

Efectos político-culturales de las canciones de rock en algunas películas del cine argentino contemporáneo

Matías Corradi | Universidad de Buenos Aires | matias_corradi@yahoo.com

› RESUMEN

El siguiente artículo analiza el fenómeno de la música incidental en una serie de películas orientadas al público joven realizadas en las últimas dos décadas. Se presta especial atención al criterio de selección estética de las diversas canciones utilizadas entendiendo que estas cumplen un rol fundamental dentro de la estructura audiovisual ya que vehiculizan emociones destinadas a afectar al espectador y por ende a transformar su percepción sensible. En tal sentido, se indaga la incidencia que dichas canciones tuvieron en el imaginario cultural de esta generación y se sostiene que las mismas contribuyeron a fortalecer lazos identitarios generando una zona de resistencia común frente a los efectos que produjo en la vida social la crisis de hegemonía neoliberal de principios de siglo XXI. Para ello se trabaja desde una perspectiva que articula el estudio de la materia sonora en tanto signo, con elementos teóricos provenientes del campo de la crítica cultural y la teoría fílmica.

Palabras clave: música incidental, cine argentino, juventudes

The political and cultural effects of rock songs in some films of contemporary Argentine cinema

› ABSTRACT

In this article, I analyse the phenomenon of incidental music in a series of films aimed at young audiences made in the last two decades in Argentina. I pay special attention to the criteria of aesthetic selection of the various songs used. These songs play a fundamental role within the audio-visual structure of the film. They convey emotions that intend to affect the viewers and transform their sensory perception. Based on this, I investigate the incidence that these songs had on the cultural imaginary of this generation. I argue that they contributed to strengthening identity ties, generating a zone of common resistance against the effects produced in social life by the crisis of neoliberal hegemony at the beginning of the 21st century. In order to explain this, I build on a perspective that articulates the study of sound as a sign, with theoretical elements from the field of critical cultural studies and film theory.

Keywords: incidental music, Argentine cinema, youths

› Introducción

Además del sentido visual, que con frecuencia suele predominar en los análisis sobre películas, en el arte cinematográfico también juega un papel fundamental el sentido de la audición. Todos los elementos que conforman lo audible son parte de la banda sonora, entre ellos: los diálogos, el sonido ambiente, los efectos especiales y la música. Esta última cumple un rol diferencial, en tanto signo espectacular cargado de significación, ya que vehiculiza emociones destinadas a afectar la percepción del espectador y por ende, eventualmente, a transformarlo.

Este artículo centra su atención en el análisis del fenómeno sonoro-musical en una serie de películas argentinas contemporáneas para pensar en qué medida podemos vincular ese elemento particular de la estructura audiovisual con el proceso de construcción del imaginario colectivo a nivel político-cultural. La intención por tanto se orienta a revalorizar ese elemento estético destacando su papel a la hora de pensar la función que ocupa el cine como parte de la construcción social.

Específicamente me interesa indagar la incidencia que tuvieron las canciones de rock en los lazos identitarios que se tejieron entre el público joven de clase media urbana a quienes estas películas fueron mayormente destinadas¹. Asimismo, analizar de qué manera estas canciones, en su mayoría provenientes de fuentes preexistentes o compuestas para el filme, contribuyeron a fortalecer dichos lazos identitarios. Para dar curso a estas inquietudes tomo tres películas realizadas en Argentina en años relativamente recientes: *Las mantenidas sin sueño* co-dirigida por Vera Fogwill / Martín De Salvo (2007), *Los paranoicos* bajo la dirección de Gabriel Medina (2008) y *La vida de alguien* realizada por Ezequiel Acuña (2014).

El criterio principal de selección de este material ha sido que se trata de películas de producción independiente que no se interesan por retratar con fidelidad mimética la realidad del período en el que se enmarcan, aproximadamente los doce años posteriores a la crisis que el país atravesó a principios del siglo XXI. En otras palabras, no son filmes naturalistas sino ficciones que abordan, a partir de diversas estrategias de representación realista, algunos de los síntomas emergentes en la idiosincrasia de las generaciones jóvenes de aquel momento.

En este sentido, pueden identificarse ciertas matrices comunes en la representación de la situación social de los sectores juveniles más allá de la particularidad de cada una de las películas tratadas. A saber, se trata de personajes afectados por un cierto malestar interior, sensibles ante la coyuntura crítica que tienen a su alrededor aunque con dificultades a la hora de actuar y agenciar un cambio. Un *locus* frecuente que, si bien con variaciones, continúa la senda de los personajes desencantados o amnésicos del Nuevo Cine Argentino (Aguilar, 2006). En estos casos, a su vez, se trata de personajes que se encuentran amalgamados por un mismo universo sonoro que les confiere un sentido de pertenencia que resulta imprescindible para contrarrestar la atomización individual que tiene lugar como consecuencia de la disgregación general de la sociedad de la que son parte.

¹ Vale decir que los realizadores de estas películas formaban parte del segmento social al que apuntaban más allá, claro está, que sus películas pudieran ser vistas por un público más amplio y heterogéneo.

Ahora bien, el contexto histórico de referencia no es homogéneo en cuanto a los años en los que estas producciones tuvieron lugar. Por tal motivo, considero oportuno reponer brevemente los aspectos más destacados desde el punto de vista político, económico y social para ofrecer un trasfondo más nítido sobre el cual poder vislumbrar la inserción de las mismas en el ámbito de la cultura.

Tanto *Las mantenidas sin sueños* como un año más tarde *Los paranoicos* se enmarcan en un momento en que el país registraba una mejoría de sus diferentes parámetros. Con la llegada de Nestor Kirchner a la presidencia (2003-2007) se estabilizan progresivamente los indicadores económico-sociales al calor del auge de los *commodities* de materias primas permitiendo un importante descenso de la pobreza y el desempleo. A la vez se recuperan los márgenes de autonomía económica y política a través de la cancelación de la deuda con el FMI y la negativa, junto a otros países de la región, a formar parte del proyecto de libre comercio impulsado por Estados Unidos (ALCA). Por otra parte, en materia de derechos humanos se anulan las leyes de obediencia debida y punto final reabriendo las causas por los que se juzgaría por delitos de lesa humanidad a los genocidas de la última dictadura militar (1976-1983) hito que produjo una reivindicación histórica de las luchas de organizaciones de DDHH. Luego, al ganar las elecciones en el año 2007, Cristina Fernández de Kirchner implementa medidas distributivas como la Asignación Universal por Hijo, la reestatización de los fondos jubilatorios y la aprobación parlamentaria de la Ley de Matrimonio Igualitario. En cuanto a lo económico el país recibe el cimbronazo de la crisis financiera mundial del año 2008 y en el plano político la gestión administrativa se resentirá por el lock-out patronal llevado adelante por los representantes del sector agropecuario en alianza con la oposición política y el conglomerado de medios de comunicación concentrado en abierta discrepancia con la orientación política-económica oficial. Por su parte, *La vida de alguien* se sitúa en el marco del segundo mandato presidencial de Cristina Fernández de Kirchner (2011-2015), en el cual entre otras cosas se consolidarán las leyes de contenido social en beneficio de las minorías y los sectores más postergados aunque con resultados más moderados en términos de mejoras sociales (Trujillo, 2017).

En resumen, el ciclo de gobiernos kirchneristas, se caracterizó de conjunto por impulsar medidas que pueden ser calificadas de progresistas, dentro de un marco democrático liberal al interior de un país periférico y dependiente. Es decir, un período histórico no exento de contradicciones, desigualdades sociales y alcances significativos aunque limitados en la medida en que no se afectó la estructura propietaria sobre la que se funda el sistema capitalista.

La hipótesis a sostener es que la música incidental, utilizada en algunas películas de producción nacional contemporáneas, hace sinergia con la trama narrativa generando una clara identificación cultural entre la audiencia lo cual contribuye en la resistencia a los embates de la crisis atravesada por el país desde su fase más aguda, sobre fines del 2001, en adelante.²

² Para más información acerca de los procesos de identificación del espectador y teoría de la recepción en el cine ver: Aumont, J.; Bergala, A.; Michel, M.; Vernet, M. (2011) *Estética del cine* Buenos Aires: Paidós. Stam, R. (2000) *Teoría del cine* Barcelona: Paidós. Bordwell, D. (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

› Contra todos los males de este mundo

El primer caso que voy a comentar es el de la película *Las mantenidas sin sueño* co-dirigida por Fogwill / De Salvo en el año 2005 y estrenada finalmente en 2007 por un percance con los productores franceses. La misma presenta la problemática relación entre una madre joven perteneciente a una clase media en pleno derrumbe y su hija que, más allá de la adversidad en la que vive, muestra claros signos de madurez, sin dejar por ello su costado infantil. La música compuesta de modo exclusivo para la ocasión pertenece a la banda de rock “Babasónicos”, surgida al calor del movimiento contracultural de los años noventa, y la canción que da título al film describe de manera concisa el argumento casi como si fueran los propios pensamientos de la protagonista: el desencanto de una vida apática, sin rumbo, que no tiene otra cosa que ofrecer más que “echarse a perder”.

De este modo, lo que se pone en juego es la representación verosímil de un sector social golpeado por la realidad circundante de un contexto histórico fechado: el de la Argentina posterior a la crisis aguda de 2001 cuyas reverberaciones se sintieron sobre estas generaciones en vías de asumir su adultez. En el caso particular de este filme, además su temática se centra sobre la vulnerabilidad a la que se ven expuestas las mujeres. Esto se expresa en la trama narrativa de modo intergeneracional a través fundamentalmente de la madre e hija pero también de las abuelas, la ex compañera del secundario y la vecina mayor, las cuales sufren las consecuencias del orden patriarcal.

En tal sentido, el núcleo crítico de la película radica en el desgarramiento que pervive en el tejido social, como una onda expansiva de dicha crisis, por fuera de una cierta recuperación de los parámetros económicos o del reencauzamiento de la política institucional del país. ¿De qué forma se explica sino lo que sucede a la protagonista, una ex alumna del Colegio Nacional de Buenos Aires, proveniente de una familia de clase media profesional? Como evalúa Salas (2007) el personaje de Florencia (Vera Fogwill) resulta paradigmático de una generación pauperizada aún en el contexto de una cierta bonanza macroeconómica.

Luego de la presentación de créditos inicial, caracterizada por un diseño visual estilizado que remite a los años sesenta y una música vivaz que termina abruptamente marcando el tono del drama que va a dar inicio nos encontramos, en la primera secuencia, de noche, con la protagonista Florencia que finge salir de un aborto al que la acompañó su madre quien le brindó el dinero pero que en verdad va a destinarse en saldar la deuda que tienen con su *dealer*. A continuación, la segunda secuencia, por la mañana, nos presenta a Eugenia (Lucía Snieg), una niña desenvuelta que se despierta para ir al colegio, se lava los dientes, plancha el delantal y hace el desayuno. De esta manera, se nos introduce en el universo de ambas protagonistas por el contraste que las define. En efecto, esta dinámica vincular desapareja entre madre e hija no exenta de tensiones recurrentes se subraya durante todo el filme. Desde la puesta en escena su advertencia más clara será fundamentalmente a partir del uso de dos elementos: la iluminación y la música. Cálida y alegre en el caso de Eugenia, oscura y triste en el de Florencia.

Por ejemplo, una vez que Eugenia vuelve de la escuela encuentra a su madre durmiendo, en un plano medio que la muestra en el sofá con latas de cerveza por detrás, cuando despierta le cuenta a su hija que no pagó el gas, que no piensa trabajar y que otra vez está embarazada no sabe de quién. La crudeza del relato expone de este modo a la niñez a situaciones con las que dada su condición madurativa

evidentemente no puede lidiar. Lo que hace entonces Eugenia es refugiarse en el entorno de la música: luego de dejar las cosas del colegio coloca un cassette y se ilusiona con la llegada de un hermanito al tiempo que la canción, cuya melodía evoca un aire de inocencia idílica, recita “no hay como amar y ser amado / es la cosa más feliz que hay”.

En otra escena, cuando irrumpe el amigo-pareja de Florencia tirando violentamente la puerta abajo y le pide la cocaína que le había dejado ésta, en penumbras y con la nariz sangrante, aparece en primer plano tras la cachetada que él le propina pidiéndole “algo” en un cuadro desolador mientras la canción, que se escucha de manera extradiegética, remarca lo que vemos con una composición de tonos menores acentuada por la impronta lírica que repite “suicídate”. Es decir, en esta escena la música no opera a modo de refugio sino todo lo contrario.

Volviendo a Eugenia puede señalarse el momento en que se reencuentran padre e hija, en medio de un bucólico atardecer soleado, donde la emoción del abrazo se subraya por medio de una cámara sostenida que se acerca a ellos y un fragmento musical a partir de una cadencia de piano que manifiesta una suerte de plenitud en esa relación que ella desde su subjetividad infantil idealiza.

Como demuestran estas escenas la música encarna una fuerza que actúa, en primer lugar sobre los personajes, pero, al mismo tiempo, sobre los espectadores como elemento que motoriza nuestra percepción interior (Chion, 1997). En consecuencia, lo que podemos observar es la continuidad semántica que se desprende del vínculo entre canción y narración, el “efecto empático” en términos de Chion (1990), donde lo que ocurre es que la música expresa directamente su participación en la escena recurriendo a características formales (ritmo, tono y fraseo) para resaltar el carácter dramático del relato.

Para cerrar con este primer caso me interesa sugerir que el hecho de ver una película donde la totalidad de las canciones pertenece a un grupo de rock que en su estilo y estética manifiesta rebeldía y transgresión remitiendo a un código cultural común entre los espectadores que refuerza la identificación con el universo representado en su seno argumental: la complejidad inherente a las relaciones filiales.

El segundo caso a abordar es el de la película *Los paranoicos* de Gabriel Medina exhibida en salas en el año 2008. La misma logró bastante repercusión dentro de las franjas jóvenes de aquellos años. La trama argumental gira alrededor de un treintañero un tanto hosco e inseguro que anima fiestas infantiles a la par que escribe un guión para un largometraje. Si hacemos una digresión quizá no tan abúlico como el personaje de Florencia pero con una caracterización cercana en la que pueden encontrarse algunos puntos de contacto, a su vez, ambos son emergentes de la misma coyuntura de época.

En determinado momento vuelve un amigo que hace años se había ido a España y lo contrata para que trabaje en su productora a la vez que le pide que cuide de su novia que padece de insomnio mientras él realiza un viaje a Chile. En pocas palabras, el tiempo que comparten ambos revela una atracción mutua que cuando su amigo vuelve continúa *in crescendo*.

El filme mezcla géneros, principalmente el *thriller* y la comedia romántica, lo que de algún modo se plasma en el nivel de la elección musical en las dos escenas más destacadas, aquellas en las que se suspende el devenir narrativo para producir una transformación del protagonista merced a la intervención

sonora. Por un lado, la que partiendo de un plano general del living del departamento se llega, por medio de un progresivo zoom, a un primer plano del rostro de Luciano (tal el nombre del personaje interpretado por Daniel Hendler) que emula ser un cantante de punk eufórico mientras escuchamos de una fuente en campo la canción “El féretro” de la legendaria banda de punk-rock y reggae de los años noventa “Todos Tus Muertos” hasta que la pantalla se funde a negro³. Por otro, durante la anteúltima secuencia en la que en una fiesta se presenta una banda de electropop en vivo y Luciano baila junto a Sofía (Jazmín Stuart) creando una atmósfera sensual que se intensifica hasta que su amigo Manuel (Walter Jakob) aparece entre la masa danzante sustrayéndola violentamente. Añadamos a esta la escena final en la que ya en la calle se enfrentan ambos amigos cruzando algunas miradas desafiantes por medio de planos detalle en un guiño al procedimiento más característico del *western* americano. La canción elegida para cerrar la película tiene lugar al momento en que Luciano deja a su amigo y corre a toda velocidad en un extenso plano secuencia a buscar a Sofía; se trata de “Así” de la banda de rock alternativo “Doris” cuya sonoridad acústica por medio de guitarras rítmicas y la lírica iterativa se correlaciona con el espíritu bohemio de la nueva pareja⁴.

Como vemos, cada una de estas secuencias se reviste de una puesta en escena diferente. Respectivamente: en la intimidad despojada del hogar, en el éxtasis luminoso de una fiesta colectiva y en la húmeda calle de madrugada. Pero otra sería la connotación del relato si las músicas seleccionadas fuesen diferentes o mediara el silencio.

Cualquier música que se aplique sobre un segmento filmico va a generar un efecto así como dos palabras que se yuxtaponen producen un nuevo significado diferente del que poseen al estar separadas (...). Pero la coincidencia temporal de la música en la escena crearán diferentes efectos de acuerdo a la dinámica y la estructura musical. (Gorbman 1987: 15-16)

Por otro lado, resulta importante destacar que el conjunto de canciones mencionadas tienen un rasgo en común, todas provienen de diferentes bandas del *underground* local (a las mencionadas agreguemos “El mató a un policía motorizado”, “Hamacas al río”, entre otras) perfectamente identificables por la franja etaria joven de aquel momento. Es decir, que el filme, al igual que los otros filmes a los que nos estamos refiriendo, utiliza estrategias en su construcción que sirven para indagar en torno de una “estructura de sentimientos” (Williams, 1954) en común entre los personajes de la ficción y la audiencia receptora.

En el mismo sentido, y dado que se trata de representaciones generacionales, resulta apropiado traer a colación el señalamiento que hace Véliz acerca del “rol desempeñado por los jóvenes: desarreglar el presente, torcer su presunta normalidad, hacer estallar los tiempos congelados y los rituales muertos de una sociedad en ruinas” (2017: 18). Algo posible de observar en la dislocación de las normas que proponen las poéticas de las canciones que no por casualidad hacen mella en los comportamientos de Sofía y Luciano reivindicando una libertad de acción que solo pareciera responder a los designios del deseo.

³ Se trata de la primera canción del álbum debut de la banda, *Don Vito* (1988). En palabras del director, esta canción tenía que estar porque constituía “un grito primario, dadaísta y de regeneración”. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3719-2008-11-06.html>

⁴ La letra de la canción, breve, dice: Yo dormiría así detrás de la montaña / Y tendría mil arañas colgadas, hipopótamos, rosados, hinchados. Olelo olé, olé el olor, olelo como lo huelo yo.

El tercer y último caso es el de una película del año 2014 que se titula *La vida de alguien* del director Ezequiel Acuña quien frecuentemente aborda en sus obras los avatares de la adolescencia. Las temáticas planteadas a lo largo de su filmografía giran en torno a los mismos ejes problemáticos: jóvenes de clase media aunados por el rock *indie*⁵ y por el develamiento de alguna determinada ausencia. Según Rocha Alonso (2012) sus filmes son continuadores de la senda abierta por Martín Rejtman aunque alejadas de su espíritu distanciado y con un matiz elegíaco gracias, en parte, al efecto causado por la música. En esta ocasión su personaje principal “Guille” (Santiago Pedrero) ronda los treinta y se reencuentra con las grabaciones perdidas de una banda de rock que tuvo en su adolescencia, cuya interrupción se debió al parecer a la tragedia (nunca del todo aclarada) de uno de sus amigos, lo que lo lleva a Mar del Plata (de donde era oriunda la banda) a ponerse en contacto con algunos de sus ex integrantes para retomar las canciones que lo marcaron en su adolescencia y participar de un concurso discográfico con la idea de editar el disco.

Se trata de la historia musical de la banda llamada “La foca” que en efecto existe y es uruguaya, por lo que a lo largo del filme vamos a seguir el proceso de elaboración de un disco: ensayos, encuentros musicales, etc. con las consiguientes tensiones entre sus integrantes y paralelamente, como era factible esperar, el desarrollo de una *love story* entre el protagonista y Luciana (Ailín Salas) una de las caras nuevas de la banda.

Desde el punto de vista de su construcción formal señalemos sintéticamente que el guión sigue de cerca los cambios que va sufriendo Guille. Desde el *flashback* inicial a los conflictos posteriores, como lograr su objetivo de producir el disco y el romance con Luciana. La puesta en escena alterna entre el encuadre general cuando Guille le muestra sus canciones a Luciana en interiores o al aire libre, la sala de ensayos en la que se junta la banda donde los planos descomponen el espacio pasando por los momentos alegres como los que tienen lugar en la playa, donde se destaca la dimensión estética en el *rallenti* de los cuerpos cuando pasan del campo al fuera de campo. También en los primeros planos cerrados donde el fondo se difumina y la acción dramática se concentra en la gestualidad del rostro de los personajes. En cuanto a lo sonoro, como podemos inferir la película está cargada de momentos musicales diseminados a lo largo del metraje en los que el espectador se sumerge en el clima melancólico y existencial sugerido por las canciones.

Me interesa mencionar el carácter alternado del formato donde sabemos que es un filme de contenido narrativo, con una historia relativamente convencional en su despliegue: se inicia, desarrolla y concluye; pero por momentos olvidamos la misma para experimentar un efecto de captación, podría decirse hipnótica, en el que los espectadores suspenden por un rato su devenir intelectual para conectarse con un plano de la realidad determinado exclusivamente por lo sensorial. Como explica Rocha Alonso en los filmes de Acuña:

La música es tema, y también poesía. Nos referimos a los segmentos que sin previo aviso de inicio o de final combinan música, generalmente escuchada por los personajes con auriculares (y por los espectadores con la calidad de música de fono) con imagen. ¿Estética de videoclip? Sí, si por ello entendemos una canción con imágenes, lejos del montaje enloquecido y de las imágenes de moda. (Ibid.: 10)

⁵ El término *indie* fue acuñado por la escena independiente para diferenciarse de las bandas de rock que mantienen contratos con las grandes compañías de la industria musical.

En relación a la cita podemos pensar la idea de ritmo ya que resulta atinado para observar las interacciones que se dan entre lo que vemos y escuchamos de modo tal que uno resignifica al otro en mutua correspondencia. Podría decirse que las canciones operan a la manera de puentes pausando la acción a la vez que la dinamizan. Dicho de otra manera, el desarrollo del relato bien podría prescindir de los momentos musicales aunque a condición de perder organicidad y *tempo* narrativo.

Cabe apuntar finalmente que *La vida de alguien* es un buen ejemplo en el que se cumplen los tres propósitos de los que habla Kassabian en su análisis sobre la música en el cine: identificación, estado de ánimo y comentario (2002: 56). El primero, por medio de la afectividad impresa sobre los personajes: anhelos, soledades, deseos, etc. El segundo, gracias a la atmósfera lánguida que sus valores acústicos propician. El tercero, por la lírica que remite directamente a las emociones que suscitan sus personajes.

› A modo de cierre

Recuperemos la pregunta inicial para esbozar algunas conclusiones, vale decir, ¿de qué manera las canciones contribuyen a fortalecer los lazos identitarios entre el público joven de clase media argentino?.

En base al material analizado resulta válido decir que esto se logra, en el primer caso, a través del uso de canciones de rock que manifiestan rebeldía y transgresión remitiendo a un código cultural común que aglutina a los espectadores y los hace partícipes del entramado afectivo que presenta la historia. En el segundo caso, por la utilización de un conjunto de canciones preexistentes que provienen de diferentes bandas del *underground* local las cuales en sintonía con los momentos de mayor intensidad de los personajes principales apelan a producir identificación en el espectador. En el tercer caso, por el orden regenerativo del tejido social que provee la experiencia estética del filme articulando dentro del relato la narración amorosa que desarrollan los protagonistas con secuencias íntegras de imagen y sonido que capturan la atención sensorial del espectador. En conjunto las tres condensan un cierto espíritu de época desde el cual resulta posible aproximarse al imaginario cultural y sentimental de aquel momento. Un período agreguemos en el que si bien el ámbito de lo digital y la esfera de lo virtual estaba presente, todavía las redes sociales (y con ella los intercambios: “el boca en boca”) seguían fomentándose de manera presencial.

Por lo hasta aquí expuesto resulta posible afirmar que las canciones de rock imbricadas en la estructura narrativa de estos relatos producen un efecto de recomposición cultural. Con esta expresión me refiero a la idea de reconocimiento del valor que posee la propia cultura y por ende de su potencial transformador. En tal sentido, considero que las músicas de estas películas tienen la capacidad de reconfigurar lo político en la medida que permean la sensibilidad de un sector social generando por ello una suerte de resistencia que confronta simbólica y ¿por qué no? materialmente la persistente fragmentación y pérdida de sentido producto de la crisis de hegemonía neoliberal que tuvo su epicentro a principios de siglo XXI. Porque, si bien, como se describió al inicio, los parámetros macroestructurales políticos, económicos y sociales parecieran haberse recuperado con el correr del tiempo, asimismo, la honda fractura social seguiría expuesta en la realidad cotidiana de muchos ciudadanos y ciudadanas argentinos.

› Bibliografía

- › Aguilar, G. (2006). *Otros mundos*. Santiago Arcos.
- › Aumont, J.; Bergala, A.; Michel, M. y Vernet, M. (2011). *Estética del cine*. Paidós.
- › Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- › Chion, M. (1990). *La audiovisión*. Paidós.
- › Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Paidós.
- › Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: narrative film music*. Indiana University Press and London BFI Publishing.
- › Kassabian, A. (2002). *Hearing film. Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Routledge.
- › Lisica, F. (6 de noviembre de 2008). Vidas paralelas. Entrevista a los directores de *Incómodos* y *Los paranoicos*. *Página 12*. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3719-2008-11-06.html>
- › Rocha Alonso, A. (2012). Los sonidos de lo real. Banda de sonido en el cine argentino de las últimas dos décadas. del Coto, M. R. y Varela, G. (eds.), *Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*. La Crujía.
- › Salas, H. (6 de mayo de 2007). Vivir y caer en Buenos Aires. *Página 12*. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3797-2007-05-06.html>
- › Stam, R. (2000). *Teoría del cine*. Paidós
- › Trujillo, L. (2017). La Argentina kirchnerista: alcances y límites de una experiencia democrática sobre la distribución del ingreso (2003-2015). *Polis Revista Latinoamericana*, núm. 46, pp. 1-24.
- › Véliz, M. (2017). Introducción: Figuraciones de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo. *Imagofagia*, núm. 15, pp. 1-22.
- › Williams, R. y Orrom, M. (1954). *Preface to film*. Film Drama.