



HAL
open science

HONTANG, Stéphanie, “El Sur, Tango y Zonda, folklore argentino: el museo imaginario de Carlos Saura”, in: Nancy Berthier et Marianna Bloch-Robin (dir.), Carlos Saura o el arte de heredar, Valencia: Shangrila, 2021, p.239-260.

Stéphanie Hontang

► **To cite this version:**

Stéphanie Hontang. HONTANG, Stéphanie, “El Sur, Tango y Zonda, folklore argentino: el museo imaginario de Carlos Saura”, in: Nancy Berthier et Marianna Bloch-Robin (dir.), Carlos Saura o el arte de heredar, Valencia: Shangrila, 2021, p.239-260.. Carlos Saura o el arte de heredar, 2021. hal-04848868

HAL Id: hal-04848868

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04848868v1>

Submitted on 19 Dec 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EL SUR, TANGO Y ZONDA, FOLKLORE ARGENTINO: EL MUSEO IMAGINARIO DE CARLOS SAURA

Stéphanie Hontang
Université de Pau

Argentina en el cine

Hasta la fecha de hoy, Carlos Saura le ha dedicado tres películas a Argentina: *El Sur*, *Tango y Zonda*, *folklore argentino*. La primera se estrenó en 1992 y es una adaptación del cuento de Jorge Luis Borges para la televisión española¹. Relata la obsesión de un bibliotecario porteño, Juan Dahlmann, por la agresión que sufrió su padre en la finca familiar ubicada al sur de Buenos Aires. La construcción mítica de la nación argentina basada en una lucha entre la capital civilizada y las tierras salvajes a finales del siglo XIX² se esboza en telón de fondo. Los musicales realizados por Carlos Saura entre 1998 y 2015 recorren otra geografía a la par de que reproducen dicha dicotomía espacial. El director español propone una cartografía musical del país. En *Tango*, se asiste a la elaboración de una comedia musical que arma el dramaturgo Mario Suárez en torno a las expresiones contemporáneas o tradicionales que le sugiere el tango, baile y música emblemáticos de Buenos Aires. Por el contrario, en *Zonda, folklore argentino*, se suceden en las tablas bailes y músicas del noroeste argentino cuyas expresiones varían de la chacarera al chamamé³, pasando por la zamba, el gato, la vidala, la cueca, el malombo o el carnavalito. En *El origen de las danzas folclóricas*, el historiador Carlos Vega⁴ pone de realce los orígenes indígenas, negros, europeos así como las evoluciones y los mestizajes que sufrieron estos bailes de la época colonial al período postcolonial. De la misma manera Gustavo Varela, profesor de filosofía y música en la Universidad de Ciencias Sociales de Buenos Aires, identifica el tango como una “expresión plástica que aparece junta a otras expresiones”⁵ musicales y coreográficas tales como la milonga o el candombe. Insiste en “la identidad de relación, de vínculo”⁶ que ostenta el tango cuando se desarrolla a finales del siglo XIX. Carlos Saura parece captar dicha riqueza. De hecho, a pesar del antagonismo algo reductor del espacio que dibujan los musicales, destaca sobre todo la diversidad musical y coreográfica en ambas obras.

Es más. Ya desde la adaptación del cuento, el director español aísla desde un punto de vista estético y escenarístico las obras o expresiones artísticas que cita en la película. A lo largo de *El sur*, se ven u oyen por intermitencias unos fragmentos del texto borgeano. En cuanto a los musicales, es una puesta en escena cada vez más depurada la que acoge los bailes y las músicas argentinas. En efecto, Carlos Saura rodó el último musical en el estudio El galpón de Buenos Aires como si intentara desterritorializar dichas expresiones. El director español se esmera también en romper con cualquier lógica cronológica. La milonga, sustrato del tango, suena por ejemplo tras una escena tanguera. Los números de música y baile parecen sucederse dentro de *Zonda, folklore argentino* sin ninguna jerarquía entre las formas coloniales o postcoloniales, entre las expresiones contemporáneas o más tradicionales. Tampoco los fragmentos del cuento afloran según el orden cronológico del texto inicial. Además, el cineasta ubica la acción en los años 1990 cuando en el cuento de Borges está ambientada en los años 1930. Carlos Saura parece ir creando a través de sus tres películas hispanoargentinas su propio “museo imaginario”⁷ de la cultura⁸ argentina ya que

¹ Filmoteca española, *Catálogo de filmoteca española*, “Documento, *El sur*”. Ficha técnica disponible en la dirección: <http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14035/IDace468cc/NT2> (consultado el 23 de agosto de 2020). Como lo menciona la ficha técnica, la película *El sur* fue coproducida por Televisión Española y la sociedad argentina Aries Cinematográfica Argentina así como las producciones Iberoamericana Films Internacional y Sociedad Estatal Quinto Centenario, respectivamente española y venezolana.

² Alejandro Dagfal, “Folie et immigration en Argentine entre le XIX^e et le XX^e siècles”, *L'information psychiatrique*, Volumen 83, 2007, p. 752. Disponible en la dirección: www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2007-9-page-751.htm (consultado el 16 de agosto de 2020).

³ Carlos Vega, *El origen de las danzas folclóricas*, Buenos Aires, Edición Ricordi, 1956, p. 21. Según el historiador, el Chamamé nace en la parte oriental de Argentina. Los otros bailes que pone en escena Carlos Saura son oriundos del noroeste.

⁴ Carlos Vega, *El origen de las danzas folclóricas*, op.cit.

⁵ Gustavo Varela, *Mal de tango*, Edición Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 28-29.

⁶ *Ibid.*, p.28-29.

⁷ Roger Stéphane, *André Malraux, entretiens et précisions*, Paris, Gallimard, 1984, p. 103. Así define André Malraux su “museo imaginario”: “Llamo museo imaginario a la totalidad de lo que la gente puede saber hoy en día aunque no esté en un museo, es decir, lo que sabe a través de las reproducciones, (...) las bibliotecas.” [traducción propia].

selecciona y pone en escena las creaciones artísticas. Entonces, el director español no sólo destaca las herencias sino que también propone una manera o arte de heredar.

No es Carlos Saura el primer director en convertir Argentina en un tema cinematográfico. De hecho, *El Sur*, *Tango*⁹ y *Zonda, folklore argentino*¹⁰ son tres coproducciones hispanoargentinas, un sistema de producción binacional que se arraiga ya en los musicales de los años 1930 y que hizo de algunos referentes culturales argentinos el centro argumental de varias películas. Estos musicales inauguran las relaciones transatlánticas a través del vaivén de los artistas y directores o de la música tanguera y flamenca entre los dos países. Fue el caso de la cantante y actriz Imperio Argentina¹¹. Más adelante, son dos convenios firmados en 1969 y 2017 los que sellan el destino de un espacio cinematográfico común entre España y Argentina. Hoy en día, éste sigue vigente y productivo¹². De hecho, destacan dos períodos: los musicales de los años 1960 y el Nuevo Cine Argentino a finales de los años 1990. Las pretensiones nacionalistas¹³ de crear un cine hispánico frente a la hegemonía hollywoodiense¹⁴ así como el contexto de producción industrial de los musicales y las comedias de los años 1930 y 1960 participaron de la simplificación de la imagen de Argentina en el cine. Estos lugares comunes radican en motivos sonoros, coreográficos y visuales. El tango suele expresar el desarraigo del argentino que se encuentra lejos de su casa como es el caso en la película *El tango en Broadway* (Louis Gasnier, 1934) y si suena en Buenos Aires es para darle voz a la “madre ciudad”¹⁵. Brota a veces un discurso moralista en las letras de tango de los musicales de los

⁸ Se emplea la palabra “cultura” en su acepción sociológica, es decir las prácticas artísticas y sociales relacionadas con una pertenencia socioétnica como lo explica Olivier Desouches en el artículo siguiente: « La culture, un bilan sociologique », *Réseau Canopé “Idées économiques et sociales”*, n°175, 2014, p.53-60. Disponible en la dirección: <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2014-1-page-53.htm> (consultado el 23 de agosto de 2020).

⁹ El musical *Tango* fue producido por las sociedades “Argentina Sono films” y “Alma Ata International Pictures”, respectivamente argentina y española.

¹⁰ *Zonda, folklore argentino* fue financiada por las producciones “Barakacine” y “Zebra producciones”, respectivamente argentina y española.

¹¹ Laura Miranda, “Imperio Argentina, Florian Rey y Cifesa: el éxito de los musicales folclóricos españoles en la Argentina de los años treinta”, en Laura Miranda, Lucía Rodríguez Riva, coords., *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina, vol 1. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*, Santander, Shangrila Textos Aparte, 2019, p.41: “Estas artistas dan cuenta, finalmente, del movimiento de un capital simbólico iberoamericano, pero también de las lógicas de construcción de una industria y un público que se retroalimentaron, posibilitando una circulación dinámica de la producción cultural”. Más adelante, la autora añade que “Imperio Argentina se consagró en la década de los años treinta como actriz cinematográfica de la mano del director aragonés Florián Rey, tras sus colaboraciones con Carlos Gardel en el corto *La casa es seria* (Louis J. Gasnier, 1932). Pese a sus orígenes argentinos, la actriz se convirtió en los años de la Segunda República (1931-39) en símbolos de ‘moderno españolismo’ a raíz de su participación en la trilogía folclórica *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934), *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935) *Morena Clara* (Florián Rey, 1936)”.

¹² Redacción AV451, “España y Argentina, una relación rentable”, *Audiovisual 451*, 2017. Disponible en la dirección: <https://www.audiovisual451.com/espana-y-argentina-una-relacion-rentable/> (consultado el 1 de junio de 2020): “Los convenios bilaterales existen desde 1969. Fueron reforzados últimamente en 2017 con la firma de un nuevo acuerdo de cooperación cultural para el desarrollo de acciones culturales entre los dos países. Este acuerdo fue firmado entre el ministro español de la Educación, de la Cultura y del Deporte, Íñigo Méndez de Vigo, y la ministra de Asuntos Exteriores argentina Susan Malcorra”.

¹³ Marina Díaz López, prólogo “*Corrientes alternas. Lecturas musicales del cine argentino y español*”, en Laura Miranda, Lucía Rodríguez Riva, coord., *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina, vol 1. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*, op.cit., p.14.

¹⁴ Laura Miranda, “Imperio Argentina, Florian Rey y Cifesa: el éxito de los musicales folclóricos españoles en la Argentina de los años treinta”, en Laura Miranda, Lucía Rodríguez Riva, coord., *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina, vol 1. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*, op.cit., p.42 y p. 69 : “De todos ellos, Argentina presentaba la industria cinematográfica con más similitudes a la española : estaba en vías de desarrollo de una industria nacional, se nutría de modelos norteamericanos para el desarrollo de sus argumentos y bebía en dosis masivas de su folklore y del teatro musical nacional. [...] El gran interés que Argentina siente por el cine proveniente de España se materializa con la irrupción en el mercado hispanoparlante de la productora y distribuidora española Cifesa, que se introduce en la escena cinematográfica argentina de 1935 con la trilogía de musicales folclóricos dirigidos por Florián Rey e interpretados por Imperio Argentina”.

¹⁵ En *¡Tango!* de Luis Moglia Barth (1933), el protagonista, Alberto, afirma que después de haber viajado por el mundo sólo suena el alma tanguero en el suburbio de Buenos Aires. Luis Moglia Barth, *¡Tango!*, Argentina Sono Film, 1933, TC: 1h14mn). Disponible en la dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=7o7HUnim7oM> (consultado el 26 de octubre de 2020).

años 1930 y 1960¹⁶. Más adelante, a pesar del ímpetu innovador que supuso al principio el Nuevo Cine Argentino, Argentina, en la pantalla, acaba de nuevo cristalizando imágenes fijas como la última dictadura militar, el tango triste y la capital argentina¹⁷. En suma, sobresale dentro de la producción cinematográfica hegemónica argentina o binacional una representación unívoca de Argentina: la imagen de un país capitalino, liso y melancólico¹⁸.

A la luz de la presentación del contexto del sistema de coproducción binacional, la obra argentina de Carlos Saura revela un hiato. Hace hincapié en la organización centralista del país al destacar Buenos Aires y la periferia. Sin embargo, insiste también en la diversidad cultural de Argentina y rinde homenaje a los bailes y las músicas de las distintas regiones en su musical *Zonda, folklore argentino*. Confirma e infirma a la vez la visión unívoca que cultivó parte de la industria cinematográfica hispanoargentina. Nos proponemos profundizar el análisis de la recepción de la cultura argentina por Carlos Saura a través de un estudio semiótico y estético de las citas cinematográficas en particular y artísticas en general¹⁹ hechas por el cineasta en sus películas *El Sur*, *Tango y Zonda, folklore argentino*. Aclararemos el análisis estético y semiótico mediante los contextos históricos de los bailes y músicas que serán abordados. A raíz de dicho estudio, nos preguntaremos si Carlos Saura se hace heredero o disidente de dicha expresión hegemónica de la cultura argentina en el cine.

Citar y desenfocar

La adaptación fílmica *El sur* se abre y se cierra con unos planos que ubican la acción al sur de Buenos Aires cuando el resto de la película se desarrolla en la capital. La estructura circular parece reproducir la organización dicotómica descrita inicialmente al hacer de Buenos Aires el centro y al rechazar lo otro a la periferia. No obstante, afloran de vez en cuando a la superficie de la narración unas citas sacadas de las obras cuentistas y poéticas de Borges²⁰. Son filmadas o leídas por el protagonista y gran lector Juan Dahlmann. Al romper con la continuidad narrativa del cuento, las citas le confieren un ritmo sincopado y rayan de cierta forma el círculo encerrador. Además, los fragmentos seleccionados por Juan giran en torno a la creación y la imaginación. No solo se trata de la utilización de palabras como “libro”, “padre”²¹ o “dibujar”²² sino también de la propia postura del personaje ante los textos. A modo de ilustración, se puede citar el momento en que el protagonista escribe un verso del poema “Lo perdido”: “Donde estará mi vida, la que pudo / Haber sido y no fue”. Tras algunos segundos, Juan vacila y borra “y no fue”. Así exacerba el encabalgamiento y rompe con el final cerrado del verso que supone el uso del pretérito, permitiendo que se abran todas las posibilidades.

¹⁶ En *¡Tango!* de Luis Moglia Barth, el personaje de Tita, interpretada por Tita Merello canta y aconseja que la gente se quede en casa porque el mal está fuera y envilece. Luis Moglia Barth, *¡Tango!*, *op.cit.*

¹⁷ Según Nadia Lie, el Nuevo Cine Argentino se estandarizó por encajar demasiado con la demanda exterior. Nadia Lie, “Une question transnationale : les conditions de production du NCA”, en Pietsie Feenstra et María Luisa Ortega, dir., *CinémAction*, n°156, 2015, p.76-82. Disponible en la dirección: <https://lirias.kuleuven.be/bitstream/123456789/437779/2/NCAkort.pdf> (Consultado el de febrero de 2016).

¹⁸ Cabe señalar que cineastas como Lucrecia Martel no escogen Buenos Aires ni el acento porteño sino las regiones fuera de la capital para desarrollar sus argumentos. Es el caso de la película *La Ciénaga* de 2001 cuyo argumento se desarrolla en la región de Salta. Así la directora ofrece una mirada descentrada.

¹⁹ Entre los diferentes tipos de relaciones intertextuales que mantienen las películas de Saura con otras obras, nos centraremos en el primer nivel intertextual, es decir las formas explícitas o las citas tales como las define Gérard Genette en su ensayo *Palimpsestes: Gérard Genette, Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, collection “Poétique”, p. 8.

²⁰ Además del cuento “El Sur”, Carlos Saura cita fragmentos sacados del texto “El puñal” de su ensayo *Evaristo Carriego*, unas líneas del epílogo de la colección *El hacedor*, unos versos del poema “Lo perdido” de la colección *El oro de los tigres*, unos versos del poema “El Sur” sacados de la colección *El fervor de Buenos Aires* y algunos versos del poema *El guardián de los libros*.

²¹ Juan Dahlmann lee estos versos del poema “El guardián de los libros” cuando pasea por el sótano de la biblioteca: “El padre de mi padre salvó los libros. / Aquí están en la torre donde yazgo, / recordando los días que fueron de otros, / los ajenos y antiguos. / En mis ojos no hay días. / Los anaqueles están muy altos y no los alcanzan mis años. / Leguas de polvo y sueño cercan la torre”. Jorge Luis Borges, “El guardián de los libros”, *Obra poética (1923/1977)* (1977), Madrid, Alianza editorial Emecé Editores, 1981, p. 342-343.

²² El protagonista cita las últimas líneas del prólogo de la colección *El hacedor*: “Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de dormir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.” Jorge Luis Borges, “Epílogo”, *El hacedor*, Barcelona, Debolsillo, 2012, p.146-147.

Fig.1 Juan Dahlmann leyendo el poema “El Sur” de Borges (TC: 31mn05)
Carlos Saura /

Por otra parte, de manera general, la puesta en escena de las citas aleja aún más al espectador del primer nivel narrativo ya que vienen enmarcadas o asociadas de manera sincrónica con músicas. El cariz extradiégetico de las composiciones en la pantalla borra los sonidos diégeticos que recrean la vida cotidiana y que anclan a Juan o al espectador en dicha realidad. El efecto es impactante. Cuando él pasea leyendo o citando líneas entre los anaqueles de las estanterías de la biblioteca o en un parque de Buenos Aires parece deslizarse por el espacio y salir del marco referencial del film. La imaginación se convierte entonces en el marco referencial. Cabe precisar que algunos fragmentos se refieren no solo a la creación de manera general sino también a la fundación dicotómica de una Argentina basada en una lucha entre civilización y barbarie. De hecho, el cuento “El sur” presenta avatares o hipotextos dentro de la película epónima. Las líneas del texto *El puñal* sacadas del ensayo *Evaristo Carriego* insisten en la relación visceral del gaucho con su puñal²³ de la cual tampoco Juan parece desprenderse. Entonces, al proyectar los textos borgeanos bajo su forma escrita u oral sin puesta en escena ficcional que los anclara en una realidad referencial y al tintarlos de músicas extradiégeticas, Carlos Saura revela el corte artificial e imaginativo del relato nacional que conllevan dichos fragmentos. También, a través de la multiplicación de los hipotextos del cuento borgeano, el director español valora sobre todo el poder creativo y vital del mito nacional, y por ende del cuento. Le niega al mito cualquier tipo de estatuto referencial. Dos años después de haber dirigido la película *El sur*, Carlos Saura le confiesa a Agustín Sánchez Vidal su fascinación por la duplicación y la trasgresión del tiempo que practica Borges:

Ya he dicho lo que me fascina Borges, al igual que Pessoa y su multiplicidad. La duplicidad de los personajes que saltan la barrera del tiempo como en *La prima Angélica* [...] *El Sur* [...]. Ese perfil psicológico es el del propio Borges [...], en los que se detecta un mismo deseo de multiplicidad [...]. Y de ahí las simetrías, las repeticiones, los espejos que duplican la mirada, todos esos mecanismos multiplicadores [...].²⁴

Según las palabras del cineasta, el proceso duplicador impacta la mirada. El mismo año precisa su meta en una entrevista con Monique Carcaud-Macaire : habla de proponer un “jogging visual”²⁵ a los espectadores y enseñarles a mirar.

Al rodar *Tango* en 1998, Carlos Saura reanuda con Argentina. Así que ensancha el campo de su cámara y enriquece o duplica su percepción del país del cono sur. Borges es otra vez uno de los prismas por los cuales mira el dramaturgo Mario Suárez, protagonista del musical, para crear el espectáculo sobre la historia de la música y del baile porteños. Cuando los productores le niegan apoyo a su trabajo por la referencia a la última dictadura militar, el artista cita al escritor: “Hay una cita de Borges que me fascina, dice: ‘el pasado es indestructible, tarde o temprano vuelven las cosas y una de las cosas que vuelve es el proyecto de abolir el pasado’”²⁶. Más allá del aspecto político de dicha cita, aparece un concepto bergsonianiano del tiempo, es decir la convivencia del pasado con el presente. Es bajo el concepto duplicador o de la simultaneidad temporal según Borges como Suárez/Saura abordan el tango. Este concepto se plasma en secuencias que funcionan en espejo. Es el caso de la secuencia donde aparece en medio del estudio de rodaje una proyección de un fragmento del musical *Tango bar* de 1935 en la que Carlos Gardel canta *Arrabal amargo*²⁷. Esta corre pareja con la secuencia siguiente donde Laura y Ernesto bailan un tango sobre la composición original *Tango para percusión* de Lalo Schifrin²⁸. El musical *Tango bar* cuenta la historia de un hombre atormentado por los remordimientos: el afán de lucro lo llevó a robar, estafar y perder no solo mucho dinero sino también a la mujer a la que amaba. La letra del tango *Arrabal amargo* así

²³ Sentado en su oficina, Juan cita esas líneas del texto “El puñal”: “En un cajón del escritorio, entre borradores y cartas, interminablemente sueña el puñal con su sencillo sueño de tigre, y la mano se anima cuando lo rige porque el metal se anima, el metal que presiente en cada contacto al homicida para quien lo crearon los hombres.” Aquí vienen las referencias del texto: Jorge Luis Borges, *Evaristo Carriego* (1955), Barcelona, Alianza Emecé, 1985, p.99.

²⁴ Agustín Sánchez Vidal, *Retrato de Carlos Saura*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1994 p.76 y 90.

²⁵ Henry Talvat, *Le mystère Saura*, Montpellier, Climats, 1992, p.113: “Monique Carcaud-Macaire: lo que usted está diciendo es que es necesario saber observar [...] / Carlos Saura: Sí, antes que nada, porque si no hacer cine es imposible, es evidente. ¡Por eso digo que se debe practicar el jogging visual, y es una actividad que adoro!” [traducción propia].

²⁶ Carlos Saura, *Tango, Argentina Sono film*, 1998, DVD video M6 (2005),(TC: 1h 30mn 35s).

²⁷ *Ibid.*, TC: 29min 01s-30min 09s.

²⁸ *Ibid.*, TC: 30min10s-31min 46s.

como el hilo narrativo de este musical conllevan una fuerte carga moral a imagen de los tangos y musicales de aquella época. Cabe recordar que, a partir de la presidencia de Julio Argentino Roca en 1880, se va afirmando una política paternalista e higienista en Argentina²⁹, la cual se plasma en los diferentes sectores de la vida pública y privada. No se prohíbe oficialmente el tango. No obstante, la clase dirigente se encarga de controlar a las personas y los lugares que fomentarían la vena más insolente del tango. En 1902, se adopta una ley para controlar los lupanares y reducir la “corrupción moral”. Se publican los primeros libros de aprendizaje sobre el tango en los que se precisa cómo se debe dominar el cuerpo al bailar. Las portadas de las partiduras ostentan “escenas decentes” como la ilustración para la portada de *Tango* compuesto por Rodríguez Pena y Vicente Greco donde baila la clase alta en un salón burgués³⁰. Incluso años después de aquel giro, escritores como Tallón celebran ese nuevo tango sin lupanar³¹. Al proyectar una secuencia de *Tango bar*, Carlos Saura no selecciona la parte moral de la película sino que aborda la herencia de Gardel bajo el aspecto estético y plástico. El encuadre de la cámara abarca perfectamente el marco de la pantalla que proyecta el plano donde el cantante entona *Arrabal amargo*, el contrapicado realzando la figura de Gardel. A continuación, aun cuando se procede a un ajuste de enfoque para mostrar la admiración del director Mario Suárez y de sus colaboradores por Carlos Gardel, los bordes del marco de la pantalla y de la cámara siguen siendo paralelos. Destacan los tonos grises del plano que le confieren a la imagen una estética de papel satinado y otorgan cierta atemporalidad a la figura de Carlos Gardel. El movimiento surge de su voz grave que sigue retumbando en el fuera de campo cuando el elenco se aleja de la pantalla y se dirige hacia otro escenario donde Ernesto y Laura ensayan un baile tanguero. La asociación entre la voz grave y la panorámica recalca la intensidad del órgano vocal del cantante permitiendo pasar de una secuencia a otra mediante un encabalgamiento sonoro. Otra vez domina la armonía ya que la voz y la melodía del tango *Arrabal amargo* se funden con la composición original de Lalo Schifrin.

Fig.2 *Mise en abîme*: Carlos Gardel canta *Arrabal amargo* en *Tango* de Carlos Saura
Carlos Saura / TC: 29mn04

Sin embargo, las dos composiciones pertenecen a dos registros diferentes. La tonalidad menor en la que canta Gardel le confiere al tango un tinte melancólico, una melancolía potenciada por los violines tocados con trémolo. De hecho, esta canción es representativa del tango popular de los años 1940 y 1950 que recalca las decepciones amorosas de los héroes en los musicales. Por su parte, la composición *Tango para percusión* de Lalo Schifrin ofrece una mayor riqueza formal y narrativa. Primero, se nota una influencia de la música norteamericana como la de Bernstein, compositor del musical *West Side Story*, a través del uso de las percusiones de una orquesta sinfónica como los platillos Ride y el triángulo. No obstante, las percusiones evocan también músicas étnicas que pueden remitir a las raíces negras del tango³² aunque el conjunto no deja de ser muy estetizado. De hecho, no hay improvisación. Además, los diferentes instrumentos suenan uno tras otro y se acumulan con armonía hasta saturar el espacio sonoro. Solo la primera nota evoca la vena popular de la composición ya que resuena con fuerza como si se hubiera extendido la piel del bombo. La cámara le sigue la corriente al encajonamiento sonoro. A medida que los instrumentos llenan el espacio, el encuadre de la cámara que filma los cuerpos de los bailarines se reduce mediante un trévelin de avance y racores en el eje. Esta reducción del encuadre exagera el cariz carnal del tango que interpretan Laura y Ernesto. Una luz roja cubre los cuerpos como si fuera una segunda piel, subrayando el deseo. Los pasos que ejecutan los bailarines se inspiran en las quebras y los cortes que generaron el tango canyengue y el candombe, sustratos pamperos y negros del tango. Son figuras sensuales que simbolizan o prefiguran el acto sexual. Aquí surge en la pantalla la cara más lasciva del tango que

²⁹ Osvaldo Bazán cita el artículo “Los lunfardos, estudios clínicos sobre esta clase de ladrones profesionales” escrito en 1930 por Francisco De Veyga, médico y artesano de dicha política higienista. Éste descalifica en él a la actriz y cantante de tango Pepita Avellaneda que se producía al principio del siglo XX tanto en los cafés sulfurosos, como El cosmopolita o El Alcázar, como los teatros distinguidos como el Armenonville o el Palais de Glace: “Al contrario de la homosexualidad masculina, que era oculta, el lesbianismo, aunque menos abundante, exhibía agresividad maleva: Pepita Avellaneda, la primera cancionista de tango, vestía de varón según la leyenda, disputaba a Gardel los amores de madame Jeanne”. Osvaldo Bazán, *Historia de la homosexualidad en la Argentina: de la conquista de América al siglo XXI*, Buenos Aires, Marea, 2004, p.165, p.145.

³⁰ Gustavo Varela, *Tango una pasión ilustrada*, Edición Lea S.A. Formato Kindle, p. 517.

³¹ Osvaldo Bazán, *Historia de la homosexualidad en la Argentina, op.cit.*, p.174.

³² Michel Plisson, *Tango, Du noir au blanc*. « Musique du monde », edición Cité de la musique/ Actes Sud, 2004. En su obra, Michel Plisson recalca los orígenes negros del tango argentino y denuncia el rechazo que sufrieron « los orígenes oscuros de la música y del baile, lo cual dio lugar a unas interpretaciones fantasiosas, construidas retrospectivamente » (p.10) [traducción propia].

quiso borrar la élite política de las primeras décadas del siglo XX. Al igual que la composición musical, la coreografía rompe con el origen tradicional y viene empapada de una vena contemporánea. Laura y Ernesto no se abrazan para bailar. Así pueden moverse de modo más libre por el espacio del escenario. Ejecutan los pasos de tango de manera muy entrecortada. Por fin, la pausa final suena muy contemporánea ya que los bailarines imitan un gesto de la vida cotidiana: se abrazan. Dejan de lado el mantenimiento rígido de los brazos y expresan con intensidad sus sentimientos.

Fig.3 Laura y Ernesto bailando sobre *tango para percusión* de Lalo Schiffrin
Carlos Saura / Allocine.fr TC: 30mn21

En suma, Carlos Saura ofrece a través de estas dos secuencias consecutivas un palimpsesto musical y coreográfico del tango al tejer vínculos entre las diferentes expresiones populares y clásicas. No respeta la cronología temporal ni establece jerarquía como para significar que las raíces negras conviven con las expresiones más contemporáneas. Destaca la forma abierta que ostentan la música y el baile tangueros que no dejan de evolucionar. El cineasta español repite el mismo procedimiento varias veces en *Tango*. Es el caso de la secuencia donde Elena, otra bailarina, ejecuta un tango sola con toques contemporáneos³³. Carlos Saura asocia esta secuencia con dos otras escenas consecutivas donde aparece Tita Merillo en una pantalla³⁴. La actriz y cantante de tango entona *Se dice de mí* en la comedia *El mercado de abasto* (Lucas Demare, 1955). Otra vez, el cineasta conjuga las formas populares, cultas y contemporáneas del tango. Carlos Saura introduce un tinte ibérico en la composición musical sobre la cual baila Elena como para asociar el tango a España. En efecto, el juego rítmico y percusivo de la guitarra mediante los *spiccato* y los *glissando* suena flamenco.

Casi dos décadas después, en el musical *Zonda, folklore argentino*, Carlos Saura se vale otra vez del desenfoque. Pero, esta vez el director orienta su cámara hacia el Noroeste argentino. No obstante, una primera ocurrencia ya suena en *El sur*. Se plasma en el *leitmotiv* sonoro de *La Amanecida*, una zamba compuesta por Mario Arnedo Gallo. La zamba predomina entre el repertorio musical que nos propone *Zonda, folklore argentino*. No se citan en este musical las figuras tutelares como Carlos Gardel o Tita Merillo sino las caras y voces comprometidas de Mercedes Sosa y Atahualpa Yupanqui, ambos representantes de la *nueva canción* que emerge a partir de los años 1960 en apoyo a los movimientos sociales que se desarrollan por todo el continente sudamericano³⁵. Por otra parte, a diferencia de las películas *El sur* y *Tango*, el hilo narrativo desaparece. Sin embargo, el desliz plástico, musical y coreográfico permanece entre las secuencias. Es el caso de las secuencias que rodean el homenaje al cantante Atahualpa Yupanqui³⁶. En la escena que inaugura esta parte musical alrededor del cantante, se escucha *La amanecida*, una zamba ya presente en la películas *El sur*. Bombo y guitarra permanecen, pero el güiro y el piano desaparecen en la nueva composición. Entonces, el corte clásico de la composición se borra y ésta se centra en su vena más popular o regionalista. Pero, al igual que la composición del tango que baila Elena, el guitarrista introduce entre las primeras notas de la zamba una secuencia descendente armónica muy típica (la menor, sol mayor, fa mayor, mi mayor) del flamenco como si se quisiera desenfocar y no encerrar la composición en un repertorio fijo. Quizás sea también la alteridad del cineasta español que se exprese y señale su recepción personal de la zamba³⁷. Se añade otro instrumento, la voz del

³³ Carlos Saura, *Tango*, Argentina Sono film, 1998, DVD video M6 (2005), TC : 46min-47min 32s.

³⁴ *Ibid.*, TC: 47min 33s- 49min 40s.

³⁵ Rodolfo Braceli cita a Mercedes Sosa “Todo es compromiso. Uno no solo se compromete cuando elige cantar canciones de protesta; se compromete cuando a sus letras les exige poesía y a la música le exige calidad. Quiero decir que yo me comprometo no solo cuando digo que soy comunista. Aunque no tengo el carné del partido, mi compromiso va más allá: es con el ser humano”. Rodolfo Braceli, *Mercedes Sosa, La Negra* (2003), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2010, p.21.

³⁶ Carlos Saura, “Zamba, la amanecida”, *Argentina (zonda)*, DVD epicentrosfilms, TC: 1h 09min19s-1h 12min 11s.

³⁷ En el momento de la promoción de la película *Zonda, folklore argentino* en Argentina, Carlos Saura describe a los periodistas de *La Nación*, el *modus operandi* que adoptó para la dirección de su película. Se trata de un trabajo a la vez personal y en colaboración con los artistas. Así lo resume el periodista: “Saura ofrecerá su visión audiovisual del folklore argentino, con esa misma estética minimalista, sobriedad y belleza visual filmada en los interiores de un estudio, que desde los noventa se transformó en su marca, en la que se conjugan actuaciones en vivo y danzas representativas, con coreografía a cargo de Koky y Pajarín Saavedra”. Gabriel Plaza, “Carlos Saura continúa su saga musical con folklore, El director vendría en septiembre a filmar con figuras del género, con la estética que rubricó en películas como Flamenco”, *La Nación*, 24 de julio de 2014. Disponible en la dirección: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/carlos-saura-continua-su-saga-musical-con-folklore-nid1713341> (consultado el 2 de abril de 2019).

cantante Jairo que cuenta en primera persona la caminata de un hombre de una tierra infértil a otra fructífera y nutritiva. No solo la letra sino también la puesta en escena traducen otra vez la dicotomía vida y muerte que regía parte de los textos borgeanos envueltos en la primera versión de *La amanecida*³⁸:

Monte de soledad
nos vamos bebiendo el día.
Y un andar por la tierra salobre
de lágrimas perdidas.
Ya no puedo decir
que el viento es pan de horizonte;
ni acercar la mañana a mi boca,
labio carne de cobre.
Carne de mi canción
palabras que van naciendo.
Voy al ser de mi tierra aceituna
silbando como el viento.
Luz de un amanecer
quiere florecer mi boca.
Mi piel suena en un parche reseco,
canta sobre las hojas.
Voy tentando un aclarar
sobre el vacío del sol.
Y esta zamba que canta y me nombra
me llora entre las manos.
Y esta zamba que canta y me nombra
tiene un grito en el final.

De hecho, el telón de fondo que compone parte del escenario viene dividido en dos partes: un espejo a la izquierda y un telón amarillo a la derecha. El cuerpo de cada artista se refleja en el espejo, el cual permanece en la oscuridad. Por el contrario, los músicos y el cantante de carne y hueso se encuentran delante de la parte luminosa del escenario. Si respetamos la lógica de la lectura occidental, tenemos la impresión de que los cuerpos desencarnados por un lado cobran vida por otro lado. No sería la primera vez en las obras del director español. En la conclusión de su estudio sobre las películas musicales de Carlos Saura, Pascale Thibaudeau observa que éstas “se abren a la emergencia de lo vivo, en virtud de esa confusión, subrayada por Roland Barthes, entre lo Real y lo Vivo”³⁹. Dicha puesta en escena no deja de correr pareja con la lógica performativa de la letra de la canción *La amanecida*. Es más. Los hombres en las tablas pasan de la oscuridad a la luz y se hacen artistas de carne y hueso: cantan o tocan música. Ese paso de la oscuridad a la luz es una metáfora de la creación artística. La letra conlleva también dicha dimensión meta-artística ya que el yo errante supera su desesperación y recobra fuerza a través del arte: la zamba es el abono de su tierra. Prueba de eso, cuando termina la representación, el guitarrista cabizbajo relaja su brazo y cuerpo como si fuese un muñeco desarticulado. No obstante, el hilo musical y performativo no es del todo roto. La zamba siguiente sigue desenrollando la fuerza vital de *La amanecida*. Se trata de un homenaje a Atahualpa Yupanki⁴⁰. Suena en él la canción *Preguntitas sobre dios* interpretada por el propio cantante. En realidad, éste no canta sino que habla. La voz libre de Atahualpa no se ciñe a la melodía. La guitarra la acompaña. Además, la ambigüedad tonal o la alternancia entre la gama menor y mayor en las coplas recalca aún más la letra. Lo que cuenta es el mensaje tanto más cuanto que una epifora musical rige toda la canción. De hecho, a través de tres generaciones, Atahualpa cuenta la vida difícil de los trabajadores del campo, del monte y de las minas. También explica que todos los miembros de su familia son ateos porque si Dios existe, él no vela por el pueblo ya que “almuerza en la mesa del patrón”.⁴¹ La letra de Atahualpa desarrolla el campo léxico vegetal y mineral de la zamba anterior para mejor anclar su relato en el espacio geopolítico y étnico del noroeste y así potenciar la carga política de la letra:⁴²

Un día, yo pregunté
Abuelo, ¿Dónde está Dios?

³⁸ La composición es de Mario Arnedo Gallo y la letra de Hamlet Lima Quintana.

³⁹ Pascale Thibaudeau, *Carlos Saura, le cinéma en dansant*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 282.

⁴⁰ Carlos Saura, “Homenaje a Atahualpa”, *Argentina (Zonda)*, DVD epicentrosfilms, TC: 1h 09min 20s-1h 12min 22s.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

Mi abuelo se puso triste
 Y nada me respondió
 Mi abuelo murió en los campos
 Sin rezos, ni confesión
 Y lo enterraron los indios
 Flauta de caña y tambor
 Al tiempo, yo pregunté
 Padre, ¿qué sabes de Dios?
 Mi padre se puso serio
 Y nada me respondió
 Mi padre murió en las minas
 Sin doctor, ni protección
 ¡Color de sangre minera
 Tiene el oro del patrón!
 Mi hermano vive en los montes
 Y no conoce una flor
 Sudor, malaria y serpiente
 Es vida del leñador
 Y que nadie le pregunte
 Si sabe dónde está Dios
 ¡Por su casa no ha pasado
 Tan importante señor!
 Yo canto por los caminos
 Y cuando estoy en prisión
 Oigo las voces del pueblo
 Que canta mejor que yo
 Hay un asunto en la tierra
 Más importante que Dios
 Y es que nadie escupa sangre
 Pa' que otro viva mejor
 ¿Qué Dios vela por los pobres?
 Tal vez sí y tal vez no
 ¡Pero es seguro que almuerza en la mesa del patrón!

Entre las notas de guitarra, suena una flauta que evoca las raíces andinas de la población argentina⁴³. La breve descripción de las infraestructuras socioeconómicas de la región explica la división socioespacial y descalifica la explicación positivista y racista que encierra la dicotomía entre barbarie y civilización. La puesta en escena de dicho número se vale otra vez de la oposición entre vida y muerte. A medida que avanzamos en la melodía, un trávelin de retroceso permite descubrir una foto en blanco y negro de Atahualpa con su guitarra. El dinamismo viene del movimiento de la cámara asociado a la voz del cantante que retumba en el espacio del estudio. El marco de la cámara termina abrazando una inmensa foto en medio de un escenario. En el primer plano, vislumbramos las siluetas a contraluz de unos espectadores que están viendo y escuchando a Atahualpa. Carlos Saura recrea las condiciones de un concierto y le da vida al repertorio del cantante. Por otra parte, la angulación de la cámara pone al espectador de la película al mismo nivel que el espectador del concierto como si éste fuese una prolongación de aquél. El director español ensancha por todas partes el campo de la cámara. Además, la bicromía de la foto, el espacio neutro del estudio así como el claroscuro empapan la secuencia de cierta atemporalidad. Tampoco se mantiene el marco geográfico. La canción se dirige a todos. Profesada la Buena Nueva, la revolución puede ponerse en marcha.

Fig.4 Carlos Saura posa delante de la foto de Atahualpa Yupanki, una foto que remite al plano secuencia del número musical “Homenaje a Atahualpa”
 Carlos Saura / Allocine.fr

En efecto, en la secuencia siguiente, el número del Carnavalito⁴⁴ ostenta un baile libre, descodificado donde la figura del diablo se vuelve dios como para desafiar al dios cristiano del colonizador español. Isabelle Lemayrie explica que “entre muchas comunidades indígenas o negras de América Latina, el

⁴³ César Bolaños, *Origen de la música en los Andes, instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos en la región andina precolonial*, Lima, Fondo editorial del congreso del Perú, 2007, p. 103-157.

⁴⁴ Carlos Saura, “Homenaje a Atahualpa”, *Argentina (zonda)*, DVD epicentrosfilms, TC : 1h 12min 22s -1h 15mn 02s.

personaje del diablo encarna la libertad, la revuelta contra el colonialismo, el anticonformismo”⁴⁵. Por otra parte, la forma colectiva del carnavalito inscribe el baile en la cultura indígena, una forma de baile colectivo ya vigente antes de la influencia de los bailes en pareja importados por los colonizadores españoles⁴⁶. Aunque la cámara se ciñe de nuevo al noroeste desde el punto de vista sonoro y coreográfico, ésta se mueve con libertad por el escenario. Mediante un plano subjetivo y un trávelin de avance, el espectador sale a escena en medio de los bailarines desde el espacio de los bastidores. La cámara es un cuerpo más en el escenario. Se multiplican los planos detalles sobre los accesorios de baile, los trajes y los diferentes artistas. Entonces, todo se vuelve centro. Carlos Saura filma desde dentro y modifica la recepción del espectáculo al romper con la frontalidad tradicional entre el espacio físico de la escena y los espectadores. A raíz del análisis de estos tres números sacados del musical *Zonda, folklore argentino*, notamos cómo las secuencias alrededor de la figura de Atahualpa se asocian mediante motivos sonoros, lingüísticos o visuales. Carlos Saura reitera el efecto con la cantante Mercedes Sosa. En efecto, una escena de baile precede la secuencia donde suena la canción *Todo cambia*⁴⁷. Se trata de un chamamé que celebra el mestizaje⁴⁸. A la manera de las secuencias sobre el tango, Saura revela en ella las raíces negras e indígenas del chamamé así como todas las posibilidades contemporáneas que se ofrecen a la forma de este baile. Entonces, tras el número coreográfico, el estribillo “todo cambia” de Mercedes Sosa reitera con palabras el mensaje de la precedente secuencia y se plantea como máxima. En resumidas cuentas, tantos los deslices entre las secuencias como las puestas en escenas en *Zonda, folklore argentino* permiten borrar las jerarquías o la oposición entre un centro y su periferia con el fin de asociar todas las expresiones culturales.

Fig.5 Los artistas y la cámara salen a escena
Carlos Saura / TC: 1h12mn55

A modo de conclusión

Carlos Saura adopta una doble postura a la hora de citar obras artísticas en sus películas hispanoargentinas. Por una parte, el cineasta español rinde homenaje a los artistas argentinos. Estetiza los textos y retratos, enmarcando las obras con armonía como si fuesen cuadros. Hasta se nota mayor subjetividad cuando se asocian sonoridades flamencas con las composiciones originales que colorean las imágenes. A lo largo de las tres películas, el director completa su álbum personal y cultural de Argentina. Recorre tanto las producciones del Este como del Oeste argentino. Ensancha el campo de su cámara. No obstante, dentro de cada obra, se operan deslices entre dichas secuencias intertextuales y las que las rodean. Los cuadros se esfuman. Se trata de desenfocar antes que citar o calcar cualquier representación cinematográfica o literaria. Los racores son sonoros y visuales. Dichos avatares textuales, tonales o coreográficos revelan los sustratos y las herencias culturales que las expresiones hegemónicas disimulan. También, a través de la multiplicación de los textos borgeanos y del virtuosismo de los artistas en las tablas, se recalca la capacidad de crear y enriquecer una obra con nuevas influencias o gracias al poder de la imaginación. Entonces, para el director español, citar o heredar hipotextos supone una postura activa y exploratoria ante el pasado. Este fuera de campo inmenso que ostentan las tres películas contradice cualquier pretensión totalitaria y, por ende, la tentación de demostrar una imagen esencialista de una Argentina aferrada al tango triste y su capital, Buenos Aires. Carlos Saura hace del cine un arte del racor que reúne a la gente de cualquier horizonte oponiéndose a un cine codificado que mantiene estructuras narrativas e ideológicas.

BIBLIOGRAFÍA

BAZÁN, Osvaldo, *Historia de la homosexualidad en la Argentina*, Buenos Aires, Edición Marea Editorial, 2010.

⁴⁵ Isabelle Lemayrie, *La musique sud-américaine, rythmes et danses d'un continent*, Paris, Gallimard, 1997, p.98.

⁴⁶ Carlos Vega, *El origen de las danzas folclóricas. op.cit.*, p. 67-68.

⁴⁷ Carlos Saura, “Homenaje a Mercedes Sosa, ‘todo Cambia’”, *Argentina (zonda)*, DVD epicentrolms, TC: 23mn 17s-28mn 08s.

⁴⁸ Carlos Saura, “Chamamé, ‘Mi pueblo, mi casa, mi soledad’ ”, *Argentina (zonda)*, DVD epicentrolms, TC: 19mn 50s-23mn16s.

- BOLAÑOS, César, *Origen de la música en los Andes, instrumentos musicales, objetos sonoros y músicos en la región andina precolonial*, Lima, Edición Fondo editorial del congreso del Perú, 2007.
- BORGES, Jorge Luis, *Obra poética (1923/1977)* (1977), Alianza editorial Emecé Editores, 1981.
- , *Evaristo Carriego* (1955), Edición Alianza Emecé, 1985.
- , *El hacedor*, Edición Debolsillo, 2012.
- BRACELI, Rodolfo, *Mercedes Sosa, La Negra* (2003), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2010.
- DAGFAL, Alejandro, “Folie et immigration en Argentine entre le XIX^e et le XX^e siècles”, *L'information psychiatrique*, 2007/9 (Vol. 83), p.751-758.
- DESOUCHES, Olivier, « La culture, un bilan sociologique », *Réseau Canopé « Idées économiques et sociales »*, n° 175, 2014, p.53-60.
- FILMOTECA ESPAÑOLA, *Catálogo de filmoteca española*, “Documento, *El sur*”. Disponible en la dirección: <http://catalogos.mecd.es/RAFI/cgi-rafi/abnetopac/O14035/IDace468cc/NT2>
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Seuil, 1982, p. 573.
- LEMAYRIE, Isabelle, *La musique sud-américaine, rythmes et danses d'un continent*, Paris, Gallimard, 1997.
- LIE, Nadia, « Une question transnationale : les conditions de production du NCA », *CinémAction*, n°156, 2015, p.76-82.
- MIRANDA, Laura y RODRÍGUEZ Riva, Lucía, coords, *Diálogos cinematográficos entre España y argentina, vol 1. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*, Edición Asociación Shangrila Textos Aparte, 2019.
- PLAZA, Gabriel, “Carlos Saura continúa su saga musical con folklore, El director vendría en septiembre a filmar con figuras del género, con la estética que rubricó en películas como Flamenco”, *La Nación*, 27 de julio de 2014.
- PLISSON, Michel, *Tango, Du noir au blanc*, Actes Sud, 2004.
- REDACCIÓN AV451, “España y Argentina, una relación rentable”, *Audiovisual 451*, 14 de marzo de 2017. Disponible en la dirección: <https://www.audiovisual451.com/espana-y-argentina-una-relacion-rentable/>
- ROGER, Stéphane, *André Malraux, entretiens et précisions*, Paris, Gallimard, 1984.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Retrato de Carlos Saura*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1994.
- SAURA, Carlos, *Tango, Argentina Sono film*, DVD video M6, 2005.
- , *Argentina (Zonda)*, DVD epicentrosfilms, 2015.
- TALVAT, Henry, *Le mystère Saura*, Montpellier, Climats, 1992.
- VARELA, Gustavo, *Mal de tango*, Buenos Aires, Edición Páidos, 2005.
- , *Tango una pasión ilustrada*, Lea S.A., Kindle, 2014.
- THIBAUDEAU, Pascale, *Carlos Saura, le cinéma en dansant*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.
- VEGA, Carlos, *El origen de las danzas folclóricas*, Buenos Aires, Ricordi, 1956.