



HAL
open science

EL OJO QUE PIENSA revista de cine iberoamericano De Madeinusa a La teta asustada de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor

Marianne Bloch-Robin

► **To cite this version:**

Marianne Bloch-Robin. EL OJO QUE PIENSA revista de cine iberoamericano De Madeinusa a La teta asustada de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor. El ojo que piensa, 2011, El ojo que piensa n°3. hal-01613858

HAL Id: hal-01613858

<https://hal.univ-lille.fr/hal-01613858>

Submitted on 13 Oct 2017

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.

De *Madeinusa* a *La teta asustada* de Claudia Llosa: la música en la visión del mundo de un autor

Marianne Bloch-Robin

La expresión “cine de autor” se utiliza hoy en día para calificar películas de muy distintas índoles: obras de autoficción construidas alrededor de una transposición muy evidente del ego del director o también construcción, por la crítica cinematográfica, de figuras míticas de, a veces, dudosas autorías. Por lo tanto, parece interesante volver a interrogarse acerca del concepto de autor en el cine partiendo de la ópera prima de la joven directora Claudia Llosa, titulada *Madeinusa*. En efecto, al visionar la obra aparece claramente que pertenece a la “categoría” del cine de autor. Para guiar esta reflexión e intentar aclarar la noción de autor, cuyo sentido se encuentra a menudo desvirtuado, ha sido preciso destacar unas características comunes entre la noción de “política de autor” desarrollada por el equipo de los *Cahiers du Cinéma* en los años cincuenta⁽¹⁾ y la “función-autor” definida por Michel Foucault en “¿Qué es un autor?”,⁽²⁾ tomando en cuenta que el cine contiene un componente intertextual mucho más importante que la literatura, objeto principal del texto de Foucault. En efecto, incluso si Claudia Llosa describe metafóricamente y precisamente a la compositora Selma Mutal la música extradiegética que desea para su película, la directora no es autora de la música. La noción de elección -de los colaboradores técnicos y artísticos, de las localizaciones...- tendrá pues una importancia esencial en la definición de la autoría en la idiosincrasia del cine. Si, hoy en día, la “función-autor” se atribuye comúnmente a cierto tipo de “discurso” cinematográfico -que se opone fundamentalmente a un cine calificado de comercial-, esta distinción que ya se afirmaba en los años veinte -veamos la figura del cineasta acuñada por Louis Delluc en 1922-,⁽³⁾ ha tardado mucho en generalizarse y sigue aún sin alcanzar una parte importante de los espectadores de cine. Sin embargo, más allá de esta atribución -una de las condiciones definidas por Foucault - de una obra a un nombre - el nombre del autor -, las dos concepciones del filósofo francés y de los *Cahiers du Cinéma* convergen a la hora de especificar los dos ejes principales que pueden definir al autor o la función autor: una coherencia del conjunto la obra que se precisa en el caso de los cineastas franceses alrededor de la noción de visión del mundo -que correspondería a la obsesión fundamental a la que volvería constantemente el autor a través de obras y temas distintos. Se trataría, por ejemplo, de la culpabilidad en el caso de Alfred Hitchcock, de la ley en el cine de Fritz Lang o de la verdad en él de Orson Welles.⁽⁴⁾ El segundo rasgo fundamental que definiría al autor sería la unidad estilística que se plasmaría en la puesta en escena de la película, la forma que toma la visión del mundo del autor y lo diferencia del lenguaje corriente.

Si la segunda característica puede, sin lugar a duda, percibirse desde la primera obra dirigida, la noción de visión del mundo, de temática obsesiva, necesita por lo menos de una segunda película para poder esbozarse. Por eso, para analizar la obra de Claudia Llosa desde el punto de vista de la autoría, es menester echar mano de su segundo largometraje, *La teta asustada*, estrenado en 2009 para comprobar de qué manera se afianza su visión personal del mundo después de su primera obra. Si nadie puede dudar a estas alturas de la autoría de Claudia Llosa, guionista y directora de sus películas y merecedora de muchos galardones entre los cuales se puede destacar el Oso de Oro del festival de Berlín otorgado a *La teta asustada* en 2009, me pareció conveniente interesarme por su uso muy particular de la música, que, entre las dos películas, se va afianzando como un elemento central en su obra.



Magaly Solier en *Madeinusa*

La originalidad de la función narrativa y estética de la música, tanto en su modalidad extradiegética, en estrecha colaboración con la compositora Selma Mutal, como en sus intervenciones intradiegéticas con la incorporación de numerosas canciones interpretadas por los protagonistas, son rasgos muy específicos, ya presentes en la ópera prima y que se ven confirmados de manera magistral en la segunda obra.

La temática común de las dos películas puede organizarse alrededor de la noción de liberación, la liberación de dos chicas jóvenes. La primera, *Madeinusa*, es prisionera de su pueblo Manayaycuna – que significa en quechua “pueblo en el que no se puede entrar”, pero del que, en realidad, tampoco se puede salir -, y de su padre Don Cayo, alcalde del pueblo que mantiene con ella una relación incestuosa. Madeinusa quiere irse a Lima, a dónde supuestamente se fue su madre y lo conseguirá ayudada por un foráneo, cuyo nombre, Salvador, es revelador, pero que pagará su ayuda muy caro. En cuanto a Fausta, vive en Lima y es presa del miedo que le transmitió su madre que fue violada en su pueblo cuando el Sendero luminoso causaba estragos en el país. Fausta está encerrada en su propio terror y conseguirá vencerlo gracias a su voluntad y también a la ayuda de los demás.

Se puede establecer un paralelo entre las dos películas en las que la música desempeña un papel esencial. En efecto, interviene durante aproximadamente un 40% de las dos obras de forma muy variada pero sobre todo en modalidad intradiegética. En *Madeinusa*, la banda de música del pueblo toca a lo largo de la película y en *La teta asustada*, se escuchan muchas canciones de moda en la radio o grabadas. Sin embargo, este trabajo se centrará en dos otras modalidades precisas, comunes a las dos obras y que, por su uso muy particular y original, se oponen radicalmente a la práctica común del cine comercial, que sigue ciñéndose a los cánones hollywoodienses. Nos interesaremos primero a la música extradiegética, limitada en términos cuantitativos, pero cuyo papel narrativo es central -ya que revela, en cada película, el proceso liberatorio de las protagonistas-. Después, trataremos de las canciones que interpretan a *cappella* ⁽⁵⁾ los propios personajes de las películas -en castellano o en quechua- en las que se pueden destacar dos papeles narrativos principales: la función de la música vocal como prolepsis narrativa al anunciar el desarrollo del relato y la canción como medio –hasta como filtro- que permite la revelación de lo

indecible, la revelación de aquello que los personajes no consiguen comunicar mediante la palabra hablada.

La música extradiegética de las dos películas fue compuesta por Selma Mutal. Las dos composiciones, a pesar de ser muy distintas tienen muchos puntos en común. En los dos casos desarrollan *leitmotive*(6) que traducen principalmente la interioridad de la protagonista, ilustrando musicalmente su liberación progresiva. Representa alrededor del 15% de la música total de cada película -es decir muy poco respecto a los usos del cine comercial-, pero, cuando aparece, su presencia se nota mucho más que si interviniera constantemente a lo largo de la obra como es el caso en el modelo tradicional hollywoodiense. En efecto, según Mario Litwin: “[...] por la variación del factor de presencia, el compositor puede solicitar más o menos la atención del espectador. La atención actúa en efecto como el foco luminoso que se puede encender o apagar a voluntad según la superficie que se desea iluminar”.(7)



Magaly Solier en *Madeinusa*

En *Madeinusa*, el tema se va desarrollando desde unas pocas notas sueltas de harpa, tal gota de agua según el deseo de la directora, como la misma compositora Selma Mutal lo especificó en una entrevista.(8) Poco a poco, a lo largo de las ocurrencias, va construyéndose un tema central y se añaden instrumentos - el piano que se va convirtiendo en elemento central y las cuerdas -, hasta tomar una amplitud importante que revela la evolución del personaje. En efecto, la música traduce su evolución psicológica, desde el simple y lejano deseo de huir -unas pocas notas indecisas-, hasta la esperanza y la realización del deseo. El tema utilizado es pentatónico, modo característico de las culturas andinas, reflejando las fuertes raíces cultural de *Madeinusa*, pero la utilización de instrumentos de origen europeo puede traducir su atracción por lo foráneo -plasmada en su mismo nombre- y su deseo de escapar de su pueblo cerrado. El tema se va desarrollando a lo largo de la película en crescendo hasta apoderarse del espacio fílmico al cerrar la película prolongándose en los títulos de crédito finales.

En *La teta asustada*, el primer tema extradiegético es un *ostinato*(9) tocado a la guitarra acústica sonorizada, construido alrededor de un intervalo de cuarta, se trata de un *ostinato* melódico y rítmico, minimalista y sobrio. Completa musicalmente una estética visual laberíntica y contribuye muy poderosamente a la evocación del encierro obsesivo de la joven, subrayando el aspecto cíclico del tiempo.



Magaly Solier en *La teta asustada*

Por otra parte, su estructura así como el uso de la guitarra sonorizada remite a la banda sonora de *road movies* estadounidenses, caracterizando el mundo culturalmente mestizado y americanizado en el que se mueve la protagonista a la vez que al carácter errático de su recorrido vital. El aspecto cíclico y obsesivo del tema traduce musicalmente la incapacidad de Fausta a salir de su encierro -aquí mucho más difícil de vencer por ser interior-, atrapada en su propio miedo que la paraliza. A la inversa de *Madeinusa*, en la que la melodía evolucionaba y se desarrollaba bastante rápidamente, el tema permanece casi igual en su minimalismo, ya que la evolución de Fausta es mucho más interiorizada y se revela de manera brutal al final de la película. El último tema, también tocado a la guitarra, lo que confiere una fuerte unidad a la música extradiegética, traduce la liberación de Fausta. Está construido sobre el acorde perfecto de si bemol mayor y su estructura, también un *ostinato*, parece liberarse al final con la introducción de la voz de la protagonista, que canta acompañada por la música. La unión de las modalidades extra -la parte instrumental- e intradiegética -la voz de la protagonista-, sintetiza musicalmente el inicio de la reconstrucción de la protagonista, en la unión de las voces interior y exterior(10).

Por otra parte, la música vocal es central en las dos obras en una modalidad intradiegética muy original, ya que los mismos personajes de las películas cantan, a *cappella*, canciones en quechua o en español o en las dos lenguas. Esta práctica sitúa enseguida las dos películas fuera de los usos generalizados en el cine, ya que no pertenecen al género "musical" en el sentido tradicional de la palabra. Aquí, el pacto ficcional no se apoya en los códigos introducidos por el musical hollywoodiense, sino en la aceptación de unos códigos culturales distintos -para el espectador que no pertenece a la cultura andina- que permite que se encuentre verosímil que los personajes no sólo canten sino también que, a veces, comuniquen con los otros cantando.

La primera función de estas canciones es la más tradicional ya que remonta a la práctica del coro griego. Se trata de la prolepsis "cantada", es decir la revelación anticipada a través de la canción del desarrollo narrativo de la obra. En este caso la canción funciona como un verdadero nivel narrativo, pero de manera indirecta ya que a primera vista parece pertenecer simplemente a la diégesis -como caracterización de un personaje por ejemplo-.

En la primera obra, después de los títulos de crédito, *Madeinusa*, la protagonista, está preparando veneno para matar las ratas que infestan los alrededores de su casa. Durante toda la preparación la protagonista canturrea una canción. Esta canción en quechua, que abre la película, habla de "Waychawcitu de las punas" lo que introduce un elemento desconocido para el espectador que no entiende el quechua(11) y lo induce a pensar -junto con el modo pentatónico de la canción, característico de la música andina y de la lengua utilizada- que se trata de una canción tradicional, a pesar del uso de la primera persona que, siendo bastante usual en las canciones, no remite automáticamente a la protagonista. Sin embargo -y el espectador lo comprobará a continuación-, la canción desvela el mismo desarrollo de la película ya que anuncia la intención de la protagonista de irse "Por los cerros y por las abras / me iré corriendo como tú / me iré corriendo como tú". Hasta revela el momento preciso en que intentará

escapar “cuando llegue el tiempo santo” y para confirmar que habla en primera persona de sí misma proporciona un dato biográfico al cantar “tú que cantas ya muy triste / acaso tu madre se ha ido / para que estés como yo”.

Es decir que en realidad la canción revela que la madre de Madeinusa se fue y que ella se quiere ir también durante el Tiempo Santo. Con todo, a pesar de que la forma cantada induzca a no relacionar necesariamente la letra con el primer nivel narrativo de la película, el espectador puede percibir algo y, sin duda, comprenderá luego el pleno alcance del relato formado por la letra pero de una manera mucho más sutil que si adoptara una forma narrativa más clásica - un relato oral por ejemplo -. La canción desvela – a la imagen de las cortinas transparentes que son un motivo visual recurrente en la obra – sin revelar del todo. La conclusión de la canción, que alude al padre triste de que su hija se haya marchado, que coincide con el final de la preparación del veneno, anuncia también el desenlace sobrecogedor de la película, ya que la hija acaba envenenando a su padre con el mismo veneno que está elaborando para deshacerse de las ratas.

Esta función narrativa se encuentra también en la segunda película, la música habiéndose convertido en un tema central de la obra. En efecto, Fausta, que necesita dinero para enterrar a su madre, trabaja como criada en casa de una pianista, compositora con poca inspiración, que, al darse cuenta de que joven inventa canciones, se las compra a cambio de cada una de las cuentas de su collar de perla. La letra de la canción utilizada por la pianista, *La sirena*, cuya melodía se convertirá en el *leitmotiv* de la obra pianística tocada en concierto, es, en realidad un relato exacto de la relación entre Fausta y la pianista. Este pacto entre las dos mujeres que acaba por la traición de la compositora - que no querrá reconocer la “autoría” de Fausta - corresponde exactamente con lo que cuenta la letra de la canción: la historia de la traición de una sirena por unos músicos. En efecto, lo músicos le compran su canción a la sirena que pagan con granos de quínoa - en vez de perlas en la película - y acaban engañándola. En este caso, la melodía de la canción, compuesta por Selma Mutal, remite más bien al carácter inmaduro de Fausta - a la que el miedo le ha impedido crecer y desarrollarse psicológicamente -, ya que su línea melódica puede evocar una canción infantil.

Otra función destacada de la música vocal en la película es la revelación, mediante el filtro musical, de lo indecible, de lo que los personajes no consiguen o no pueden decir por varios motivos. En estos casos la presencia de la música, que, a la vez, crea la emoción y la mantiene alejada, permite liberar la palabra y más allá de la palabra al propio personaje. En una entrevista, la directora subrayaba a propósito de *Madeinusa*: “A través del canto, el pueblo peruano habla de su dolor. Funciona como un bálsamo, como un grito, como un grito del mundo quechua para conseguir sobrevivir y no desaparecer.”⁽¹²⁾

En *Madeinusa*, esta función liberatoria se puede ilustrar en el momento en que la protagonista le canta una canción a Salvador (TC: 43mn 48s)⁽¹³⁾. Madeinusa quiere que Salvador la lleve con él a Lima. La canción que interpreta de repente, mirándole, claramente dirigida al joven limeño, es destinada a enamorarlo. La música permite aquí que la chica pueda expresar lo que la timidez y la vergüenza le impedirían decir. El motivo musical recurrente y la voz muy pura de Magaly Solier, confieren a la melodía un aspecto mágico que las letras vienen confirmar. En efecto, si la canción es en español, las dos últimas frases de la letra son en quechua y revelan el objetivo de la niña “con esta mi canción / te robaré el corazón” que repite obsesivamente varias veces, mirando a Salvador, que no puede entenderla ya que desconoce el quechua⁽¹⁴⁾, pero del que Madeinusa supone que quedará prendido de ella. Este aspecto liberatorio y aquí hasta mágico de la música se ve pues asociado con la lengua quechua que funciona junto a la melodía como una protección añadida, como un filtro que permite al personaje expresarse sin temor alguno, arropado por la música y la lengua.



La teta asustada

En ***La teta asustada***, esta función de la música vocal es mucho más desarrollada ya que la superación del miedo es el mismo tema de la obra y que en numerosas ocasiones la canción se convierte en la única posibilidad de expresarse para la protagonista encerrada en su terror. El ejemplo elegido para ilustrar esta función es uno de los más impactantes y esencial ya que constituye una verdadera matriz de la narración. Se trata del canto de la madre de Fausta, que abre la película, justo antes de que la mujer falleciera súbitamente [\(15\)](#). Este canto está en el origen mismo de la historia de la película, ya que su letra cuenta como la madre fue atrocemente violada y torturada cuando estaba embarazada de su hija y cómo le transmitió su dolor y su terror.

El canto empieza después de que los títulos de crédito hayan desfilado en blanco sobre una pantalla negra. La pantalla sigue negra y se oye la voz aguda de la madre que, cantando a cappella en quechua, cuenta de manera muy cruda y directa, como fue violada. La voz sigue percibiéndose sin ninguna imagen durante casi un minuto treinta segundos hasta que aparece la madre en plano medio corto, un plano muy largo de dos minutos diez segundos. Se puede decir pues que las imágenes y la película nacen literalmente de la voz materna y de la música en un parto metafórico. La melodía, sencilla, basada fundamentalmente en un acorde perfecto es una melopeya muy repetitiva que parece encerrada en los dos extremos del acorde, lanzándose del primer al quinto grado para volver a bajar inexorablemente en una representación musical del lamento original, expresando rabia e impotencia frente al dolor - un esquema melódico muy propio de la música tradicional andina según el estudio de Marguerite D'Harcourt- [\(16\)](#).

Después, el diálogo que se entabla entre la madre y la hija sigue cantado, la mujer añadiendo además que la música le permite recordar y seguir viviendo: "Comeré si me cantas y riegas esta memoria que se seca". El canto protector otorga pues la posibilidad de expresar lo indecible y permanecer vivo a pesar del horror. Pero, sobre todo, la voz, a la vez materna y ancestral - la anciana es físicamente parecida a un ídolo inmemorial -, engendra el proceso de superación del miedo de Fausta, en una representación metafórica de un nuevo nacimiento, que permitirá su liberación a través del camino de salvación que constituye la película. Desde el punto de vista de la narración cinematográfica, el canto permite también introducir el tema central de la película pero conservando un aspecto esotérico para el espectador que a lo largo de la película tendrá los elementos necesarios para entenderlo. Además, esta secuencia, estética y emocionalmente muy impactante, afirma plenamente la autoría de Claudia Llosa por su misma situación en la película, en la linde en que la "maternidad" de la enunciación se desvela, prolongando los títulos de crédito y situada justo antes de que aparezca en la pantalla el título de la película: en su mismo nacimiento.

De la voz original de la madre a la reunión de las voces interior y exterior, el papel matricial de música ya presente en la primera obra se confirma de manera magistral en la segunda. El aspecto musical es, en efecto, un componente clave de la autoría de la cineasta peruana que explota las riquezas emocionales y estéticas del canto andino. Su uso de la música vocal es muy específico ya que utiliza un canto *a cappella*, sobrecogedor para un espectador ajeno a esta cultura. En efecto, en la cultura occidental, la práctica del canto se ha convertido – con excepción quizás de las

canciones de cuna - en algo que no forma parte de la vida cotidiana, algo reservado a unos supuestos profesionales, perdiendo así su carácter religioso, mágico y funcional.⁽¹⁷⁾ Un aspecto que, por el contrario, sigue existiendo en la cultura andina. Pero Caudia Llosa explota también las riquezas de una cultura mestiza nutrida de numerosas influencias que asimila, convirtiéndolas en propias, como lo ilustra el título de la primera obra **Madeinusa** pero también las bandas musicales muy eclécticas de las películas. Cabe añadir, por supuesto, que la personalidad de la directora se revela asimismo a través de unas características visuales muy específicas, dominadas desde un primer largometraje de asombrosa madurez estilística y que, junto con la música, hacen de la segunda película una obra maestra en la que el recorrido vital de la protagonista es también una metáfora de la historia reciente del pueblo peruano.

VIDEO CLIPS

- Fausta, el mar y su madre / *La teta asustada*

<http://www.youtube.com/watch?v=fTFIXuoK8nY>

- *Madeinusa*

http://www.youtube.com/watch?v=TyV-cwH_Ze4

- Canción de la abuela / *La teta asustada*

<http://www.youtube.com/watch?v=Z5JFtsMLsRY>

CITAS

1.- Se pueden mencionar entre muchos textos importantes, los que están recogidos en: *La politique des auteurs*, París, Editions Champ Libre, 1972; los escritos de François Truffaut, *Les films de ma vie*, París, Flammarion, 1975; los de Eric Rohmer, *Le goût de la beauté*, París, Cahiers du cinéma, 1989. Por fin, René Prédal efectuó una síntesis interesante de la noción de autor en el cine en: *Le cinéma d'auteur, une vieille lune?*, Paris, Éditions du Cerf, 2001.

2.- M., Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur », *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, pág. 789.

3.- L. Delluc, *Le Monde nouveau*, 15 Août-1er septembre 1922: "En usant du terme « cinéaste », nous avons désiré le réserver á ceux [...] qui ont fait quelque chose pour l'industrie artistique du cinéma. Il n'y a donc pas autant de cinéastes que de cinématographistes." citado por René Prédal in *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ? op.cit.*,pág. 11.

4.- Ejemplos dados por René Prédal en: *ibíd.*, pág. 52.

5.- Es decir sin acompañamiento instrumental.

6.- Un *leitmotiv* es un tema musical recurrente asociado con algún elemento de la diégesis – personaje, objeto, sentimiento, lugar, idea... Puede variar en cada una de sus ocurrencias pero a pesar de las modificaciones sigue siendo reconocible para que el espectador lo pueda identificar.

7.- M., Litwin, *Le film et sa musique*, París, Romillat, 1992, pág. 91. "[...] par la variation du facteur de présence, le compositeur peut solliciter plus ou moins l'attention du spectateur. L'attention agit en effet comme le faisceau lumineux d'un projecteur que l'on peut ouvrir ou fermer à volonté selon la surface que l'on veut éclairer."

8.- Selma Mutal tuvo la amabilidad de concederme una entrevista en noviembre del 2009 que me fue de gran ayuda para la elaboración de este trabajo.

9.- Un *ostinato* es la repetición en continuo de un conjunto de notas. Cuando sólo el ritmo se repite se trata de un ostinato rítmico.

10.- <http://www.youtube.com/watch?v=JhgmWpGj5qA>

11.- Todas las canciones o fragmentos cantados en quechua están subtítulos en español en la película lo que

pone de relieve la importancia narrativa que les concede la directora. Los fragmentos en español citados en este trabajo corresponden a los subtítulos originales de la obra.

12.- C., Huché, Interview de Claudia Llosa. *Evene.fr*. <http://evene.fr/cinema/actualite/fausta-claudia-llosa-magaly-solier>

13.- <http://www.youtube.com/watch?v=1x9IX8Aonjg&feature=related>

14.- A la inversa del espectador que dispone de los subtítulos.

15.- <http://www.youtube.com/watch?v=pE0lvL9GudU&feature=BF&list=PLB6B5DF576FBDD154&index=45>

16.- “La inflexión general de la melodía peruviiana de la parte alta hacia la parte baja de la escala, franqueando a veces importantes intervalos, pero con frecuente oscilaciones ascendentes, arrebatos expresivos que siempre vuelven a caer tristemente”, M. D’Harcourt y R. D’Harcourt, “La musique dans la sierra andine de la Paz a Quito”, en: *Journal de la société des Américaniste*, Volume XII, 1920.

17.- J. Crivillé i Bargalló, (Dir.), *Historia de la música española (Tomo VII), el folklore musical*, Madrid, Alianza editorial, 1983, pág. 124. “La canción tradicional está ligada desde antiguo a la religión, a la magia y a la funcionalidad. [...] Una música tradicional no debe ser forzosamente bella, lo que no impide que muchas canciones posean un notable grado de calidad artística.”

BIBLIOGRAFÍA

- Crivillé i Bargalló, J. (Dir.), *Historia de la música española (Tomo VII), el folklore musical*, Madrid, Alianza editorial, 1983.
- D’Harcourt, M., D’Harcourt R., « *La musique dans la sierra andine de la Paz a Quito* », *Journal de la société des Américaniste*, Volume XII, 1920.
- Huché, C., Interview de Claudia Llosa. *Evene.fr*. <http://evene.fr/cinema/actualite/fausta-claudia-llosa-magaly-solier>.
- Foucault, M., « Qu’est-ce qu’un auteur », *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, 1994.
- Litwin, M., *Le film et sa musique*, Paris, Romillat, 1992.
- Prédal, R., *Le cinéma d’auteur, une vieille lune?*, Paris, Éditions du Cerf, 2001.
- Rohmer, E., *Le goût de la beauté*, Paris, Cahiers du cinéma, 1989.
- Truffaut, F., *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975.

Marianne Bloch-Robin. Es profesora en el Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad Paris-Est. Actualmente acaba su tesis doctoral sobre *La música vocal en la obra de Carlos Saura*. El enfoque de su reflexión acerca de la relación entre cine y música es principalmente estético y narratológico, destacando el papel específico de la música vocal en la narración cinematográfica. Es autora de varios artículos relativos a la obra de Carlos Saura y sobre la música en el cine.