

Departamento de
Artes Audiovisuales

FACULTAD
DE ARTES



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

**Trabajo de Graduación de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual
con orientación en Investigación y planificación.**

Título:

Lo acusmático en *Juan Moreira* de Leonardo Favio

Tema:

La potencia de la voz para construir un espacio-tiempo audiovisual.

Programa TAE

2021

Nombre apellido del estudiante: Alejandro Martin Beain Domínguez

DNI: 25808232

Legajo: 33679/1

Teléfono: 221-4980451

E-mail: alitokingo@gmail.com

Tutor/a/e: Gerardo Sanchez Olguin

Resumen

Este trabajo se propone estudiar el film *Juan Moreira* de Leonardo Favio a partir del concepto de *acusmática*. Indagar sobre la potencialidad narrativa y expresiva de la voz en off y voz over, modalidades sonoras enmarcadas dentro del universo de la dialéctica audio-visual. En ese sentido pensar la voz y sus posibilidades de involucrarnos con otros modelos de representación que son herederos de otros sistemas organizadores como es el género radioteatral.

Palabras clave: Voz en off/ Voz over/ acusmática/ género radioteatral/ dialéctica audio-visual.

Introducción.

La pregnancia de lo sonoro en la obra cinematográfica de Leonardo Favio se evidencia ya en sus primeros films: *Crónica de un niño solo*, *El Romance del Aniceto y la Francisca...*, *El dependiente*; en los que había trabajado un tratamiento ascético que consiste en el uso rarificado del sonido anulando algunos ruidos para destacar otros y la acentuación de esos sonidos - por volumen, contraste, selección. Exponen Oubiña y Aguilar que el “uso de puntuación narrativa, como el silbato en el internado de *Crónica de un niño solo*, o marca de un cierto personaje, como el silbido de Aniceto. (...) permiten establecer nuevas significaciones con la serie visual, conservando una relativa autonomía” (1993, p.56).

Su obra me estimula a pensar el lugar que ocupa el sonido en el audiovisual y como Favio ha dejado una huella en relación al potencial de la utilización de las voces, como códigos sonoros protagónicos (Casetti- Di Chio, 1990, p.99); para construir un espacio-tiempo audiovisual instalando así su estilo cinematográfico. Los estudios sobre sonido en cine siempre han sido una especie de materia pendiente, pero como dice Serge Daney quizás nos obstinamos en pensar que el cine es *imágenes y sonidos*. “¿Y si fuera al

revés? ¿Y si fuera sonidos é imágenes? ¿Sonidos que dan a imaginar lo que se ve y a ver lo que se imagina? ¿Y si el cine fuera también la oreja que se alza – al modo de aquella otra, eréctil, del perro-, cuando el ojo se ha perdido? Andando a campo raso, por ejemplo.” (Serge Daney, 2004,p.130)

Profundizando un poco más esta idea Lucrecia Martel (Casa de América, 2011) establece que en la comunicación oral particular de cada lugar existen estructuras originales, usos particulares de organización de la información que derivan en construcciones narrativas. Martel encuentra en las palabras cotidianas de la gente común, un *universo gigantesco de estructuras novedosas, de formas de organizar un relato*. En esta línea de pensamiento Gonzalo Aguilar (2010) hace una descripción de las diversas formas en que algunos directores del Nuevo Cine Argentino han incursionado en la planificación del sonido. Allí las historias adquieren nuevos sentidos y los directores tratan de buscar una marca estilística en el uso de la banda sonora. Estos filmes trabajan el sonido como una materia significativa que tiene una relativa autonomía respecto de la imagen o que la dota de nuevas dimensiones. Según Aguilar (2010, p.95):“El sonido en las películas del nuevo cine no está tan estratificado (música, diálogos, sonidos ambientales) sino que se genera una verdadera red, una masa sonora en la que lo indiscernible está en tensión con la diferenciación.” Así, por ejemplo, los diálogos son tratados como bandas de sonido y muchas veces su textura tiene tanta o más importancia que la comprensión del significado de las palabras. En este punto volvemos con Lucrecia Martel(2011) cuando señala a esas *estructuras originales, usos particulares de organización de la información* que encontramos en la *comunicación oral* que “contaminaban el espacio radiofónico”(Fernández, 2007). Martel asegura que “el sonido atraviesa el cuerpo, puede atravesar todo, solo necesita un medio elástico para propagarse. No tenemos posibilidad de obturar el sonido, así que somos tocados por él”. Ya que sobre la dialéctica que se establece en el cine entre imagen y sonido Noel Burch (1970) dice que "el sonido, por su realismo, es infinitamente más evocador que la imagen, la cual sólo es una estilización de la realidad visual..."Un sonido evoca siempre una imagen, una imagen nunca evoca un sonido"

En esta línea dice Bresson(1975, p.96) que “siempre que puede, sustituye una imagen por un sonido”. Serge Daney nos propone: “para ir más lejos en esta dirección, sería necesario tomar, tratar con desconfianza todo un vocabulario, el del in y el del off, tomado muy de cerca del dominio de lo visual, y que reconduce, sin que uno lo advierta, a la hegemonía del ojo y su consecuencia obligada: la mutilación del oído (el cine sería, ante todo, la imagen, la imagen que “fustiga la vista”, la mirada que dirige, etcétera). (Daney, 2013, p.19) Situación esta que Favio parece haber sorteado con éxito gracias a la escucha siempre presente desde sus andanzas de niño, en Schettini cuenta sus primeras percepciones del cine:

“Desde lejos llega ese grito que ya es parte de mi pueblo. Como los sapos, el rumor constante de las acequias, la brisa que hace flamear los álamos. Sí, ya es parte de todo ese “ay, ay, ay, mi vida” y luego, el canto estirado y dulce. Es inconfundible el grito alegre del ciego Renzo. Sé de dónde viene. Viene del cine con su hermano. Mañana -como siempre- a la hora de la siesta, cuando me vea sentado a la orilla de la acequia, me dirá: “¡Nos vimos una cinta de Gardel de la gran flauta!”. Y apoyado en su bastón de palo de durazno, me la contará de cabo a rabo, tal vez exagerando para aumentar mi envidia. Y así fue como a través de su voz vi mis primeras películas.” (Schettini, 1993, p.240)

Lo acusmático.

En la primera escena de *Juan Moreira* luego de ver en plano cenital como están sellando con tierra una tumba, vemos una sombra de alguien que se acerca y oímos la voz de un hombre al que nunca veremos : *Y preguntada que fue si reconoce en el cadáver exhumado y expuesto de quien en vida fuera su esposo Juan Moreira....* La sombra era la de su mujer y lo que sigue es un largo primer plano de su rostro llorando. Favio nos da la posibilidad de observar minuciosamente ese rostro mientras nos informa (a través de la voz en off) que Moreira ha muerto, y nos transmite una tensión que se corresponde a la naturaleza injusta de los acontecimientos que describe y la entonación de esa

voz que se intensifica con la tensión musical; hasta que oímos el grito de Moreira: *¡Que viva Juan Moreira carajo!* . Esta organicidad la logra Favio gracias al uso de las voces que nos transportan en el tiempo y el espacio. Estamos en el velorio, porque aunque no veamos la cara del notable, lo sentimos cerca y luego saltamos al pasado (cuando Moreira estaba vivo). Este será el tiempo presente de toda la película. El presente de la narración, que son las voces que irán llevando esta historia.

El concepto *acusmatización* tiene su origen en una técnica pedagógica utilizada por Pitágoras para incrementar la efectividad de las enseñanzas que impartía a sus discípulos. El ilustre sabio griego hizo que sus alumnos le escucharan tras una cortina mientras hablaba para que así el contenido de sus discursos adquiriera toda la fuerza posible al desvincularse de su propia imagen. “La consecuencia de este origen ha sido que el término *acusmático* haya pasado a ser utilizado para denominar aquello que se oye sin ver la fuente de donde proviene”, según dice Rodríguez Bravo (1998, p.35)

Y como aseguran Oubiña y Aguilar: “Dentro de este clima, la voz en off -que por definición carece de cuerpo- es uno de los recursos principales para lograr la inmaterialidad del estado de ánimo y uno de los rasgos dominantes del cine de Favio.”(...), la voz en off cumple, en todas sus películas, una función narrativa y marca el carácter de puesta en escena. Un narrador al que no se alude mediante la imagen” (1993,p. 56).

Rasgo heredado del radioteatro donde Favio supo hallar sus primeras armas expresivas, según él mismo nos cuenta:

“El manejo de la emoción a través de los sonidos, tiene que ver con mi experiencia en el radioteatro .(...) Vendrían a ser las cortinas musicales en el radioteatro que no tienen que estar siempre sino en el momento justo para que te golpee. Eso lo aprendí en el radioteatro y se quedó para siempre en mi corazón. Eso juega en todo mi cine. Manejo muy bien la banda sonora” (...) “La banda sonora es parte de la imagen misma. No uso las voces como voces sino como instrumentos, como color. Las voces acompañan la imagen en su cadencia. Una voz que desentone te arruina una imagen. (Schettini, 1995, p.95, p.103)

Jorge Rivera en Medios de comunicación y cultura popular, titula su capítulo sobre el radioteatro como *La máquina de capturar fantasmas* y le adjudica el éxito al *hilo fascinador* y *fantasmal* que mantenía en vilo a toda la población junto al mueblecito de la radio. “Las voces clásicas de sus actores *desgranando día tras día las eternas peripecias del radioteatro cotidiano*, tan idénticas siempre a sí mismas, pero tan sugestivas para tener a toda la familia atrapada a la hora que comenzaban sus relatos”. (1985, p.65)

Uno de los problemas que plantea el estudio de la voz en el relato audiovisual refiere a la voz en off externa, sin representación diegética clara, y que aparece en ciertas instancias del cine de Favio. Este tipo de voz en off, o voz over ha sido estudiada fundamentalmente por Michel Chion quien la refiere como estar en presencia de un ser acusmático, al que podemos escuchar, pero no podemos ver:

“un ser de un tipo particular, una especie de sombra parlante y actuante a la que llamamos *acusmiser* (...) su voz sale de un cuerpo insustancial, no localizado y se dirá que no la detiene ningún obstáculo (...)¿Cuáles son los poderes del *acusmiser*? Podemos reducirlos a cuatro: estar por doquier, verlo todo, saberlo todo. Es decir: ubicuidad, panoptismo, omnisapiencia, omnipotencia.(...)Su palabra es como la de Dios, ninguna criatura puede ocultarse de ella” (2004, p.36)

Cabe decir que la razón de la existencia de todos esos poderes en una sola voz sin ubicación quizás sea lo que nos traslada a una *fase arcaica, original, de los primeros meses de vida* e incluso antes de haber nacido en la que la voz lo era todo y se encontraba por doquier. Centrándome en esta hipótesis de *vococentrismo* en el cine señalo esta fase de la que habla Chion que me retrotraen a las condiciones de producción del radioteatro, donde la voz era todo; y que Favio ha elegido como matriz para la construcción de parte importante de su filmografía.

Voces ...y todo lo demás.

“Barbarie ingenua del doblaje. Voces sin realidad, no conformes con el movimiento de los labios. Contra el ritmo de los pulmones y del corazón. Que “se han equivocado de boca”.

Robert Bresson

En otra secuencia Moreira está dictando una carta en una habitación del prostíbulo: *Mi excelentísima vucencia y amigo Doctor Marañon...* Su boca no se mueve, su voz continúa oyéndose y vemos una imagen poco clara, lentamente se vislumbra una silueta a caballo, luego vemos a Moreira ya en otra situación. El tiempo ha transcurrido según la imagen y las palabras del discurso epistolar de Moreira continúan. Estoy de acuerdo con Wolf cuando afirma que Favio tiene un método narrativo que consiste en acumular *un tiempo débil sobre otro*, pero dentro de estos tiempos “casi no hay acontecimientos en el sentido épico del término”(1994, p.108) En lo que esgrimen diferencias *Juan Moreira* con sus anteriores films es en la acentuación, al apelar a un diseño exasperado y operístico que deviene muy visible, por ejemplo, como dice Wolf en: “la carga metafórica insuflada a los fenómenos de la naturaleza” y el trabajo con la música en el epílogo: “que empieza a insinuarse en la escena anterior del prostíbulo La Estrella para culminar estallando”(Wolf, 1994, p.110) y en ese sentido podemos observar como Favio aprovecha esta voz que termina siendo voz over para acelerar la sucesión de acontecimientos que anticipan sus palabras. Su voz cumple varias funciones, como la del relator en el radioteatro: narrativa, abriendo un abanico de posibilidades mediante la descripción y transmisión de sensaciones, generando atmosferas, *tocando* el cuerpo del que escucha. ¿Podemos asegurar entonces que es en el uso de esas voces, donde Favio halla el centro de su fortaleza, un *sistema sonoro* sobre el que se eleva todo lo demás incluso sus imágenes? Michel Chion

plantea, en su estudio “La voz en el cine” nombrándola como “ese extraño objeto que facilita las expansiones poéticas de quienes no se privan de ella. (...)En el cine «tal cual es», para los espectadores «tal cuales son», no hay sonidos en los que se incluye, entre otros, la voz humana; hay voces, y todo lo demás.(...)Es decir, en cualquier “magma” sonoro, la presencia de una voz humana jerarquiza la percepción a su alrededor. «La presencia de un cuerpo estructura el espacio que lo contiene (se trata evidentemente del cuerpo humano), podríamos decir que *la presencia de una voz humana estructura el espacio sonoro que la contiene*”.(Chion, 2004, p.17/ 18)

Ecoss radioteatrales.

Cuando Favio filma la vida de *Juan Moreira* vuelve a conectarse con un personaje muy popular del radioteatro que provenía del folletín: “había estado en Mendoza pocos días antes y había visto al héroe del radioteatro cuyano, Ubriaco Falcón, en una función de *Juan Moreira con los indios en technicolor*. Lo anunciaba así porque como a veces hacía la función en galpones de viñedos donde no había electricidad, la iluminación era con faroles sol de noche, a los que él les ponía gelatinas transparentes de colores. Eso había quedado en mi retina y en mi archivo.” (Schettini, 1993, p.122). Cabe recordar que el radioteatro significó un fenómeno que movilizó miles de espectadores que lo escuchaban en episodios de 20 minutos todos los días y luego veían sus representaciones que viajaban por todos los pueblos, desde 1930 hasta 1970 en el interior del país.

Maria Mercedes Di Benedetto en ““Radioteatro nacional, historia y testimonios”(2008) asegura que: “Las historias gauchescas como *Chispazos de Tradición*, con sus personajes de comedia al estilo Churrinche, devienen en verdaderos dramas en los que se retoma la vida del campo pero desde la óptica del héroe perseguido injustamente, que lucha para recuperar la felicidad y la dignidad perdidas.

Esta temática tuvo su legión de seguidores, quizá porque ese viejo cuento del héroe que triunfa frente a la adversidad siempre permite que el hombre común se libere, al menos por un rato, de sus desgracias personales. Los bandidos rurales como Bairoletto, Mate Cosido o Juan Moreira nacieron de algún modo para expresar los sueños populares de justicia y de equidad. La lucha de Juan Moreira es la lucha diaria de cada uno de los oyentes, y cada familia, atenta, espera con el corazón en vilo ese final feliz que la reconcilie con la vida”.(Di benedetto, 2008, p.10).El trabajo de improvisación ha sido una de las facetas en el circo criollo y en el radioteatro; el drama gauchesco se desarrolla desde una pantomima circense, naturalmente improvisada, con técnicas tradicionales que provienen del origen mismo del teatro.

Uno de los caracteres fundamentales que se imprimen dentro del radioteatro, dice José Luis Fernández (1999), son la centenaria tradición del melodrama y el folletín. En ese sentido advierte que “cuando se quiere garantizar recepción *limpia y comprensión escenográfica*, el texto radiofónico debe ser relativamente *pobre* en utilización de sonidos y fuertemente *redundante* en la construcción de situaciones. “Otras características que tuvo el radioteatro, el género ficcional por excelencia de la radio fue un *esquematismo de personajes y situaciones*, junto a una fuerte convencionalización escenográfica, mostración de los límites y las posibilidades de los artefactos de construcción textual, etc”.(José Luis Fernández ,1999, p.36)

La escena que Juan Moreira visita al pulpero Sardetti, entra a su pulpería saludando, aquí su voz se oye más lejana. Sardetti contesta y su voz se oye más cerca, entonces oímos los pasos de Moreira, mientras vemos siempre en primer plano a ambos personajes. Ahora escuchamos a Moreira comentando: “El teniente alcalde me ha dicho que yo se firmar”(Cine.ar, 2021) sintiendo su voz en primer plano y la respiración cortada de Sardetti de igual manera. Aquí Favio nos muestra los rostros manteniéndolos en un plano corto, lo que va cambiando de planos es el sonido: Oímos la voz de Moreira, oímos los pasos de Moreira lejos que se van acercando; oímos cercana la respiración de Sardetti. Diferentes planos sonoros que van construyendo un espacio sonoro, suerte de *colchón* sobre el que van a descansar las imágenes. Y me refiero a que descansan porque aquí el movimiento, la acción esta dada por el sonido,

es decir las voces con sus intensidades , timbres y tonos. Hay aquí una riqueza que Favio sabe explotar a la perfección.

En *Estética radiofónica*, Rudolf Arnheim (1980) explica que es probable que en el espacio psicológico que nos proporciona el micrófono no exista ninguna dirección, sino únicamente distancias. Es decir, todas las direcciones de las que parece venir el sonido y las variaciones que por dicho motivo, se producen, solo se captan en función de la distancia. En el mismo sentido Favio propone que “algunas voces, suenan en primer plano, aunque la imagen del que habla no está en primer plano. Siempre manejo las voces en primer plano porque, aunque estás lejos, la sensación del pensamiento te inunda”.(Schettini, 1993, p.103)

Traer la voz al primer plano porque en la radio, *el primer plano* es la disposición normal e históricamente la original. “En la práctica, se demuestra continuamente que en la radio una voz íntima, baja y personal es la que produce un mejor efecto”.(Arnheim, 1980,p.50)

Al respecto indagando en la semiótica radiofónica encuentro importantes aportes a lo audiovisual ya que la radio, en su etapa de esplendor entre los años treinta y los sesenta, desarrolló una sofisticada técnica de tratamiento del sonido orientada a la reconstrucción narrativa de sensaciones espaciales. Las emisoras de radio solían disponer de estudios con paredes acolchadas para recrear espacios abiertos, y estudios de paredes duras para reproducir la sensación de espacios interiores. Se utilizaban locutorios con paredes móviles para poder controlar el nivel de reverberación de los sonidos, sugiriendo así espacios más grandes o más pequeños según las necesidades de la narración en cada momento; y se planificaban cuidadosamente las distancias entre los locutores y los micrófonos.

Dice Rodríguez Bravo (1998) que es pertinente hablar de *espacio sonoro*, y que éste debe ser definido como un concepto específico y diferenciado de las otras concepciones espaciales. Lo define como la *percepción volumétrica que surge en la mente de un receptor*, a medida que va procesando sincrónicamente todas las formas sonoras relacionadas con el espacio. Estas formas sonoras llegan regularmente al oyente como parte de la información

acústica que recibe su sistema auditivo.

En la siguiente escena luego de matar a Sardetti a sangre fría, vemos a *Moreira* despedirse de su mujer y guarecerse en una zona habitada por indios, mientras escuchamos la voz en off del Cacique:- *“Quédese en mi toldería. En medio de esta pobreza no faltará con certeza un todo pa cobijarse y un trago con que mamarse para olvidar la tristeza”*. (Cine.ar, 2021) Primer plano del cacique sin mover los labios, corte a imágenes de *Moreira* entre los indios, y luego un primer plano de *Moreira* masticando hierbas o semillas, pensativo, mechado con algunos planos de los indios en su toldería. Se escuchan en off sus palabras realizando casi una declaración de principios sobre la situación de los indios: *“Que penas he de olvidar en medio de esta miseria. Más me vale que a mi tierra me vuelva a pelear lo mio. Me revela el ser testigo de tanta hambruna y pobreza.”* (Cine.ar, 2021)

Esta ambivalencia del punto de vista también puede observarse en otra escena con voz en off. “Vago y mal entretenido, ladrón y homicida peligroso” (Cine.ar, 2021), dice una voz cuya fuente no aparece.

Es el prontuario de *Moreira* y quien habla es la ley, que no tiene cuerpo. Si es cierto que la ley se encarna en sus delegados, entonces es justa la visión de los vencidos que considera que la ley existe solamente en aquellos en quienes es delegada (negando su carácter universal). Cuando *Moreira* huye hacia la oscuridad es porque sabe que la ley no lo ampara, que no es necesariamente justa. Inmediatamente después del pedido de captura se escucha otra voz en off, ahora en una feria, cuya fuente - a diferencia de la anterior- será finalmente develada: es la voz de una tradición popular y quien habla es una vieja, señalando un historieta realizada en grandes panales sobre las acciones de *Moreira*: el que huye de la ley, el que pone el cuerpo.

En estas dos escenas, percibo que aunque las voces son distintas se corresponden con la misma función; la voz del relator en el radioteatro.

“Dijo Alberto Migré que el relator era a la vez un escenógrafo, un meteorólogo, un arquitecto o un analista”.(Di Benedetto, 2008, p.31)

Según Oubiña- Aguilar: “A Favio no le interesa tanto develar un conflicto en la trama, como la forma en que ese conflicto se desenvuelve. Ya sea porque la historia es conocida por el público, ya sea porque el narrador anuncia

generosamente sus pormenores.(...)En la voz narradora ,ya no se trata de ir hacia el futuro o hacia el pasado, ni de instaurar un punto de vista político desde donde revisar la historia; se trata de modificar las coordenadas espacio-temporales situando el relato en un tiempo mítico y en un espacio mágico”(Oubiña y Aguilar,1993, p. 112)

Entonces , la función introductoria que cumple el narrador no sólo comprende la presentación del relato sino que se amplía para establecer también el tipo de relato. Las condiciones genéricas, es sabido, imponen reglas, modelos, especificaciones narrativas. Otro eje es el de los arquetipos; como explica Wolf (1994) no es azaroso que en *Juan Moreira* aparezcan: El heroe (Moreira), el ladero fiel (Andrade), el traidor (El cuerudo), el antagonista (Marañon), La Muerte y La madre. Y en relación a los arquetipos se construyen también las distintas características y función de cada voz como en la obra radiofónica. Tal como recomienda Arnheim: “hay que tener en cuenta el contenido de cada escena; no es correcto que en una misma escena se encuentren dos voces del mismo tipo, por ejemplo, dos bajos; resulta más fácil si compiten entre sí; cuando dos cómplices pretendan lo mismo, es aconsejable destacarlos uno del otro por el carácter sonoro ; si bien, por otro lado, es conveniente asemejarlos con objeto de poner de relieve acústicamente su afinidad. Las posibilidades son múltiples pero lo realmente importante es que uno se ocupe principalmente de la función del sonido, como composición, en lugar de pensar solo en el argumento y en el sentido de las palabras”. (Arnheim, 1980, p.34)

“El radioteatro será lo que será, pero tiene su verdad. Yo lo he vivido desde adentro, es tan lindo, tan elemental, tan exagerado pero tan verdadero...” (Schettini, 1993, p.59), ha dicho Favio. Y es cierto que no todos tuvieron la posibilidad de experimentar el radioteatro desde adentro y desde afuera; la declaración exhibe el origen popular de su experiencia y, tal vez, la posibilidad de adoptar una mirada distanciada sobre ella.

Favio encuentra imágenes originales que están sostenidas por espacios y tiempos que generan las voces que sabe manipular con maestría. Esas voces son voces que conoce demasiado y por eso no duda, se siente cómodo, así

como lo realizadores del Nuevo cine en el 2000 tuvieron que buscar esas voces propias para reconstruirse.

Conclusión

Luego de analizar el film he podido comprobar la centralidad de la voz y sus potencialidades expresivas y narrativas. Dentro de los rasgos propios del radioteatro encuentro a *la voz del relator* como un eje fundamental en la estructura del género y su fuerte influencia en el film de Favio. Es reveladora y original la funcionalidad que el realizador les otorga, habilitando amplias posibilidades en relación a construir *un espacio y un tiempo sonoro*. En cuanto a la dialéctica audiovisual en el análisis compruebo que Favio construye sobre su fortaleza que es lo sonoro, usando un sistema que conoce antes que el cine: el género radioteatral.

Referencias bibliográficas y audiovisuales.

- Aguilar Gonzalo, (2010) Otros mundos, Un ensayo sobre el nuevo cine argentino, Santiago Arcos editor. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Arnheim Rudolf, (1980) Estética radiofónica, Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- Bordwell, David; Thompson Kristin, (1995) El arte cinematográfico: Una Introducción ,Paidós Comunicación Cine, Madrid.

- Bresson Robert,(1975) Notas sobre el cinematógrafo París, Editions Gallimard
- Burch Noel , (1970) Praxis del cine, París, Editions Gallimard.
- Casseti Francesco, Di Chio Federico, (1990) Como analizar un film, Buenos Aires, Paidós,
- Casa de América (26 de enero del 2011)Lucrecia Martel.El sonido en la escritura y la puesta en escena. (Archivo de video) Disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo&t=59s>
- Chion, Michel (1993) La audiovisión, Barcelona,Paidós comunicación.
- Chion, Michel (2004) La voz en el cine, Madrid, Catedra Ediciones
- Daney Serge (2004) Cine arte del presente, Ed. Santiago Arcos, Buenos Aires.
- Daney Serge (2013) Documentos/Cinema comparat/ ive Cinema Vol. 1 Num.3
- Di Benedetto, María Mercedes (2008): El radioteatro nacional, historia y testimonios. Buenos Aires, Tiempo Sur.
- Fernández José Luis (1999) “Los lenguajes de la radio” Buenos Aires. Ed. Atuel
- Oubiña David, Gonzalo Moisés Aguilar(1993) El cine de Leonardo Favio, Buenos Aires, Ed. del Nuevo extremo.
- Rivera, Jorge B. (1985) *Radioteatro:La máquina de capturar fantasmas*. En *Medios de comunicación y cultura popular*. (pp. 65-69)Buenos Aires, Legasa.
- Rodriguez Bravo,(1998) La dimensión sonora del lenguaje audiovisual. Buenos Aires, Paidós.
- Schettini Adriana (1995) Pasen y vean. La vida de Favio, Buenos Aires, Ed. Sudamericana.
- Sires Juan (Productor), Leonardo Favio (Director). (1973). Juan Moreira (Película). Argentina : <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/405>
- Steimberg Oscar(1998) *Semiótica de los medios masivos* . Ed. Atuel.

- Wolf, Sergio(1994) *Cine argentino. La otra historia*. Buenos Aires. Ediciones Letra Buena