y en el Publi, de Barcelona, en abril de 1968⁷. La sesión de Madrid estuvo precedida por una conferencia de José Antonio Gaya Nuño⁸.

La cinta fue realizada a lo largo de tres meses, en el verano de 1955, en los estudios de

La Victorine, cerca de Niza⁹. La película se sitúa, en la filmografía del director, entre *Las diabólicas* (1954) y *Los espías* (1957)¹⁰. Tiene como fotógrafo a Claude Renoir¹¹, que, junto con el director, “interpretan” sus papeles en un momento de la película (v. n. 6), y como músico a Georges Auric¹².

En 1953, el cineasta italiano Luciano Emmer (1918) había filmado al pintor. De su encuentro resultó el documental *Picasso*. Emmer, con una actividad bastante singular dentro del cine italiano, tiene una obra de documentales de arte internacionalmente reconocida, sobre pintores

de su país, como Giotto o Leonardo, sobre Goya y los desastres de la guerra, entre otros. *Picasso* recorre cronológicamente su labor, y llega a la que estaba realizando entonces, los paneles de la Paz y de la guerra en Vallauris¹³, por lo que recoge el trabajo del artista, pintando, y también a Picasso haciendo con arcilla una paloma de la paz¹⁴. Resulta más que significativo que buena parte de los estudios franceses sobre Clouzot y Picasso pasen por alto este antecedente¹⁵.

El rodaje

El esquema de rodaje de *Le mystère* es relativamente sencillo: pintor, cineasta y operador se encuentran todas las mañanas en los estudios, y Picasso pinta lo que se le ocurre delante de la cámara que maneja Renoir.

Clouzot, que tenía conocimientos de pintura, era pintor en sus ratos libres, quería haber hecho tiempo atrás una película con Picasso, que era su amigo¹⁶. El cineasta va a usar el blanco y negro y el color, la pantalla normal y la pantalla en cinemascope.

El sonido

Una banda sonora austera reproduce los escasos diálogos, entre pintor y director, el sonido del carboncillo y del pincel sobre la superficie blanca¹⁷. La música, compuesta por Auric sobre la película terminada, acompaña buena parte de las creaciones de Picasso.

*Au début d'octobre, l'aventure niçoise est terminée. Seul Georges Auric reste sur la brèche. Il organise sa confrontation musique-peinture. (...) La musique traduit les réactions personnelles d'Auric devant chaque tableau et Clouzot se montre satisfait. "La Femme Endormie" dort musicalement. "La Corrida" éclate de mouvement et de couleur. L'orchestration se déplace de la formation symphonique à l'instrument solo. Une batterie aura la charge d'interpéter tel tableau, la guitare tel autre, des chants flamenco suivront l'évolution des toreros blessés en Cinemascope. Les thèmes d'Auric se regroupent dans la toile final sur "La Garoupe"*¹⁸.

Clouzot le indicó al compositor que la música debía finalizar unos segundos antes de la imagen del cuadro completamente terminado, que va a permanecer en pantalla, sin comentario sonoro, durante otros breves segundos. Después de ese silencio de la banda sonora en cada una de las intervenciones, una cortinilla deja paso a la elaboración de otro trabajo.

Por su parte, Truffaut reprocha a Clouzot no haber exigido al músico "una partitura digna de *Le sang d'un poète* en vez de ese batiburrillo zarzuelero que nos atruena"¹⁹. Una opinión más matizada la ofrece J. Marilen. Para él la película es

*cine, uno de los escasos logros del cine de animación en Francia. Incluso en los rasgados, dudas, retoques, se descubre lo que podría ser la pintura animada. Serie de suspense vividos por su protagonistas., "El misterio Picasso" es también una aventura para el cine. Desde este punto de vista la hábil música de Auric, perfecta en cuanto a colocación y claridad, se convierte en un error. Esta subversión y esta recreación del espacio y de las formas que busca Picasso reclamaban otro ritmo, otro lirismo, igualmente nuevos. Habría hecho falta un nuevo Bartok, y no hábiles variaciones sobre el jazz o el flamenco. La aceleración subrayada del trabajo del pintor da un poco la impresión de asistir al triple salto mortal sin red, con redoble de tambores. Picasso puede ser, naturalmente, un número de circo, pero a condición de ser el Más Grande*²⁰.

La duración

El proceso de plasmar las ideas del pintor en las distintas telas se hace bien en tiempo real, bien con un montaje progresivo que resume en minutos, por concentración, las etapas "reales" de la creación²¹.

Le montage s'effectue concurremment avec le tournage. On coupe simplement les temps morts dans les tableaux filmés par "transparence", à savoir lorsque Picasso reprend de l'encre. Pour le tableaux filmés par "progression" on supprime les arrêts de caméra, puis on donne à chaque moment



Clouzot y Picasso en una caricatura de la época.

du tableau une durée psychologique et dramatique qui varie de 20 images à 40, ou 60, ou 100, ou davantage. Certaines étapes son si attachantes qu'on voudrait les immobiliser sur l'écran, les fixer. L'amateur d'art et le collectionneur feront une maladie en voyant disparaître des états que les auraient grandement satisfaits²².

Acerca de la eliminación por montaje de tiempos muertos o fases demasiado largas, A. Bazin dice que el resultado que se nos ofrece hace que lo cinematografiado "está legítima e íntimamente organizado en simbiosis estética con el acontecimiento pictórico"²³.

Recepción y análisis

Fernández Cuenca ha señalado las reticencias habidas durante y tras la exhibición de la película en Cannes en su libro antecitado²⁴, avatares que Truffaut ha expuesto más sucintamente. La película fue proyectada

a las 19,30 y a las 22,30; en la primera sesión, hubo algunos signos de hostilidad hacia la película y aplausos pretendidamente a destiempo. Temiéndose un pateo del

film en la gala de la noche, el jefe de publicidad telefoneó a Saint-Paul-de-Vence a las nueve de la noche, pidiéndole a Picasso que acudiera como "refuerzo". Estaba en pijama y a punto de irse a la cama. Aceptó bajar hasta Cannes y se puso un sombrero hongo. La película fue acogida, en la segunda sesión, más cortésmente, pero con reservas. A la salida, Picasso y Clouzot fueron largamente aplaudidos por muchos de los invitados²⁵.

¿Documental de arte o cine documento? La pregunta no es para abrir una discusión bizantina, sino que sirve para dar una ligera aproximación a la dificultad derivada de las etiquetas que, muchas veces, tratan de encasillar una obra artística.

José Luis Borau²⁶ se mueve en el filo de la navaja al mencionar la película:

Caerán fuera de consideración los llamados documentales de Arte, no porque tal género carezca de condición cinematográfica suficiente, sino por servir ésta fines didácticos antes que creativos. Sólo se hará la salvedad de algunas películas que sobrepasaron el límite del documento a posteriori al ofrecer-nos la ocasión de presenciar el trabajo de

creadores excepcionales pintando directamente para la cámara, como fuera el caso de Picasso con obras que habrían de ser destruidas tras el rodaje del film de Clouzot *Le mystère Picasso* o el de Antonio López y El sol del membrillo, donde su realizador, Víctor Erice, pudo seguir paso a paso un proceso de expresión artística.

En menor medida que durante sus exhibiciones en Cannes, la película suscitó, luego, más filias que fobias. Como ejemplo menciono las recopiladas por la *Revista internacional del cine*²⁷, tras titulares como “Una película extraordinaria” o “El Bluff” considerado como una de las bellas artes” “¿El misterio Picasso es tan misterioso?”²⁸, o las que enumera Claude Gauter, en *L'avant-scène. Cinéma*: laudatorias, Bazin, Cocteau, Rohmer, Truffaut; y entre las negativas, la aparecida en *Libération*, el desencanto de Sadoul después de una segunda visión, o la de otro periodista francés que dice que “Clouzot démarque et enfonce Picasso”²⁹.

Bazin, en el texto antes nombrado³⁰, establece el lugar de la obra entre aquellas que tienen como objeto el trabajo de un artista. Ha habido dos revoluciones en el filme de arte. La primera consistía

en la abolición del marco, cuya desaparición identifica el universo pictórico con el universo simplemente tal. La cámara, sin duda, habiendo entrado “en” los cuadros, podía pasearnos por ellos según una cierta duración descriptiva o dramática; pero la verdadera novedad era de orden espacial y no temporal. También el ojo analiza y emplea tiempo, pero las dimensiones del cuadro y sus fronteras le recuerdan la autonomía del microcosmo pictórico cristalizado para siempre fuera del tiempo.

Lo que descubre Le mystère Picasso no es algo que ya se sabía, es decir, la duración de la creación, sino que esta duración puede ser parte integrante de la obra misma, una dimensión suplementaria, tontamente ignorada cuando la obra se ha terminado. Más exactamente, hasta ahora no conocíamos más que “cuadros”, secciones verticales de una corriente creadora más o menos arbi-

*trariamente cortada por el mismo autor, por el azar, por la enfermedad o la muerte. Lo que Clouzot nos descubre por fin es “la pintura”, es decir, un cuadro que existe en el tiempo, que tiene su duración, su vida y algunas veces —como al término del film— su muerte*³¹.

El autor señala, también, que en la película no hay historia, no hay acción, solo “la duración de la pintura”, se asiste con la visión propia de un espectáculo “al surgir de las formas, libres y en estado naciente” (p. 278). Y de otros aciertos que se encuentran en el análisis de Bazin extraigo para finalizar, sincopadas, sus reflexiones sobre el color:

*... materialmente, Le mystère Picasso es un film en blanco y negro tirado sobre película en color, salvo, exclusivamente, cuando la pantalla está ocupada por la pintura (...) Clouzot nos hace así admitir (de manera tan implícita que sólo la reflexión lo revela), como si fuera algo natural, que el mundo real es en blanco y negro “excluyendo la pintura” (...) [es] un film en color, reducido al blanco y negro en las secuencias extrapictóricas*³².

Apéndice

A continuación, copiamos los subtítulos de la versión que hemos utilizado, y que se corresponden con los dos únicos lugares del filme con palabras.

En los primeros se reproduce la voz en off, que antecede a los créditos, mientras se muestra a Picasso haciendo unos dibujos de trazo sencillo.

Los segundos transcriben el diálogo que mantienen Pablo Picasso (P), Henri-Georges Clouzot (C), con dos brevísimas intervenciones del operador, Claude Renoir (R) y del claquetista (Cl), durante la elaboración de uno de sus trabajos. El fotofija, que aparece asimismo en este fragmento/secuencia, es personaje mudo.

a.

“Lo que daríamos por saber lo que pensaba Rimbaud mientras escribía “El Barco Ebrio”.

O Mozart cuando componía la sinfonía Júpiter. Por conocer ese mecanismo secreto que guía a quien crea en su peligrosa aventura. Gracias a Dios, lo imposible para la poesía y la música es factible en pintura. Para saber qué pasa por la cabeza de un pintor basta seguir su mano. La del pintor es una aventura peculiar. Se desliza en equilibrio sobre la cuerda floja. Una curva le inclina hacia la derecha y una mancha hacia la izquierda. Si yerra al enderezarse, todo se desequilibra, se pierde. El pintor avanza tanteando como un ciego en la oscuridad del lienzo blanco. Y la luz que nace poco a poco, es el pintor quien la crea, paradójicamente, acumulando los negros. Por primera vez, este drama cotidiano y confidencial de ese ciego que es el genio va a representarse en público. Ya que Pablo Picasso ha aceptado vivirlo hoy ante ustedes y con ustedes³³.

b.

P. - Entonces, ¿qué hacemos?
 C. - Otro cuadro, a menos que estés cansado.
 P. - ¿Cansado? Tiene gracia. Puedo seguir toda la noche, si quieres.
 C. - Bueno, allá vamos. Claude...
 R. - ¿Sí?
 C. - ¿Cuánta película queda?
 R. - Ciento cincuenta metros.
 C. - Eso son cinco minutos.
 P. - Es suficiente.
 C. - ¿En negro o en color?
 P. - En color, es más divertido.
 C. - De acuerdo. ¿Qué harás?
 P. - Cualquier cosa.
 C. - ¿Cómo de costumbre?
 P. - Espera y verás. Te tengo una sorpresa [v. n. 6]
 C. - Bien... Bien, empecemos.
 C. - Escucha, a ver si nos entendemos. Si te pasa algo, cortas. Si por mi parte ocurre algo, corto yo. Hay muy poca película -[al claquetista] ¿Qué número?
 Cl. - Toma novena.
 C. - [al claquetista] ¿Lo has apuntado?
 C. - [a Picasso] Atención, ¿estás listo?
 P. - Sí.
 C. - Motor... Rodando.
 ...³⁴
 C. - Ha pasado un minuto y medio.
 ...

C. - Detente cuando acabes con el negro.
 P. - Sí.
 ...
 P. - He acabado.
 C. - Corten.
 P. - ¿Preparo las tintas?
 C. - Sí, pero hazlo rápido.
 P. - Bueno, ya voy.
 P. - Ya está.
 C. - Atento, quedan dos minutos para el color. Pongo en marcha la cámara. Motor. Rodando.
 ...
 C. - Ha pasado medio minuto... Te quedan 45 segundos.
 P. - Tendré tiempo, seguro.
 ...
 P. - Me falta un poco.
 C. - Date prisa.
 C. - He hecho una trampa.
 P. - ¿Cómo?
 C. - He hecho trampa para darte tiempo.
 ...
 C. - Ocho segundos.
 P. - Está bien.
 ...
 P. - Necesito color, parad.
 C. - Corten... Atento, corto. No sigas.
 P. - Venga.
 C. - Avísame cuando estés listo.
 ...
 P. - Ya estoy listo.
 C. - Rodando.
 ...
 P. - Se acabó.
 C. - Atención, corto. Detente... Corten.
 C. - Seis metros de plano fijo.
 C. - Rodando.

NOTAS

¹ En buena parte, el texto que se recoge es mi intervención "*Le mystère Picasso, de H.G. Clouzot*", pronunciada en el ciclo del C.G.A.C. (Centro galego da arte contemporánea), bajo el título de "*Especul*-acciones. A historia da arte como fonte para a historia da arte contemporánea". Fue dirigido por el prof. J.M. López Vázquez, y coordinado por R. A. Agrelo, en marzo de 2005, en Santiago.

² Marcel L'Herbier, en E. Poulaille, *Charlot*, trad. de P. Pellicena, Biblos, Madrid, 1927, pp.204-205. Fundador del IDHEC, de este cineasta e investigador G. Sadoul recoge una definición del cine: 'le plus miraculeux moyen de représenter l'homme à l'homme, d'instruire l'homme pour l'homme et de réconcilier (tâche urgente) l'homme avec l'homme', en *Dictionnaire des cinéastes*, du Seuil, Paris, 1965, s.v., L'Herbier.

³ Citado por André Maurois, reproducido en E. Poulaille, id. id., p. 190, nota.

⁴ Nació en 1907, en Niort, cerca de La Rochela, y falleció el 12 de enero de 1977.

⁵ En la primera ocasión, 27 de junio de 1993 fue en el ciclo "Gentes de Europa"; el 16 de noviembre de 1993, en el ciclo "Clásicos del cine". Localizaciones suministradas por Isabel Sempere. Llamo la atención sobre la tardanza en la presentación de esta obra en una cadena que se considera "cultural". Mi trabajo se ha realizado sobre una copia del primer pase por televisión, que me ha facilitado Jaime J. Pena. Hoy, febrero de 2006, existe una versión en DVD, editada por Sherlock Films.

⁶ Martínez Redondo, en su reseña del estreno, *ABC*, 28 de marzo de 1968, p. 99, que transcribe en castellano parte del diálogo central (y único) de la película, entre el pintor y el director, cuando este le empuja a pintar un cuadro "contra reloj" (v., "Apéndice b") finaliza su comentario con estas palabras: "'Le mystère (sic

Picasso" o una pieza de museo. Ideal para esíritus cultos, para amantes de la pintura, para ser exhibido en sala de arte y ensayo, en su ambiente". Picasso juega con el director, pues hace primero un ramillete de flores, luego un pez, que pasa a ser un gallo, para acabar, en colores, siendo la cabeza de un fauno.

⁷ V. J. Munsó Cabús, *El cine de arte y ensayo en España*, Picazo, Barcelona, 1971, pp. 405-407.

⁸ V. C. Fernández Cuenca, *Picasso en el cine también*, Editora Nacional, Madrid, 1971, pp. 156-157. Este libro, diríamos que curiosamente, no aparece en la bibliografía que recogen A. Ortiz y M^o J. Piqueras en *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, 1995. En una clasificación de las películas que mencionan, la de Clouzot está en el apartado "filmes sobre la pintura", junto a *Fraude o Pasión*, pp. 223-224. Tampoco registran en su bibliografía otro libro de Cuenca, *30 años de documental de arte en España. (Filmografía y estudio)* EOC, Madrid, 1967. Gaya (1913-1976), fue crítico e historiador del Arte. De sus obras citamos *La pintura española del siglo XX* (1970) e *Historia de la crítica de arte en España* (1975).

⁹ En ellos Truffaut, en 1973, rodó *La nuit américaine*, una de sus películas más significativas, que podemos relacionar, por encima, con la de Clouzot: Truffaut trata el cinema dentro del cinema; Clouzot, la pintura como argumento para los cuadros.

¹⁰ La primera fue estrenada en Madrid, en abril de 1957; la segunda, en febrero de 1958, v. C. Santos Fontenla, *El misterio CLOUZOT o el salario del MIEDO ajeno. Seguido de Peligros y virtudes de la orfebrería por Jacques Marilen*, XXIII Festival internacional de cine de San Sebastián, Usúrbil, 1975, p. 119. Los doce años de retraso en el estreno en España de la obra debemos achacarlo, entre otros motivos, a la condición de Pablo Picasso de "persona non grata" para el régimen franquista, y a su carácter, marginalmente

comercial. Para la obra del director, v., entre otros, P.Pillard, *H.G. Clouzot*, Seghers, Paris, 1969; R. Lacourbe, "Henri-Georges Clouzot. 1907-1977", en *L'avant-scène* (ed.), *Anthologie du cinéma*, X, Paris, 1979, pp.93-124.

¹¹ Claude Renoir (1914-1993) era sobrino del cineasta Jean Renoir. "Oh, le petit-fils d'Aguste Renoir!" murmura Picasso intimidó le premier jour", cuando el pintor y el fotógrafo se encontraron en los estudios, v. H. Colpi, "Comment est né "Le mystère Picasso", *Cahiers du cinéma* (58) 1956, p. 4. En el artículo, Colpi, el montador, resume su participación en el filme.

¹² Compositor que tiene, entre varios trabajos para el cine, el de la música de *La belle et la bête* (1946), de Jean Cocteau, y para Clouzot también, la música de *Les espions*, filme de 1957. Auric nació en 1899 y falleció en 1983.

¹³ Es una obra que está en la capilla del castillo de Vallauris, localidad muy cercana a Cannes. Información obtenida el 14 de marzo de 2005 en www.musee-picasso-vallauris.fr.

¹⁴ V. G. Moneti, *Luciano Emmer*, La nuova Italia (Firenze), Bagno a Ripoli, 1992, pp. 29-30. Aun siendo una película sobre la labor de un artista, cuando se estrenó en Italia, en 1954, tuvo la censura de, precisamente, las imágenes de la elaboración de la paloma por Picasso: las autoridades consideraron que era "un execrable símbolo del comunismo", en "El colom de Picasso representa l'amor a la dona com a símbol de la pau", en www.hemerotecadiaridebarcelona.com, dimarts 25 maig 2004 (consulta realizada el 14 de marzo de 2005). En mayo de 2004, durante una exposición en el Museo Picasso de Barcelona, "Picasso: guerra i pau", el director italiano estuvo en la ciudad para hablar de su película y de su relación con el artista malagueño.

¹⁵ De manera especial, el artículo de A. Bazin "Un film bergsonian: "Le mystère Picasso", que, sin embargo,

es el artículo más paradigmático de los aparecidos en relación con esta película, con ideas hoy todavía vigentes, aunque no siempre se reconoce la procedencia en muchos de los textos sobre ella. Publicado originariamente en *Cahiers du cinéma* (60) 1956, pp. 25-28, ha sido traducido por J.L. López Muñoz, y forma parte del texto antológico de A. Bazin, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966, pp. 274-281. Henri Lemaître (cito por la versión española de A. Oscar Blasi, *El cine y las bellas artes*, Losange, Buenos Aires, 1959), alude al rodaje del filme de Clouzot—en proceso durante la redacción del texto original en francés—, y señala, que en la película de Emmer, que el traductor nombra como *Visita a Picasso*, “el objeto se crea ante nuestros ojos como una figura nacida de un complejo sucesivo de movimientos dirigidos y organizados por un pensamiento” (p. 9). Es un antecedente muy claro de lo que se ensalzó como el “descubrimiento” del cineasta francés. Sin embargo, por el lado italiano, en un comentario de L. Autera a la película de Clouzot no aparece citada la de Emmer, cfr. *Bianco e nero*, XXI, 8-9 (1960), pp. 128-129.

Son varios los filmes que tienen como objeto la persona y parte de la trayectoria de Picasso. Además del de Emmer, y el de Clouzot, entre otros, *Visite à Picasso*, de P. Haesaerts (1950), *Le regard Picasso*, N. Kaplan (1967), F. Rossif, *Pablo Picasso, peintre* (1981), o el de J.P. Fargier, *Picasso by Night* (1988). Mi intención fue, en un principio, contrastar las imágenes de las obras de Emmer y Clouzot. No fue posible.

¹⁶ “No lo intentó antes, porque tenía miedo de caer en las trampas del “film d’art”: didacticismo, disección estéril de los cuadros, refugio en anécdotas, dispersión del interés por el hecho de mostrar sucesivamente al artista pintando y el cuadro ya acaba-

do...”, F. Truffaut, “Henri-Georges Clouzot, *Le mystère Picasso*”, en *Las películas de mi vida*, Mensajero, Bilbao, 1976, p. 217.

¹⁷ No se han eliminado algunos sonidos procedentes del exterior del plató.

¹⁸ H. Colpi, “Comment est né...”, cit. p. 8.

¹⁹ F. Truffaut, “Henri-Georges Clouzot...”, cit. p. 219. Bazin, “Un film bergsoniano...”, cit. p. 281, es también tajante al respecto: “La inadmisibles música de Auric constituye evidentemente la concesión que el realizador ha creído poder hacer a lo anecdótico y a lo pintoresco”.

²⁰ En C. Santos Fontenla, *El misterio Clouzot...*, cit., p. 108.

²¹ Cfr. F. Fumagalli, “El misterio Picasso”, , página consultada el 15 de marzo de 2005.

²² H. Colpi, “Comment est né...”, cit., p. 5.

²³ “Un film bergsoniano...”, cit., p. 280.

²⁴ *Picasso, en el cine también*, p. 156. La película obtuvo el premio especial del jurado del festival de Cannes de 1956.

²⁵ F. Truffaut, *Las películas de mi vida*, cit., pp. 219-220.

²⁶ En *La pintura en el cine. El cine en la pintura*, Ocho y medio, Madrid, 2003, pp. 16-17. El autor apenas habla del filme, a pesar de que el libro reproduce, en su página 2, un dibujo a la cera que Picasso había dedicado a Borau, en mayo de 1958. Para la película de Erice, v., José Saborit, *Guía para ver y analizar El sol del membrillo, Víctor Erice (1992)*, Nau llibres/Octaedro, Valencia, 2003.

²⁷ En su nº 26, julio diciembre 1956, pp. 55-56.

²⁸ Debidas, respectivamente, a A. Bazin, P. Sengissen y J. d’Yvoire. Se completan con la de J.L. Tallenay,

“Una película en acción en primera persona”. Por su parte, P. Cebollada, director de la publicación, en un número anterior (*Revista internacional del cine*, 24, mayo 1956, p. 28), escribía que “en realidad es una película de pintura al servicio de la cual se ha puesto la mecánica del cine; no es cine propiamente dicho, y esto es lo que suscita las discusiones”. Y concluía, “realmente, como tal película, defrauda y llega a hacerse pesada, y el espectador normal no puede evitar ciertas impaciencias”.

²⁹ En el artículo “Variations critiques autour de Henri-Georges Clouzot”, en el nº 463, juin 1997, p. 10.

³⁰ “Un film bergsoniano...”, cit.

³¹ *Ibid.*, pp. 275-276.

³² *Ibid.*, pp.280-281.

³³ Las ideas expuestas en el ‘prólogo’ no agradaron a Pauline Kael. En la versión portuguesa: “Não liguem para o narrador presunçoso a nos dizer que vamos ver o que se passa na mente de um genio em ação, e exclama: “Muito daríamos para saber o que se passava na cabeça de Joyce quando escrevia *Ulisses!*”, P. Kael, *1001 noites no cinema*, sel. de S. Augusto, trad. de M. Santarrita y A. Porto, Companhia das letras, São Paulo, 1994, p.334b, voz “le Mystère Picasso”. La mención de la crítica no existe en el texto con el que hemos trabajado.

³⁴ Los puntos suspensivos ‘traducen el tiempo real’ del trabajo del pintor, bien sobre la tela/pantalla, bien preparando sus utensilios.