

propia de la intérprete, basada y enriquecida por [la de] todos sus compañeros de proyecto, circunstanciales, esporádicos o con continuidad de años"... (58).²

Rubén Traverso

Espinosa, Susana (Comp.). 2005. *Escritos sobre audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones*. Libro I. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Nacional de Lanús. ISBN 987-22022-0-6. 132 p.

Espinosa, Susana (Comp.). 2006. *Escritos sobre audiovisión. Lenguajes, tecnologías producciones*. Libro II. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Nacional de Lanús. ISBN 987-1326-00-9. 144 p.

Transcurridos ocho años desde la primera cohorte de la Licenciatura en Audiovisión, dependiente del Departamento de Humanidades y Artes, la Universidad Nacional de Lanús (UNLa) editó el primer libro de una serie bibliográfica cuyo objetivo principal fue el de concentrar una porción representativa de conocimientos sobre tecnologías, lenguajes y producciones en los campos del sonido y la imagen que dieran cuenta de las tendencias, usos y estéticas actuales. El segundo libro de la serie fue editado un año más tarde con la intención de ofrecer diversas propuestas sobre la aplicación de los medios audiovisuales en la educación. Para tal fin fueron convocados docentes, profesionales y artistas, locales y extranjeros, quienes aportaron su perspectiva en cada una de sus especialidades.

El primer libro comienza con un artículo de Susana Espinosa que reproduce fragmentos tomados del contenido del seminario que Michel Chion ofreció en la UNLa el 5 de agosto de 1998 con algunos datos sobresalientes de su biografía. Las citas refieren a cuestiones que hacen a la tarea del diseñador sonoro, tales como la posibilidad de que el sonido sea concebido antes o después de la realización de la película, o sobre la necesidad de tener en cuenta el contexto histórico de producción y realización de cada película, con el andamiaje que supone el análisis de algunas secuencias de público conocimiento.

Siguiendo la misma orientación, el productor de video y televisión Eduardo Abbate, en un artículo titulado "La banda sonora en los productos audiovisuales" (69-82) analiza separadamente los elementos que componen la banda sonora y propone una clasificación de cada uno de ellos sintetizando sus características en ocho gráficos. Según el autor, la identificación, entendida básicamente como un "proceso en el cual se produce un enlace metafórico", es un factor clave a tener en cuenta en todo producto audiovisual. Por lo tanto, el diseño de la banda sonora

² Agradezco a Silvina L. Mansilla y Miguel Á. García por sus atentas lecturas y sugerencias de estilo.

debería necesariamente promover aquel mecanismo. Dicha tarea, además, implicaría un compromiso ético en varios aspectos.

Acerca del sonido, específicamente, se incluyen dos artículos. El primero es "Aprendiendo a oír" (17-31) de Daniel Teruggi, en el cual luego de referirse a las características físicas del sonido y de la audición, en un apartado titulado "los sonidos y su significación", plantea su convicción acerca del sentido semántico que genera la proximidad entre sonidos grabados y sostiene que "Al componer con sonidos y no con notas, estos sonidos son considerados a través de sus parámetros habituales (...) pero principalmente [también] a través de otros criterios que pueden ser tanto o más importantes" y menciona "el sentimiento que generan", "el dinamismo sugerido" y "la riqueza morfodinámica", entre otros. A partir de entonces, explora las dificultades que plantea al receptor la audición de "música acusmática", término que fue utilizado por Pierre Schaeffer en la década del '60 y luego retomado por François Bayle para referir a la audición del sonido sin apoyo visual de ningún tipo.

El segundo es "Escenas de la vida musical" (111-22), artículo ineludible de Gustavo Basso, quien nos introduce en el cruce contemporáneo entre la acústica, la tecnología y la música. El autor analiza los elementos que podrían ser determinantes en los argumentos a favor del sonido digital o del analógico y se pregunta, finalmente, por el problema de la "fidelidad" y la existencia de un potencial "sonido verdadero". La complejidad del tema es explorada mediante la descripción de seis escenas cotidianas, a partir de lo cual sostiene que casi toda la música occidental actual se puede clasificar de acuerdo a los modelos arquetípicos "música de sonidos" y "música de parámetros". Esta última categoría resistiría casi cualquier operación del técnico de grabación y su reproducción en cualquier sistema de audio, mientras que la primera no, ya que depende de manera sustancial de las características acústicas del sistema de producción / reproducción e impone el ideal de la audición en vivo. El autor considera que actualmente se ha estandarizado nuestra audición con relación a la sonoridad y también se ha modificado el efecto de "ruido de fondo". Sostiene que "los modos actuales de audición privilegian y polarizan determinada manera de hacer música", por lo tanto, el destino de la música y de los sistemas de audio dependería de una compleja relación de factores económicos y culturales que determinan tanto los modos de audición que prevalecen en cada época, así como la música que produce y oye cada generación.

Otros dos artículos están dedicados principalmente al campo de la tecnología. Raúl Minsburg en "Acerca del MIDI" (83-92) define la norma así denominada (*Musical Instrument Digital Interface*) como una poderosa herramienta de control de eventos y un importante asistente en el trabajo creativo. Reconoce que tiene algunas limitaciones que son comunes a todo sistema y que actualmente pareciera existir una merma en las innovaciones vinculadas al MIDI con un crecimiento a favor del audio digital. A pesar de ello, advierte que no se deben tomar las fluctuaciones del mercado como indicadores de pérdida de vigencia o utilidad de la herramienta. El autor sostiene que es en el ámbito de la creación multimedia prin-

principalmente donde se deben encontrar nuevas aplicaciones, interfaces y controladores MIDI. Por otra parte, asegura que continúa siendo objeto de investigación en diversas universidades.

Por su parte, el compositor y docente Daniel Schachter en el artículo titulado "Hacia nuevos modelos para la construcción del discurso electroacústico interactivo" (93-110) propone la búsqueda de "nuevos modelos del discurso musical". Justifica su pesquisa en la convicción de que "cada época tiene su sonido, cada sonido responde al desarrollo tecnológico de su momento y cada momento histórico aporta una novedad en el sonido y por lo tanto en el estilo". Considera que a partir del desarrollo de la *musique concrete* se han puesto en jaque los conceptos de partitura y concierto tradicionales; sin embargo, asegura que recientes avances tecnológicos que permiten la interacción entre los participantes de la experiencia sonora en tiempo real restituirían la idea de "interpretación" asociada a este tipo de composiciones. Los modelos de construcción de este nuevo "discurso musical interactivo" deberían hacer posible el aprovechamiento integral de los recursos tímbricos-instrumentales, la ampliación del campo de interacción instrumental-electroacústica y el control del proceso aleatorio a través de límites que no vulnere la percepción del discurso musical, entre otras cosas. Schachter ejemplifica el desarrollo de sus ideas, emparentadas con algunos conceptos desarrollados por la *Gestaltheorie* primero, y por Pierre Schaeffer luego, mediante su propia obra *Flax*, compuesta durante el 2002, explicando las etapas que intervinieron en el trabajo de composición.

Tres trabajos más integran un *corpus* dedicado a problemas de la imagen. Marco Grossi en primer lugar, es el autor de "El montaje y la postproducción" (33-42). Si bien el autor señala que se trata de un artículo redactado en 1999, no especifica el contexto en el que fue realizado. En seis apartados breves se describen las principales características de la tarea del montajista cinematográfico y algunas de sus implicancias. Con la utilización de un lenguaje extremadamente coloquial y sin incluir notas ni referencias bibliográficas, el trabajo está plagado de juicios de valor, generalizaciones y afirmaciones varias carentes de adecuada justificación. No obstante, y en concordancia con el carácter de divulgación que ostenta, incluye un pequeño gráfico acerca del organigrama del equipo técnico que depende del director cinematográfico el cual puede resultar de utilidad para la comprensión del funcionamiento de la gran maquinaria de la industria audiovisual.

Luis Javier Pietragala, en segundo lugar, ofrece algunas reflexiones sobre las características del guión cinematográfico en el artículo "Guión antes del guión" (43-52). Sus palabras están expresamente dedicadas a quienes comienzan la carrera como narradores de imágenes y sonidos. Pietragala define qué es un guión y si es estrictamente necesario escribirlo. Luego desarrolla algunas etapas que intervienen en su elaboración, tales como la formulación del concepto o idea germinal, el tema y la tesis o premisa que planteará la película, la sinopsis, el argumento y el tratamiento del mismo. En una muy breve conclusión sostiene que el éxito del proyecto audiovisual depende de la claridad del tema y de la tesis planteados y que

de nada sirven las producciones costosas si no se realiza previamente una suerte de “guión antes del guión” en el cual se plantee con claridad qué es lo que se quiere decir y demostrar en una película.

Gustavo Fabián Constantini, en tercer lugar, se suma al grupo con su trabajo “No con un estallido sino con un gemido. Fuentes literarias del diseño de sonido en *Apocalypse Now*” (53-67). El investigador indaga las fuentes literarias que habrían inspirado al diseño del sonido que realizó Walter Murch para la película de Francis Ford Coppola *Apocalypse Now* (1979). Esta producción sería considerada inaugural por cuanto la figura del diseñador sonoro se incluye en los créditos marcando el nacimiento de una disciplina específica dentro de la industria audiovisual. Constantini plantea que muchos elementos técnicos y de organización del montaje se relacionan con el oxímoron que constituye el título de la película fortaleciendo la idea permanente de ambigüedad entre principio y fin. Analiza extensamente la primera secuencia del film y entiende que Coppola utilizó el tema de la guerra para “desarrollar su versión contemporánea de una cadena de textos que a su vez se influyeron mutuamente”. Menciona *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad y la canción de The Doors “The end”, entre otros y sostiene que el diseño sonoro de *Apocalypse Now* estaría íntimamente relacionado con dichas fuentes literarias.

Finalmente, Susana Espinosa cierra este primer libro con el artículo titulado “El video. Una propuesta para su producción en el aula” (123-32), en el cual hace explícitas las ventajas pedagógicas que encierra la implementación del taller de producción de video en las escuelas. La autora establece una tipología de productos susceptibles de ser realizados, y menciona algunos aspectos fundamentales para la producción con los que el docente debería estar familiarizado, tales como tecnología básica necesaria, características de los procesos narrativos audiovisuales, herramientas comunicacionales y pedagogía implícita en su aplicación. Sostiene que “la producción del video en el aula permite adquirir una serie de saberes interactuantes, convergentes y simultáneos, que al corporizarse en un producto concreto, desarrollan también la capacidad crítica para objetivarlo y proyectarlo en un nuevo aprendizaje”. La aplicación de metodologías interactivas sería el resultado de las continuas revisiones pedagógicas y, entre ellas, el video constituiría una herramienta ideal por cuanto permite el desplazamiento de lo informativo a lo participativo y de lo segmentado a lo integral.

El segundo libro de la serie, publicado con un año de diferencia respecto del primero, está especialmente dedicado a la educación sonora y audiovisual, con el objetivo de indagar sobre los grandes lineamientos ideológicos y conceptuales que intervienen en las tecnologías visuales y sonoras, estudiadas desde sus tecnologías, lenguajes y producciones.

Los dos artículos que abren la publicación están dedicados a las incidencias que tiene la tecnología actual en las producciones audiovisuales. El primero de ellos, “¿Digibien o digimal?” (11-15) de Adrián Costoya es un artículo breve. El autor plantea la paradoja a la que se enfrenta actualmente el profesional de la post-

producción. El autor afirma que la aplicación de las técnicas de máxima calidad en video digital, tal como habrían sido logradas a mediados de los años 90, no será posible hasta que los dispositivos de almacenamiento aumenten su capacidad, mejoren su durabilidad y disminuyan su costo. Costoya pasa revista a las diversas herramientas tecnológicas para la postproducción de imagen digital fabricadas desde la década del 70 a esta parte mencionando los modelos de cada una de ellas y las empresas responsables de su producción e inserción en el mercado. Se emplea un lenguaje extremadamente técnico, sin notas aclaratorias a pie ni referencias bibliográficas, el resultado es un discurso dirigido exclusivamente a especialistas en la materia.

El segundo artículo, "El bisturí del software: ¿cómo hacer un 'cuerpo bello' virtualizando la carne impura?" (17-30), de Paula Sibilía, cumple con el rigor formal que exige la academia sin que ello sea un obstáculo para la lectura distendida. En su trabajo, la autora indaga los antecedentes y las implicancias de los fundamentalismos de la imagen corporal actualmente potenciados por el desarrollo de las técnicas de digitalización. Toma como punto de partida la consideración histórica de la acusación de "impureza" sobre el cuerpo humano y sostiene que, a diferencia de las anteriores, las actuales formas de ascetismo están relacionadas con las prácticas hedonistas del consumo y el imperio de las sensaciones. Sibilía define el cuerpo como el "último gran refugio de la subjetividad" que "parece estar convirtiéndose en una valiosa imagen". Prefiere llamarlo "cuerpo-icón descarnado y bidimensional" diseñado principalmente para el consumo visual. La tarea del diseñador, mediante la utilización de los "bisturís (sic) de software", consistiría en acercar lo más posible las imágenes corporales al modelo de belleza hegemónico. Se generan así nuevas versiones de feminidad / masculinidad que al mismo tiempo imponen un modelo de sensualidad en el que la mirada monopoliza la sinestesia. El desprecio por la "carne impura" sería la raíz común de los sueños de virtualización y el culto a la belleza corporal. Paula Sibilía cita, por último, una interesante bibliografía, provechosa para el estudio en torno al problema de la corporalidad.

Los dos artículos siguientes exploran desarrollos teóricos sobre la percepción y la intertextualidad audiovisual. Alejandra Ojeda, en "Leyes de percepción visual. Un panorama desde la *Gestalt* hasta la actualidad" (31-41), propone hacer un recorrido por las formulaciones de la teoría de la *Gestalt* por cuanto considera que más allá de las críticas que ha recibido esa escuela, sus postulados continúan siendo útiles como descripción de las configuraciones que guían nuestra lectura y producción de imágenes, brindando herramientas suficientes para comenzar a pensar el problema de la percepción e inteligencia visual. La autora desarrolla uno por uno los postulados de las leyes de figura/fondo, ambigüedad, equilibrio/desequilibrio, simplicidad, pregnancia, nivelación/aguzamiento, dirección, tensión, cierre, continuidad, agrupamiento, proximidad y anomalía, ejemplificando cada caso mediante la reproducción de imágenes.

Virginia Silvina Funes, en "La intersección de un texto con otro: la intertextualidad audiovisual como práctica significativa" (43-58), considera que la presen-

cia simultánea de múltiples voces es un hecho que caracteriza al mundo contemporáneo masivamente mediatizado y, tomando como antecedente la palabra de Walter Benjamin al respecto, señala que la proliferación de fuentes genera la existencia de una palabra anónima y sin jerarquía cuyo resultado sería el eclecticismo estilístico y el sincretismo de códigos y lenguajes diversos. Luego de desarrollar conceptos tales como “dialogismo textual”, “texto” y “transtextualidad”, citando a varios autores en la materia, analiza el caso de las vanguardias históricas de principios del siglo XX y su relación con el incipiente campo de la cinematografía, entendiendo el vínculo entre ambos como un caso particular de alusión. Seguidamente, la autora estudia el *topos* de “la alusión, la cita y la hipertextualidad en el discurso audiovisual posmoderno” a partir del análisis de las películas *Moulin Rouge* (2001) y *Romeo + Julieta* (1996). Funes incluye numerosas paráfrasis y citas textuales que constituyen gran parte del cuerpo de su trabajo.

Los cuatro artículos siguientes se vinculan de manera diversa con problemáticas que atañen a la cuestión sonora. En el primero de ellos, “Hablemos de parlantes. Altoparlantes, altavoces, transductores electroacústicos” (59-75), de Antonio Luaces, el autor intenta develar sus propios interrogantes en torno a los problemas acústicos que plantea la fabricación de parlantes. Utilizando un lenguaje coloquial señala que los parlantes determinan el potencial último de la caja acústica y tienen un rol fundamental en el sonido final del sistema reproductor. Indica también que la tendencia actual para su fabricación es el reemplazo de materiales tradicionales por otros de bajo peso y alta rigidez. Luaces explica la importancia de lograr “uniformidad de movimiento con la mínima resonancia en frecuencias medias y altas”, y analiza los resultados conseguidos mediante la utilización de diversos materiales y componentes. Las últimas páginas reproducen un gráfico que corresponde a un corte transversal del parlante, una lista de “parámetros *Thielle-Small*” y una breve bibliografía sobre el tema que sólo pueden aprovechar los entendidos.

En el segundo artículo, titulado “Las texturas musicales y su problemática para percepción auditiva” (77-86), Raúl Minsburg propone una reflexión sobre el acto perceptivo centralizada en las dificultades que plantea la simultaneidad sonora. Aunque plantea que no tiene la intención de categorizar los distintos tipos texturales que nos ofrece la música actual, el autor considera que éstos no han sido estudiados en profundidad. Menciona y desarrolla algunas leyes derivadas de la teoría de la *Gestalt* a las que adscribe con el fin de entender el modo en que opera nuestra percepción auditiva. Asimismo, señala su importancia para la aprehensión de la música contemporánea en general y la electroacústica en particular. Por último, incluye bibliografía sobre percepción musical y recepción de la música electroacústica.

En el tercero, titulado “La representación en música. Hacia la construcción del ‘oído de la mente’” (87-96), Silvia Malbrán desarrolla, acertadamente y en profundidad, conceptos que resultan ineludibles frente al problema de la percepción y la educación musical e incluye una extensa y actualizada bibliografía sobre

el tema. Para la autora, la interacción entre sonido/música e imagen conforma una dualidad que es digna de atención y considera que “una obra musical se ha configurado perceptivamente cuando la persona alcanza una imagen o representación de dicho objeto musical en su mente”. Malbrán se pregunta entonces cómo debería ser la formación musical de los audiovisualistas y sostiene que ésta debe necesariamente delimitar y seleccionar sus contenidos en función de las características de sus destinatarios. Por cuanto interesa saber cómo escucha y registra la información musical el oyente no especializado, rescata los aportes realizados desde el campo del cognitivismo y la psicología de la música. Sostiene además que gracias a la conjunción de diversas habilidades, tales como la puesta en práctica de sistemas atencionales y memorísticos, los procesos de codificación acústica y las operaciones inferenciales, la cognición musical auditiva constituye una forma de metaconocimiento.

El cuarto artículo, de Claudio Korembli, titulado “Apuntes para una historia de las artes experimentales. Los años del futurismo y las llamadas ‘vanguardias artísticas’” (97-102), reseña el desarrollo artístico de lo que el autor engloba bajo el término “artes experimentales”, considerando como punto de partida el surgimiento del “simbolismo” francés de fines del siglo XIX y la figura emblemática de Stephane Mallarmé. El autor sostiene enfáticamente que la segunda mitad del siglo XX “está marcada a fuego por las experiencias de la primera mitad”. Korembli considera “ambigua y reduccionista” la definición del concepto de “vanguardias” que utilizan usualmente los críticos de las letras y las artes. Sin especificar a qué juicios se refiere para sostener tal afirmación incurre involuntariamente en una generalización de la diversidad de los discursos producidos desde hace décadas sobre el tema. Concluye su presentación señalando que en la actualidad el lenguaje de las vanguardias históricas ha sido asimilado a la vida cotidiana en la que se dan todo tipo de apropiaciones de su legado, por lo tanto “experimentar” ha dejado de ser una “mala palabra” y “los distintos medios y lenguajes están abiertos a las nuevas ideas como nunca antes”. Cabría preguntarse bajo qué formas y en torno a qué productos pervive actualmente el rechazo y/o la condena social.

Finalmente, cierran la segunda entrega de la serie, tres trabajos pertenecientes al campo de la educación. El primero es “Silencio, se escucha. El sentido de una pequeña banda sonora” (103-113) de Amparo Porta Navarro. En la sección inicial de su artículo, la investigadora española estudia las estrategias discursivas que utiliza la música en la comunicación audiovisual y señala el carácter interdisciplinario que debería tener el análisis de los discursos sonoros contemporáneos. Plantea que el concepto tradicional de “música popular” debe ser necesariamente revisado en tanto la sociedad moderna ha generado múltiples espacios y soportes comunicativos que incluyen música. Asimismo señala la conveniencia de un enfoque comunicativo con el fin de crear formas de aproximación al análisis de textos y discursos sonoros que expliquen desde la teoría aquello que es utilizado con gran precisión y rentabilidad en la práctica. El mapa sonoro actual se identificaría por la mezcla de elementos musicales y extramusicales. Instantaneidad y fragmenta-

ción serían algunas de las características de esta música. En la sección que cierra su trabajo, Porta Navarro realiza una aproximación práctica al análisis del contenido musical en el discurso publicitario. Considera que el mismo ofrece la posibilidad de acceder al análisis sonoro de la cultura popular contemporánea por tres razones fundamentales: es cotidiano, público y permanente, y expresa o crea opinión acerca de los valores que proporciona el entorno sonoro. Además, en dicho espacio comunicativo la música y la palabra se potencian en sincronía con la imagen. Para ejemplificar lo postulado, la autora realiza un análisis comparado de tres categorías diferentes de anuncios publicitarios.

El segundo artículo dedicado a los problemas de la educación es "Las tecnologías de la información y comunicación desde el punto de vista del alumnado: implicaciones para la metodología educativa" (115-129) de Maravillas Díaz. La autora española comunica los resultados de una encuesta aplicada que tuvo como objetivo recoger la opinión del alumnado universitario y secundario con respecto a las tecnologías de la información y la comunicación, en relación con el interés, uso y posibilidades formativas y/o educativas de las mismas. La muestra comprendió un total de 498 estudiantes residentes en el País Vasco. Díaz considera que el uso de las tecnologías de la información y comunicación puede ser de gran ayuda en el proceso de enseñanza-aprendizaje, y que la educación debe facilitar la comunicación a través de cualquier soporte que atienda a los intereses del alumnado. En su trabajo revisa algunos aportes teóricos acerca de la incorporación de dichas tecnologías en el *currículum*, y también acerca de la enseñanza y sus principios metodológicos. Incluye diez gráficos que corresponden al resultado de la encuesta realizada junto con la interpretación de los datos obtenidos.

El tercero y último artículo del segundo libro es "Cultura y medios masivos de comunicación. Una relación ni tan santa ni tan diabólica" (131-142) de Susana Espinosa. El trabajo está dedicado al estudio de la relación entre la cultura en general y los medios masivos de comunicación. La autora analiza en primer término el concepto de "proceso comunicacional", el vínculo que la comunicación mantiene con la sociedad, las diferencias entre comunicación interpersonal y comunicación masiva, y las relaciones comunicativas anteriores a la era industrial y la era masiva. En consonancia con los planteos realizados desde la sociología positivista sostiene que, si bien la mirada negativa hacia el desarrollo tecnológico y los medios masivos de comunicación es ineludible, la solución radica más bien en "industrializar también las conductas de oposición, para que los medios estén al servicio del hombre y no para la opresión (...) no se trata de descartar la herramienta sino de resignificarla". Espinosa dedica un apartado al problema del manejo ideológico a través de la tecnología comunicacional y señala que debido a su autonomía ésta no podría ser completamente controlada por ningún interés individual o corporativo y, además, que la hegemonía del poder político y económico no domina necesariamente al poder social, debido a que "la cultura es incontrolable". En otro apartado estudia las características de los ambientes culturales actuales signados por la diversidad y la coexistencia de elementos heterogéneos y contra-

dictorios. A continuación, Espinosa se pregunta acerca de lo que sabemos de aquello que es informado por los medios masivos, basándose en las ideas de Alvin Toffler para caracterizar las “infotácticas” que utilizarían los grupos de poder para la dominación ideológica a través de los medios de comunicación. Finalmente plantea una serie de interrogantes acerca de qué es lo que podemos hacer para aprovechar los recursos que nos brindan las tecnologías de la información. Considera que una posible solución radica en que cada país desarrolle sus propias estrategias para interpretar y contemplar las necesidades de los receptores de mensajes con fines de integración y no de dominio. Lamentamos que la autora omita las referencias bibliográficas de algunos teóricos cuyas ideas aparecen en el texto. Si bien se incluye una interesante lista de bibliografía y numerosas notas a pie de página, se extraña que en algunos casos no estén las referencias editoriales completas de los autores mencionados.

Resulta sumamente arduo establecer generalizaciones frente a un conjunto tan heterogéneo de trabajos como los que fueron compilados por Susana Espinosa en los dos libros de la serie bibliográfica *Escritos sobre Audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones* editados por el Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús. Cada tomo recoge los aportes de investigadores, docentes y artistas acerca de las más variadas problemáticas con resultados diversos. Todos ellos, sin duda, contribuyen a la construcción del conocimiento que persigue la Licenciatura en Audiovisión.

Lisa Di Cione

Rosboch, María Eugenia. 2006. *La rebelión de los abrazos. Tango, milonga y danza. Imaginarios del tango en sus espacios de producción simbólica: la milonga y el espectáculo*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata. 297p. ISBN 950-34-0384-7. Incluye fotografías, mapas e ilustraciones.

María Eugenia Rosboch es Licenciada en Comunicación Social, Magíster en Comunicación y Doctora en Antropología, desempeñándose desde 1994 como docente e investigadora de la Facultad de Periodismo y Comunicación de la UNLP. En la actualidad dirige un grupo interdisciplinario de investigación abocado al estudio de los clubes sociales barriales de la ciudad de La Plata en tanto espacios potenciales de regeneración de vínculos urbanos, dedicando especial atención a las milongas allí organizadas. Fruto ulterior de la tesis doctoral de la autora, el libro se centra precisamente en la milonga entendida como el espacio privilegiado de la producción simbólica del tango, en la medida que en ella se hallan englobadas las múltiples manifestaciones implícitas en aquél. Básicamente dos razones han llevado a Rosboch a elegir su objeto de estudio, más allá de su declarada afinidad hacia él. En primer término, la inexistencia de estudios previos al respecto,