

LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL MISIONERA: EXPLORACIONES INICIALES EN INSTANCIAS DE RECEPCIÓN

Audiovisual misionero production: initial explorations in reception instances

María del Rosario Millán¹, Marina Casales² y Sonia Graciela Alfaya³

Resumen

En el artículo se despliegan exploraciones iniciales sobre la conformación de públicos locales de producciones misioneras de realización reciente, a partir de la indagación sobre la recepción del film LE BLU, dirigido por el misionero Guillermo Rovira y estrenado en 2017 en el Festival Oberá en Cortos, espacio de circulación de la producción cinematográfica regional y de promoción y fomento del sector audiovisual. Se aborda el problema desde una perspectiva semiótica comunicacional, a partir de la combinación de análisis del texto fílmico, con la caracterización de los espectadores y las condiciones de recepción. Así, el análisis del texto fílmico elegido permitió identificar ciertos rasgos narrativos y estéticos que alejan a LE BLU de otras realizaciones misioneras, por una parte; y por otra, la aproximación a prácticas de recepción posibilitó reconocer ciertas operaciones de reconocimiento que habilitan a delinear hipótesis de lectura sobre la pregunta empírica por la existencia de públicos locales para la producción audiovisual misionera.

<Producción audiovisual misionera> <Públicos locales> <Operaciones de reconocimiento>

Abstract

In this article, we developed a first approach on the reception of the film LE BLU, directed by Guillermo Rovira and premiered in 2017 at the "Oberá en Cortos" festival, a space that promotes regional cinematographic production. This approach is part of an inquiry into the conformation of local public related to recent productions from the province of Misiones. The problem is addressed by a communicative semiotic perspective which combines analysis of the filmic text with the characterization of the spectators and the conditions of reception. The analysis allowed to identify certain narrative and aesthetic features that distance LE BLU from other local productions, on the one hand; and on the other hand, the focus on reception practices permitted us to point out certain recognition operations that, in the end, allow us to establish hypotheses of reading by the existence of local audiences for the audiovisual production of the Misiones.

<Audiovisual Production> <Local Publics> <Recognition Operations>

Recibido: 25/10/2017 //Aceptado: 10/01/2018

¹ Dra. en Semiótica. Profesora Adjunta y Titular (regular), Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales/ Facultad de Arte y Diseño, Universidad Nacional de Misiones. Investigadora Asistente, Instituto de Estudios Sociales y Humanos. CONICET –Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales- Universidad Nacional de Misiones. copomillan@gmail.com

² Licenciada en Comunicación Social. Profesora Adjunta Suplente, Jefe de Trabajos Práctico Regular. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones. marinacasales@gmail.com

³ Licenciada en Comunicación Social. Magister en Semiótica Discursiva. Profesora Adjunta (interina) Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones. soniagalfaya@gmail.com

Introducción

En los últimos 15 años el sector audiovisual en Misiones experimentó importantes cambios estructurales, institucionales y de mercado. De la mano de políticas públicas en comunicación, nacionales y provinciales, y la intensa actividad de audiovisualistas, se abrieron oportunidades para la producción y circulación de realizaciones locales que fueron consolidando al sector; sin embargo en este proceso los públicos locales de estas producciones fueron y siguen siendo ese oscuro objeto de deseo.

De allí entonces que nos preguntamos sobre las condiciones de existencia y conformación de públicos locales de audiovisuales de ficción y documentales misioneros de producción reciente⁴. Así dimos inicio al proyecto de investigación “Entre pantallas y receptores”⁵, con el objetivo de concretar aproximaciones a prácticas y procesos de recepción audiovisuales en el ámbito provincial desde una perspectiva semiótico-comunicacional. En este artículo presentamos una exploración inicial a la existencia de los públicos locales a partir de la indagación sobre la recepción de un film misionero estrenado en 2017 en un contexto de expectación particular, el Festival Oberá en Cortos, espacio de circulación de la producción cinematográfica regional y de promoción y fomento del sector audiovisual.

Dicha aproximación llevó a revisar la matriz teórica metodológica de los estudios culturales latinoamericanos; tomamos por base el programa semiótico para el estudio de los discursos sociales (Verón, 2013, 1993; Jensen, 1997; Steimberg, 1998) –de base peirciana-, retomando también la tradición de los estudios de recepción en la línea de las mediaciones y multimediaciones (Barbero y Rey, 1999; Barbero 1998; Orozco Gómez, 2014 y 2011; Rincón, 2006). Siguiendo planteos clásicos de los estudios de recepción (Silverstone, 1996; Morley 1996; Mata, 2005) utilizamos la combinación de dos modos de análisis: el de la estructura interna, las operaciones y funcionamientos discursivos del texto fílmico; y la caracterización de los espectadores y las condiciones de recepción. El análisis de las prácticas de recepción se realizó a partir de una encuesta aplicada el día del estreno del film en el Festival Oberá en Cortos y de entrevistas semi-estructuradas a espectadores asiduos de ese espacio y de la producción cinematográfica local. Para el análisis del texto fílmico se recurrió a los aportes de la semiótica audiovisual y se complementó con un breve recorrido por la producción regional y sus características temáticas más frecuentes.

La primera parte del artículo presenta algunas consideraciones sobre el contexto de expectación con el objetivo de avanzar en la caracterización de un particular ámbito de circulación de la producción audiovisual de la región. La segunda expone el análisis del texto fílmico seleccionado y esboza algunas hipótesis de lectura, identificando ciertos rasgos que desmarcan esta producción de otras producciones misioneras. La tercera parte presenta una aproximación empírica a las prácticas de recepción a partir de los resultados de la encuesta y de las entrevistas, que son puestos en relación con el análisis del texto fílmico. Las conclusiones

⁴ Se consideraron en el corpus de análisis aquellas producciones audiovisuales misioneras de los últimos diez años, exceptuando las periodísticas.

⁵ Proyecto de investigación “Entre pantallas y receptores. Aproximaciones a prácticas y procesos de recepción de audiovisuales en Misiones” (16H441). Secretaría de Investigación y Postgrado. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones. Director: Dr. Marcelino García.

retoman la pregunta sobre las condiciones de existencia para los “públicos locales” a partir de los descubrimientos de la exploración realizada y presentan nuevas preguntas para la investigación.

Espacio para la producción regional, el festival Oberá en Cortos

Un espacio de relevancia en Misiones para la circulación de la producción audiovisual regional es sin dudas el Festival Oberá en Cortos, que en 2017 celebró su XIV edición. Año tras año, el festival fue consolidándose como escenario para la circulación de producciones locales, para el encuentro de actores del sector y discusión de problemáticas vinculadas con su hacer y sobre todo para la interacción con y entre el público que asiste a las diversas actividades que se desarrollan en el marco del Oberá en Cortos.

El Festival se realiza ininterrumpidamente desde hace catorce años en el mes de julio en Oberá, ciudad del centro de Misiones. En un clima de época poco auspicioso-Argentina Post 2001- que apenas comenzaba a despabilarse, este Festival nació cuando ya casi no quedaban salas de cine en el interior de una provincia pobre. Comenzó gracias al impulso de un grupo de jóvenes organizados bajo la figura de una Cooperativa de Producción Audiovisual quienes delegaron en esta última edición la organización del evento en manos de la Red de Realizadores Audiovisuales. Desde entonces, el Festival se caracteriza por la reivindicación de la identidad y la diversidad cultural y su afinidad con la comunicación comunitaria, la defensa del derecho a la comunicación y la integración transfronteriza, según expresan los organizadores y tal como lo exponen los ejes programáticos publicados en el sitio web del evento.

La oferta del Festival es amplia, además de los ciclos de proyección por rubros, hay espacios para la exhibición de producciones locales (Cine Joven, etc.), talleres de formación para escuelas y barrios, mesas y charlas abiertas, muestras de otros festivales del país (Santa Fe, Bariloche), cine infantil, recitales de bandas. También un concurso de cortos y medimétrajes. Cuenta con subsedes en la provincia donde se reproducen las obras presentadas en el encuentro.

Quienes participan del festival provienen del NEA, región que incluye a las provincias de Misiones, Corrientes, Formosa y Chaco; también de Paraguay y Brasil, especialmente de zonas limítrofes. Algunos llegan con el apoyo que ofrece el evento pero muchos también se organizan para asistir compartiendo vehículos o alquilando transportes. En menor escala participan personas de Buenos Aires, Córdoba y el NOA. Los asistentes misioneros son la mayoría, principalmente de las ciudades de Oberá y de la capital, Posadas. Con respecto al acompañamiento de los ciudadanos obereños, según expresan los organizadores, en las últimas ediciones se registró mayor interés de los locales en el evento.

El festival es un acontecimiento cultural de envergadura y logró instalarse como una tradición en la localidad de origen y en la provincia. Ir al Festival es en sí misma una práctica cultural que acercó el cine y la experiencia de ver cine en una sala, a oscuras y colectivamente a una diversidad de actores: personas que, por ejemplo, nunca habían tenido la oportunidad de ir a una sala de cine; pero también a jóvenes cuya experiencia cinematográfica se limitaba al consumo televisivo y más reciente de internet. Para estos jóvenes y en este tipo de prácticas, la experiencia de ver cine es muy distinta a la de generaciones anteriores, pues la prác-

tica cultural de asistir a un festival incluye un acercamiento no sólo al producto audiovisual sino a todo el mundo creativo que se mueve en torno a la industria. En el festival se ve cine, cortos, películas, se come, se bebe y se baila en las fiestas donde socializan públicos y realizadores.

De las observaciones realizadas en distintas ediciones del Festival y de las entrevistas concretadas en 2017 surgen indicios sobre la valoración que realiza el público de este espacio. Se destacan tres aspectos: la socialidad generada entre espectadores y miembros del sector audiovisual, la visibilidad de la producción local y regional y las oportunidades de formación. Así lo sintetiza Alma (21 años), estudiante:

“me gusta que exista un evento de este nivel en nuestra región porque da visibilidad a nuestros directores locales y a sus producciones. Además es un punto de encuentro para aquellos que se desarrollan en la actividad audiovisual, sirve para generar contactos y compartir experiencias. A su vez te da la posibilidad de formarte y capacitarte, asistir a charlas y poder ver cortos y largometrajes en sala que van desde un público infantil hasta adultos mayores. Es un espacio de encuentro, aprendizaje, formación y debate”.

Para Norma (50 años), docente, esa sociabilidad incide en sus hábitos de espectadora: “Me gusta escuchar las opiniones de otras personas, tanto productores como público, respecto a las películas que se proyectan. Ese intercambio me permite formarme como espectadora. Tanto Norma como Mariela (22 años, estudiante), destacan la posibilidad que brinda el Festival para ver cine de producción regional y mundial de escasa circulación en otros ámbitos:

“Creo que la diferencia es que, por ejemplo, en los casos de competencias se pueden ver estrenos de la región y del resto del mundo (Competencia Guayrá e Internacional)”; “Me gusta ver cine de producción local, la posibilidad de ver producciones no convencionales o no comerciales”.

Se trata de un espacio al que asisten muchos jóvenes, en su mayoría ligados al sector audiovisual por carreras afines, pero también porque se trata de un evento que ha sido incorporado al calendario cultural de la ciudad y de la provincia, donde son frecuentes las fiestas (del Inmigrante, de la Cerveza, de la Flor por nombrar las más antiguas).

La singularidad de este espacio de circulación, las experiencias previas de participación en el Festival y el hecho de que uno de los largometrajes más promocionados en el año 2017 se estrenara allí, nos motivó a explorar ese ámbito de expectación en particular a partir de la recepción de LE BLU. Los acápites que siguen precisamente dan cuenta de esas indagaciones. Comenzaremos ese recorrido a partir del análisis del largometraje que forma parte de la producción local más reciente y que en cierta medida se distingue de una tradición ya consolidada en cuanto a las temáticas más frecuentes que abordan los realizadores misioneros.

Exploración iniciática a la producción audiovisual de ficción misionera

Si bien es cierto que en la última década la producción audiovisual en la provincia creció considerablemente al amparo de políticas públicas e iniciativas del sector, como señalábamos en apartados anteriores, Misiones cuenta con una larga historia de realizaciones, documentales y de ficción, algunas de las cuales le valieron reconocimiento nacional e internacional a sus realizadores.

En esa tradición audiovisual muchos audiovisualistas buscaron dar cuenta/narrar lo que pasa en su tierra, estos relatos identitarios configuraron junto a otros muchos lo que podría denominarse retórica de la misioneridad⁶ (García, 2012). En ella resaltan, parafraseando al poeta/músico Ramón Ayala, como repertorio temático: la selva, el monte, el río, los padecimientos de los trabajadores rurales, tareferos sobre todo; también la vida en las orillas del río, del estado-nación, en la frontera; el crisol de razas (producto de la inmigración) que integra la tierra misionera y la amabilidad de sus habitantes.

Dicho universo narrativo fue consolidándose tempranamente no sólo por la recurrencia a él de realizadores misioneros sino por la mirada foránea de directores -porteños sobretodo- que vieron en el paisaje de la provincia y el sufrimiento de sus habitantes recursos narrativos y expresivos para sus obras. Sólo como para señalar algunos pioneros, podríamos citar “Prisioneros de la tierra” de Mario Soficci (1939), que narra la historia de explotación de los trabajadores de la yerba mate –tareferos- a partir de la adaptación de cuentos de Horacio Quiroga, más tarde llegarían las producciones de Armando Bo y la “Coca” Sarli, y una lista que continúa hasta el presente; en 2016 “Raídos” de Diego Marcone, reactualizó la temática de los tareferos en la provincia. La obra fue reconocida con el Premio del Público a Mejor Película Argentina en el BAFICI. Por otra parte, la exuberancia de su paisaje trajo hasta Misiones producciones de toda envergadura, inclusive internacionales desde “La Misión” (1986) hasta la última entrega de la saga de Indiana Jones en 2008.

En el ámbito local, destacan los documentales de Humberto Carrizo (Tabaco criollo; Joao Pedro) y Ana Zanotti (Escenas de la vida en el borde; Seguir siendo; Hasta la semana que viene), los encarados por el Sistema Provincial de Teleeducación y Desarrollo (SIPTED), donde Eduardo Mignogna dirigió varias series, entre ellas una sobre Horacio Quiroga: Entre personas y personaje (1987). Más cercanas en el tiempo las producciones de Héctor Jaquet, donde “Barbacuá” (2014) en particular vuelve a poner el foco en la producción yerbatera.

En 2007 el estreno de “Detrás del sol, más cielo”, de Gastón Gularte, primer largometraje producido íntegramente en la provincia marcó un hito y abrió las puertas a una nueva generación de realizadores misioneros que van corriendo –poco a poco- los límites de aquella consolidada formación de la retórica de la misioneridad.

En tal sentido, las producciones de jóvenes realizadores como Sergio Acosta (Puerto Paticuá; Piray 18); Cinthia Konopacki (La Tota); Guillermo Rovira (Ahora después); la producción de series televisivas como Casi un Mismo Techo (Productora de la Tierra) u Otro extremo Misiones (Otra Escuela Casa Productora); documentales como Las formas de nacer (Cooperativa de Comunicación Superficie y Hombre Perruno) por nombrar escuetamente algunas van incorporando en sus narraciones temáticas que buscan demarcarse de la tradición de la misioneridad.

Mediante el recurso de historias mínimas: una madre con alzheimer, la vecindad en barrios populares, los deportes extremos en Misiones, crisis identitarias, el desafío entre familias que se dirime en un parti-

⁶ La retórica de la misioneridad, siguiendo los planteos del investigador, reelabora una tópica y una doxa particulares en un discurso celebratorio sobre las bondades de la naturaleza, la sencillez de sus habitantes, la hermandad con otros pueblos y las raíces guaraníes.

do de fútbol, una nueva generación de realizadores ensaya relatos otros de lo que pasa en su tierra, experimenta narrativas y estéticas, genera operaciones de reconocimiento, interpela desde otros lugares a sus públicos. En esta línea podríamos ubicar el largometraje de Guillermo Rovira, LE BLU, estrenado en la apertura del Festival Obera en Cortos 2017 y exhibido unos meses antes en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI).

Ficha técnica: Le Blu

Productores: Santiago Carabante / La Nueva Olla / Rancho Aparte

Productor: Ejecutivo: Santiago Carabante

Productores Asociados: Productora de la Tierra – Horacio Iaboni

Director: Guillermo Rovira

Guión: Guillermo Rovira – Milton Roses

Fotografía: Fernando Cattaneo

Montaje: Horacio Iaboni

Elenco: Milton Roses, Silvia Rivero, Bárbara Hobeker, Horacio Fernández

Diez años después de que se estrenara el primer largometraje completamente producido y filmado en Misiones, la llegada de LE BLU engrosó la lista cada vez más abundante de producciones misioneras; su aparición es un signo de que la actividad audiovisual en la región, a pesar de la retracción actual de las políticas de fomento al sector, aún se mantiene vigente. En efecto, este film se realizó con un presupuesto limitado, bajo el impulso del ‘deseo de hacer cine’ como expresó su director durante el estreno. Como otras producciones independientes del cine argentino, LE BLU no encabezará el ranking de films de taquilla. Lo más seguro es que continúe proyectándose en el circuito de Festivales y otros ciclos de exhibición como los que fomenta el Instituto de Artes Audiovisuales de la Provincia, en conjunto con Cine.ar.

A propósito de las historias, la temática de LE BLU ya había sido abordada por Rovira en producciones anteriores. El cortometraje “Ahora Después” de 2009 inicia el período de ‘catarsis’ acerca de la liminaridad hacia la adultez, según contó el director en el ciclo de entrevistas “Realizadores”, de Benjamín Correa. LE BLU le pone punto final a esa etapa en formato largometraje. Pero a pesar de la autoreferencialidad que pueda o no encontrarse en este tipo de films, para el director el tema es una excusa para producir, para concretar la pulsión de hacer cine o ‘cometer películas’ como lo expresó en varias oportunidades. El verbo utilizado, por un lado, es un guiño a la crítica endógena, es decir, dentro del propio campo. Por otro lado también es un llamado a la autoafirmación de los realizadores a partir de la positividad que expresan las producciones, en clara diferenciación con otras posturas más deconstructivas sobre la realización. ‘Hay que de-

jar de pensar tanto cómo es el cine regional y hacer más películas’, dijo Rovira como correlato de su llamado provocador a ‘cometer películas’ durante el Festival Oberá en Cortos 2017 ante un auditorio lleno de estudiantes de carreras afines al cine y la producción cultural.

En el ciclo de entrevistas citado anteriormente el director reflexionó al respecto e inscribió esa consigna en relación con el desarrollo local del sector. “Para que puedan desarrollarse políticas audiovisuales los realizadores tenemos que producir para que tenga sentido lo que hacen quienes se dedican a la gestión”, argumentó el cineasta. En esa línea, su postura se desmarca de otras que resaltan las desigualdades en materia de políticas federales para la promoción y el fomento de la producción audiovisual y plantea claramente la necesidad de reclamar desde el hacer, de autoafirmarse desde la existencia.

Le BLU: Contar la inercia

El film retrata la vida de un joven treintañero estancado en la inercia de sus días, quien sin demasiada conciencia de su propio estado vive sin muchos sobresaltos en casa de su madre. Pablo, el protagonista, tiene una banda con sus amigos de siempre, dejó en suspenso sus estudios de abogacía para trabajar como empleado en el poder judicial, probablemente gracias a la ayuda de su familia. Sin ganas de cambiar la tranquila comodidad de su vida, nuevas situaciones alteran la inercia de sus días: la llegada del novio de su madre, la paternidad de un miembro de su banda que obliga a disolver el grupo y la aparición de una chica con quien inicia un romance al paso. El conflicto de Pablo es haber llegado al umbral de la juventud adulta.

El dispositivo enunciativo se apoya en una focalización no marcada, al estilo del enunciadore clásico, inasible, que conoce al personaje y sus estados internos. No nos es posible conocer lo que piensa el protagonista, ni los demás personajes. En términos de construcción del punto de vista, la ocularización cero (Gaudreault y Jost, 1995) refuerza la instancia del enunciadore omnisciente, que concentra el saber sobre el verdadero conflicto que enfrenta el protagonista. Este último tampoco da indicios de saber qué es exactamente lo que le acontece. En la dimensión narrativa no hay transformación aparente hasta el final, se eluden los puntos de giro, los acontecimientos suceden y se acumulan desde el exterior pero nada parece alterar la pasividad de Pablo, hasta que llega por fin la resolución. El cambio hacia un nuevo estado sucede sin sobresaltos. Un viaje rápido sin mucha expectativa, un trámite, la visita a los amigos, una invitación. La metáfora visual de su transformación son los destellos de luces durante una fiesta universitaria a la que asiste Pablo el día que decide moverse y retomar sus estudios. Así, las lecturas sobre el tema abordado corren por cuenta del espectador, por efecto de ‘ausencia de exterioridad’, al decir de Aguilar (2010)⁷.

La inercia que el personaje enfrenta es mostrada y contada por efecto de saturación, mediante cierta isotopía y redundancia de los recursos estéticos. El ritmo del largometraje dilata o apaga toda anticipación que pueda arriesgar el espectador, hasta llevarlo a la inmersión en un estado inerte, una especie de sopor,

⁷ Se refiere a lo que diferencia la producción del nuevo cine argentino en relación con el cine de los años ‘80, durante el período de recuperación democrática, fuertemente marcado por la acentuación moral en la producción audiovisual. Ya sea a través comentarios de personajes o narradores u otros recursos adoptados el cine de los ‘80 dejaba claro gestos de interpretación sobre el universo representado y por tanto también una declaración sobre el mundo real.

letargo vaporoso, que va a tono con los colores elegidos para retratar el calor del verano posadeño, los planos largos, las tomas abiertas, la música original. Todo ello acompaña la mirada extrañada y casi perdida del protagonista. Los diálogos se ciñen a la cotidianeidad de las interacciones domésticas. Nada en el protagonista parece demostrar interés por modificar el estado de las cosas. Los cambios que hacen avanzar la trama tampoco parecen afectarlo: desahogado y como estancado en la inercia del tiempo y el tedio, el rostro apático y la expresión de la nada, casi como un estilo. Esa actitud tal vez podría ser una elección sino no fuera porque eso implicaría un esfuerzo racionalizante o deseante que no se condice con la monotonía en la que vive Pablo.

En ese sentido LE BLU recuerda a la ‘estética de la inercia’ del cine de Rejtman (Gordon, 2001), tal vez por la chatura de las acciones y la planitud de las cosas (Oubiña, 2005) que caracteriza su filmografía. Esa remisión intertextual permite inscribir el largometraje de Rovira en una línea dentro del nuevo cine argentino que interpela desde el dispositivo sonoro.

En cuanto a los diálogos, son escasos, cotidianos. Los silencios abundan. Hay mesura en la oralidad, el orden interaccional en el código verbal es escueto, parco, rígido. Este rasgo es común a otras producciones cinematográficas argentinas de las últimas décadas (Beker, 2012) que se distinguen por un tratamiento diferencial de la oralidad secundaria en el lenguaje audiovisual. Este autor distingue dos aspectos en ese sentido: la cantidad de diálogos (exceso o escasez - el caso de LE BLU) y la tonalidad de las intervenciones orales. Podemos destacar dos rasgos en el largometraje que nos ocupa. Por un lado la carencia de matices en la tonalidad de los diálogos, presente en la mayoría de los personajes principales, que nos recuerda el modo de dicción chato, desapegado, como en el cine de Rejtman. Sin embargo esta modalidad ‘apagada’ que encontramos en el habla y en la tonalidad no es contrapuesta con otros aspectos narrativos o estéticos, sino por el contrario, acentuada desde diferentes códigos.

Por otro lado, en el film de Rovira se identifican claramente los registros o variables dialectales de la región, el acento y la entonación compartida en el nordeste. Esto permite además activar reconocimientos en la instancia de recepción. Pues la interpelación desde la comunidad de habla es obvia e implícita, tan directa que pasa a un segundo plano volviéndose por ello altamente efectiva.

A los recursos ya comentados sobre los diálogos agregamos la música, compuesta por Gastón Dacosta, Guazuncho y Matías González Dadone. La música original es utilizada de modo tradicional pero con algunas excepciones que permiten ciertas analogías que remiten a tendencias del llamado ‘nuevo cine argentino’. Analizando las bandas de sonido en el cine argentino Amparo Rocha Alonso propone tres modelos⁸ para una posible clasificación: el tradicional, con recursos hipercodificados al estilo Hollywood y con un resultado demasiado retórico; el disruptivo, de gestualidad apagada, con la música diegética como recurso frecuente, usos de silencios o excesos verborrágicos, uso directo del sonido que puede operar tanto para deslocamiento como para la verosimilitud. Y la modalidad intermedia que tomaría aspectos de ambos modelos

⁸ Referencia del primero modelo es el cine de Campanella, mientras que Rejtman lo es del modo disruptivo y Burman del intermedio (Rocha Alondo, 2012: 133-134).

(Rocha Alonso, 2012: 133-134). Aunque LE BLU no posea las características descolocantes como las que identifica Rocha Alonso en el cine de Rejtman -referente de la modalidad disruptiva según la autora-, la indexicalidad sonora del film presenta ciertos elementos que dialogan con esa tendencia: el uso de la música utilizada como parte de la historia. Ese recurso es manifiesto especialmente en la escena en que se devela el nombre de la banda, homónima al de la película. Los amigos ensayan en una piecita y durante una pausa conversan sobre el nombre de la banda y del tema, LE BLU; uno de ellos pregunta, el otro aventura una traducción en francés asociando el nombre a nostalgia, tristeza. Pablo remata la escena diciendo que no es nada de eso sino simplemente LE BLU: lo primero que se le vino a la cabeza, 'no todo tiene que tener un significado'. Sin embargo, el resto del largometraje recurre a usos más tradicionales de la música, un uso extradiegético que opera como reforzador temático y creador de atmósferas. De modo que el modelo intermedio sea el más adecuado para ubicar al film.

Otros rasgos se ubican por fuera del efecto disruptivo y descolocante del modelo descrito por Rocha Alonso. Y es que en LE BLU no encontramos notas disonantes, por el contrario demasiada isotopía retórica. La gestualidad, la música, los diálogos y la narrativa siguen la misma línea, como lo adelantamos, la inercia contada en todos los códigos.

La música original tiene dos claros tonos que marcan momentos diferentes de la narración: uno que opera como atmósfera de todo el film, una frecuencia sonora acorde con el drama de aburrimiento, algo que puede recordar al tempo de dubset⁹. Por otro lado, en el final, la elección es muy diferente: el género canción acústica ayuda a presentar la transición del personaje, dándole un toque cándido.

Además de estos usos se destaca también la jerarquización del silencio, las pausas entre diálogos escasos, dosificados con la banda de sonido extradiegética, que aún en una única sintonía opera con las funciones marcadas por Chion (1993) para flexibilizar el espacio y el tiempo. En la secuencia del colectivo, el momento en que Pablo inicia su romance, la escena es musicalizada al comienzo y al final, acortando y marcando el tiempo del cortejo visual en tránsito.

Si consideramos el estilo narrativo, hay en LE BLU una continuidad con los rasgos que identificaron al ahora ya no tan 'nuevo cine argentino': personajes ambiguos, ausencia de énfasis, opacidad de las historias (Del Coto, 2012). Otros dos rasgos del nuevo cine argentino están presentes: ya mencionamos la 'ausencia de exterioridad' como elección enunciativa, a lo que se suma el 'retorno de lo real transmitido por televisión' (Aguilar, 2010). En cuanto al primero, insistimos en cómo la focalización cero está al servicio del discurrir de la historia, como si el propósito fuera la presentación de una condición inerte. No hay comentarios, ni narrador, ni pensamientos internos de los personajes, no hay como dice Aguilar 'bajada de línea' (2010). En cuanto a la irrupción de la televisión, otra tendencia marcada por el autor que estamos siguiendo, también se constata en dos escenas donde lo que se muestra es precisamente el estado absorto e ido de los personajes frente a la pantalla chica.

⁹Agradecemos especialmente a Ricardo Fank por los comentarios sobre la banda de sonido y su generosa cordialidad para compartir sus conocimientos sobre la música electrónica.

Rovira también apela al recurso de la cotidianeidad despojada pero la elige para otorgar un efecto relajante al pequeño drama narrado. Nos referimos a escenas que en el auditorio de estreno desataron risas. Situaciones incómodas por escatológicas o íntimas (ver al novio de la madre en el inodoro, encontrar un consolador) son las señales que marcan el ocaso de su tiempo en la casa materna. Pero Pablo pasa impávido ante ellas. Son sus amigos quienes reaccionan. Estas escenas un poco absurdas dan a la historia notas de humor, un respiro en la trama del tedio continuo que se sostiene en la gestualidad impasible de casi todos los personajes.

Por otro lado, la elección de los planos abiertos y de larga duración permite reconocer el ambiente urbano del nordeste argentino. Los sonidos de ambiente también inciden en la figuración de ese mundo urbano propio de las capitales del interior del país. Los colores también juegan un papel importante, los tonos pasteles y algunos contrastes marcados completan la caracterización de un lugar desde donde se enuncia la historia.

Estos aspectos técnicos que reseñamos desde el análisis coinciden en gran medida con los aspectos destacados por el público del Festival. La elección del color y los planos abiertos, las tomas del paisaje urbano del nordeste aportan ‘un aire de familia’ al film que habilita ciertos reconocimientos. Esos aspectos configuran un sistema de interpelación que el film pone en juego: desde la narrativa, el juego intertextual y la composición estética. Abordaremos esa y otras cuestiones en el siguiente acápite que indaga sobre las valoraciones y apreciaciones de los espectadores de LE BLU durante la XIV edición del Festival Oberá en Cortos.

Impresiones desde las butacas

El largometraje de Rovira generó expectativas en el ámbito local gracias a que fue presentado en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) en abril de 2017. En Misiones el film recibió el apoyo para la difusión del Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones, organismo que también brindó parte de los recursos para la organización de la edición 14 del Festival Oberá en Cortos. La noche del estreno realizamos una encuesta¹⁰ para registrar las impresiones del público, luego de la proyección, sobre una muestra de 192 espectadores. El cuestionario incluyó varias preguntas abiertas sobre la producción audiovisual misionera y valoraciones sobre el film que luego fueron recodificados durante el procesamiento. Estos datos fueron luego combinados con entrevistas semi-estructuradas realizadas a diferentes personas incluidas en la muestra, asiduos participantes del Festival y consumidores de audiovisuales de la región.

El público que asistió al Festival Oberá en Cortos fue mayoritariamente oriundo de la ciudad sede (66,5%) y de la capital provincial, Posadas (18,4%), registro que coincide con apreciaciones de años anteriores, según constataron los organizadores. También asistieron espectadores de localidades del interior de la

¹⁰ La encuesta se realizó en articulación con la cátedra Percepción Visual II, de la Tecnicatura en Medios Audiovisuales y Fotografía. Participaron como encuestadores los alumnos de tercer año, 2017. Agradecemos especialmente a Mario Machado, integrante del equipo de investigación y adscripto a la cátedra por la inestimable colaboración durante el trabajo de campo y el procesamiento de datos.

provincia y algunas ciudades extranjeras; de otras provincias en minoría. Quienes estuvieron esa noche son principalmente estudiantes universitarios de carreras vinculadas al cine, la fotografía, el diseño gráfico, carreras que se dictan en la sede local de la Facultad de Artes y Diseño de la UNaM. No extraña entonces que sean jóvenes los espectadores (62,6% menos de 24 años, el 25, 3% entre 25 y 35 años), estudiantes (54,4%) y docentes (10,6%). Esto nos da una pauta general del tipo de público que congrega el Oberá en Cortos.

Las impresiones de los espectadores luego de estreno de LE BLU resaltaron aspectos narrativos y principalmente técnicos compositivos, tal vez por el tipo de asistentes, en su mayoría estudiantes y trabajadores vinculados al sector. En general predominaron valoraciones muy positivas: el 12, 6% calificó como excelente la producción y el 61,1% como buena. El 21, 1% de los asistentes consideró que la película fue regular y el 5,3% la valoró negativamente. Las calificaciones negativas y positivas se correlacionan en porcentajes similares con el grado de credibilidad del film: 73% opinó que la trama fue creíble, el 20,5% poco creíble y 6, 3% nada creíble. Los espectadores reconocieron en el largometraje de Rovira rasgos genéricos del drama psicológico (38,4%) del drama (21,1%), del melodrama (15,8) y también de la comedia dramática (15,3%). Esto último en clara alusión a las situaciones de humor que los espectadores reconocieron en ciertas situaciones incómodas o rasgos de la apatía del personaje hiperbolizadas.

Entre las impresiones del público se destaca una valoración positiva de los recursos técnicos y compositivos (54,5%) por sobre los narrativos: la música, la fotografía, el arte y el tratamiento de color como los más resaltados. Apenas el 1, 6% valoró negativamente estos aspectos y un número similar no atribuyó valoraciones al respecto. Mientras que en relación con los aspectos narrativos del film los datos son más disímiles: un 24,2% apreció positivamente componentes narrativos, un 8,9% atribuyó valoraciones negativas mientras que un 8,9% de las opiniones fueron neutrales.

Entre los aspectos narrativos destacados las observaciones del público se concentraron en tres aspectos. Una parte se inclinó por el tipo de tema abordado, el drama interno vivido por el personaje principal, la apatía de una vida sin progreso, el aburrimiento, la soledad, los vínculos familiares y de amistad. En esa línea un sector del público valoró la universalidad de este tipo de historias y apreció el retrato de la cotidianidad contemporánea y los recursos empleados para ello: poco diálogo, el ritmo, los estados internos del personaje, la construcción de los vínculos afectivos. Otra gran parte también subrayó notas de humor, situaciones incómodas entre personajes retratadas en el film que desencadenaron risas en la sala. Mientras que un tercer grupo acentuó el carácter local de la trama enfatizando el abordaje de la idiosincrasia misionera, el contexto, la territorialidad, la ciudad, así como el hecho de que sea una producción local. Este tipo de apreciaciones valoró especialmente los paisajes, las locaciones y encontró en los silencios y pausas cierta identificación con lo 'propio del lugar'.

Entre quienes apreciaron la trama los comentarios se inclinaron por el reconocimiento del costado humano de la historia, es decir por la universalidad del drama representado: "las relaciones humanas", "las situaciones compartidas con amigos", "el drama familiar", "la soledad", "la relación madre e hijo", "el machismo".

Los espectadores también apreciaron la contemporaneidad del relato y el tipo de historia que difiere de las temáticas más frecuentes de la producción audiovisual local. Así los espectadores valoraron “el tipo de historia de acá, que ilustran el costado que por ahí las películas de acá no se ven”, “situaciones particulares de cada personaje”, “la época donde se hizo”.

Las apreciaciones negativas se concentraron en el ritmo, los silencios, la monotonía del relato: “no había trama, malos planos”, “faltaba diálogo para conocer al personaje, final re abierto”, “es aburrida y es un tema ya tratado”, “una narrativa llana”, es muy colgada igual que los planos”, “me pareció que entre trama y trama había mucho espacio y no llegaba a nada”. Las entrevistas también brindaron más detalles en ese sentido. Norma, por ejemplo, se explayó sobre lo que apreció como inconsistencias: “Los planos me parecieron muy largos, injustificadamente. La ilación narrativa no me parece correcta (aparecen escenas inexplicables) (...) En general la historia no me cierra, el relato es inconsistente. Creo que son escenas dispuestas para mostrar un estado de ánimo, que se advierte en las primeras escenas y que se mantiene igual hasta el final, sin que el espectador reciba nada más que lo interese o lo movilice”.

Sin embargo, a pesar de estas percepciones críticas sobre el largometraje, el público del Festival valoró la producción especialmente por tratarse de una realización misionera. Esto quedó reflejado tanto en las encuestas como en las entrevistas. El hecho de que se logre realizar un largometraje y que circule en la provincia es considerado un valor en sí mismo y algo que debe ser fomentado. En eso está la esencia, sintetiza una de las entrevistadas, “en poder visualizar ciudades y actores de Misiones”.

Por otro lado, fueron los aspectos técnicos compositivos los más apreciados por la audiencia (57,4%). Recursos de la sensibilidad audiovisual como el tratamiento del color, la primacía del naranja y los tonos pasteles impresionaron a los espectadores en su mayoría conocedores y ávidos de explorar los recursos técnicos y estéticos. También la música y el diseño sonoro fueron muy destacados. Esos recursos lograron captar cierta temporalidad vital tematizada en el film y fueron aspectos recalcados, junto con las locaciones, el arte y los planos largos. En la encuesta y en las entrevistas fueron muchos los que enfatizaron en la ambientación sonora y señalaron recursos auditivos como rasgos bien logrados técnicamente y que contribuyeron a la caracterización de la territorialidad del film.

Es precisamente en estos tres componentes, el sonido, el color y el paisaje, que advertimos reconocimientos indexicales, identificaciones primarias ligadas a la territorialidad. Podemos aventurarnos a decir que el tipo de interpelaciones e identificaciones que este tipo de público reconoce remite a sensibilidades que no necesariamente están ancladas en una matriz narrativa. Nos abocaremos a ellas en el siguiente apartado.

Reconocimientos

La correlación del análisis del texto fílmico con el de las apreciaciones de los espectadores nos habilita a arriesgar algunas ideas sobre operaciones de reconocimiento en la instancia de recepción, para este público en particular. Proponemos una hipótesis de lectura a partir de lo que Del Coto, siguiendo un planteo de Schaefer denomina ‘acercamiento con finalidad indicial’ (2012: 92). Desde una perspectiva semiopragmá-

tica y sociosemiótica comunicacional ese tipo de acercamiento o aproximación de carácter indicial relaciona existentes que no necesariamente están anclados en el espacio profílmico del universo representado. Es decir, se trata de un tipo de designación indicial, que en instancia de recepción, “efectiviza una desconexión de un elemento del enunciado fílmico (o de varios) de su funcionamiento en la narración” (Del Coto, 2012: 93). Se trataría de una lectura que excede el mundo diegético y se instala del lado de la referencia, en este caso del contexto propio, del territorio. Así es que cobran sentido los comentarios de la audiencia en relación a lo ‘misionero’, al ‘paisaje’, a ‘Posadas, la ciudad’, a la ‘idiosincrasia del misionero’.

La territorialidad es, como dice Lotman, el lenguaje primario. De allí el poder de interpelación de la indexicalidad espacial, pues hace sentir a los espectadores en terreno conocido: “me resultaron familiares la mayoría de las imágenes de la película: el río, los barrios, el bondi, la banda, la familia, hasta la pelopincho”, “Me gustó poder ver paisajes conocidos, la ciudad de Posadas y otros lugares de la Provincia”, “reconocí el paisaje de Posadas, como por ejemplo el Anfiteatro”, “los lugares y paisajes son conocidos, eso está bueno”.

El dispositivo sonoro es parte importante en la gramática de reconocimiento del territorio. “Los sonidos regionales auténticos”, “los espacios de silencios”, “la música diferente, no tradicional”, fueron aspectos muy destacados en la encuesta. La música no sólo porque “representa muy bien el estado de ánimo” del protagonista, como bien sintetizó un espectador. Podemos plantear entonces que la música y la ambientación sonora son operadores ‘autenticantes del relato’, del carácter contemporáneo de la historia y por ende del lugar de enunciación.

En este contexto de expectación y para este público en particular, la identificación, podemos arriesgar, no necesariamente se expresa en la dimensión narrativa. En LE BLU, lo local no está narrado pero se percibe en la sensibilidad estética: las chicharras de la siesta misionera, el silbido del viento en los árboles, el barullo suave de la ciudad, aspectos del dispositivo sonoro que interpellaron al público y lograron aceptación y reconocimiento en este particular contexto de expectación. Esos rasgos propios de la territorialidad de la región se compensan con la música electrónica que enmarca la historia en la contemporaneidad de los pequeños dramas personales, desconocidos, mínimos, desapercibidos. Una línea ya explorada en el cine argentino, por cierto. La valoración de la música, como rasgo bien logrado del film, también puede considerarse un signo de reconocimiento e identificación etaria.

Las respuestas de los espectadores relacionan lo cotidiano, el paisaje y la identidad: “la territorialidad es una cuestión cotidiana bien mostrada”; “demuestra claramente la vida cotidiana de un misionero en verano”, “la idiosincrasia posadeña”, “los paisajes conocidos”; “la forma de mostrar el contexto posadeño”. Así “las cosas misioneras”, como las denomina Mariela, no son tematizadas pero es en el dispositivo de mostración que cobran fuerza y organizan cierta gramática del reconocimiento (Verón, 2013).

Creemos junto con Del Coto, que los planteos de Schaeffer sobre la relación entre reglas comunicacionales y constelaciones de saberes colaterales del receptor son aplicables para comprender estos reconocimientos en recepción a partir de las interpelaciones indexicales (índices sonoros principalmente, pero también índices visuales, como los planos abiertos comentados por los espectadores). Sostenemos que esos re-

conocimientos emergen de la indexicalidad sonora activados a partir de la construcción espacial del sonido diégético over (las chicharras, el viento) y el uso del directo. También los planos abiertos, las tomas que permiten ver la ciudad, funcionan como operadores autenticantes (Del Coto, 2012) en recepción. Planteamos entonces la hipótesis que esos funcionamientos habilitan lo que Schaffer llama ‘indeterminación relativa indicial e icónica a la vez’, cuando la integración en la red semiótica del universo del receptor se realiza mediante la coincidencia con otras imágenes o saberes laterales. Así esos índices que despiertan el reconocimiento de lo ‘propio’ y lo ‘local’ en las operatorias de recepción adquieren cierta autonomía de la narración e incluso de la descripción, precisamente por su carácter de índice que señala un existente que sólo el espectador puede descifrar. Lo ‘familiar’ está anclado a esos existentes disparados por imágenes y sonidos diversos: “el Anfiteatro, “la pelopincho”, “las calles”, “el verano”, “el tereré”.

Tomando ahora lo planteos de Camblong sobre las matrices dialógicas, “concebidas como dispositivos constitutivos de la semiosis” (2017: 125), podemos aventurar que aquellos rasgos destacados por los espectadores (tanto en la dimensión técnica compositiva, como en la narrativa) -que nos confirman operaciones de reconocimiento en recepción-, señalan cierta continuidad con lo que la autora llama matriz primaria. Se trata de la matriz que habilita la configuración básica e incipiente de la conciencia/memoria semiótica, ligada a funcionamientos fáticos-conativos, iteraciones, regularidades e intensidades de un continuo de afectaciones, percepciones y sensaciones (2017: 132). Es, como bien señala la autora, la que constata “la disponibilidad del cuerpo habitando el mundo” (2017: 132). La matriz primaria, entonces, es la del continuo que delimita la territorialidad en sus aspectos no simbólicos podríamos decir. Se trataría de esa configuración de preceptos que nos ligan a un espacio tiempo en el que nos reconocemos.

Final abierto

La propuesta -a corroborar en futuras indagaciones empíricas- es que en la instancia de recepción las operaciones de reconocimiento entre el público local y las producciones audiovisuales de ficción misioneras (o de la región) se activan a partir de cierta ‘indeterminación relativa indicial e icónica a la vez’ (Schaeffer, 1990: 80) que abren el umbral hacia la ‘matriz primaria’ (Camblong, 2017). Advertimos, al menos un hilo de indagación acerca de las operaciones de reconocimiento del público del Festival Oberá en Cortos que se desmarcan de los funcionamientos narrativos o descriptivos. Se trata claro de una hipótesis en sus primeros esbozos, pero creemos posible reajustar, a partir de estas iniciales aproximaciones a campo, estas abducciones del proceso de investigación.

A su vez, nos preguntamos acerca del alcance de estas operaciones en recepción, ¿se trata de funcionamientos propios de este particular contexto de expectación, un ámbito en el que predominan los espectadores jóvenes y en el que parte del atractivo es un acercamiento directo con los realizadores? ¿Cuál es la relación entre estos reconocimientos y este ámbito de circulación en el que el objetivo explícito es el impulso y la promoción de la producción local y regional? ¿Estamos frente una nuevas formas de contar lo ‘propio’ y nuevas formas de reafirmar las identidades territoriales?, ¿Cuáles son los efectos autenticantes (Del Coto,

2012) que habilitan un reconocimiento de lo 'propio' y que valor tienen para el público? Tal vez sea muy pronto arriesgar respuestas a esos interrogantes. Sin embargo creemos que la exploración realizada nos señala algunas sendas para nuevas indagaciones sobre la recepción de la producción audiovisual misionera.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2010). Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Beker, O. (2012). "La oralidad en el Nuevo Cine Argentino". En: M. R. Del Coto; Varela, G. (eds.) Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas, Buenos Aires: La Crujía, pp. 137-149.
- Camblong, A. (2017). Umbrales semióticos. Ensayos conversadores. Buenos Aires: Alción Editora.
- Chion M. (1993). La audiovisión. Una introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. París: Paidós Ibérica.
- Correa, B. (2017). Guillermo Rovira (Realizadores Misioneros). Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=hjZhuGAnY3I>
- Del Coto, M. R. (2012). "Cine argentino de los dos mil: indicialidad y efectos autenticantes". En: Del Coto, M. R.; Varela, G. (eds.) Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas, Buenos Aires: La Crujía, pp. 71-113.
- García, M. (2012). Exploraciones discursivas, Posadas: Ediciones de autor. URL:
www.programadesemiotica.edu.ar/publicaciones.
- Gaudrealt, A. y Jost, F. (1995). El relato cinematográfico. Cine y narratología. Barcelona: Paidós.
- Gordon, R. (2011). "Cine y literatura en Martín Rejtman: estética de la inercia y contemporaneidad". En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año XXXVII, N°73, pp. 289-305.
- Jensen, K. (2015). Comunicación y Medios. Metodologías de la Investigación cualitativa y cuantitativa. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kracowiak, F.; Mastrini, G. y Becerra, M. (2012). "Capítulo 8. Razones geopolíticas y perspectivas económicas" En: Albornoz, L. A.; García Leiva, M. T. (Ed.) La Televisión Digital Terrestre. Experiencias nacionales y diversidad en Europa, América y Asia. Buenos Aires: La Crujía.
- Lotman, I. (1996). La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Martín Barbero, J. (1998). De los medios a las mediaciones. Colombia: G.G. - Convenio Andrés Bello.
- Martín Barbero, J. y Rey, G. (1999). Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva. Barcelona: Gedisa.
- Martín Barbero, J. (1998). De los medios a las mediaciones. Colombia: G.G. - Convenio Andrés Bello.
- Mata, M. C. (2005). "Interrogaciones sobre el público". En: Vasallo de López y Fuentes Navarro, (comp.) Comunicación, campo y objeto de estudio, México: Iteso, pp. 183-200.
- Morley, D.; Curran, J. y otros (comp.). (1998). Estudios culturales y comunicación. Barcelona: Paidós.
- Orozco Gómez, G. (2006). "Los estudios de recepción: de un modo de investigar a una moda y de ahí a unos modos". En: Saintout, F.; Ferrante, N. (comp.) ¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios los el público. Buenos Aires: La Crujía.

- Orozco Gómez, G. (1996). *La investigación en Comunicación desde la perspectiva cualitativa*. La Plata: UNLP.
- Orozco Gómez, G. (1991). "La audiencia frente a la pantalla". En: *Revista Diálogos de la Comunicación*, N° 30. FELAFACS. Lima.
- Orozco Gómez, G. y Darwin, F. (2014). *Al filo de las pantallas*. Buenos Aires: La Crujía.
- Orozco Gómez, G. y González Reyes, R. (2011). *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*. México: Productora de Contenidos Culturales.
- Oubiña, D. (2005). "Martín Rejtman: el cine menguante". En: Rejtman, M. *Doli vuelve a casa*. Rapado. Silvia Prieto. *Los guantes mágicos*. Buenos Aires: Colección Cine Malba.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas o cómo se encuentra la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Rocha Alonso, A. (2012). "Los sonidos de lo real. Banda de sonido en el cine argentino de las últimas dos décadas". En: Del Coto, M. R.; Varela, G. (eds.) *Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*, Buenos Aires: La Crujía, pp. 115-136.
- Schaeffer, J. M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Silverstone, R. (1996). *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires Amorrortu.
- Steimberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos: la cuestión de los géneros en los estudios llamados de comunicación*. Buenos Aires: Atuel-Colección del Círculo.
- Steimberg, O.; Traversa, O.; Soto, M. (editores). (2008). *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Buenos Aires: La Crujía.
- Verón, E. (2013). *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.
- Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- Williams, R. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós Comunicación.