

Realidades paralelas en *Blow-up*: una adaptación de «Las babas del diablo» de Julio Cortázar

Pilar Botías Domínguez*
Universidad de Córdoba
España

Resumen

Blow-up es una película dirigida por Michelangelo Antonioni en 1966. La obra es una adaptación del cuento escrito por Julio Cortázar en 1959, «Las babas del diablo». Esta historia está incluida en el libro *Las Armas Secretas* (1959). Sin embargo, en relación al tema, *Blow-up* está más cerca de «La Ventana Indiscreta», una historia escrita por Cornell Woolrich y dirigida por Alfred Hitchcock en 1954. Indudablemente, *Blow-up* es considerada la «interpretación» por excelencia de la ficción corta de Cortázar. En este ensayo, se analizarán ciertas escenas que aparecen en la historia y en la película. Teniendo en cuenta cómo Cortázar desarrolla la historia usando palabras, se comparará esta producción literaria con la de la película de Antonioni. La traducción es de la fuente primaria que es el texto a las imágenes que hablan por sí solas. El guión es muy reducido en discursos y diálogos, y hay muchos más silencios. Sin embargo, este es el punto clave: cómo Antonioni emplea sublimemente las imágenes más que las palabras para contarles una historia a los espectadores.

Palabras clave: *Blow-up*, Michelangelo Antonioni, Julio Cortázar, «Las babas del diablo».

Abstract

Blow-up is a film directed by Michelangelo Antonioni in 1966. It is an adaptation of a short story written by Julio Cortázar in 1959: "Las babas del diablo" ("The Devil's Drool"). This story is included in the book *Las armas secretas* (1959). However, regarding the theme, *Blow-up* is closer to "Rear Window", a story written by Cornell Woolrich and filmed by Alfred Hitchcock in 1954. Undoubtedly, *Blow-up* is considered to be the "interpretation" par excellence of Cortázar's short fiction. In this essay, certain scenes which appear in both the story and the film will be analysed. Bearing in mind how Cortázar develops the story using words, this literary production will be compared with that of Antonioni's film. The translation is from the primary source which is the text into the images which speak for themselves. The script is very reduced in speeches and dialogues, and there are far more silences. Nonetheless, this is the key point: how Antonioni sublimely employs images rather than words to tell the audience a story.

Keywords: *Blow-up*, Michelangelo Antonioni, Julio Cortázar, "Las babas del diablo".

Fecha de recepción: 22-07-19. **Fecha de aceptación:** 30-08-19.

* Graduada en Estudios Ingleses por la Universidad de Córdoba (España). Magíster en Literatura y Lingüística Inglesas por la Universidad de Granada (España). Doctorada en la Universidad de Córdoba. Correo electrónico: pibodo93@gmail.com

Ideas, V, 5 (2019), pp. 1-8

© Universidad del Salvador. Escuela de Lenguas Modernas. Instituto de Investigación en Lenguas Modernas. ISSN 2469-0899

Introducción

«Las babas del diablo» es una historia sublimemente bien escrita por el escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984). Este relato corto aparece en una colección de historias titulada *Las Armas Secretas* (1959). La historia está compuesta de escenas visuales impactantes creadas a través de las palabras. El tema principal es la distinción entre realidad y ficción y cómo la realidad varía dependiendo del contexto. No hay una única verdad universal sino más bien unas cuantas. Además, en la historia, la realidad es capturada a través de una cámara que es básicamente el instrumento a través del cual el fotógrafo es capaz de comprender la historia. De este modo, el protagonista intenta descubrir si un asesinato tuvo lugar mientras él tomaba unas fotos con su cámara o si es solo un producto de su imaginación.

Disociando a Roberto Michel: Thomas, Bill y el cuerpo

En «Las babas del diablo» el protagonista es Roberto Michel. Este personaje es bastante peculiar debido a su dualidad. Tiene doble nacionalidad (franco-chileno), un nombre compuesto e incluso durante la narración de la historia a veces se refiere a sí mismo en la primera persona del singular, «yo», o en la tercera persona del singular, «él», como si fuera un personaje completamente diferente. Además, utiliza una máquina de escribir (una Remington) y una cámara (una Cónfax 1.1.2). La primera es utilizada para traducir un tratado sobre recusaciones y apelaciones escrito por José Norberto Allende. La segunda es usada para capturar objetos reales en imágenes, en otras palabras, para tomar fotografías. Ambos procesos son, de hecho, lo mismo. En ellos tiene lugar un proceso de traducción de una realidad en palabras y en imágenes. Huelga decir que este significado se completa gracias al hecho de que él se gana la vida como traductor.

Esta dualidad entre ambos medios (la máquina de escribir y la cámara) es extrapolada en la película por medio de dos personajes: Thomas (personaje principal y fotógrafo) y Bill (amigo de Thomas y artista). Mientras Thomas usa su cámara para capturar la realidad, Bill contempla sus propios cuadros intentando descifrarlos. Las pinturas de Bill son bastante abstractas, puntos de colores sin forma alguna que intentan representar algún tipo de significado. Bill se refiere al proceso de comprender sus cuadros como «encontrar pistas en una novela sobre detectives»¹ (Antonioni, 1970, p. 348). A través de esta afirmación, hay un presagio o augurio del significado real del relato y de la película: el descubrimiento y la resolución de un «aparente» caso de asesinato.

También cabe recalcar el hecho de que Roberto Michel es una composición de Thomas y el cadáver encontrado en el parque. En el relato «Las babas del diablo», el protagonista cuenta que él está muerto (Cortázar, 2005, p. 67), metafóricamente en este contexto. Sin embargo, en la película hay un cadáver que aparece físicamente al final. Los espectadores no saben exactamente si el cuerpo es real o si, por el contrario, es un producto de la imaginación de Thomas como un *alter ego* de sí mismo.

Desde mi punto de vista, esta trilogía de personajes es uno de los aspectos más característicos de la película: la forma en la que Antonioni separa un personaje (Roberto Michel en el relato) en tres personas diferentes en la película. Desde un punto de vista psicológico, Thomas está compuesto de dos personajes más. Posiblemente, Bill representa el mundo real o el materialismo del mundo. Ese mundo que se puede tocar, donde hay materialidad (un cuadro). Pero también, el cuerpo inerte representa el mundo imaginario, la incertidumbre de discernir entre lo que es real y lo que no. Ni siquiera en la actualidad los críticos se ponen de acuerdo sobre si el cadáver era real o solo una

1. El guión original está escrito en inglés. Traducido directamente de la película en su versión original: “*finding a clue in a detective story*”.

proyección de la mente de Thomas a causa de su frustración por no ser capaz de resolver el caso de asesinato.

La escena del parque: ¿adaptación o interpretación?

La escena del parque es probablemente la que más merece la atención tanto del relato corto como de la película. Sin embargo, Antonioni realizó algunas variaciones en la manera en la que él interpretó la escena. En el relato corto, aparece una pareja formada por una mujer rubia y un chico joven. Supuestamente, la mujer rubia intenta seducir al chico. Sin embargo, en la película, ambos amantes tienen alrededor de la misma edad.

Básicamente, en lo que ambas historias coinciden es en el hecho de que la mujer se enoja tremendamente cuando se da cuenta de que el fotógrafo está tomando fotos de ambos. Además, tanto en el relato corto como en la película, el acompañante de la mujer (Vanessa Redgrave en la película) es empujado hasta que se esconde en el fondo de la escena y finalmente desaparece. Él no es una parte activa dentro de la historia, solamente aparece unos cuantos segundos como un chico en el relato, y como un hombre en la película, y tanto el uno como el otro no hablan en ningún momento.

El lenguaje cinematográfico de Antonioni «no confía en palabras para comunicar significado al espectador, sino en imágenes»² (Powell, 2009, p. 191). Esta afirmación tiene bastante sentido si tenemos en cuenta lo anteriormente mencionado de que el chico/hombre nunca llega a hablar. La mujer es la líder de la escena, ella es la que tiene la valentía de enfrentarse al fotógrafo. En la película, la mujer no amenaza al fotógrafo a través de palabras sino más bien son las maneras e incluso la forma de mirar. En esta escena, Antonioni intenta reducir los diálogos y dar prioridad al comportamiento de ambos personajes.

Por lo tanto, esta escena es una interpretación ya que se adaptan los diálogos y la esencia, pero dando un toque especial que solo Antonioni es capaz de conseguir. Como Kauffmann (1972, p. 24) afirma «las transformaciones de Antonioni son casi totales... el territorio de Cortázar es la imaginación, donde fabulosas victorias encajan perfectamente con fabulosas derrotas; el mundo de Antonioni es triste e inconquistablemente real»³ (como se cita en Peavler, 1979, p. 887).

«Ampliando» la realidad

La epifanía de la historia tiene lugar cuando ambos protagonistas, Roberto Michel y Thomas, descubren lo que ha estado durante todo el tiempo en la fotografía, pero escondido. Cuando la fotografía fue tomada, un asesinato tuvo lugar. La verdad ha estado siempre ahí a plena vista, pero los ojos de Thomas no eran capaces de verlo correctamente.

En el relato corto, el asesinato no se menciona de forma explícita. El uso sublime que Cortázar hace de las palabras hace que el lector imagine qué está pasando. El escritor, usando las palabras como canal, deja abiertos posibles desenlaces de la historia. Todo en el relato es conjetura y suposición (López de Martínez, 1984, p. 574). Antonioni, por otro lado, usa las imágenes como un canal a través del cual manifiesta explícitamente lo que el relato nos cuenta. Los espectadores son capaces de ver la historia desde un punto de vista más realista, algo real, tangible, como son las

2. Mi propia traducción. En inglés en el original: *"relies not on words to communicate meaning to the viewer, but on images"* (Powell, 2009, p. 191).

3. Mi propia traducción. En inglés en el original: *"Antonioni's transformations are nearly total... Cortázar's territory is the imagination, where fabulous victories match equally fabulous defeats; Antonioni's world is sadly, unconquerably real"* (como se cita en Peavler, 1979, p. 887).

imágenes. En el relato, los lectores tienen, sin embargo, que desarrollar un proceso de imaginación de las escenas a través de las descripciones que nos proporciona el narrador.

Roberto Michel y Thomas creen firmemente desde el primer momento que mientras tomaban fotos en el parque, interrumpieron alguna clase de actividad ilícita. De hecho, en la película, Thomas quiere incluir las fotografías al final de un libro hecho de melancólicas y depresivas fotografías:

*Photographer: [...] It's very peaceful, very still. And the rest of the book'll be pretty violent so I think it's best to end it like that*⁴ (Antonioni, 1970, p. 360).

La ironía presente en esta escena es realmente sublime debido a que la última foto del libro no expresa tanta calma y paz como el fotógrafo cree en ese momento. Aunque superficialmente parece una fotografía tomada en un parque y rodeada de buenas vibraciones y sin ninguna connotación negativa, en realidad, es la escena de un asesinato atroz. Un asesinato cometido en el mismo momento en el que el fotógrafo dispara las ráfagas con su cámara.

En la película, Antonioni expande ese momento en el que Thomas se da cuenta de qué está ocurriendo en la fotografía. Lo que el director hace es la «*expansion to feature size*» de Nolan (Desmond & Hawkes, 2006, p. 128). Claramente, Antonioni se ha concentrado mayoritariamente en el principio y en el final del relato de Cortázar, expandiendo ambos fragmentos e interpretándolos a su vez con su propio estilo. Antonioni declaró a Rex Reed que «ya que esto no es una novela, sino un relato corto, quise una moderada unidad de tono»⁵ (Pomerance, 2011, p. 266).

La diferencia principal entre el relato y la película es que Cortázar describe la escena a través de descripciones que el narrador nos proporciona y que el lector debe imaginarse en su cabeza. Sin embargo, en la película, Antonioni usa imágenes para describir lo que el fotógrafo está pensando. Esta escena ocupa menos espacio en el relato que en la película. Como he mencionado anteriormente, la ansiedad y el *suspense* se expanden y refuerzan en la película. Las acciones del fotógrafo en busca de la verdad acaparan el porcentaje casi total de la película. En cualquier caso, este es el punto clave de la historia: descubrir la verdad.

Otra diferencia entre el relato y su adaptación cinematográfica es que, en la película, aparece un hombre portando un arma. Este aspecto hace más evidente la posibilidad de que un asesinato haya tenido lugar. Es probable que Antonioni busque que tanto el espectador como Thomas subconscientemente creen que su mente les está pasando una mala jugada. En el relato de Cortázar, el lector debe creer en la veracidad de los argumentos expuestos por el narrador-protagonista. Él es el único que contempla la fotografía, nosotros no la tenemos materialmente. Por tanto, es él nuestro catalizador, nuestros ojos y, en última instancia, somos capaces de ver la fotografía a través de su descripción.

Por un momento, Thomas cree que le ha salvado la vida al hombre. Asimismo, en el relato, Roberto Michel cree que ha salvado al chico de ser persuadido y empujado hacia una aventura sexual. Sin embargo, ambos protagonistas se dan cuenta de que la fotografía no ha servido para ningún propósito útil:

4. El guión está escrito en inglés. Transcrito directamente de la película en su versión original.

5. Mi propia traducción. En inglés en el original: “*Since this is not a novel, but a short story, I wanted a subdued unity of tone*” (Pomerance, 2011, p. 266).

*Photographer: Ron? Something fantastic happened. Those photographs in the park: fantastic. Somebody was trying to kill somebody else. I saved his life*⁶ (Antonioni, 1970, p. 374).

El desenlace de *blow-up*: ¿podemos confiar en nuestros ojos?

En el final de la película, Thomas vuelve al parque para intentar localizar el cadáver. Nosotros, como espectadores, esperamos que Thomas no logre encontrar el cuerpo. De otra manera, el desenlace sería muy predecible y el espectador encontraría muy fácil resolver el caso de asesinato. Sin embargo, el cuerpo está ahí, al menos a primera vista.

Podría pensarse que Thomas está teniendo algún tipo de alucinación y que él está obsesionado con la fotografía del cuerpo. Él descubre el cuerpo en la fotografía a través de una serie de ampliaciones. La última ampliación posible antes de que la fotografía se distorsione completamente y solo sean puntos sin forma alguna se denomina un *blow-up*. Probablemente, es tal su ilusión y, a la vez, impaciencia por descubrir el cuerpo de carne y hueso que es capaz de imaginarlo ahí tendido sobre la hierba del parque. Sin embargo, Antonioni respalda la veracidad del propio personaje, Thomas, haciéndole tocar el cuerpo aparentemente sin vida. Este sutil matiz hace que el espectador suponga que si Thomas es capaz de tocar materialmente el cuerpo es porque el cadáver debe de ser real, tangible y no solo un producto de su imaginación o incluso de la de los espectadores.

El aumento total de la fotografía o el *blow-up*, como es conocido técnicamente, está compuesto de puntos en blanco y negro que hacen que la imagen parezca un cuerpo inerte sobre la hierba. Hay una escena en la que la fotografía se compara con los cuadros de Bill:

Photographer: That's the body.

*Patricia: Looks like one of those paintings*⁷ (Antonioni, 1970, p. 383).

Sin embargo, cuando Thomas toca el cuerpo, no lleva consigo su cámara. Metafóricamente, él es ciego en ese preciso instante. Como Pomerance manifiesta: «Comprometido con su cámara y su mundo, él ha formado una epistemología hermética: conocimiento es visión. Pero de noche en el parque, él no trajo su cámara, no trajo su visión, y por eso él no puede saber» (2011, p. 256)⁸. Los fotógrafos tienden a necesitar su cámara para expresar y para capturar todas las sensaciones que se manifiestan a su alrededor y, sin ella, se sienten vacíos, incompletos. Thomas no está mirando el objeto real porque lo que es real para él es lo capturado en la imagen. Amelia Jones resumió *Blow-up* como una película «sobre perseguir la verdad con un aparato fotográfico, y dentro de la imagen fotográfica»⁹ (2008, p. 186).

El culmen de la película tiene lugar cuando Thomas regresa de nuevo al parque, esta vez con su cámara, para fotografiar el cadáver que vio previamente con sus ojos. Cuando él está decidido a capturar finalmente la realidad, a tener una prueba de lo que es real, el cadáver ya no se encuentra allí. Ha desaparecido. Ni siquiera hay signos de haber sido arrastrado ni movido, no hay cuerpo, ni la hierba parece haber sido removida. Todo está en calma, como siempre. Antonioni señaló en el Festival Internacional de Cine de Cannes en mayo de 1967:

6. El guión está escrito en inglés. Transcrito directamente de la película en su versión original.

7. El guión está escrito en inglés. Transcrito directamente de la película en su versión original.

8. Mi propia traducción. En inglés en el original: "Committed to his camera and its world, he has formed an airtight epistemology: knowledge is sight. But at night in the park, he did not bring the camera, did not bring his sight, and so he cannot know" (Pomerance, 2011, p. 256).

9. Mi propia traducción. En inglés en el original: "about chasing down the truth with the photographic apparatus, and within the photographic image" (Jones, 2008, p. 186).

Cuando se utilizan ampliadoras [...] pueden verse cosas que probablemente el ojo desnudo no sería capaz de captar [...] El fotógrafo de *Blow-up*, que no es un filósofo, quiere ver las cosas más de cerca. Pero lo que sucede es que, al ampliarlas demasiado, el objeto se desintegra y desaparece. Por lo tanto, hay un momento en que asimamos la realidad, pero ese momento pasa. Este es en parte el significado de *Blow-up* (como se cita en Bruno).

Al final, Antonioni culmina su particular interpretación de «Las babas del diablo» con una magnífica interpretación de la historia de Cortázar. El director utiliza la última escena de una forma metafórica para explicar el proceso psicológico que tiene lugar en la cabeza de Thomas. La última escena es mayoritariamente visual, apenas hay diálogos o incluso palabras sueltas. Cabe decir que hay una lección significativa dentro de un final sorprendente. No solamente es la manera en la que los personajes se comportan sino la ausencia y la falta de comunicación verbal. El sonido y las cámaras son cómplices para construir significado, pero de una forma sutil para intentar dar una pista o una posible solución a la historia.

En esta escena, en los últimos minutos de la película, un grupo de jóvenes simulan jugar al tenis. Usan raquetas y pelotas imaginarias. Al principio, Thomas se ríe porque se da cuenta de que el partido es invisible, no hay nada más que un grupo de jóvenes pretendiendo jugar un juego. Sin embargo, en un instante la pelota se escapa de la pista y los jóvenes le piden a Thomas que la devuelva. En ese momento, Thomas se ve envuelto en el proceso imaginario. Al mismo tiempo, él empieza a prestar atención al peloteo. Poco a poco, imagina cómo la pelota es real y se mueve entre ambos jugadores, pero en realidad él no mira nada. El sonido diegético de la pelota es ahora audible para los espectadores, parece ser algo compartido tanto por los personajes de la película como por el público que la está viendo. Si a este matiz le sumamos el hecho de que la cámara persigue la trayectoria imaginaria de la pelota, tenemos la combinación perfecta para un final redondo. Todo parece real, plausible, en este partido. El único detalle es que los objetos físicos no están allí realmente. La película finaliza sugiriendo «la inmaterialidad y la ilusión de la experiencia»¹⁰ (Rascaroli, 2011, p. 76).

Llegados a este punto, Antonioni pretende demostrar que la realidad existe porque somos capaces de verla, de tocarla. Sin embargo, ¿qué pasaría si no somos capaces de verla? ¿Ya no habría realidad? Como Roberto Michel en el relato de Cortázar apunta: «Todo mirar rezuma falsedad» (Cortázar, 2005, p. 72).

Conclusión

Aunque Antonioni recibió tanto buenas como malas críticas por su trabajo, *Blow-up* es una de las adaptaciones más sublimes e inteligentemente construidas de un relato corto. Cabe decir que «Las babas del diablo» no es una lectura fácil. Antonioni explícitamente expone que «no estaba tan interesado en los eventos como en los aspectos técnicos de la fotografía. Deseché el argumento y escribí uno nuevo en el que el equipo en sí asumió un peso e importancia diferentes»¹¹ (como se cita en Huss, 1968, p. 5).

10. Mi propia traducción. En inglés en el original: "the immateriality and illusion of experience" (Rascaroli, 2011, p. 76).

11. Mi propia traducción. En inglés en el original: "was not so much interested in the events as in the technical aspects of photography. I discarded the plot and wrote a new one in which the equipment itself assumed a different weight and significance" (como se cita en Huss, 1968, p. 5).

El lector debe descubrir por sí mismo qué está pasando o interpretar la realidad como Roberto Michel lo hace. Básicamente, «*Blow-up* destaca cómo incluso una sola fotografía es ya siempre un texto, una interpretación»¹² (Nardelli, 2011, p. 187).

Seymour Chatman (1985, p. 2) define las películas de Antonioni a partir de 1960 como una «narración por medio de un tipo de minimalismo visual, por una concentración intensa en la pura apariencia de las cosas –la superficie del mundo como él lo ve– y una minimización de diálogo explicativo»¹³ (como se cita en Forgacs, 2011, p. 169).

Jean-Luc Godard explícitamente afirma que las películas están construyendo un propio lenguaje, y nosotros tenemos que aprender cómo leer esas imágenes que hablan por sí solas (Field, 2003, p. 324). Antonioni muestra las imágenes en la pantalla y los espectadores tienen la responsabilidad de interpretarlas y darles significado. Él adapta o interpreta la historia incluso mejor que la historia misma. Como Field sostiene en su libro sobre guiones:

¿Qué es el fino arte de la adaptación?

Respuesta: NO siendo fiel al original. Un libro es un libro, una obra de teatro es una obra de teatro, un artículo es un artículo, y un guión un guión. Una adaptación es siempre un guión original. Son formas diferentes.

Como manzanas y naranjas (2003, p. 334).¹⁴

Referencias

- Antonioni, M. (1970). *Blow-up; Las amigas; El grito; La aventura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bruno, M. Taciturnidad temporalizada: acercamientos que producen fragmentos. El dispositivo fotográfico en «Las babas del diablo» y «*Blow-up*» *Contratiempo: Revista de Cultura y Pensamiento*. Recuperado de: http://www.revistacontratiempo.com.ar/bruno_babas_diablo_blowup.htm
- Chatman, S. (1985). *Antonioni, or the Surface of the World*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Córtazar, J. (2005). Las babas del diablo. En *Las armas secretas*. Madrid: Alfaguara.
- Desmond, J. M. & Hawkes, P. (2006). *Adaptation: Studying Film and Literature*. Nueva York: McGraw Hill.
- Field, S. (2003). *The Definite Guide to Screenwriting*. Londres: Ebury Press.
- Forgacs, D. (2011). Face, Body, Voice, Movement: Antonioni and Actors. En L. Rascaroli & J. D. Rhodes (Eds.), *Antonioni: Centenary Essays* (pp. 167-182). Londres: Palgrave Macmillan.
- Huss, R. Introduction: Focus on *Blow-Up*. En M. Antonioni, *Blow-up*. Turín: Einaudi, 1968.
- Jones, A. (2008, agosto). Seeing Differently: From Antonioni's *Blow-up* (1966) to Shezad Dawood's *Make It Big* (2005). *Journal of Visual Culture*, 7(2), 181-203.
- López de Martínez, A. (1984, diciembre). Las babas del diablo: teoría y práctica del cuento. *Hispania*, 67(4), 567-76.
- Nardelli, M. (2011). *Blow-up* and the Plurality of Photography. En L. Rascaroli & J. D. Rhodes (Eds.), *Antonioni: Centenary Essays* (pp. 185-205). Londres: Palgrave Macmillan.

12. Mi propia traducción. En inglés en el original: "Blow-up highlights how even a single photograph is always already a text, an interpretation" (Nardelli, 2011, p. 187).

13. Mi propia traducción. En inglés en el original: "narration by a kind of visual minimalism, by an intense concentration on the sheer appearance of things – the surface of the world as he sees it – and a minimisation of explanatory dialogue" (como se cita en Forgacs, 2011, p. 169).

14. Mi propia traducción. En inglés en el original: *What is the fine art of adaptation?*

Answer: NOT being true to the original. A book is a book, a play is a play, an article is an article, a screenplay a screenplay. An adaptation is always an original screenplay. They are different forms.

Just like apples and oranges.

- Peavler, T. J. (1979, octubre). A Reconsideration of Antonioni's Infidelity to Cortázar. *PMLA*, 94(5), 887-93.
- Pomerance, M. (2011). *Michelangelo Red Antonioni Blue: Eight Reflections on Cinema*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- Powell, D. (2011). *Studying British Cinema: The 1960s*. Leighton Buzzard: Auteur.
- Rascaroli, L. & Rhodes, J. D. (Eds.). (2011a). *Antonioni: Centenary Essays*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Rascaroli, L. (2011b). Modernity, Put into Form: *Blow-up*, Objectuality, 1960s Antonioni. En L. Rascaroli & J. D. Rhodes (Eds.), *Antonioni: Centenary Essays* (pp. 64-81). Londres: Palgrave Macmillan.