

LA POÉTICA PARALELA DEL CINE Y LOS TOROS.

José Miguel Tur*



n algunas películas hay ciertas expresiones poéticas que recuerdan a la Tauromaquia, está claro que de principio el Cine y el Toreo son, de base, totalmente contrapuestos, a pesar de que también compartan elementos, en el cine las escenas se repiten cuantas veces se quiera, se manipulan, se cambian, hasta se trucan y últimamente se falsean o se hacen digitalmente en un ordenador, en el toreo es todo lo contrario, la escena no se puede repetir y el contrapunto es la muerte, si el actor (a la vez artista y director) se equivoca, su vida está en juego. El cine es un producto de la ficción, que parece real, hasta hay gente que ha llegado a decir que el cine es la vida real y no la vida misma. Cuando se observan fotos o imágenes de rodajes, se observa un teatro gigante en el que la escena es mínima y la tramoya de cámaras, raíles, luces, ayudantes, muy grande. El producto final parece muy real, si pienso en películas como *El ladrón de bicicletas* hay escenas que hielan la sangre y solo recordándolas casi entristecen porque aun sabiendo que es invención, conocemos casos verdaderos iguales, el cine representa la verdad, pero es representado: emociona, hace llorar, asusta y da miedo cuando se sabe positivamente que todo es fantasía. El toreo, sin embargo, es la verdad de la vida que intenta quitarle dramatismo a la muerte componiendo una obra

* Universidad de Sevilla.

de arte. Arte es lo que le da sentido a la vida misma, lo que nos hace escapar de la muerte, a veces hasta olvidarla a fuerza de esquivarla.

Las buenas películas como las grandes faenas se pueden ver infinitas veces y se recuerdan de por vida. La memoria y la imaginación son fundamentales en el arte, de ahí tantas interpretaciones y sentimientos como espectadores, todo lo que se ve se recrea, se guarda, se retiene, un arte tan dado a la conversación con el otro, como el toreo, cambia a través de lo que se lee o escucha, en algún momento uno cierra el recuerdo, con un juicio y se lo guarda en la memoria. La tauromaquia es la sensación de imagen incorpórea vaporosa, de bruma, de sueño que se graba para siempre, que llega a lo eterno.

Una película que nos hace pensar en la relación entre Cine/Tauromaquia es un gran clásico histórico como *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, entre las extraordinarias escenas existentes en las que se acelera y se ralentiza el tiempo, recuerdo unas imágenes en contrapicado de atletismo en las que unos deportistas saltan vallas, primero a velocidad normal pero, paulatinamente, Vertov va ralentizando las imágenes, hasta que en un punto detiene la imagen por completo y esta se hace recuerdo, el tiempo parece eterno hasta que el salto se completa cuando la imagen continúa, como un torero ralentiza la embestida del toro tanto, que se llega a parar en nuestra mente, la recordamos para siempre y se hace eso que se llama el Toreo Eterno. La teoría del Cine-Ojo de Vertov es puramente un manifiesto taurino.

Tarkovsky habla del significado de la vida a través del sueño y de la memoria. «Inventó un nuevo lenguaje, fiel a la naturaleza del cine, capturando la vida como un reflejo, la vida como un sueño», diría de él Ingmar Bergman. «La melancolía de ver las cosas por última vez es el mayor misterio y la esencia poética que estas imágenes nos dejan». «Tarkovski pensó mucho sobre el paso del tiempo y quería conseguir una sola cosa: parar-

lo». Por eso también se dedicó a usar profusamente su máquina Polaroid durante muchos de sus rodajes. Comentaba su amigo, el guionista Tonino Guerra (que le regaló la cámara) a raíz de la subasta de fotos hechas por Tarkovsky durante el rodaje de *Nostalgia*. (Crespo, 2016)

Un ámbito significativamente compartido entre el cine y la lidia es el cromático. El despliegue de colores durante la lidia es excepcional: el color del albero, con el contraste de la habitualmente roja barrera, el multicolor público, el cielo agradecidamente azul, los toreros envueltos entre sedas y pasamanerías azabaches, platas y oros... Si se entornan un poco los ojos durante un paseillo uno ve un cuadro impresionista, lleno de pinceladas cortas y deshechas de infinitos colores, ahí probablemente habrá residido durante toda la historia el poder de atracción de la corrida para el artista, en la fuerza poética de los colores, en la masa informe, que transmite poderosamente sensaciones y emociones, como lo hace un cuadro de Rothko. Sin necesidad de un guión, ni de un mensaje en cuanto a forma, desconociendo todas las leyes del toreo, éste puede cautivar al igual que la magnífica pintura *Black in Deep Red*, (1957). En este ámbito es en el que consideramos más cercano al cine y al toreo, en la expresión poética, ausente de palabra, el color, el gesto y movimiento lo dicen todo. Hay otro extraordinario *film* que me hizo verlo como una corrida de toros, se trata de *Sayat Nova, El color de las granadas* (1969) de Serguei Parajanov. En él todo es casi una escena surrealista de exterior inundada en los colores más potentes y una coreografía teatral con aires de ritual: los caballos, los ropajes, los instrumentos, todo es poesía... con la ausencia de diálogo la historia del poeta armenio Sayat Nova se cuenta a través de una rotulación que es casi innecesaria introducir porque la imagen relata los poemas. Algunos planos “silenciosos” se acercan mucho a la fotografía, el tiempo congelado, porque se tarda segundos en descubrir que hay movimiento. Esto también

ocurre en el toreo, sobre todo en la salida del toro: la gente se sienta expectante, se hace el silencio, el torero recoge el capote, se sienta en el estribo o se tapa con la esclavina tras el burladero, hay que mirar las banderas para entender que el tiempo no se ha parado, sino que se ha convertido en eternidad. En esto hay un caso extremo y es cuando un torero se va a porta gayola, a recibir al toro a la puerta de chiqueros, el público no es que esté en silencio sino que ¡aguanta la respiración! Se escuchan los vencejos en un recinto con 11.000 personas, el torilero espera parsimonioso que el matador se coloque, este se hunde de rodillas en el albero y se santigua como en un rezo, le hace un gesto con la mano, el torilero, que asiente con la cabeza para volverse, abrir el portón del túnel negro y parar (de nuevo) el tiempo. Va a salir la muerte. En ese instante alguien pulsó el botón de *pause* y hay que buscar en la plaza algo que se mueva para entender que no estamos contemplando una fotografía. Sale el toro, empieza la vida, existe la muerte, se consuma el lance y todo estalla, vuelve el jolgorio a la plaza y el mundo vuelve a girar.

Lo mismo pasa en muchas otras películas, los bosques impertérritos arbolados de A. Kurosawa, el hombre que mira una vela en I. Bergman, R. Bresson, C. T. Dreyer, W. F. Murnau, A. Sokurov... Todos crean imágenes que tienen sentido y lo dicen todo sin palabras, poesía pura y dura, que no sirve para nada pero es absolutamente necesaria para vivir, como decía Cocteau. Estos silencios tienen especial significación en A. Tarkovsky, que deja siempre al espectador interpretar y cuyo cine se basa en la experiencia emocional... exactamente igual que el toreo.

RITUAL EN TIEMPO TRANSFIGURADO. MAYA DEREN

La artista Maya Deren (1917-1961), tan difícil siempre de catalogar, también guarda muchos paralelismos con la expresión taurina. *Meshes of the afternoon* (1943) me llamó mucho la atención por su imagen y la escena de carácter surrealista y

experimental protagonizada por ella misma. Me asaltó luego *Ritual in transfigured time* (1946), solo el título parece una descripción literal de tauromaquia, pero hay más: en cada una de sus películas intentó hacer lo que ella llamaba un «uso creativo de la realidad» (Deren, 1978), la tauromaquia en muchos aspectos es directamente eso, la cruda realidad de la muerte visible hecha creación, vida y arte. Meses antes de morir, en un anuncio publicitario del periódico *The Village Voice* escribe: «La música de cámara es más que una forma; es un concepto de declaración artística». La tauromaquia comparte también el esquema de la cercanía entre espacio-espectador-artista y la necesidad de comunicación entre todos los elementos, al igual que la *performance*. La colaboración con la bailarina y coreógrafa Katherine Dunham, llevó a Deren a pensar la dimensión del espacio-tiempo. «Una gran parte de la acción creativa consiste en la manipulación del espacio y el tiempo» (*Ibidem*: 69), decía, para enseñar «la extensión del espacio por el tiempo, y la del tiempo por el espacio» (*Ibidem*,1978). Cuenta cómo el mundo en sí es un escenario y el personaje se pudiese transportar, igual que se suele hacer el simul tradicionalmente de una plaza de toros como un mundo aparte, que se ha convertido en escenario. Los actores de Deren, más bien bailarines como Talley Beatty, ralentizan la imagen de forma natural exactamente igual que los toreros, hasta que paran el tiempo, “Se pararon los relojes” se dice en la jerga, porque de despacioso que se hace el movimiento se para cuando se hace recuerdo, una foto mental, que apresa la eternidad. La propia Deren declarará sus principios en una entrevista en febrero de 1959 grabada en el *Living Theatre* de Nueva York: «Me contento con que, en esas raras ocasiones en que la verdad solo puede manifestarse mediante la poesía, recuerdes quizá una imagen o, simplemente, el aura de mis películas. Y qué más podría pedir, como artista, que tus visiones más valiosas, aunque extrañas, tomen a veces la forma

de mis imágenes». Estas declaraciones las podría haber hecho cualquier torero. «La verdad importante es la poética» No se puede estar más de acuerdo.

La presencia de las estatuas (como el torero quieto) en la obra de Deren indica la importancia de la movilidad y la inmovilidad en relación con la vida y la muerte, el toreo eterno y siempre efímero. Lo pasajero, para siempre. Deren pensaba que todo artista debe crear un «Estado de la materia y de la realidad completamente nuevo y original que es específicamente el producto de su intervención (en la integridad natural)» (1946:12). El artista –ya sea realista, surrealista, romántico o expresionista– debería siempre intentar «buscar la verdad que es más extraña que la ficción» (*Ibidem*: 22). En su caso, decidió buscar esta verdad a través del cine, pues la cámara parecía el instrumento perfecto para revelar la esencia mágica de la realidad. En *Meditation on violence* Deren pudo expresar un mensaje mucho más abstracto y espiritual, el de transformar la violencia en belleza por medio de una concepción ritualista del tiempo. También esto es una necesidad y obligación del toreo. Sobre la base fundamental del rito ancestral, se transforma en un juego simbólico donde naturaleza y toro son enfrentados por el heróe que pone su vida en juego y transforma el peligro de la muerte en un trance catártico en busca de la belleza estética.

Deren nos pone en bandeja estas afirmaciones que son absolutamente taurinas, también unió siempre la estética y la ética (como Godard): «Para un artista serio los problemas estéticos de la forma son, esencialmente y simultáneamente, un problema moral. Nada puede explicar la devota dedicación de los gigantes de la historia del arte por guardar el entendimiento que, para ellos, los problemas morales y estéticos fueron uno y los mismos: que la forma en la obra de arte es una manifestación psíquica de la estructura moral» (1946:37). Parece imposible que Maya Deren y Juan Belmonte se hubieran

encontrado, leído o conocido, parece una historia romántica preciosa en la que Deren hubiera leído *Juan Belmonte Matador de toros* de 1935, libro en el que se habla del toreo como una actividad mental, psíquica, que predomina sobre la técnica y lo material. De hecho, creo que si hubiese conocido la Tauromaquia le habría fascinado, como por ejemplo sintió la llamada del *Voodoo Haitiano* (el vudú es muy taurino porque es una religiosidad que une una experiencia del alma con el



Fig. n.º 20.- *Juan Belmonte. Obra de Venancio Blanco, 1972, Puente de Triana en Sevilla. Apud. De Nicorm - Trabajo propio, CC BY-SA 3.0 es, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28007593>*

cuerpo para hacerlo tangible) o del *Tai-Chi* (que busca el equilibrio interior y la integración de los movimientos del universo en el yo, liberando así una energía interior).

Deren expone siempre su “yo” personal en su obra a través de su “yo” artista, es como un torero que se expone como torero pero a la vez se expone como persona. La torera Conchi Ríos dijo que su forma de mentalizarse antes de ir a torear era mirarse en un espejo y «decirle a la niña que lleva dentro que la

haga disfrutar y así hacer disfrutar al público», siendo consciente de que tiene dentro de sí una pareja de baile a la que debe permitir expresarse, “el Otro” que decía René Girard que al final es el uno mismo que busca dentro de sí, el torero que busca al artista en sí mismo y el cual cada uno encuentra dependiendo lo que se quiera ser y representar. A Maya Deren se le situaba estilísticamente cerca del surrealismo pero Deren, como gran torera que es, no tiene nada de inconsciente, sabe perfectamente todo lo que hace y solo permite a su *alter ego* expresarse bajo el saber total de lo que quiere hacer. A esa afirmación de surrealista puede haber ayudado el que a ella le gustase y admirase *La sangre del poeta* de Jean Cocteau, en la que el poeta se enfrenta a sus miedos y se expone al eterno problema de la muerte. Por cierto es Cocteau un “torero” mucho más confeso que Deren, se le ha fotografiado profusamente con Picasso en ruedos franceses como Nimes y Vallauris. También hay un curioso vídeo en el que Cocteau juega al toro cómicamente en la película-documental *Albert Camus 1913-1960 Una tragedia de la felicidad* de Jean Daniel y Joël Calmettes y además escribió *La corrida del 1 de mayo*.

También podría hacerse un paralelo con el toreo en “La Bella y la Bestia” y no solo por lo que representa el matador-bella vestido de seda y oro y la bestia-toro, sino porque también Fernando Quiñones –que fue en la misma vida gran aficionado, aunque fue paulatinamente olvidando la afición– escribió sobre este film como «una bestia con forma humana, poseedora de mágicos poderes maravillosos y de un palacio fantasmal, donde cobran movimiento las tallas y estatuas» (1999:107) y luego continúa «...ella le llora cuando va a morir. [...]mata como antes,[...] sírvete de tu magia para seguir viviendo!» el arte y la genialidad torera de Cocteau «nos dice al alma y nos llena de emoción». «...la muerte la solución al problema creado en el corazón de una bestia que empieza a humanizarse. Estilo y sensibilidad» (Quiñones, 1999:108) «“La Bella y la Bestia”, ese

prodigio de buen arte, permanece ya en nuestras conciencias con categoría de inolvidable punto de referencia». Quiñones miró la obra como un espectador taurino, le transmitió los mismos sentimientos y sensaciones y en otro artículo meses más tarde diría: «Creen muchos que el cine –como el teatro y los toros– es algo que sirve para entretenerse. Y creen bien, desde luego. Pero es que si el entretenimiento va acompañado de la calidad, la finura, la emoción es algo más que entretenimiento». (1999: 145)

El concepto de metamorfosis está presente en toda la obra de Deren, y ese acercamiento al tiempo de forma ritual, expresa su ansia por trascender la naturaleza física que ella presenciaba.

La danza y la noción de coreografía son los pilares sobre los que Maya Deren crea sus mágicas obras y pudo expresar un mensaje mucho más abstracto y espiritual, el de transformar la violencia en belleza por medio de una concepción ritualista del tiempo. Define su visión de ritual en *Anagrama*: «por encima de todo, las formas rituales tratan al ser humano no como una fuente de acción dramática, sino como un elemento algo despersonalizado en el conjunto dramático» (Deren, 1946:20) y esto vuelve a poner de manifiesto que la obra total es la unión de muchas partes que al unir las forman un todo, como la Tauromaquia, donde no se suele ir a ver a un solo elemento sino La Corrida, que incorpora los actuantes de todas las categorías actores principales y secundarios, toros y ganadería, caballos, el tiempo meteorológico, la expectación de un día especial, la fiesta... y, cómo no, público que es quien completa la obra.

EL TOREO EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCCIÓN MECÁNICA. WALTER BENJAMÍN

En el género experimental de las vanguardias hay un cine abstracto que se inclina de alguna manera a representar la pintura y el movimiento o la mezcla de las dos: las obras de Duchamp que son máquinas con rondeles que tienden a dar una sensación

de profunda tridimensionalidad y aquellas en las que los círculos concéntricos se convierten en espirales hipnóticas infinitas, como en *Anemic cinema* (1926). La otra a la que hacíamos referencia era la conocida obra del sueco Viking Eggeling, *La Sinfonía diagonal* (1924), en el museo de Arte Moderno de Estocolmo se exponía una especie de rollo de pergamino en el cual él había dibujado las formas que se metamorfoseaban en la película. Las líneas en movimiento me recordaban al gesto que dibuja el torero con los trastos y también la que hace el toro desde que arranca su embestida hasta que el torero lo recoge con los vuelos de capote o muleta y en ese mismo instante las dos líneas de repente se convierten en una sola y así sucesivamente. Esto se observa de manera espectacular cuando el artista liga una tanda de cuatro o cinco muletazos y entonces, sin solución de continuidad, graba una espiral infinita y eterna en el albero de la plaza, como la obra de Duchamp donde el epicentro parece hundirse en el fondo de la pared, y en el toreo se hunde en el fondo, lo hondo de la tierra.

El cine al igual que la pintura puede crear de la nada, no es estrictamente necesario representar, exactamente igual que en el toreo en el que se crea de una materia indómita y desconocida, una improvisación imaginativa fantástica e irrepetible. En ocasiones en las que parece no ocurrir nada, aparece repentinamente un lance o un destello que se hace escultura.

Walter Benjamín escribe un clásico de la estética *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Lo que no sabía es que trataba bastante de toros, ya que se refiere sobre todo a cine y teatro pero también al periodo de las vanguardias y las nuevas concepciones del arte y es que el cine y el toreo moderno al igual que los -ismos vanguardistas se gestan a la vez. Benjamín, que escribe su obra en 1935 (año de publicación de *Juan Belmonte: Matador de toros*), cita a Paul Valery en la introducción en *Pieces sur L'art* (1928) y dice: «Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo

son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre». (Benjamín, 2015:7). Esto aplicado al toreo nos lleva a la época donde, como en las otras artes, Joselito y Belmonte revolucionan por completo la tauromaquia para hacerla, más que una técnica, una obra de arte contemporáneo, cambiando totalmente la forma de entender el arte al igual que se hizo en las vanguardias. Esto que dice Valery es también lo que pasa en la historia del arte aproximadamente cada 20 años: aparece un movimiento nuevo, hay un cambio de estética, aparece un genio incomparable... También por el concepto de aura que trata Benjamín es tan taurino y asimismo está presente en M. Deren, quizá la poética de otros autores y otras artes es ese aura, esa presencia quasi física que transmite una emoción, sin tener que ser algo tangible, fijo, existente, ese capotazo, esa imagen fílmica, de danza, ópera o teatro. Dice Benjamín que el aura que existe en la escena es imposible grabar con una cámara y estoy muy de acuerdo ya que ver en directo a Curro Romero o José Tomás no es comparable a una grabación. También cuenta la diferencia al apreciar el arte entre el público crítico y el espectador que busca un disfrute, y cuenta cómo en el cine no existe esa disociación sino que une actitud crítica y goce. Esto sería en tauromaquia la aparición del estremecimiento ante esa faena sublime que pone de acuerdo a todo el mundo, esa faena de revolución, de recuerdo eterno, de realización técnica casi perfecta y de emoción sublime.

UN TORERO LOCO: EL PENSAMIENTO DE ARTAUD

Pienso que la realidad más allá del espectáculo que Artaud soñaba es la Tauromaquia. «No puedo concebir que una obra de arte tenga una existencia separada de la vida misma» decía. En él mismo, se materializaron sus teorías de disolución de barreras entre arte y vida, el tormento, sufrimiento y locura del artista, un poco al modo de Morante de la Puebla, salvando las distancias obviamente.

En su libro *El Cine* Antonin Artaud poeta, actor, guionista (1896-1948), empieza su obra directamente con éste párrafo:

«El cine puro es un error, como lo es en cualquier arte todo esfuerzo por alcanzar su principio íntimo en detrimento de sus medios de representación objetiva. Es un principio muy particularmente terrenal que las cosas no pueden actuar sobre el espíritu más que a través de un cierto estado material, un mínimo de formas sustanciales suficientemente realizadas».(1982:9)

Para proseguir diciendo en el caso de la poesía, «si es que existe poesía, es de orden intelectual; no se apoya más que en la resonancia inmediata y particular de los objetos sensibles en el mismo momento en que entran en contacto con el cine». (Artaud 1982:27). La poesía es el muletazo, lance o faena que te deja sin palabras, sin poder explicar lo que fue. También expresa la manera de recordar cine al igual que se recuerda tauromaquia: «Lo mejor, es decir, lo que vale la pena ser retenido, esos jirones de realidad que flotan en la superficie de la memoria y de los que se diría que automáticamente el objetivo filtra los residuos» (*Ibidem*: 28). El objetivo es la cámara y es totalmente cierto que el espectador taurómico es una cámara fija, el espectador siempre está en el mismo sitio y cada uno ve una lidia única y filma infinitas horas de metraje para conservar solo unos segundos que le son útiles, que son dignos de ser memoria. Es una construcción del arte subjetiva y personalísima.

Sin profundizar demasiado en el Teatro de la crueldad quizá es interesante nombrar (por la parte taurina), que Artaud soñaba con hipnotizar y apabullar al público del teatro (el éxtasis) pero eso que no se ha conseguido sí lo ha realizado la *performance* contemporánea y sobre todo la tauromaquia. Ciertamente no ocurre con gran frecuencia lograr esa emoción estética-artística pero se alcanza el reflejo de la convulsa existencia de la vida. Ese añorado espacio donde se rompen los límites entre vida y arte.

«Las ideas sobre la escena avanzadas por Antonin Artaud constituyen quizá el más importante impulso para toda una vertiente posterior dentro de las prácticas escénicas, que quedará centrada en torno al trabajo con el cuerpo del actor entendido éste no como mediador del texto en la escena, sino como elemento autónomo e independiente de la misma. En definitiva, pretende retornar a una concepción primitiva del teatro, anclada en sus orígenes vinculados con el ritual y en consecuencia anterior por tanto a la Poética aristotélica». (Sánchez Montes, 2004:90)

En definitiva, el paralelismo entre teatro y tauromaquia reside en que la escena se centra en el movimiento de la expresión y se puede obviar el dialogo, el dialogo puede traducirse en gestos entre toro y torero. El cuerpo es la base, junto al movimiento y la forma, de como se mueve todo en conjunto. En este teatro sin dialogo, lo que tiene mayor importancia es transmitir la psicología del personaje, y eso en definitiva es lo que hace mostrar su pensamiento, su mente y su concepto que es indivisible de su persona. Artaud monta un triangulo de vida-teatro-cultura que podría tornarse fácilmente en vida-toreo-cultura. La poética artaudiana al igual que la taurina es ir contra la racionalidad, poesía que no sirve para nada como cualquier otro arte. La sacralización del ámbito teatral y de la literatura, es una preponderancia de éste texto ante los otros participantes de la obra, la vida quedaría fuera de esa sacralización. El teatro/toreo debe estar en permanente metamorfosis, buscando sus límites, desafiando cualquier regla preconcebida en constante evolución, cosa que no ocurre probablemente en la tauromaquia actual.

En este sentido hay formas paralelas de contemplar cine y toros: Las dos artes te pueden transmitir un sentimiento por empatía, por ejemplo el miedo compartido con el actor/torero porque el espectador piensa que irremediablemente le va a sobrevenir algo negativo (el fracaso, la muerte). A través de su actuación se transmite un sentimiento o valor abstracto formal,

conceptual en la vida, la honradez, la responsabilidad, el honor o la gallardía; nos hace reflexionar, nos lleva a la actividad metafísica o metataúrica. Finalmente por la provocación de la emoción, cosa inexplicable que provoca el arte.

Todos esos directores que citábamos al principio usan el símbolo y la expresión-como la base de lo que quieren transmitir, igual que los toreros. A veces la obra es total de principio a fin, otras veces una parte, una tanda, un muletazo, un destello se queda grabado como una escena como un plano. El orden de la faena, sus tres tercios como tres actos, y la lidia (que cuando se ejecuta con ritmo, pausa) es también una narración, que toma el vuelo de obra redonda cuando está bien enlazada. Cine de arte o cine de poesía (según Pasolini), usa como imágenes las de la vida, cerca del mito. Como mítica es la Tauromaquia.

BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, A. (1982): *El cine*. Madrid, Alianza.
- Benjamín, W. (2015): *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro.
- Crespo, G. (2016, 14 de septiembre): Andrei Tarkovski, la vida como un sueño. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/09/14/babelia/1473862836_747495.html
- Deren, M. (1946): *An anagram of ideas on art, form and film*. Nueva York, Alicat Book Shop Press.
- (1978): *Cinematography: The Creative Use of Reality*. en *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, *Anthology Film Archives* (P. Adams Sitney ed.), Nueva York, págs. 60-73.
- Entrevista Conchi Ríos 10/9/2016 en Alcañiz footage Cameron Robertson.
- Quiñones, F. (1999): *Celuloide al canto y otros artículos de cine*. Cádiz, Elena Quirós, Alcances.
- Sánchez Montes, M. J. (2004): “Teoría teatral del siglo XX: El cuerpo y el ritual”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales /A Journal of Cultural Studies*, n.º 20, págs. 87-101.

