

Bajan las luces, empieza la música

► Escribe **María Elena Larrègle**

Profesora de Educación Musical, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora titular de Sonido II, Licenciatura en Artes Audiovisuales, FBA, UNLP. Docente del Seminario "Música y Comunicación", Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Secretaria de Publicaciones y Posgrado, FBA, UNLP. Fue Vicedecana y Secretaria Académica de la FBA, UNLP.

La música y el cine son compañeros de ruta desde los inicios del séptimo arte, allá por finales del siglo XIX. Son conocidas las anécdotas de trajinados pianistas ubicados a un costado de la pantalla, que martillaban de mejor o peor manera músicas preconcebidas para diversas situaciones (persecuciones, escenas de amor, tormentas y otras) o ejecutaban piezas originales compuestas especialmente para un film en particular. En las salas mejor posicionadas la musicalización podía estar a cargo de una pequeña orquesta; las más pobres solían contar con una pianola. Sin desmedro de la prosaica función de *tapar el ruido del proyector*, la música proveía de un entorno sonoro sugerente que, en general, reforzaba el sentido de las circunstancias que se desgranaban en el relato.

Entre esas primeras relaciones y el actual estado de este matrimonio estético-comunicacional median incontables posibilidades de ardua clasificación. Lo concreto es que la mayor parte de las películas hace uso de la música y, si bien podemos encontrar ejemplos de films que no recurren a ella en absoluto, es factible afirmar que es un elemento constitutivo del discurso audiovisual, lo que no sólo incluye películas sino, también, series televisivas, publicidades y hasta noticieros de actualidad.

Algunas funciones

Una primera distinción es aquella que diferencia la música que forma parte de la acción (diegética) de la que no lo hace (extradiegética). Buen ejemplo del primer caso es la película *American Graffiti* (1973),¹ donde la música,

¹ Dirigida por George Lucas.

que proviene de las radios de los automóviles en los que los personajes van transitando sus aventuras, contribuye a dar unidad de tiempo y lugar a toda la historia. Para el segundo caso, entre mil y un otros, mencionamos *Setenta veces siete* (1962), de Leopoldo Torre Nilson, con música de Virtú Maragno.² Una segunda cuestión es qué aporta la música al film. Aquí tenemos dos grandes posibilidades que luego se abren en subcategorías. La música puede ambientar la/s escenas/s u officiar de elemento que opera sobre cuestiones de corte más estructural, como la continuidad, el ritmo o la forma. Trataremos de sintetizar estos puntos.

Ambientar es un neologismo algo impreciso, pero se entiende que está relacionado con la *fabricación* de un entorno situado. Una de las características de la música es que, en tanto producto cultural, porta implícitos en su constitución rasgos que refieren a contextos más o menos específicos y produce, además, ciertas vinculaciones de corte más subjetivo que con el tiempo han sido en buena parte validadas culturalmente. Esta función puede asumir dos usos. Por un lado, facilitar la ubicación en época, lugar, cultura, clase social, entre otras. Podríamos aventurar que aquí se apela a relaciones más "objetivas", en el sentido de que cada música trae inscriptos rasgos que remiten a estas categorías en el modo de configurar sus estructuras desde el lenguaje.³ Una sinfonía de Brahms (o una compuesta *alla* Brahms) nos lleva a la Europa romántica del siglo XIX por su estilo, su

instrumentación, el uso de las dinámicas, la tímbrica, el manejo del ritmo, de la armonía, etc., por la sola pertenencia a ese contexto de producción. Una melodía de bandoneón nos traslada al Río de la Plata por las mismas razones. En el caso de una película situada temporalmente en un tiempo histórico y lugar determinados, la presencia de música propia de ese marco reforzará la construcción epocal buscada. Algunos ejemplos: los cantos gregorianos usados en *El nombre de la Rosa* (1986)⁴ o los cantos folklóricos que se escuchan en el final de *Cobra Verde* (1987).⁵

En el terreno de la subjetividad, la música puede operar sobre la generación de sensaciones, sentimientos, recuerdos, dirigidos al individuo espectador pero anclados en validaciones culturales.⁶ Aquí el vínculo es menos previsible, más necesariamente edificado por la interrelación entre música, sonido, imagen, movimiento, relato, encuadre y varios otros factores. No existe una metodología infalible para componer una música que diga *miedo*, pero existen algunas que provocan esa sensación, más aún cuando están puestas en relación con una historia que nos va llevando a ese sentimiento. Los distintos factores del lenguaje musical (los materiales sonoros, las configuraciones texturales, la organización rítmica, melódica o armónica) van a dialogar con el resto de los componentes del lenguaje audiovisual en busca de una sensación subjetiva particular, que podrá tener en el espectador grados mayores o menores de ambigüedad e impacto.

² Virtú Maragno se desempeñó como profesor de Contrapunto en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

³ Objetivo en el sentido de que cada época y cada cultura elige modos particulares de configurar el lenguaje musical que terminan resultando identificatorios del contexto de producción de una manera bastante inequívoca. Un madrigal inglés del siglo XVI es eso, lo que no quita que se pueda ambientar una película de época con música rock, como en *Corazón de Caballero (A Knight's Tale, 2001, Brian Helgeland)*, donde se utilizan canciones de Queen, David Bowie, Eric Clapton, AC/DC, entre otras.

⁴ Título original: *Le nom de la rose/ Der name der rose*, dirigida por Jean-Jacques Annaud.

⁵ Dirigida por Werner Herzog.

⁶ La validación cultural de ciertas asociaciones entre determinados sentimientos o sensaciones y algunas músicas tiene larga tradición de usos y costumbres. Desde hace mucho tiempo la música ha buscado, mediante varias tendencias estéticas a lo largo de la historia, un sentido *representativo* de situaciones extramusicales. La *Teoría de los afectos*, de moda en el período barroco, intentaba vincular giros melódicos o encadenamientos armónicos a sentimientos y pasiones. La música programática del período romántico exploraba la posibilidad de representar una historia o situación. Muchas obras musicales instrumentales llevan títulos que persiguen una asociación entre lo que se escucha y un significado más o menos preciso, en general de índole descriptiva. También la ópera ha contribuido a la instauración de estas vinculaciones. El uso de estos recursos asociativos a lo largo del tiempo va construyendo culturalmente la validación de dicha asociación. Muchas siguen funcionando, otras han caído en el vaciamiento de sentido que suele caracterizar a los estereotipos demasiado transitados.

Afinidad de estructuras

La música también construye el film desde un punto de vista más estructural e influye sobre distintos aspectos que tienen que ver con cualidades que música y artes audiovisuales comparten en cuanto a sus procesos constitutivos. Tanto una como otra encadenan elementos en el tiempo para plasmar una forma final que es el resultado de la dialéctica entre dicho encadenamiento y las relaciones que se producen entre los elementos. La música encadena (organiza) sonidos, las artes audiovisuales encadenan imágenes (planos); las dos instauran su propio tiempo y espacio, su verosimil, generan movimiento, tensiones, distensiones, conflictos. También muchos procedimientos compositivos son comunes a ambas: juntar, separar, repetir, alternar, superponer, estirar, reducir, acelerar, detener, son operaciones que se aplican a los materiales (sonidos, planos) para dar cuerpo a la obra. De esta similitud (que pudiera parecer forzada y que requeriría de otro artículo para desarrollarla y fundamentarla, pero que dejaremos librada a la intuición comprensiva del lector) surge la base que hace posible la emergencia de las relaciones que queremos explicar. Mencionaremos las más importantes.

La primera es la vinculada con la *continuidad* o la *discontinuidad*. En una obra (musical o audiovisual) se puede buscar ex profeso una situación o la otra, en forma total o parcial. La continuidad o discontinuidad de la música, puesta en relación con las imágenes, puede reforzar o poner en conflicto la continuidad (o no) de planos planteada por el montaje. Ejemplo típico: la utilización de la ópera *Cavalleria Rusticana* en *El Padrino III* (1990)⁷ durante la representación operística, los *trabajos* encargados por Michael Corleone a sus delegados y el asesinato del Papa. Cuatro escenarios superpuestos temporalmente, separados geográficamente, unidos argumentalmente, monta-

dos paralelamente y *cosidos* por la alternancia de la ópera y el *leit motiv* de la película, a su vez enlazados por un tratamiento tímbrico similar.

La segunda tiene que ver con el *ritmo*, la construcción de la temporalidad, donde la música interviene en especial sobre las duraciones y las velocidades. Escenas que muestran movimientos vertiginosos apoyados por músicas de ritmo veloz (la escena animada inicial de *Quién engañó a Roger Rabbit?* (1988)⁸ o, al contrario, el uso de una música de ritmo y clima *cool* en la masacre de orientales a manos de La Novia en *Kill Bill 1* (2003).⁹ En la construcción rítmica también juega un fuerte papel la sincronía que pueda existir entre los movimientos que se ven en la pantalla y el ritmo musical cuando ciertos movimientos de personajes u objetos coinciden temporalmente con acontecimientos generadores del ritmo musical (acentuaciones, ataques, cambios acórdicos, entre otros).

La tercera se refiere a la *forma*, entendida como la construcción de la estructura total de la obra en cuanto al reconocimiento de partes o secciones y el modo en que se transita de una a la otra. Cuando escuchamos una obra musical notamos que hay unidades (por ejemplo, las estrofas en una canción o los temas en una sonata o sinfonía) que permanecen, varían, cambian o retornan. Estas unidades se reconocen como tales porque guardan una coherencia musical (que, según el tipo de música, va a estar dada por diversos factores que actúan como un todo relacionado) y a la percepción le resulta claro reconocer las conductas con las que se van sucediendo. Por ejemplo, si una canción repite una estrofa exactamente igual, notaremos dicha repetición. Si varía en algún aspecto (podría ser, el modo de frasear o la instrumentación), se reconoce la permanencia de la estructura y la variación de los detalles. Si se escucha una melodía diferente, se evidenciará como un cam-

⁷ Título original: *The Godfather: part III*, dirigida por Francis Ford Coppola. La ópera *Cavalleria Rusticana* pertenece al compositor italiano Pietro Mascagni (1863-1945).

⁸ Título original: *Who framed Roger Rabbit?*, dirigida por Robert Zemeckis.

⁹ Dirigida por Quentin Tarantino.

bio, como un nuevo material. Y si, luego, volvemos a escuchar la melodía original, entenderemos que hay un retorno. A su vez, es posible darse cuenta si entre una unidad y otra hay algo que las enlace (por ejemplo, que una se vaya transformando en la otra) o no (si están "pegadas, yuxtapuestas).

Todas estas operaciones de reconocimiento ayudan a construir y a entender el sentido de la música, a comprender de dónde vienen y hacia dónde van los materiales, dicho de una forma sencilla. Del mismo modo, cuando vemos una película, organizamos las imágenes, los sonidos, la música, el relato, en momentos, en unidades. Cuándo empieza, cuándo se produce el conflicto, cuántas cuestiones están implicadas en ese conflicto, cuándo se empieza a resolver, cuándo la película está tomando *ritmo de final*. Dicho de manera muy general: la forma es una totalidad que reúne lo que va sucediendo con el contenido en el tiempo.¹⁰ Manifiesta el modo en que se van relacionando y transformando entre sí, por su interacción, los distintos elementos y componentes. La estructura introducción-desenlace implica una forma. Llevar la historia de forma lineal o apelando a flashbacks (o contando la historia *para atrás* como en *Memento* (2000)¹¹ alude a distintas propuestas formales. La música tiene forma y el cine, también. La aparición de una misma música en determinados momentos de una película puede servir a necesidades formales, tal vez recordarnos la función que cumple un personaje en el conflicto o retrotraernos a una situación que ya habíamos visto y que se repite. La música de la radio en *Hechizo del tiempo* (1993)¹² es uno de los ejemplos más transparentes y literales (en el buen sentido) de este aspecto.

El lugar del sentido

¿Por medio de qué se producen estas relacio-

nes? A partir de la carga de sentido que la música teje desde su propia forma de estructurarse. La música, estrictamente, no tiene un significado específico. Pueden hacerse todo tipo de asociaciones, pero una melodía equis no está diciendo que "un hombre ve una sombra en la pared y se da cuenta de que lo van a matar". Sin embargo, si bien no es *traducible*, es un hecho que la música tiene un sentido. Mejor dicho: no uno sino múltiples, ya que éste aparece en el juego interpretativo que resulta de la interacción entre las características propias de la obra (sus materiales, textura, ritmo, forma), los contextos en que fue producida y en que es escuchada y el modo en que los sujetos (compositores, ejecutantes, auditores) la perciben, comprenden e interpretan. De esta manera, la misma obra será diferente para cada persona que la toque o la escuche; distinta hoy que dentro de cincuenta años; si la escuchamos por primera vez o si ya la conocemos.

Entonces, es muy difícil determinar *a priori* qué va a comunicar una obra musical. Podría arriesgarse que si los materiales tienen entre ellos algún tipo de *conflicto musical* (por ejemplo, si la obra trabaja permanentemente con el contraste entre dos ideas o si posee una gran ambigüedad armónica) será más probable que genere sensaciones de desequilibrio, de tensión, de ansiedad o de expectativa. Si conjugamos una música de estas características con una imagen o una historia que apele a esas sensaciones, podría producirse una construcción de sentido bastante clara que apuntara, por ejemplo, al suspenso o al miedo. Pero estas relaciones no son para nada mecánicas. Entre el refuerzo y la contradicción existen innumerables opciones. Se puede ratificar un clima de tranquilidad con una música *ad hoc* (los típicos violines que acompañan tantos desenlaces felices) o,

¹⁰ Las discusiones acerca de la relación entre forma y contenido en el arte son antiguas y largas, y no es intención de este escrito entrar en ese asunto. El término *contenido* está utilizado aquí de un modo muy general, referido no al *significado* o a *lo que la obra quiere decir* sino a lo que contiene en cuanto a materiales, elementos, procedimientos y relaciones que están actuando en ella.

¹¹ Dirigida por Christopher Nolan.

¹² Título original: *Groundhog Day*, dirigida por Harold Ramis.

por el contrario, contradecir el suspenso de un relato con una música "amable". Hay fórmulas que parecen probadas, que en apariencia funcionan siempre, pero que, de tan andadas, se han convertido en estereotipo, en algo esperable, que no sorprende, no convoca ni interpela al espectador sino que, simplemente, confirma un hábito. Lo apasionante es la gran cantidad de caminos que se abren para quebrar estas fórmulas y encontrar fusiones originales.

Carta de presentación

Transcurrido este repaso, que no pretende agotar el tema y que se expone sólo con la intención de mostrar la amplitud que tiene la relación música/cine como campo de estudio (dado que cada uno de estos aspectos podría ser investigado en particular), nos dedicaremos al examen de una situación especial: el uso de la música en las secuencias de títulos de las películas. Se trata de un momento en el que prima la necesidad de poner *en tema* al espectador durante un lapso breve, destacado, donde se anticipan en forma condensada los trazos centrales de lo que va a acontecer. La música de los títulos prepara al espectador, lo pone expectante, lo seduce, busca el amor a primera vista.

Algunos autores eligen la música para los títulos de sus películas con un criterio más abstracto, menos anclado en el relato en sí. Woody Allen, por ejemplo, en la mayoría de sus realizaciones unifica la exhibición de los títulos en pantalla negra con tipografía clásica de color blanco acompañada por músicas conocidas del repertorio del jazz comprendido entre las décadas del 20 y el 40. Esta decisión no enfatiza en la situación puntual de la historia que cuenta cada film pero agrupa la totalidad de la obra de Allen bajo un clima determinado, ese aroma neoyorkino y jazzístico que está presente en su forma de contar las historias,

incluso en aquellas que no se desarrollan en Nueva York. Aún así, en algunos casos, como en *Deconstructing Harry* (1997),¹³ la canción¹⁴ que acompaña los títulos refiere, por sus características musicales y su texto, a elementos de la trama y, además, la secuencia de títulos está fragmentada (deconstruida) mediante la repetición variada de imágenes que muestran a Judy Davis bajando una y mil veces de un taxi y entrando a la casa de Harry, visiblemente consternada.

En *El resplandor* (1980), de Stanley Kubrick,¹⁵ los títulos se presentan mientras se muestra el viaje del protagonista hasta el hotel en el que tendrá lugar la trama. Vemos planos generales de un subyugante paisaje montañoso y una ruta por la que circula un vehículo. No sabemos quién viaja en él. La cámara, desde el aire, sigue el recorrido fluidamente. La música consiste en una melodía con reminiscencias medievales (está basada en un *Dies Irae*), instrumentada con timbres de bronce tratados con cierta resonancia electrónica. El ritmo es regular, lento, y la mayor parte de las notas están articuladas sobre el pulso. La densidad sonora de cada ataque y las alturas elegidas, en registro más bien grave, contribuyen a dar una cierta pesadez a la marcha melódica, de algún modo contrapuesta a la ligereza y la velocidad con que se mueve la cámara.

La melodía se organiza en dos frases similares en su constitución; la segunda frase, por su parte, es una variación de la primera, casi como una secuencia melódica. Esta estructura de dos frases se presenta tres veces. Con la segunda aparición se empiezan a leer los títulos en la pantalla. Aquí se prescinde de la segunda frase y su lugar es ocupado por sonidos metálicos y vocales procesados electrónicamente que semejan gritos, temblores, aullidos, que se suceden sobre una nota pedal que queda como resabio de la

¹³ En Argentina se tituló *Los secretos de Harry*.

¹⁴ *Twisted* (Retorcido), compuesta por Wardell Grey y Annie Ross e interpretada por esta última.

¹⁵ Título original: *The Shining*. La música original estuvo a cargo de Wendy Carlos. Además se tomaron fragmentos de obras de compositores contemporáneos como György Ligeti, Béla Bartók y Krzysztof Penderecki y algunos temas del repertorio popular norteamericano.

melodía. En la tercera repetición del material melódico, estos sonidos vocales y metálicos se superponen al movimiento melódico compitiendo por la atención del espectador. En esta secuencia la música tiene un papel fundamental en la creación de una sensación de temor agobiante. Las imágenes, sin música, hasta podrían formar parte de algún corto promocional turístico (aunque la soledad del automóvil es, de por sí, intrigante, tanto como la cámara que, como un águila agorera, vigila al coche y su ocupante). Es la solemnidad grave de la melodía y la extrañeza de los sonidos que se mezclan con ella la que está metaforizando la intranquilidad, la amenaza y lo sobrenatural.

En *Alien el octavo pasajero* (1979)¹⁶ la música y el sonido que se escuchan en los títulos acompañan la presentación exterior e interior de la nave en la que se desarrollará la acción. Al principio, un plano general del espacio interestelar y de la *Nostromo*, cruzando enorme la pantalla. La música tiene aquí un volumen relativamente bajo y está construida con pequeñas apariciones melódicas alternadas por sonidos percusivos con mucha resonancia, sobre un sonido de fondo que es casi un zumbido. Seguidamente, la cámara ingresa en los pasillos vacíos de la nave y los recorre, deteniéndose en algunas puertas, mostrando cascos, estaciones de trabajo, computadoras, trajes, hasta llegar a la sala de hibernación. La música alterna dos materiales: uno que oficia como fondo, sostenido, como nota pedal, grave, y otro, de carácter más melódico, que va y vuelve sobre dos alturas principales, como una oscilación. Se oyen, además, efectos de sonido que corresponden a algunos objetos del entorno. En un momento la música (excepto el zumbido de fondo) es interrumpida por fuertes sonidos de las computadoras encendiéndose.

Continúa el recorrido, acompañado por la melodía oscilante y los efectos sonoros ocasionales. A medida que la cámara se va acercando a las cápsulas de hi-

bernación, la melodía se acelera y se traslada a zonas más agudas del registro. Las cápsulas son concéntricas y se abren, lentamente, como una flor. La música acompaña la elevación de las tapas de las cápsulas con trémolos y un acorde final, mayor, resolutivo, que señala la finalización del viaje de la cámara. Retoma el comportamiento que hemos dado en llamar *oscilatorio* entre dos alturas principales mientras John Hurt despierta, reconoce lentamente su propio cuerpo, el entorno. La música se detiene en un acorde sostenido para resolver en un fundido con las voces de los tripulantes conversando. En toda esta secuencia se echa mano a algunas las asociaciones a las que nos hemos referido. La nota pedal, similar a un zumbido, alude al sonido de la nave en el espacio (esto es físicamente imposible en la realidad, pero ya sabemos que en muchas películas de ciencia ficción las naves hacen ruido de motor). Los sonidos electrónicos de altura no específica han sido utilizados permanentemente en ocasiones en que la trama tiene que ver con escenarios espaciales y/o tecnológicos. Los acordes mayores, instrumentados con timbres brillantes y de duración sostenida en el tiempo, también son un recurso para indicar final, cierre de una situación. La indefinición de la melodía principal (esta *oscilante*) es coherente con el recorrido de la cámara, que va mostrando la nave, no con la intención de sembrar temores sino, simplemente, con la de mostrar un ámbito que está quieto, tranquilo, silencioso, preparando al espectador para ver ese despertar de los cosmonautas, que también va a ser suave y relajado. Los problemas vendrán después...

En *Psicosis* (1969),¹⁷ Hitchcock recurre a un tema musical para orquesta compuesto por Bernard Herrmann, el cual está basado en dos ideas musicales. La primera, una melodía compuesta de una sucesión de "golpes" insistentes trabajados principalmente sobre semitonos y giros cromáticos concatenados, con

¹⁶ Título original: *Alien*, dirigida por Ridley Scott, con música de Jerry Goldsmith.

¹⁷ Título original: *Psycho*, dirigida por Alfred Hitchcock.

ritmo rápido y muy marcado, que alternan zonas de sonidos más agudos con otras de sonidos más graves, articulados casi *stacatto*. La segunda, otra melodía más separada del fondo, más fluida, con sonidos más largos, articulados *legato*. Esta sucesión se repite tres veces, con leves variantes en la presentación de los materiales. Esta música y otras que derivan de ella van a estar presentes durante todo el film, dándole unidad conceptual y formal. La predominancia de cuerdas agudas pronostica el sonido que escucharemos en la escena de la ducha, el chirrido que acompaña los planos del brillante cuchillo que asesinará a Janet Leigh. La alternancia de ideas musicales casi contrastantes, el volumen alto, la velocidad rítmica, la repetición, son factores que contribuyen a la creación de un clima enrarecido, ansioso, poco tranquilizador, que teñirá toda la historia hasta el final. La imagen que vemos es una serie de textos que aparecen quebrados, se arman y se vuelven a desarmar, cruzados por barras paralelas en rápido movimiento. Este juego de letras y barras queda envuelto en la vertiginosidad de la música. La aparente calma que sucede a la presentación, durante el travelling hacia el cuarto en el que se encuentran la futura muerta y su amante, es provocada fundamentalmente por la disminución del volumen sonoro, de la velocidad del ritmo y de la duración larga de los sonidos utilizados, pero las disonancias que están presentes en el tratamiento armónico avisan que la calma no es tal y que tienen que pasar todavía cosas terribles. No es una música sensual, acorde con la situación de los amantes en el hotel, sino una música premonitoria de las tribulaciones que van a vivir.

El recorrido realizado ofrece un panorama inicial sobre el tema y da un perfil general de los vínculos más importantes que se establecen entre la música, las imágenes y la historia en un producto audiovisual. La presencia de la música, en su rol diegético o no, intervendrá en el resultado final (ya sea como operador a nivel formal-estructural, ya sea como factor de ambientación y *puesta en clima*) en tanto elemento de

una totalidad que es superadora de la suma de partes. La música no acompaña ni rellena. Se integra íntimamente a la obra y participa de manera contundente en la construcción del sentido que, a su vez, será completado por el espectador. Por lo demás, las tres películas analizadas tampoco agotan el campo ya que, como en todo el arte, no hay una receta que garantice qué funciona y qué no.

La música ofrece un modo de ensanchar las posibilidades poéticas del film, de potenciar la carga metafórica de las imágenes y de dar mayor amplitud de significaciones a la totalidad de la obra. Abre una complejidad interpretativa que la torna flexible para abarcar, en una multiplicidad de sentidos, las puertas abiertas por la imagen, el movimiento, el relato y el universo sonoro. ✱

Bibliografía

- BELINCHE, Daniel y LARREGLE, María Elena: *Apuntes sobre apreciación musical*, La Plata, EDULP, 2006.
BURCH, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1985.
CHION, Michel: *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1985.
RODRIGUEZ, Ángel: *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, Barcelona, Paidós, 1998.
RUSSO, Eduardo: *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós, 2003.