

## EL CINE POÉTICO EN EL SIGLO XXI: SILENCIOS, IMÁGENES Y LENTITUD EN LA PELÍCULA URUGUAYA *WHISKY*

*“Siempre, siempre más lejos.  
Adonde las maderas guardan ecos y sombras de pasos,  
adonde las polillas desvelan el silencio de las corbatas,  
adonde todo un siglo es un arpa en abandono”.*  
(Rafael Alberti)

¿Tendría sentido, hoy en día, pensar en una creación artística basada en el puro placer de crear y realizada sólo para disfrutar del momento? En el período comprendido entre la última década del siglo XIX y los primeros 30 años del siglo XX, el arte, en el alcance más amplio de la palabra, construye un discurso de invención que no se preocupa por los resultados sino que traza –quizá– las últimas huellas del concepto de “el arte por el arte”. Incluso el deporte, como manifestación artística *sensu lato*, se practica al alba del siglo por el sólo placer de disfrutar del sano enfrentamiento y del afán de superación entre concursantes.

La velocidad, el dinamismo, la búsqueda continua del movimiento, la sorpresa definen el marco de los cambios culturales y sociales que tienen lugar en los primeros 30 años del '900; desde sus dos principales centros de irradiación (Rusia e Italia) el movimiento futurista difunde en Europa –a través de los versos de Marinetti y de Maiakovski– y en España –por mediación de los ultraístas– la idea de un amor a la máquina que se convierte pronto en pasión por la tecnología y la ciencia. En este clima de renovación vanguardista se concreta la intersección entre distintos campos artísticos: en el Futurismo, la epopeya de los Ballets Rusos de Diaghilev se caracteriza por la colaboración de los mejores talentos en el campo de la música, de las letras y del arte figurativo. Es una búsqueda continua de propuestas estéticas que pueden ser aplicadas a todos los ámbitos de la cotidianidad, desde un cuadro a un traje, desde el cine al diseño, desde el teatro a la decoración de interiores. En el año 1915, el futurista Giacomo Balla colabora con Igor Stravinski, encargándose de las escenografías de su representación de ballet *Feu d'artifice*;

dos años más tarde, Picasso será el autor de los trajes de escena de *Parade, musiques de Satie*, basado en un texto de Cocteau; en 1920 Henry Matisse se ocupa de las escenografías de *Le chant du rossignol*, con música de Stravinski. Las escenografías empiezan a ser constituidas por volúmenes geométricos de colores brillantes y extremadamente dinámicos: paralelepípedos en forma de cristales, pirámides transparentes forradas de tejidos colorados, espirales de papel que reproducen un gran fuego: la esencia es el movimiento.

Durante su breve existencia, el Dadaísmo propone por primera vez el interés por “el arte en acto”: desde el púlpito del Cabaret Voltaire en Zurich, Tristan Tzara y sus adeptos rechazan la pintura en los museos, los libros en las bibliotecas y cualquier otra forma de encasillamiento de la cultura. La obra de arte existe en cuanto movimiento, en un continuo proceso de deconstrucción que sin embargo no es –en ningún momento– destrucción. El público se enfrenta en este período al fenómeno del *happening*, surgido para que el espectador pudiera interactuar con la obra, acabando por ser co-autor de la misma.

Al mismo tiempo, la subjetividad consigue un rol trascendente en el arte, en particular en los países de habla alemana: se articula un discurso de introspección de lo onírico, de lo oculto, gracias a la rápida divulgación a los varios espacios artísticos de los estudios de Freud y Nietzsche, cuyo mensaje se refleja en el movimiento expresionista: en particular, en la pintura (Otto Dix en Alemania, Edvard Munch en la península escandinava, Egon Schiele en Austria) y –como veremos– en el cine.

Finalmente, desde la perspectiva del cine poemático, aparece el Surrealismo. El más duradero e importante de los movimientos de las vanguardias históricas surge a comienzos de los '20 de manera casi simultánea a la desaparición del Dadaísmo (1923): formalmente, el primer paso resulta la publicación del libro *Les champs magnétiques* de Philippe Soupault, en el año 1921; sin embargo, es sólo en 1924 cuando se publica el primer manifiesto surrealista. Más allá de cuestiones de fecha, la filosofía surrealista propugna la idea de una super-realidad, una realidad utópica en la cual lo único que vale es el estado mental brevísimo e intenso. Se articula un discurso de defensa del impulso vital, de la exasperación de las emociones hasta lo extremo en el intento de dibujar un mundo fantástico: el propio Walt Disney llevará a la pantalla cinematográfica esta sobre-realidad en su película *Fantasia*.

En este marco histórico, entre el ocaso del siglo XIX y el alba del XX se desarrollan los ciemientos de la industria cinematográfica: rodar películas es la nueva forma de arte del siglo XX, la primera que permite al artista darle movimiento a su creación. Por un lado, crear se convierte en algo dinámico, que da profundidad espacial a la obra según las enseñanzas de los futuristas; por otro, se intuye que el cine puede ser un instrumento poético, para indagar en los sueños.

Quizá el primer gran artista que rompe con los moldes de la tradición del cine narrativo sea Luis Buñuel. Con él se hace patente aquella distinción que hasta aquel entonces había sólo sido vislumbrada entre –por un lado– el cine narrativo, basado en la reproducción en la gran pantalla de historias ya contadas en novelas u obras teatrales y –por el otro– el cine poético. Sin duda, Buñuel –que descubre el cine en los años '20 en París– anticipa en sus escritos y en sus obras cinematográficas los versos surrealistas de Federico García Lorca o Rafael Alberti: de hecho, *Un chien andalou* fue, antes que un film, una composición literaria que nunca llegó a ser publicada. La película no sólo desata en el gran maestro del Surrealismo francés, André Breton, la euforia de encontrarse por primera vez frente a una obra cinematográfica surrealista, sino que presenta el despliegue de las inquietudes de comienzos del

siglo, en particular la frecuente contraposición entre Eros y Thanatos. La representación filmica de los poemas de Buñuel refleja necesariamente los temas de su poética: la violencia, el sexo y la muerte se superponen, anticipando la poética surrealista. Emblemático es el caso de la bien conocida escena del corte del globo ocular: al motivo del ojo, muy frecuente en la producción artística surrealista, Buñuel añade la violenta imagen del corte, para representar una mirada agredida.

La otra forma de pensar el cine es atribuirle un papel narrativo, contar historias, subrayar la importancia de la trama. Sería una limitación creer que en este tipo de cine no existen elementos de introspección del individuo; el experimento cinematográfico que Vicente Huidobro, gran figura del vanguardismo latinoamericano, realiza en su novela-fílmica *Cagliostro* lo demuestra. En toda la obra del escritor chileno la fascinación por el *Übermensch* de Nietzsche se manifiesta de una forma clara: Dios ha muerto, el hombre está solo y no le queda otro remedio que ocupar el espacio vacío dejado por la divinidad. Según Huidobro, el hombre es un creador afectado por una enfermedad incurable: la megalomanía. Es el caso de *Cagliostro*, “primer actor” de esta novela filmica en la que el protagonista –mago de finales del siglo XVIII, padre del electromagnetismo y de la hipnosis– aparece como un hombre superior que ha atravesado los siglos buscando la manera de devolver el soplo vital a los difuntos. Existe una trama y un desarrollo lineal del cuento, pese a que se pierde la unidad espacio-temporal debido a los poderes del mago. Huidobro, fascinado por las nuevas teorías de Nietzsche, proyecta sus aspiraciones en el protagonista y *Cagliostro* se convierte en el super-ego del propio escritor. A lo largo de toda la obra, el autor chileno –que siempre estuvo orgulloso del magnetismo de su mirada– hace que el lector de su novela/guión se fije en los ojos del mago: busca una compenetración con el personaje que acaba de crear, o –mejor dicho– reinventar; el suyo es un intento de identificación con el super-hombre *Cagliostro*: “¿Habéis visto sus ojos? Sus ojos fosforescentes como los

*arroyos que corren sobre las minas de mercurio, sus ojos de repente han enriquecido la noche..."*<sup>1</sup>.

La interconexión entre las distintas artes a lo largo de las tres primeras décadas del siglo pasado es evidente en las reuniones que los miembros de la generación del '27 organizaban en el Cine Club madrileño, dedicándose a tertulias y lecturas poéticas durante las pausas que separaban la primera de la segunda parte de las películas. ¿Cómo dar voz a personajes mudos? ¿Qué hacer para que el espectador reciba de las imágenes un estímulo impactante? Es en aquellos años cuando se comprende que se puede hacer poesía desde una perspectiva cinematográfica. La música y la danza ofrecen asimismo representaciones poéticas, una opción que no encontramos en el teatro, en el que se siguen representando obras "burguesas", vaciadas de cualquier contenido poético o intelectual. Así, la poesía no reside sólo en el cine surrealista o dadaísta sino que se convierte en un rasgo reconocible en las películas mudas soviéticas (destaca el director ruso/letón Sergei M. Eisenstein), estadounidenses (con el Surrealismo fílmico de la obra de Buster Keaton y de Man Ray) y –en particular– del cine expresionista alemán. La breve temporada del Expresionismo cinematográfico en Alemania (1917-1925) pone de relieve la importancia de una subjetividad que se proyecta hacia fuera: personajes monstruosos como los que aparecen en *El Golem* o en el *Gabinete del doctor Caligari* son el espejo de nuestra interioridad. Sacar el mal a la luz, según el esquema freudiano, supone el gran reto de los directores expresionistas. En el *Gabinete del doctor Caligari* –película de Robert Wiene de 1920– la realidad espacial aparece voluntariamente distorsionada; los decorados, realizados por los mismos pintores pertenecientes al movimiento expresionista *Die Brücke*, dibujan un escenario en el cual prevalece lo siniestro, lo ominoso, no con el fin de espantar al público sino de desvelar lo desconocido, el *Unheimlich* freudiano que esconde el ser humano. Gilles Deleuze analiza en su trabajo *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II* la alienación

del sujeto a través de personajes propios del cine, que aparecen con frecuencia en la producción expresionista: autómatas, momias, maniqués, titeres y muñecos. Según él, son las imágenes las que presentan la lógica de la alienación. La escenificación de las monstruosidades que se ocultan en el ser humano se produce a través de estos personajes, de la misma manera que sirven para escenificar los horrores de la historia (guerras, dictaduras militares)<sup>2</sup>.

La irrupción del cine sonoro provoca el ocaso del cine poético y establece la supremacía del cine narrativo. Con el cine mudo el director hablaba a las minorías; a partir de los años treinta, los logros tecnológicos de la industria cinematográfica norteamericana hacen desaparecer la esencia misma de la poesía en el cine: desvanecen el sentimentalismo romántico de Charlie Chaplin (que, sin embargo, los de la Generación del '27 consideraban "putrefacto") y la comicidad poética de Buster Keaton.

Así, se acaba el tiempo de los poetas y comienza el de los dramaturgos y novelistas. Hasta aquellos años, el cine había mantenido una perfecta consonancia con las demás formas artísticas. De hecho, una de las primeras manifestaciones de cine poético, la película francesa *Entr'acte* de René Clair, se presenta en 1924 como un cortometraje destinado al entreacto de un espectáculo de ballet, lo cual atribuye *a priori* a la película un papel secundario respecto a la representación de la danza.

*Entr'acte* es una película heterogénea que se balancea entre Dadaísmo y Surrealismo, en la cual aparecen elementos fuertemente diferenciados evidenciando –por un lado– rasgos del cine abstracto (las rayas verticales, por ejemplo) y –por otro– del figurativo. De la misma manera que en los guiones de Buñuel o Lorca, René Clair rompe con la continuidad temporal salvo en el caso de la secuencia de la persecución del ataúd, en el cual varias metáforas subrayan el dinamismo de la escena y es evidente la presencia del elemento humorístico. Este tipo de cine presenta

---

<sup>1</sup> Huidobro, Vicente, "Cagliostro", Ed. Anaya & Mario Muchnik, Funlabrada, Madrid, 1993 p. 33.

<sup>2</sup> Es el caso de algunas películas alemanas sobre el Tercer Reich, como la de Hans Jürgen Syberberg, *Hitler, una historia alemana* (1977).

rupturas lógicas y cronológicas, que –cinco años después– serán retomadas por Buñuel y Dalí en el guión de *Un chien andalou*. En estas primeras manifestaciones del cine mudo, la poesía destaca en las imágenes de las ciudades: en *Entr'acte* el director nos muestra los planos de los techos de París, construyendo un discurso visual de poesía urbana parecido al de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), del director alemán Walter Ruttmann. Ambas películas muestran al público una metrópoli moderna no a través de un enfoque informativo sino por medio de planos por analogía (por ejemplo, las distintas ventanas abiertas que aparecen en *Entr'acte*).

En ningún momento, durante esta etapa de films poemáticos la interpretación de los actores se convierte en la clave del éxito o del fracaso de una película: lo que importa es la poesía en el cine: producir un choque en el espectador para que el flujo de imágenes produzca una revuelta interior e, incluso, una revuelta social –según el esquema de Breton– hasta llegar a la creación de una super-realidad.

En 1929, el mismo año en el cual Buñuel y Dalí completan el guión de *Un chien andalou*, Federico García Lorca se encuentra en Nueva York; el poeta está viviendo un momento de profunda revisión interior, que implica un cambio en su trayectoria vital y artística debido a una crisis estética y también amorosa. Probablemente empujado por las presuntas alusiones ofensivas que se vislumbran en *Un chien andalou*, Lorca escribe el guión de *Viaje a la luna* entre finales del 1929 y comienzos del 1930; si bien el guión se remonta a su ciclo neoyorquino, el manuscrito desaparece durante décadas y sólo se redescubre setenta años más tarde, en 1989, en la casa de la viuda del pintor y cineasta mexicano Emilio Amero, gran amigo del poeta granadino. En el manuscrito, el título de la película aparece sólo después de un largo prólogo del poeta: es probable que esa amplia introducción al texto cinematográfico sea una mención indirecta a las supuestas ofensas contenidas en *Un perro andaluz*, película que Lorca interpretó como un ataque personal dirigido hacia él por Buñuel y Dalí. Un elemento presente en el guión de Lorca que confirmaría la tesis de la referencia a Buñuel es la imagen de la luna, la cual aparece cortada por

unas nubes que pasan por delante de ella y que –desde la perspectiva del espectador– parecen reproducir un corte, el mismo corte de ojo con el cual se abre la película del dúo Buñuel/Dalí.

Lo que parece cierto es que la idea del guión le viene a Lorca después de unas conversaciones con su amigo, el ya citado artista plástico y director de cine Emilio Amero, quien transmite al poeta granadino la fascinación por el dinamismo y el movimiento. Sin embargo, los rasgos vanguardistas del guión se quedan atrapados en las páginas del manuscrito lorquiano, puesto que durante la vida del poeta no se puede llevar nunca a la pantalla la adaptación cinematográfica del mismo. Sólo en el año 1998, con ocasión del centenario del nacimiento del poeta, el director de cine Frederic Amat, también escenógrafo y artista plástico, consigue realizar un film a partir del guión de Lorca: si bien éste era vanguardista, su recuperación en los años noventa hace que el film presente claros rasgos de Postmodernidad; el director muestra una lectura fiel al guión añadiendo al mismo tiempo una interpretación personal, como por ejemplo en el caso de los bigotes “dalinianos” que aparecen en una secuencia del film. La dificultad de adaptación para Amat depende de que el guión no se presta a un tratamiento cinematográfico moderno, convencional, porque no tiene ni fuerza narrativa ni dramática: Lorca pensó la obra como un poema visual, hecho de imágenes con valor metafórico. Por eso, era necesario que el director que llevase a la pantalla el guión captara el encuentro entre campos poemáticos y visuales, para que a la vez leyera el poema y lo hiciera visible en imágenes.

Antes del redescubrimiento del manuscrito, el texto se publicó en lengua inglesa en el año 1964: para aquel entonces, 35 años después de su creación, la estética cinematográfica había cambiado radicalmente y los canones estilísticos habían tomado el camino de un cine más bien prosaico. Lorca había elaborado y escrito el guión para un film mudo, en blanco y negro, en plena fiebre vanguardista. Fuera de este contexto específico, *Viaje a la luna* adquiere un sentido distinto, pasando a ser –con los años– “no ya el guión para una película pendiente, sino un texto

poético más de Lorca, una obra literaria para ser leída”<sup>3</sup>.

La película de Amat sigue una línea estética postmoderna: por un lado toma citas directas, explícitas, a films anteriores, que ser remontan a la etapa vanguardista, en un intento de guardar el mensaje poético contenido en cada línea del texto de Lorca. Es el caso de las secuencias que muestran la chimenea, tema frecuente en las películas de Man Ray y de la escena de las montañas rusas, que aparecen en *Entr'acte* de Clair. Por otro lado, Amat nos muestra citas tomadas del arte plástico, como es evidente en las tomas que reproducen en pantalla cuadros de Courbet (*El origen del mundo*), Mantegna o Magritte.

El guión, probablemente a causa de la turbación del poeta en los años de la gestación, refleja una visión del mundo angustiada, una frustración que resulta evidente no sólo en las secuencias (más o menos fieles al guión original), sino también en la banda sonora.

Lorca siente que se está expresando a sí mismo en el texto; está reflejando su angustia y consigue crear una poesía cinemática en torno al deseo y a la frustración. Su guión se inserta, de esta manera, en la “gran trilogía del deseo”, completada por *La estrella de mar* y *Un perro andaluz*, las tres compuestas durante el breve lapso de tiempo que va desde 1928 hasta los primeros meses de 1930. Quizá el momento más emblemático de la presencia constante de un deseo reprimido en las tres obras citadas se pueda ver en *Un perro andaluz*: en una secuencia aparece el vello de una axila de mujer que luego es puesto en relación con el vello púbico femenino y finalmente aparece colgando de la cara de un hombre, pegado a ella y simbolizando la frustración del deseo.

Volviendo al guión y a su adaptación, cabe destacar la intuición de Amat, que sitúa *Viaje a la luna*<sup>4</sup> “en nuestra contemporaneidad no sólo

tecnológicamente, sino inscribiendo en la película el rastro de la evolución de la historia de la cultura desde que Lorca redactara el guión”<sup>5</sup>. La estética que nos presenta el director ya no es la de los años veinte ni treinta, sino la del momento artístico en el que se roda la película. No se trata de renunciar a las características vanguardistas de la obra de Lorca sino de evidenciar que -mediante continuas referencias a otros artistas- la vanguardia es -en la época actual- parte del legado cultural de nuestra tradición artística. La lectura de Amat sigue siendo fiel al texto lorquiano, aun dándole un corte poético más contemporáneo. Su lectura convence, aunque no llega a la originalidad de la versión cinematográfica que realiza Carlos Saura con *Bodas de sangre* dentro de las adaptaciones cinematográficas del corpus poético lorquiano.

Los elementos simbólicos presentes en el guión contribuyen a la definición de un marco visual en el cual se inserta lo poético: la luna -el más destacado símbolo en el texto y en la película- adquiere al mismo tiempo varios significados; más allá de la reivindicación implícita en la secuencia del corte, por una parte se la suele asociar a la muerte y -por otra- se le atribuyen connotaciones eróticas.

El tema del deseo aparece estrictamente relacionado con los conflictos de la sexualidad del poeta y amplios fragmentos del guión subrayan su ambivalencia hacia el mundo femenino. Desde una perspectiva formal, el guión de *Viaje a la luna* resulta dividido en setenta y dos apartados: algunos corresponden a escenas, otros a secuencias y otros a simples imágenes puntuales. Ahora bien, en el apartado número cinco del guión, Lorca escribe:

5 - Letras que digan Socorro Socorro Socorro con doble exposición sobre un sexo de mujer con movimiento de arriba abajo<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Antonio Monegal: “Un guión de Lorca en la pantalla. Viaje a la Luna y el diálogo entre las artes”; *Granada Lorquiana*, 27 de mayo de 2007, p. 27.

<sup>4</sup> Amat Frederic, *Viaje a la luna*; Producción: Ovideo TV, Duración: 20 minutos; Género: ficción; Madrid, 1998. Cuando Lorca escribe -entre 1929 y 1930- el guión del

---

film, ya existe otra película con el mismo título, rodada en el año 1902 por Fritz Lang.

<sup>5</sup> Antonio Monegal: art.cit, p. 36

<sup>6</sup> García Lorca Federico, “*Viaje a la luna (Guión cinematográfico)*”, en *Revista de Occidente*,

n. 211, diciembre 1998, p. 176

Un poco más adelante, el apartado 11 presenta la siguiente situación:

11 - Y el niño que llora sobre una doble exposición de mujer que le da una paliza<sup>7</sup>.

En el *Viaje a la luna*, Lorca hace explícitos sus conflictos sexuales no resueltos, subrayando al mismo tiempo los problemas que vivieron los jóvenes de su generación, cuyas costumbres se encontraban dominadas por la moral católica. Sexo, angustia, violencia, sangre recorren el guión lorquiano como un líquido que corroe el espíritu; así en los apartados 39 -41:

39 - Una mujer enlutada se cae por la escalera  
40 - Gran plano de ella.  
41 - Otra vista de ella, muy realista. Lleva pañuelo en la cabeza a la manera española. Exposición de las narices echando sangre<sup>8</sup>.

Y poco después, en el apartado 43:

43 - La cámara desde abajo enfoca y sube la escalera. En lo alto aparece un desnudo de muchacho. Tiene la cabeza como los muñecos anatómicos, con los músculos y las venas y los tendones. Luego, sobre el desnudo, lleva dibujado el sistema de la circulación de la sangre y arrastra un traje de arlequín<sup>9</sup>.

Las mismas imágenes de la sangre que se derrama, de venas cortadas, se aprecian con particular intensidad en los *Sonetos del amor oscuro*, de 1935; de *El poeta pide a su amor que le escriba*:

...rasgué mis venas,  
tigre y paloma, sobre su cintura,  
en duelo de mordiscos y azucenas<sup>10</sup>.

*De Noche del amor insomne*:

La aurora nos unió sobre la cama,  
las bocas puestas sobre el chorro helado,  
de una sangre sin fin que se derrama<sup>11</sup>.

Lorca, así como Buñuel y Dalí, está experimentando con los límites de la poesía: en su búsqueda y exploración artística y personal no deja de lado la poesía escrita, pero trata de encontrarse con ella en el cine.

Por lo que se refiere al dinamismo en el guión lorquiano, la idea vanguardista del movimiento es central y recurre a lo largo de los setenta y dos apartados; el pasaje entre los apartados 46 y 49 destaca por la rapidez con la cual aparecen y desaparecen los sujetos/objetos:

46 - *Huyen los tres por la calle.*  
47 - *Aparece en la calle el hombre de las venas y queda en cruz.*  
*Avanza en saltos de pantalla.*  
48 - *Se disuelve sobre un cruce en triple exposición de trenes rápidos.*  
49 - *Los trenes se disuelven sobre una doble exposición de teclados de piano y manos tocando*<sup>12</sup>.

A partir de la irrupción del cine sonoro, que marca el pasaje del film mudo al prosaico, guionistas y directores trabajan en función de la historia, del desarrollo de la trama del film. Hacer poesía a través de silencios, imágenes y rimas icónicas se convierte en el reto de quien quiere apartarse de la marcha de lo nuevo, del progreso, para seguir dedicándose al arte. Pensadores como Alain Badiou consideran, sin embargo, que el cine hubiera podido representar el mundo real de una manera mucho más esencial que otras artes, gracias a su capacidad para modelar la acción y el movimiento. No lo hizo, sigue Badiou, porque desde sus comienzos el cine nació impuro, contaminado por el dinero, en contraposición a la poesía que no necesita de nada sino de una página y un lápiz. En la misma línea

<sup>7</sup> Ibid. p. 177

<sup>8</sup> Ibid. p. 179

<sup>9</sup> Ibid. p. 179

<sup>10</sup> García de la Concha, Victor (Introd. y coord.), *Antología comentada de la Generación del 27*, Colección Austral, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2006, p.316

<sup>11</sup> García Lorca Federico, *Obras completas*, ed. de Miguel García-Posada, 4 volúmenes, Galaxia Gutenberg- Círculo de lectores, Barcelona, 1996-1997, p. 442

<sup>12</sup> García Lorca Federico, *“Viaje a la luna... p. 179*

se encuentra Pierre Bourdieu, que afirma que la propensión a acercarse a formas artísticas novedosas necesita de un requisito básico: el capital económico, que “asegura las condiciones de libertad con respecto a la necesidad económica”<sup>13</sup>. Y si era difícil crear poesía ya en el cine de los años treinta y cuarenta, aun más lo es en el siglo XXI. En el año 2004 se estrena en Montevideo la película *Whisky*, dirigida por Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, dos jóvenes cineastas que son al mismo tiempo co-autores del guión junto a Gonzalo Delgado. El mercado cinematográfico uruguayo resulta hoy en día bastante limitado en cuanto a existencia de productores y escasamente rentable en público potencial; es una etapa muy distinta de la llamada “edad de oro” que caracteriza el comienzo del siglo XX en la Banda Oriental: en las décadas de los '30 y '40, e incluso antes -durante los años del cine mudo- llegan a coexistir en Montevideo tres laboratorios cinematográficos<sup>14</sup>. Pese a las actuales limitaciones, *Whisky* consigue un gran éxito no sólo en las recaudaciones de taquilla, sino que cosecha premios y galardones a lo largo de los dos años siguientes a su estreno tanto en el continente americano como en Europa.

Es evidente que no estamos frente a una película poética en el sentido hasta ahora expuesto. *Whisky* presenta una evolución narrativa y la historia sigue un hilo conductor. Las escenas están cronológicamente relacionadas entre ellas y se pueden identificar un “incipit”, un nudo, y un desenlace. En el cine mudo de matiz surrealista, en cambio, hay una ruptura total de la cronología: el caso más evidente es el de *Un perro andaluz*: aparecen en la película sobreimpresiones con marcas temporales muy precisas y, sin embargo, estas marcas no se pueden aplicar a nada de lo que el film muestra, lo cual genera una total anarquía temporal. Sin embargo, en *Whisky* la estructura narrativa es débil: a lo largo de la película se podría decir que casi no pasa nada y el espectador percibe que no es la trama

lo que interesa a los guionistas. Un Montevideo gris, cargado de pesadumbre y de una pereza contagiosa que produce angustia en el espectador es el escenario en el cual se cruzan -en la primera parte de la película- las vivencias de dos hombres y una mujer. Jacobo, hombre solitario y soltero, es el dueño de una modesta fábrica de calcetines, tecnológicamente atrasada y casi en bancarrota. La supervisora de la fábrica es Marta, mujer soltera y callada, con largos años de servicios en la empresa. Entre los dos se establece una relación fría pero de mutua dependencia, casi simbiótica. De Brasil llega Herman, el hermano de Jacobo, para presenciar la ceremonia de la lápida (*matzeiva*) de la madre de ambos, cuidada durante los años de la enfermedad por Jacobo. Esta llegada hace que Jacobo le pida a Marta que finja ser su esposa delante de Herman, una farsa que plantea para mostrarle a su exitoso hermano que él también tiene una vida afectiva. Herman prolonga su estancia en Uruguay más de lo previsto y la ocasión de un breve viaje a Piriápolis se convierte en la oportunidad para un profundo descubrimiento mutuo y que llevará a Marta a darle un nuevo rumbo a su vida. Piriápolis es el segundo escenario en el que se cuenta la historia: fue el lugar donde los dos hermanos disfrutaron parte de su infancia y ahora la mirada adulta de los protagonistas transforma el balneario en un paraíso nostálgico, que sólo guarda vestigios de un pasado glorioso. Destaca desde esta primera brevísima presentación un elemento esencial a lo largo de la película: la presencia de dos cronotopos distintos: Brasil y Uruguay. Las dos naciones tienen -y muestran- dos tiempos diferentes. El primero -el país de la alegría y de la esperanza (representado por Herman)- se enfrenta al de las medianías, geográficas y caracteriales<sup>15</sup> (representado por Jacobo). Durante la estancia de Herman en Uruguay, en particular a lo largo del viaje a Piriápolis, Marta se da cuenta de que Herman representa todo lo que a ella le gustaría que fuese Jacobo: vital, extrovertido, colmado de iniciativa.

La voluntad de los tres guionistas es la de presentar una mirada personal: hacer que el

---

<sup>13</sup> Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método.” *Criterios*, La Habana, enero 1989 -diciembre 1990, nº 25-28, pp. 20-42.

<sup>14</sup> Anónimo, “El cine uruguayo”, en [www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/Uy.cine.htm](http://www.rau.edu.uy/uruguay/cultura/Uy.cine.htm). 30 de marzo de 2007

<sup>15</sup> Fernando Ainsa, *La alegoría inconclusa: entre la descolocación y el realismo oblicuo*; El cuento en red, n. 4, 2001.

cansancio vital de los personajes se refleje en el espectador hasta transmitirle la sensación de estancamiento y parálisis que acorrala y envuelve a los protagonistas. Llevado a la práctica, este planteamiento se desarrolla de dos maneras paralelas: por una parte, toda la historia está contada desde el único punto de vista de una sola cámara, siempre inmóvil, que registra fijamente unas vidas marcadas “por la tiranía de las convenciones y del silencio tácito y doloroso de los que nunca se atreven a romper el frágil equilibrio creado entre ellos, expresando en voz alta lo que quieren, aunque sus acciones acaben siendo, como sus silencios, mucho más elocuentes que lo que dicen”<sup>16</sup>.

Por otra parte, los directores utilizan la repetición de una toma de manera continua; el objetivo es transmitir la idea de una reiteración aniquiladora de los acontecimientos a través de la reproducción de una misma imagen que se repite cada día. Cada mañana, el dueño de la pequeña fábrica de medias llega a su trabajo a la misma hora; la cámara muestra al espectador una calle y un edificio viejo y que necesitaría de una reforma; ahí, fuera del edificio, Marta le está esperando, siempre de pie, siempre dirigiéndose a él con el mismo saludo formal. La cámara ahora muestra la apertura de la persiana metálica desde el interior de la fábrica y siempre aparecen los pies y –luego– las piernas de los dos, según va subiendo la persiana. Los directores construyen una poética de la repetición, del cansancio debido a unas costumbres adquiridas involuntariamente y que se han convertido en automatismos. El objetivo de Stoll, Rebella y Delgado es el de preparar al espectador: hacer que desde las primeras escenas pueda trazar un mapa comportamental de los protagonistas, sin que haga falta desplegar diálogos. Buñuel y Dalí, cuando escribieron el guión de *Un perro andaluz*, plantearon una escena inicial que se encuentra totalmente desconectada del desarrollo del film (de hecho, el hombre que corta el ojo es el mismo Buñuel y no vuelve a aparecer en ninguna otra escena). Las explicaciones más frecuentes que se dieron de esta secuencia aislada y aparentemente inco-

herente son dos: por una parte, se interpretó como una secuencia-prólogo, con el fin de dar unas pautas sobre lo que pasaría después en la película; por otra parte, se vislumbró la idea de que los autores quisieran producir un choque traumático inicial en el espectador.

El planteamiento de los guionistas uruguayos se encuentra en línea con la primera interpretación: preparar al público a la *routine*, a la idea de un tiempo lento y circular en el que los acontecimientos se repiten sin variaciones; y todo para que el espectador vaya reconociendo –en otras situaciones a lo largo del film– esta reiteración extremada, siempre limitando a lo indispensable el uso de las palabras. Así es como Marta aparece en el film por primera vez, en el apartado tres:

3 - EXT. FACHADA/FÁBRICA - MAÑANA

Parada frente a una cortina de metal cerrada, vemos a una mujer cuarentona delgada. Es Marta. Vemos a Jacobo que entra a cuadro.

Por más que el saludo es frío, denota respeto y cordialidad.

JACOBO: Buenos días.

MARTA: Buenos días, don Jacobo.

Jacobo abre la cortina metálica y ambos engrasan<sup>17</sup>.

El diálogo se reduce a un saludo, sin que los protagonistas siquiera se miren. El espectador se nutre de las imágenes. En su trabajo “Estudios visuales e imaginación global”, Susan Bück-Morss utiliza una metáfora para referirse a las imágenes: la de llaves que amplían la percepción. Según la autora, no habría una búsqueda de una esencia que subyace por detrás de ellas<sup>18</sup>. Bück-Morss habla de una “cultura visual” en la que las imágenes son objetos compartidos colectivamente y que “se resignifican a partir de la

<sup>16</sup> David Garrido Bazán, *Mínima historia, enorme película, La Butaca*, revista de cine on line, 2004, p.19.

<sup>17</sup> Delgado Galiana, Gonzalo/ Rebella, Juan Pablo/ Stoll, Pablo, *Whisky (Guión de rodaje)*. Imprenta Tall. Don Bosco, Montevideo, 2005, p. 5

<sup>18</sup> BÜCK-MORSS, Susan. “Estudios visuales e imaginación global”. José Luis Brea (ed.). *Estudios visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005, p. 151.

situación en la que son compartidas<sup>19</sup>. En el caso de *Whisky*, cada imagen es portadora de un significado que el espectador comparte con los directores. Sin embargo, el proceso de resignificación entra en un círculo vicioso de estancamiento voluntario.

El día siguiente al encuentro mencionado, pese a que el acuerdo entre Marta y Jacobo acerca de la convivencia entre los dos debería haber permitido un acercamiento mutuo, la cámara enfoca la misma escena, que se repite a repetir de la misma manera con las mismas palabras:

19 - EXT. FACHADA/FÁBRICA - MAÑANA  
Vemos a Jacobo que llega a la fábrica.  
En la puerta está parada Marta.  
JACOBO: Buenos días.  
MARTA: Buenos días, don Jacobo.  
Jacobo levanta la cortina<sup>20</sup>.

Pasa otro día, Marta ya ha sido llevada por Jacobo a visitar su piso; sin embargo, la mirada del espectador se fija en que todo ocurre con los mismos planos que en las secuencias de los días anteriores:

48 - EXT. FACHADA/FÁBRICA - MAÑANA  
Vemos la puerta de la fábrica. Marta llega, trae el nuevo peinado (el mismo peinado de siempre, sólo que más arreglado, con más cuerpo).  
Jacobo abre la cortina metálica.  
JACOBO: Buenos días.  
MARTA: Buenos días, don Jacobo.  
Los dos entran<sup>21</sup>.

Uno de los rasgos característicos del cine poemático es la continua referencia que los directores hacen a objetos, lugares o espacios físicos: en un caso, se trata de una referencia a elementos que aparecen en anteriores películas, a menudo rodadas por otros directores (por ejem-

plo, los mismos cuellos duros que aparecen en *Entr'acte* de Clair vuelven a comparecer en *Un perro andaluz*). En otro caso se trata de recurrencias visuales, o rimas, que se expresan de dos maneras: por una parte, se manifiestan en la repetición de elementos de rasgos parecidos (la tapa de la caja que aparece en *Un perro andaluz* tiene unas líneas oblicuas que se repiten en una corbata y en otros objetos en distintos momentos); por otra parte, se perciben en la presencia repetida de un mismo objeto (la misma caja, como objeto en sí y no ya con su decoración de rayas) que aparece en diferentes películas del mismo autor, siempre manteniendo su carácter simbólico y a veces misterioso.

En el caso de la tríada Rebella/Stoll/Delgado una de las más evidentes rimas icónicas es la imagen –a cámara fija– de un edificio, o una esquina de una calle o de una ventana; siempre el mismo elemento, presentado en varios momentos del día, a menudo sin presencia humana. El uso de las referencias a elementos que aparecen en anteriores películas es una técnica utilizada también por los directores y guionistas de *Whisky*. En el año 2001 Rebella y Stoll escriben el guión de *25 Watts*<sup>22</sup> una película rodada en blanco y negro, en la cual la ciudad de Montevideo juega el papel de marco urbano en que se mueven los tres protagonistas. Es un Montevideo vacío, casi despoblado; los personajes pasan delante de casas con ventanas cerradas y las calles transmiten un sentido de desolación. La esquina de una calle se convierte en una imagen repetitiva, como si fuese un reloj que marcara el paso de las horas cada vez que los protagonistas vuelven a aquel lugar. La repetición aparece como instrumento para marcar una evolución cronológica dentro de un marco urbano desolador. La metrópoli, las fábricas y los grandes almacenes, el interior proletario –o burgués– se convierten en entornos sensoriales que van plasmando la actuación de los protagonistas y la percepción del espectador. Se trata de una reelaboración de los conceptos de alienación y *reificación* (cosificación) examinados por pensa-

---

<sup>19</sup> Ciancio Blanc, María Belén, *Crisis, memoria y cine. De Garage Olimpo a Los Rubios*. Proyecto de Máster, Maestría de Estudios latinoamericanos, Universidad de Salamanca, 2007, p.19

<sup>20</sup> Delgado Galiana, Gonzalo/ Rebella, Juan Pablo/ Stoll, Pablo, *Whisky...* p. 19

<sup>21</sup> *Ibíd.* p. 24

---

<sup>22</sup> Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, *25 WATTS*. Producción: Fernando Epstein, Guión: Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll; Montevideo, 2001.

dores como Georg Simmel o Georg Lukács; en nuestro caso, sin embargo, la alienación no está relacionada con el fetichismo de las mercancías sino con su *alter ego*: la crisis moderna debida a la decadencia cultural, económica y del espíritu.

El uso de la rima icónica basada en un espacio físico se repite en *Whisky*: rincones de Montevideo, como la calle donde se encuentra la fábrica de Jacobo, aparecen con exasperante reiteración. Según el modelo de las películas que los directores del cine mudo dedicaban a ciudades, los largos enfoques que la cámara dedica a estos lugares dibujan un poema urbano en el sentido de que son las imágenes las que organizan la estructura de las películas. De la fábrica de Jacobo sólo se nos muestra la planta baja: el despacho de él y la sala donde trabajan las tres empleadas. Los directores utilizan en este caso un proceso de dialéctica negativa como el de la *no-imagen*, según la definición de Grüner. Éste analiza el fenómeno de la invisibilidad estratégica como instrumento para mostrar una realidad sin restituir una imagen sino su ausencia. De esta manera, tanto un significado como una materia corporal pueden seguir existiendo aun sin ser mostrados<sup>23</sup>.

En el cine poético de los años veinte las imágenes iban acompañadas por música, a menudo gracias a la presencia de un pianista en la sala. ¿Suena paradójico atribuirle un papel poético a la música, en una película de cine mudo? No, en absoluto: no existe un cine totalmente silencioso. En *L'Étoile de mer* (1928), Man Ray presenta una visión fílmica de los poemas de Robert Desnos y el acompañamiento musical aparece como parte esencial del mismo guión: *Le Dernier Tango*, *Le Beau Danube bleu*, *O sole mio*, *La Carmagnole*, *L'aria* de Bach, trazan un trasfondo sonoro multifacético a lo largo del film, cuya primera y última escena se abre y se cierra con el acompañamiento de *Plaisir d'amour*. Por lo que se refiere a la música en *Whisky*, no hay rupturas

con la melancolía que transmiten las actitudes de los protagonistas: ya a partir de la primera escena en la que Jacobo conduce por la mañana temprano en un Montevideo casi desierto y todavía oscuro, las notas trazan el perfil de los personajes y definen sus situaciones concretas.

El análisis de la mirada de Jacobo, el personaje más enigmático del guión, es otro elemento que merece ser destacado. En la película su mirada fija, ausente, continuamente atraída por la nada, no le sirve para salir de su incapacidad para comunicar y expresar, pero sí le ofrece la posibilidad de ayudar a Marta: gracias al malestar que le producen los silencios exasperados y desesperantes de Jacobo y gracias al contraste con el carácter más comunicativo y animado de Herman, Marta aprecia y comprende su propia condición de persona sola, apagada, y percibe su frustración. Esta percepción hará que, al final del film, tome su decisión de ruptura con el pasado, con el trabajo y con su jefe, responsable quizá involuntario de su imprevista lucidez. Se trata de una inversión con respeto al corte de ojo del cine surrealista: cortar el ojo es cegar una mirada, anular una percepción externa para que surja una interior; a través de esta mirada interior el hombre se acerca a otra realidad y a otra forma de expresarla. En el caso de *Whisky*, la mirada ciega de Jacobo es la clave para que otro personaje se despierte, mire interiormente y se redescubra. En el apartado 77 se resumen el tema de la mirada, la soledad que empieza a asomarse en Marta y el sentido de vacío que produce la presencia/ausencia de Jacobo:

77 - INT. HABITACIÓN MATRIMONIAL/CASA JACOBO MAÑANA

Escuchamos ruido de taladro viniendo de otra habitación. Vemos a Marta abriendo los ojos. La luz de la mañana entra por las rendijas de la persiana.

Marta se incorpora y queda unos segundos sentada sobre la cama.

La cama en la que durmió Jacobo está vacía.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Se trata de una estrategia cinematográfica utilizada, por ejemplo, en el caso de algunas de las películas argentinas dedicadas al periodo de la dictadura. Habla Ciancio Blanc de "invisibilidad estratégica en vez de una restitución (rostro, silueta)". Ciancio Blanc, María Belén, *Crisis, memoria y cine...p.15*

<sup>24</sup> Delgado Galiana, Gonzalo/ Rebella, Juan Pablo/ Stoll, Pablo, *Whisky... p. 35*

Es como si el instante se detuviese en la vida de la protagonista: Marta vive un momento epifánico. Si en el cine convencional la trama está construida en función del final (que a menudo suele ser un *happy end*) y todo se prevé de antemano, en cambio en el cine lírico el azar está siempre presente.

En varios momentos de la película, el protagonismo es asumido por los objetos: una de las características del cine poético es justamente la presencia de elementos descontextualizados. Es el caso por ejemplo de *La vuelta a la razón* de Man Ray; incluso hay veces en que no se muestra el objeto en sí, sino su huella. En el caso de *Whisky* los objetos, inanimados y silenciosos, nunca aparecen descontextualizados. Todo lo contrario: resultan trascendentes para llenar la trama de un film en el cual los momentos de silencio ocupan más espacio que los diálogos. Los directores se sirven de los objetos mismos para contar la historia sin que haya diálogos, sin tener que explicar al público los procesos mentales por los cuales están pasando los protagonistas.

Los objetos cuentan la historia, revelan el pasado; así en el apartado 40, el día anterior a la escena descrita antes:

40 - INT. HABITACIÓN MATRIMONIAL/CASA JACOBO NOCHE

Cuando entran al dormitorio se ve que hay un juego de dos camas simples, una sin tender, el colchón forrado con nylon, y entre medio de ellas un tanque de oxígeno con una mascarilla colgando. La habitación parece no haber sido utilizada desde hace tiempo. En una pared cuelga un retrato del mismo hombre que aparecía en el retrato de la oficina<sup>25</sup>.

El tanque de oxígeno revela la identidad de quien vivía en aquella habitación: el silencio pesa, Marta –y el espectador– se dan cuenta enseguida de lo que pasó en aquel lugar; pasan unos instantes y Jacobo siente la necesidad de explicar: “Acá dormía mi madre...” Es justamente este lapso temporal lo que hace inútil la frase de Jacobo: él siempre expresa lo que las imágenes, los objetos, los silencios ya han contado.

---

<sup>25</sup> Ibíd. p. 21.

En una entrevista en la cual Buñuel cuenta la génesis de *Un perro andaluz*, revela que el guión de la película se escribió durante una semana pasada en Figueras con Dalí, experimentando por primera vez en la historia del cine la escritura automática. Una génesis que sólo formalmente parece no tener relación con el grupo oficial surrealista y que, sin embargo, constituye una de las cumbres del cine de aquel movimiento como demuestra la muy buena acogida que el film recibió por parte del colectivo. El proyecto de los dos autores prevé que las imágenes no tengan una explicación racional inmediata; se trata de abrir todas las puertas a lo irracional, rechazando cualquier asociación de orden lógico.

En *Whisky*, el proceso de desarrollo de los caracteres de los tres protagonistas atraviesa largas fases en las cuales las actitudes de cada uno dejan al espectador en un estado de angustia por la inmovilidad: Jacobo, puesto delante de varios acontecimientos (la llegada del hermano; la convivencia forzada con Marta; el dinero que su hermano le entrega a manera de retribución por haber cuidado a la madre durante años...) mantiene invariable su postura ausente. Marta sólo al final se rescata, después de haber conservado una actitud pasiva durante toda la narración.

Al final los silencios, la pesadumbre determinada por el estancamiento de las trayectorias vitales de los protagonistas, las imágenes fijas que registran un tiempo que parece inmóvil confluyen en la poesía de pequeñas preguntas: ¿Y si en realidad la mirada de Jacobo no fuese tan ciega como parece?<sup>26</sup> Jacobo despide a Marta con una cantidad de dinero que es mucho mayor de lo que sería lógico a título de “retribución” por el tiempo que ella estuvo actuando de falsa esposa; es la mitad del dinero que acaba de recibir a su vez de Herman y que la buena suerte le ha permitido aumentar durante su visita al casino de Piriápolis. ¿Jacobo quiere que Marta se

---

<sup>26</sup> Analizando el lenguaje del cine en comparación con los códigos de la lengua, Pier Paolo Pasolini habla de *im-signo*, como una serie de signos gestuales, mímicos, oníricos y mnemónicos, que pertenece de forma peculiar al cine y que se diferencia del *len-signo*, o signo lingüístico. Cfr. Pasolini, Pier Paolo. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama, 1970, p. 14 y siguientes.

aleje de él? ¿Pretende que por lo menos ella se salve? ¿Le está acaso regalando la oportunidad de viajar por fin a Brasil, a ver las cataratas que habían representado la meta de una luna de miel entre ellos que nunca existió y que tuvo que ser fingida delante de Herman? O, simplemente, ¿el juego de los celos que Jacobo había desatado para vengarse de la ausencia de Herman durante los años de la enfermedad de la madre produce un nuevo rechazo hacia Marta, esta vez manifestado en ofrecerle la oportunidad material de desaparecer? La probable respuesta está en la última frase que Jacobo pronuncia en el film:

163 - INT. OFICINA/MAÑANA

Jacobo se para en el banquito frente a la persiana. Una de las operarias toca la puerta.

EMPLEADA 1: Disculpe señor Koller, ¿podríamos poner la radio un poquito?

JACOBO: (un poco sorprendido) No...Yo preferiría que no.

EMPLEADA 1: Bueno, gracias igual.

La empleada se da media vuelta para irse.

JACOBO: Silvia, espere que llegue Marta y le pregunta a ella<sup>27</sup>.

### **Textos consultados**

- Aínsa, Fernando, *La alegoría inconclusa: entre la descolocación y el realismo oblicuo*. El cuento en red, n.4, Otoño de 2001
- Alberti, Rafael, *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me hizo dos tontos*, Ed.Cátedra –Letras Hipánicas, Madrid, 2002
- Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método." *Criterios*, La Habana, enero 1989-diciembre 1990, n° 25-28, pp. 20-42.
- Bregante, Jesús, *Diccionario de literatura española*. Madrid, Ed. Espasa, 2003
- Ciancio Blanc, María Belén, *Crisis, memoria y cine. De Garage Olimpo a Los Rubios*. Proyecto de Máster, Maestría de Estudios latinoamericanos, Universidad de Salamanca, 2007.
- Delgado Galiana, Gonzalo/ Rebella, Juan Pablo/ Stoll, Pablo, *Whisky (Guión de rodaje)*. Imprenta Tall. Don Bosco, Montevideo, 2005
- Bück-Morss, Susan. "Estudios visuales e imaginación global". José Luis Brea (ed.). *Estudios visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005, p. 151.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires, Paidós, 1987.
- García Lorca Federico, *Obras completas*, Ed. de Miguel García-Posada, 4 volúmenes, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 1996-1997
- García Lorca Federico, "Viaje a la luna (Guión cinematográfico)", en Revista de Occidente, n°211, (pag. 176 – 181), diciembre 1998.
- García Jambrina, Luis, "De la novela al cine: Soldados de Salamina o el arte de la traición)", en Insula, n. 688, abril 2004, pag. 30-32.
- García Jambrina, Luis, "La elocuencia del cine mudo: cine y poesía en Rafael Alberti", en Clarín, pag. 14-19.
- García de la Concha, Victor (Introd. y coord.), *Antología comentada de la Generación el 27*, Colección Austral, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 2006, p.316
- Garrido Bazán, David, *Mínima historia, enorme película*, La Butaca, revista de cine ón line, 2004.
- Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires, Ed.Norma, 2005.
- Huidobro, Vicente, "Cagliostro", Ed. Anaya & Mario Muchnik, Funlabrada, Madrid, 1993.
- Monegal, Antonio: "Un guión de Lorca en la pantalla. Viaje a la Luna y el diálogo entre las artes"; Granada Lorquiana, 27 de mayo de 2007.
- Pasolini, Pier Paolo. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama, 1970.
- Poletti, Federico, "Il Novecento; Avanguardie", Ed. Electa, Milano, 2005.
- Poyato Sánchez, Pedro, "La imágenes cinematográficas de Luis Buñuel", Valladolid: Caja de España, 1998.

**GIUSEPPE GATTI**

Universidad de Salamanca

<sup>27</sup> Ibíd. p. 89