

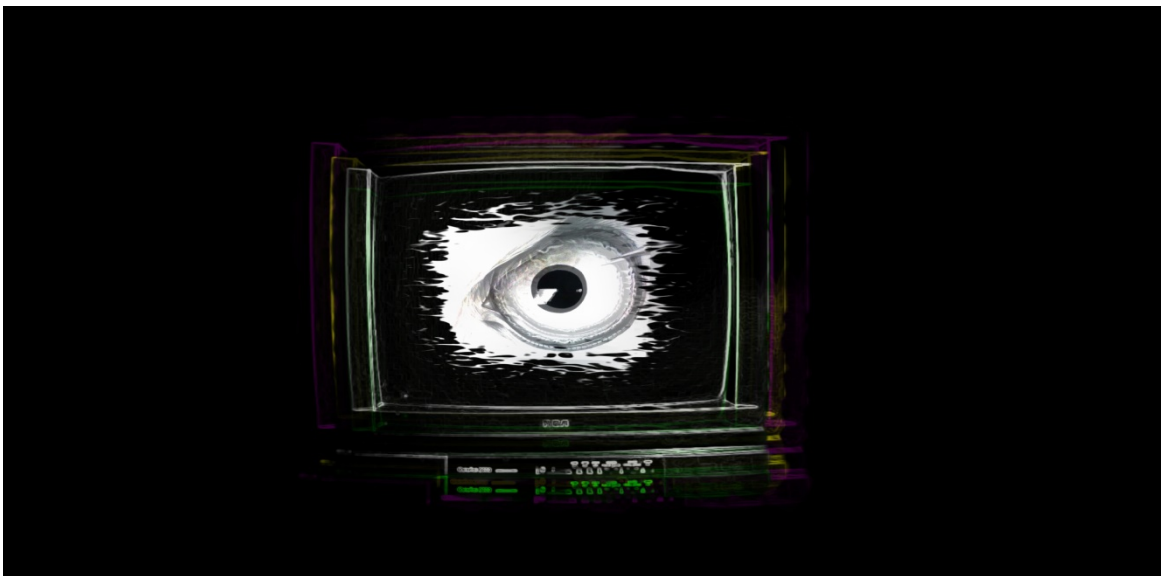
Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Departamento académico de Cine y Televisión

Trabajo Final de Carrera:

Ojo Blanco.



Alumno: Juan Agustín Romero

Asesora: Alicia Cáceres

Co-asesor: Arturo Borio

Córdoba 2019

Índice:

1) Introducción	3
2) Transitando las filmaciones	6
<i>Un relato personal sobre los distintos procesos de producción audiovisual.</i>	
3) Desarrollo metodológico	16
4) Objetivos y público	21
5) Sobre los fundamentos teóricos del proyecto:	22
a) <i>Sobre lo identitario y lo social</i>	22
<i>Reconociendo la dimensión política.</i>	
b) El rol de los medios hegemónicos	28
<i>La mirada segregadora. La apropiación del discurso a través de las herramientas audiovisuales</i>	
c) El montaje como herramienta epistemológica	33
<i>Antropología visual y el cine etnográfico como crítica a las relaciones de poder</i>	
d) Modos de hacer cine	37
<i>Experiencias de cine participativo, abordaje de metodologías teatrales.</i>	
<i>Los procesos de cine comunitario como alternativa de construcción territorial y de base.</i>	
6) Criterios estéticos de <i>Ojo Blanco</i>	43
7) Conclusiones generales	52
8) Bibliografía	55

1) Introducción

Ojo Blanco es un proyecto de investigación-creación que tiene como punto de partida dos experiencias audiovisuales que abordan la producción cultural de jóvenes de sectores populares desde dos espacios diferentes. El primer registro se desarrolla en un contexto de encierro, dentro del Centro Socioeducativo Complejo Esperanza (CSCE) en la ciudad de Córdoba, institución que alberga a más de doscientos jóvenes de entre doce y dieciocho años en conflicto con la ley penal. El segundo se lleva a cabo en el barrio Ejército de los Andes (BEA), ciudad de Buenos Aires. Este barrio es comúnmente conocido como “Fuerte Apache” y desde hace más de veinte años sufre el estigma de haber sido señalado por los medios como un espacio de extrema violencia.

Este trabajo propone releer y reflexionar sobre ambos procesos de filmación con el fin de crear una producción audiovisual, articulando los discursos de los jóvenes que habitan estos espacios junto con la experiencia personal de haber transitado estas experiencias como realizador.

El desarrollo teórico que se expone en este proyecto es producto del análisis de estos procesos audiovisuales, como así también de las reflexiones surgidas a través del montaje.

La experiencia en el CSCE consistió en el registro audiovisual de ocho encuentros del taller de escritura de canciones realizado durante los meses de abril, mayo y junio del 2016, en el marco del Proyecto de Talleres de Carnaval. En esta actividad participaron diez jóvenes alojados en el Módulo II (ex Instituto Nuevo Sol) dentro del Complejo Esperanza.

Por otro lado, en BEA se realizó la filmación de un proceso de pintado de murales dentro del barrio. Iniciativa que fue desarrollada por el centro de estudiantes de la Escuela Media N°7 Gregoria Matorras a través del proyecto “Museo a Cielo Abierto: Fuerte Apache”, que contó con el apoyo logístico del Ministerio de Gobierno de Buenos Aires en el año 2014.

Ambas actividades culturales contaron con la participación activa de jóvenes cuyas edades variaban entre dieciséis y diecisiete años, y presentan dos características que marcan los ejes centrales en la construcción del relato audiovisual. En primer lugar el

contexto como condicionante de las cotidianidades de los jóvenes. En segundo lugar la creación artística como acto de resistencia frente a la estigmatización impuesta desde los medios hegemónicos.

Las herramientas audiovisuales son reconocidas en ambas experiencias como un salvoconducto hacia estos espacios. La *cámara*¹ como instrumento de acercamiento, interacción e intercambio; el *montaje* como método para reflexionar sobre estas vivencias, la *obra* como devolución, la *proyección* como disparador del diálogo.

El deseo de vivenciar directamente estos espacios y dejarse atravesar por las dinámicas que allí se desarrollaban fue lo que impulsó a la realización de las filmaciones. Sin embargo, la inquietud original que incitó a la creación de *Ojo Blanco* como Trabajo Final de Carrera proviene a partir de la revisión reflexiva del material registrado. ¿Qué impresiones produce habitar estos espacios desde el rol de realizador audiovisual? ¿Qué discursos proyectan los jóvenes a través de sus representaciones artísticas? ¿Puede realizarse una articulación entre las experiencias transcurridas en el CSCE y BEA, señalando similitudes y diferencias, para construir una obra audiovisual?

La elección de espacios y temáticas para realizar este proyecto como Trabajo Final de Carrera no es casual, sino que corresponde a un trayecto personal. En retrospectiva otros trabajos realizados dentro del marco académico presentan similitudes en sus contenidos y sentidos, indicios que desembocan en esta producción.

Así, “Cobani” (2012) refleja una crítica hacia la institución policial y también pone en tela de juicio los estereotipos sobre la marginalidad.

“Joseito y la Descarga Latina” (2013) documenta un instante en la vida de José Luis Manates, cantor de salsa oriundo del Perú, junto a la Descarga Latina, ensamble compuesto por integrantes de diferentes nacionalidades. Aquí la música oficia como hilo conductor del relato y como punto de confluencia entre los diferentes integrantes de la banda.

“Sustancia” (2016) muestra un retrato sobre la vida de cinco jóvenes en Córdoba. Experimentación, rupturas y disidencias en el entramado suburbano.

¹Cuando se menciona la cámara, se hace referencia no solo a la filmadora, sino a todo el conjunto de equipos audiovisuales que intervienen en el rodaje. Micrófonos, grabadores, filmadora, computadora, etc.

De esta manera, *Ojo Blanco* da cuenta de una trayectoria no solo académica, sino también personal, en la medida que expone en su discurso una reflexión sobre los modos de producir cine y un posicionamiento político respecto a las problemáticas sociales que se abordan desde esta producción.

2) Transitando las filmaciones

Audiovisuales en debate. Canciones entre paredes.

Participé en el año 2014 en una primera experiencia de acercamiento al Centro Socioeducativo Complejo Esperanza.

Como se menciona con anterioridad, el CSCE es un instituto donde se alojan aproximadamente doscientos jóvenes en conflicto con la ley penal. Dentro de este instituto, funciona el Centro Educativo de Nivel Medio de Adultos (CENMA) Profesora María Saleme de Burnichón Anexo, donde los alumnos pueden cursar sus estudios primarios o secundarios a través del Programa de Inclusión y Terminalidad Educativa (PIT).

Dentro de este establecimiento, funcionó durante el año 2014 un Centro de Actividades Juveniles (CAJ)², donde los chicos realizaban actividades recreativas y educativas por fuera de los horarios escolares.

A raíz de un registro fotográfico que realicé para la primera Marcha de Familiares de Víctimas de Gatillo Fácil y Represión Policial (2015), fui invitado por un compañero a asistir a una jornada del taller de cine-debate que funcionaba a través del CAJ dentro del CSCE.

En este taller participaban alrededor de once jóvenes que se encontraban privados de su libertad en el Instituto Nuevo Sol. Durante la actividad, se realizó un visionado de cortometrajes que trataban diferentes temáticas con las cuales los chicos se identificaban: videoclips de artistas de rap locales, producciones realizadas en contextos de encierro, documentales urbanos, etc. Después del visionado, se realizó un debate para

² Los Centros de Actividades Juveniles (CAJ) son espacios institucionales de extensión formativa, dependientes de la Dirección Nacional de Políticas Socioeducativas. Si bien actualmente su alcance educativo y su número han disminuido drásticamente debido al desfinanciamiento progresivo llevado a cabo por la gestión del actual Gobierno de la Nación, constituyeron a través del 2010 la principal línea de acción para el Programa Nacional de Extensión Educativa (PNEE) "Abrir la Escuela". Funcionaban en su mayoría en escuelas públicas, dictando talleres de cuidado ambiental, tecnología y nuevas comunicaciones y deportes entre otros.

reflexionar acerca de las temáticas abordadas en las películas, y cómo éstas resonaban con las experiencias de vida de los chicos.

Esta jornada de taller fue, en cuanto a lo personal, una experiencia muy movilizadora; conocernos, compartir y hablar sobre nuestras cotidianidades me permitió asomarme a las realidades que vivenciaban los jóvenes encerrados dentro de la institución.

Entre sus preocupaciones estaba el deseo de saber sobre las noticias que llegaban desde el exterior, ya que el encierro los aislaba. Continuamente nos hablaban sobre los maltratos que recibían dentro de la institución, el abuso de autoridad por parte de los guardias, las pocas visitas que tenían permitidas y las escasas actividades recreativas a las que podían acceder. Los chicos se mostraron también sumamente curiosos con los equipos, se divertían usando la grabadora y escuchándose, y estaban muy interesados en conocer sobre el proceso de filmar una película.

Terminado este primer encuentro, nos trasladamos desde una de las aulas hacia el parque de la institución, donde formamos una ronda para que cada uno de nosotros pudiera compartir una apreciación personal sobre el taller.

Al hablar, los chicos relataron profundas historias cargadas de emocionalidad. Nos contaron, en general, sobre el enorme dolor que sentían por estar encerrados, de los maltratos que recibían en la institución, de las dificultades que atravesaban sus familias, el fuerte hostigamiento policial en sus barrios, la escasez de oportunidades, la marginalización a la que constantemente estaban expuestos; incluso, muchos dijeron que después de cumplir la condena, no tenían a donde ir. Entendimos cuando hablaban, que no solamente contaban historias personales, sino que describían la realidad social en la que vivían

Esta experiencia impactó hondamente en mí, por lo cual proyectar los discursos que los jóvenes habían narrado sobre las diferentes realidades que atravesaban en sus comunidades, se consolidó como uno de los ejes centrales sobre los cuales se desarrolla este trabajo.

Luego de este encuentro, sentí una enorme necesidad de volver a este espacio para conocer más sobre la situación de los jóvenes que se encontraban institucionalizados.

En el año 2016, un compañero con quien habíamos compartido la experiencia de los talleres audiovisuales, comentó que se estaba por desarrollar en el CSCE un conjunto

de actividades recreativas en las cuales tendríamos la oportunidad de realizar filmaciones.

En el año 2014 fue presentado un recurso de Habeas Corpus ante la Justicia de Córdoba reclamando una mejora en las condiciones habitacionales del CSCE. A partir de esto, ingresa en el año 2015 un colectivo de Educadoras Sociales a la planta de trabajo de la institución. Las integrantes de este colectivo presentaron a través del subsecretario de la SeNAF (Secretaría de Niñez, Adolescencia y Familia), Antonio Franco, un proyecto para elaborar talleres de orientación artística para los jóvenes de la institución.

El Proyecto de Talleres de Carnaval, consistió en el desarrollo de cuatro actividades: Taller de Teatro, Taller de Murga, Taller de Malabares y Taller de Escritura de Canciones. Las clases de las distintas actividades se dictaban una vez a la semana a lo largo de ocho encuentros. Si bien esta iniciativa fue presentada a principios del 2016, recién fue implementada en el mes de abril de dicho año.

La propuesta para participar del Taller de Escritura de Canciones fue rápida e improvisada, recibimos la invitación para incorporarnos a partir del segundo encuentro.

No obstante, ante la posibilidad de realizar filmaciones dentro del CSCE aceptamos inmediatamente; ya que en general, es muy difícil llevar a cabo grabaciones dentro de las instalaciones. Al pasar como talleristas, se pudo deslizar la cámara sin mayores complicaciones.

Al ingresar, nos encontramos con que los jóvenes se encontraban trabajando en la creación colectiva de una canción, utilizando para armarla, algunas palabras propuestas por las educadoras:

“Amor, amistad, libertad, justicia, encierro, drogas, familia, etc.”

Los equipos de grabación llamaron inmediatamente la atención de los chicos. Al principio, con recelo, luego curiosidad y después interés abierto, los chicos fueron tomando contacto con la cámara. Se grababan, se escuchaban, se filmaban y se veían en pantalla; exploraban y se reconocían.

A partir de la introducción del elemento cinematográfico, el taller cobró otra impronta. Las canciones que se armaban quedaban registradas; surgió la posibilidad de que existan por sí solas, que viajen por fuera del Complejo Esperanza.

Los primeras dos jornadas logramos familiarizarnos entre quienes participábamos. El no ocupar el rol de profesores permitió generar una relación de respeto, pero también de camaradería con los chicos. Con el transcurso de los encuentros, el taller fue cambiando su dinámica. Los jóvenes no solo querían grabar las canciones que creaban dentro del taller, sino que comenzaban a mostrarnos escritos y poesías de composición propia, personales. Estas letras hablaban sobre cuestiones que atravesaban sus vivencias cotidianas: el amor, la soledad, el abuso de autoridad, la melancolía. Algunos jóvenes expresaron que veían en la música una salida, e incluso uno de ellos comentó su proyecto de grabar un disco y poder presentar sus canciones.

La música permitía a los chicos explayarse libremente. En una de las letras, uno de los jóvenes transmite su tristeza ante el suicidio de uno de sus compañeros, el constante maltrato por parte de guardias y el dolor de encontrarse lejos de su familia. Conforme compartíamos este espacio de debate y aprendizaje fuimos intercambiando preferencias musicales, canciones y opiniones sobre el taller. Los chicos querían que las canciones reflejaran sus realidades, lo que vivían en sus barrios, en las calles, privados de su libertad. Buscaban sentirse identificados a través de ellas.

En el transcurso de los talleres, los chicos reconocieron el potencial comunicativo de la cámara, la sensación de que lo que pudieran mostrar al frente del lente iba a trascender el tiempo y las personas allí presentes. Los encuentros se sucedieron atravesando diversos obstáculos. Muchas veces por problemas internos los guardias no dejaban salir a los chicos a participar de las actividades. A veces, debido a conflictos entre ellos mismos, o por encontrarse en un mal estado de ánimo, los jóvenes no siempre estaban dispuestos a participar de las actividades. Es necesario aclarar que si bien el CSCE es un establecimiento educativo, éste se maneja a través de una lógica penitenciaria. Los internos conviven en situación de encierro. La disposición edilicia se asemeja a una cárcel. Todas las ventanas se encuentran cubiertas de rejas, el mobiliario escaso o inexistente, a menudo simplemente conformado por el mismo cemento del que están fabricadas las paredes. Los cuartos donde habitan los chicos se encuentran separados, como en una prisión, por rejas y barrotes. A menudo, los internos se encuentran amontonados en estas habitaciones, con escaso acceso a productos de higiene y espacio personal, lo que lleva a constantes enfrentamientos entre ellos. Las aulas y los pasillos se encuentran custodiados por guardias, protegidas por puertas de hierro. El autoritarismo se encuentra estrechamente marcado. Los tiempos de salidas y las

asistencias de los jóvenes a los espacios de dispersión dependen en gran medida de la voluntad de los guardias. De esta manera, realizar las actividades con independencia se volvía una tarea complicada, incluso para las mismas educadoras sociales que trabajaban en la institución.

Tras siete semanas de trabajo, a través de las cuales los jóvenes habían logrado armar y ensayar las canciones, se pudo organizar una última jornada por fuera de la agenda prevista, dedicada exclusivamente a la grabación. En este encuentro contábamos con un pequeño equipo de sonido y disponiendo de un breve lapso de tiempo se logró que cada uno de los chicos que quisiera pudiera grabar dos temas de su autoría. Estas canciones pasaron a conformar la banda de sonido de este trabajo audiovisual.

A través de todo el proceso de este taller se generó un registro audiovisual, que más adelante tomó forma en un cortometraje para ser presentado en el cierre de estas actividades. En la jornada de cierre, se logró proyectar esta filmación junto con una canción de los chicos que había sido producida y arreglada. La reacción de los jóvenes al verse en las proyecciones fue muy gratificante. Se reconocían y estaban contentos, les generaba mucha gracia y bromeaban mucho entre ellos. Percibimos que este cierre, junto con la proyección, fue importante para todos ya que marcó, de alguna manera, la devolución de un proceso culminado.

Barrio vivo, cultura Apache.

En octubre del año 2014 recibí una invitación para filmar en Barrio Ejército de los Andes (BEA), provincia de Buenos Aires, comúnmente conocido como “Fuerte Apache”. Junto con un compañero con quien habíamos participado de la jornada de Cine Debate dentro de Complejo Esperanza (2014), asistimos a una función de teatro junto con una compañera muralista que, durante ese mismo año, había intervenido una pared en el CSCE junto con los jóvenes que se encontraban internados en el Módulo II.

Fuimos a su casa después de la obra y entre conversaciones, comentó que había sido convocada a participar de un proyecto de armado de murales llamado “Museo a Cielo Abierto” en barrio Ejército de los Andes, en provincia de Buenos Aires. Mencionó que otras dos personas que habían sido invitadas declinaron la oferta a último momento, por lo que quedaban lugares vacantes para quienes quisieran incorporarse al proyecto.

Inmediatamente nos agregamos al equipo. Con improvisada preparación y algunos equipos prestados, compramos pasajes en colectivo y viajamos hacia Buenos Aires esa misma semana. Una vez allí, contactamos a las coordinadoras del proyecto y logramos concretar un punto de encuentro para ir juntos a BEA.

En el trayecto las encargadas se presentaron. Una de las coordinadoras era en ese entonces funcionaria del Ministerio de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires. Relató cómo el proyecto de Museo a Cielo Abierto había surgido a partir de una propuesta presentada por jóvenes del centro de estudiantes de la Escuela Media N°7 Gregoria Matorras, ubicada junto a la plaza central de Ejército de los Andes. La actividad consistía en pintar murales en las diferentes paredes de la zona convocando a artistas de diversas nacionalidades, con el fin de “cambiarle la cara al barrio” en palabras de los jóvenes, para lograr transformar la imagen de “Fuerte Apache”.

Llegamos a la plaza central de BEA y nos dirigimos hacia un pequeño edificio, ubicado contiguo a la escuela. Las coordinadoras explicaron que en este lugar funcionaba una biblioteca popular, donde se organizaba un espacio de mujeres, una guardería y diversos talleres de oficios. A su vez, la biblioteca popular iba a servir de base en los próximos días, mientras duraran las actividades de los murales.

Luego de acomodarnos en la biblioteca, armamos una ronda entre las personas presentes y entre mates, nos dispusimos a presentarnos. Estaban allí los y las artistas, las coordinadoras del proyecto, algunos profesores de la escuela y los chicos del centro de estudiantes que habían presentado la propuesta de Museo a Cielo Abierto.

En esta primera reunión se habló acerca de cómo se iba a trabajar los próximos días, pero sobre todo, nos permitió aprender más sobre la historia del barrio. Barrio Ejército de los Andes, está conformado por un conjunto de monoblocks, distribuidos en diferentes nodos. El barrio se ubica en la zona norte de la localidad de Ciudadela, en el partido bonaerense de Tres de Febrero³. El barrio fue creado durante el período de la dictadura militar, como parte del Plan de Erradicación de Villas de Emergencia (PEVE) comenzado en 1968, con el propósito de reubicar a los habitantes de la Villa 31 de Retiro, asentamiento en donde se instaló el reconocido sacerdote tercermundista Carlos Mujica.

Nos enteramos que el barrio fue rotulado “Fuerte Apache” a partir de una nota periodística sensacionalista a mediados de la década del 90. Desde entonces, el apodo ha popularizando en la sociedad la imagen de BEA como una zona peligrosa y marginal, siendo este estigma continuamente alimentado en la actualidad por los medios hegemónicos. Es por esto que los jóvenes querían, a través del proyecto de Museo a Cielo Abierto, resignificar la imagen de Fuerte Apache para transformarla en algo positivo. Buscaban apropiarse esta identidad para ellos y ellas y mostrar hacia afuera que su barrio respiraba historia, profundidad y arte.

Al final de la reunión, uno de los chicos cantó una canción de rap que hablaba sobre la vida en el barrio. Fue tan impactante la letra, que inmediatamente preguntamos si podíamos grabar su tema. El joven accedió, y acompañados por un profesor, conseguimos un aula dentro del colegio y nos trasladamos con los equipos para realizar la grabación. Una vez allí, grabamos canciones con todos los chicos del centro de estudiantes. Esta actividad generó clima de confianza y compañerismo con ellos.

³ Según Cravino y Cravino (2014) a través de un estudio habitacional realizado en el año 1998, el barrio contaba con unas 4020 viviendas y una población de alrededor de 30.000 habitantes. (P. 4)

Compartieron canciones sobre sus vivencias cotidianas, acerca de cómo era crecer en Fuerte Apache. Los jóvenes problematizaban en su música las lecturas estigmatizantes acerca de su comunidad. Estas canciones fueron usadas en el material audiovisual resultante de este trabajo.

En el transcurso de la semana realizamos muchas actividades con los jóvenes. Junto con los artistas, nos hospedábamos en un polideportivo cercano al barrio. Todos los días viajábamos hacia BEA y participábamos en conjunto del armado de los murales. En este transcurso de las actividades pudimos recorrer el barrio, compartiendo mates y charlas con los chicos del colegio y vecinos de la zona.

Las actividades en general se desarrollaban en un ambiente distendido, que permitía entablar relaciones de confianza con los vecinos que se acercaban para observar y participar. A muchos les llamaba la atención el proceso de pintar murales, como así también los equipos de filmación con los que registrábamos la actividad. Logramos registrar muchas conversaciones con los vecinos, en las cuales los jóvenes participaban operando los equipos de grabación, oficiando de entrevistadores e incluso proponiendo lugares dónde filmar. Fuimos invitados por los chicos para conocer diversos lugares dentro de BEA. Visitamos un comedor comunitario dentro del barrio, el club donde había jugado Carlos Tévez, la plaza donde se juntaba a ensayar murga local, la barbería en donde se juntaban los integrantes de la banda de raperos de Fuerte Apache. Conocimos los monoblocks por dentro, almorzamos en casas de vecinos y recorrimos las aulas del colegio de los chicos.

A partir de esto pudimos familiarizarnos con las dinámicas de BEA, como así también, conocer las diferentes problemáticas que atravesaban al barrio. Los reclamos por los problemas habitacionales y estructurales que eran desoídos en general. La desconfianza hacia la clase dirigente que utilizaba la imagen del barrio para hacer promesas de campañas que nunca cumplía. El enorme estigma que pesaba sobre quienes vivían en el barrio. La inseguridad, el abuso de las fuerzas de seguridad, etc.

Transcurridas siete jornadas de filmación en las cuales registramos todo el proceso del armado de los murales, volvimos una última vez al barrio para filmar algunas entrevistas más. Este día marcó un momento muy importante, ya que pudimos entrar a BEA por fuera de las actividades de los murales. Fuimos reconocidos por algunos vecinos, e ingresamos ya sin necesidad de entrar acompañados por alguien del barrio.

Articulando experiencias.

En un análisis más detallado, las filmaciones no solo muestran a estos espacios y la gente que los habita; sino que también dejan ver la última etapa de un ciclo sociopolítico que envolvió a estas experiencias en su contexto de producción.

En Julio del año 2016 ninguno de los talleres que se desarrollaban en Complejo Esperanza seguía en actividad. Debido a las políticas económicas de recortes presupuestarios en materia de educación y desarrollo social llevadas a cabo por el nuevo gobierno, el CAJ que funcionaba en la institución fue progresivamente desfinanciado y posteriormente disuelto. Los Talleres de Carnaval, una vez finalizados, no tuvieron continuidad en el tiempo. Al entrevistar al colectivo de trabajadoras sociales, manifestaron que después de haber realizado estas actividades, se había vuelto extremadamente difícil presentar nuevas propuestas pedagógicas en la institución. A partir de ese año, llevaron a cabo dentro de Complejo Esperanza medidas de reorganización de personal que desvincularon en gran medida a las educadoras de los jóvenes. Esto devino en un desgaste del equipo de educadoras, un mayor hermetismo de la institución hacia afuera, y principalmente, repercutió en una mayor rigidez respecto del trato hacia los jóvenes.

En BEA muchos de los proyectos sociales impulsados por el Estado que funcionaban dentro del barrio dejaron de tener financiamiento a partir del cambio de gobierno. A fines del año 2015, se realizó en el Ministerio de Desarrollo Social un cambio de gestión, afín a la coalición política de Cambiemos. A través de un pedido realizado por intermedio del Observatorio de Derechos Humanos en el año 2018, se confirman los fuertes recortes de presupuestos destinados a políticas sociales. Según una nota publicada en la página web del medio Informe Político: “A partir del año 2015 se redujo fuertemente el monto ejecutado de la Secretaría de Articulación de Políticas Sociales. El recorte fue de un 30% en 2016 y de un 22% en 2017. De esta secretaría depende la asistencia a organizaciones barriales, instituciones y personas; los dispositivos territoriales y la atención en centros móviles”⁴. Dentro de BEA, esto se vio reflejado en

⁴ <https://informepolitico.com.ar/fuertes-recortes-de-desarrollo-social-en-politicas-sociales-y-programas-para-adultos-mayores/> 10 octubre, 2018

el cierre de muchos espacios sociales: en la biblioteca popular donde se habían realizado las reuniones de coordinación de actividades para pintar las paredes del barrio, dejaron de funcionar la mayoría de los talleres de oficio. Un merendero al que fuimos invitados por los chicos mientras se sucedían las filmaciones, y que contaba con el apoyo del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, dejó de recibir financiamiento a comienzos del 2016 y para mediados de ese mismo año fue cerrado. Asimismo, el proyecto de Museo a Cielo Abierto, una vez concretado a principios del 2015, no tuvo ningún tipo de continuidad, lo cual pasó desapercibido para la mayoría de los medios.

A mediados del año 2016, a través de la revisión del material filmado, comienzo a gestar la idea de la realización de un mediodmetraje audiovisual de carácter documental que dé cuenta de estas experiencias articulando los discursos similares producidos por los jóvenes. De esta manera surge originalmente *Ojo Blanco*. Sin embargo, a través del proceso reflexivo que creció en instancias de montaje, se produjeron indagaciones teóricas que generaron cambios tanto en la estructura del audiovisual como en el enfoque del discurso.

3) Desarrollo metodológico:

Con el objetivo de crear una obra audiovisual que pudiera articular ambas experiencias de filmación, se comienzan a realizar los primeros ejercicios de montaje que dan inicio a este trabajo. A medida que se desarrollaron, surgieron también las primeras reflexiones acerca de este proceso creativo.

A partir del material filmado en estas dos experiencias de registro audiovisual, propuse realizar una producción audiovisual que diera cuenta de una relectura sobre las identidades juveniles en contexto de encierro y en barrios populares y cómo estas se desarrollaban con respecto al discurso marginalizador construido desde los medios hegemónicos. Asimismo, propuse también presentar una reflexión sobre los procesos artísticos a través de los cuales los jóvenes se expresaban, dejando entrever a través de esto, mi postura como realizador cinematográfico.

Desde esta propuesta, el montaje de las filmaciones terminó por volverse un proceso de guionado en sí mismo.

Originalmente, se concebó la idea de *Ojo Blanco* como un medimetraje que diera cuenta de las producciones audiovisuales realizadas en el SCCE y BEA. Sin embargo, en el transcurso del montaje, intentar articular ambas experiencias dentro de un mismo relato se volvía por momentos confuso e inorgánico. Ambas experiencias audiovisuales requerían de un análisis más profundo para extraer un discurso común entre ambas. De esta manera, *Ojo Blanco* deja de trabajarse como un medimetraje, y comienza a trabajarse como un proyecto de investigación creación.

Investigación creación.

En palabras de Grass Kleiner: “Un proceso de investigación creación se entiende como “una nueva especie de investigación, de búsqueda generativa que se basa en metodologías subjetivas, interdisciplinarias y emergentes con potencial para extender las fronteras de la investigación” (2011, pp. 88-98).

Establecer una metodología de trabajo subjetiva, como afirma Grass Kleiner, consistió en el caso de *Ojo Blanco*, en lograr armar una organización flexible que permitiera la transformación del relato audiovisual conforme avanzaran en el análisis teórico sobre

estas experiencias y las decisiones estéticas que continuamente modificaban la edición cinematográfica. Para Jossete Feral (2009) en un trabajo de investigación-creación “el objetivo perseguido es siempre combinar teoría y práctica” e incluye necesariamente una parte de creación y una reflexión (escrita) que acompañe dicho trabajo. Según la autora, si esta reflexión se basa en la práctica misma el investigador se concentrará en una problemática específica. (pp. 325-326)

Al escoger como objeto de estudio el proceso artístico a través del cual *Ojo Blanco* iba modificando su estructura inicial, las constantes reflexiones sobre las filmaciones de a poco transformaron las estructuras del montaje. Este proceso, más que una construcción, se asemejó al armado de un rompecabezas, en el cual las piezas narrativas eran reubicadas constantemente para ser resignificadas. Un ejemplo de esto puede verse dentro del criterio estético de los cortometrajes. En un comienzo, se planteó usar únicamente las imágenes filmadas junto con imágenes de archivo pero en el caso del corto “C.E.”, al tomar la decisión de resguardar la identidad de los jóvenes, se trabaja a la animación como un recurso que permite darle mayor expresividad al relato.

Para el desarrollo de este proyecto se utilizó un concepto definido por Gonzales Puche como “Documentar la creación”, entendido como:

“El proceso de circunscribir nuestras reflexiones en el plano de nuestra propia obra artística, relatando y sistematizando nuestra experiencia, para que pueda ser considerada como un aporte a la investigación, convirtiéndonos en nuestro propio trayecto de estudio. Esto exige una investigación profunda del estado del canon, proceso que requiere una lectura exhaustiva de varios materiales y una certera interpretación, a la luz de cada época.” (2012, pp 45-46).

Ojo Blanco requirió diferentes etapas para su concreción. Fueron necesarias instancias explorativas para lograr un acercamiento a las problemáticas sociales que afectaban a las cotidianidades de estos espacios, y para realizar un análisis teórico sobre el proceso de producción.

Se realizaron lecturas sobre producciones en contexto de encierro, distintos modos de hacer cine y relevamientos sobre obras audiovisuales de temáticas similares.

Asimismo, para lograr un análisis más completo de este proceso se propuso tomar herramientas y conceptos teóricos provenientes de otras disciplinas ajenas al audiovisual. Para realizar una relectura sobre la construcción de las identidades de los

jóvenes y analizar el discurso emitido desde los medios hegemónicos, se recurrió a conceptos teóricos provenientes de la psicología social. De igual manera, para comprender y analizar el comportamiento de los sujetos frente a la cámara, se indagó en el concepto de “profilmia”, proveniente de estudios de la antropología visual. Así también, se recurrió a nociones de técnicas teatrales para consolidar un enfoque metodológico flexible.

Es importante también destacar que este proyecto contó con diferentes grados de participación tanto de los sujetos involucrados como del realizador, y diferentes enfoques a la hora de definir el estilo audiovisual que predomina según su forma realizativa. Las filmaciones, tomando las categorías propuestas por Nichols (1991) siguen un criterio de cine observacional en primera instancia, al acercarse a estos espacios con la cámara. Este enfoque luego se convierte en un cine interactivo al contar con la participación de los jóvenes en la producción de las imágenes y las grabaciones; y finalmente se torna una obra de carácter autoral en instancias de montaje, al desarrollar mi representación sobre estas experiencias.

Estas reflexiones, junto con el análisis del proceso de montaje requirieron un trabajo sistemático de anotaciones diarias en cuadernos de edición en los cuales se registraban dudas, avances, decisiones tomadas, curiosidades y elementos relevantes al trabajo.

Debido a la cantidad de factores que influyeron en esta experiencia, se procedió a consolidar una metodología flexible con el fin de realizar un trabajo que pudiera ser continuamente readaptado en instancias de montaje.

Hacia una Metodología del Devenir. Teorías empíricas de la producción.

A fines de lograr el grado de flexibilidad y espontaneidad necesaria para el desarrollo del trabajo en proceso, se recurrió a analizar metodologías teatrales.

A partir de un texto elaborado por Coca Duarte para la revista de teatro CELCIT (2010), el cual se desarrolla la posibilidad de trasladar los procesos artísticos del teatro hacia otras disciplinas artísticas, se comienza a trabajar con el concepto de “devenir” a fines de aplicarlo a este trabajo.

En un trabajo de investigación creación, según Coca Duarte (2010):

“Se establece una “poética” o declaración estética e ideológica con el claro objetivo de reflexionar a partir y para la práctica (...) Al manifestar una intención autoral y registrar las reflexiones surgidas a partir de la práctica de sus autores, estas teorías de la producción parecen un antecedente obligado a la hora de teorizar sobre el análisis del proceso de creación artística.” (p. 115)

Incursioné en el teatro para comprender como se trabaja en el devenir, cursando la materia de Voz y Lenguaje Sonoro, de primer año de la Licenciatura de Teatro de la UNC. En ella aprendí a trabajar nociones sobre las prácticas teatrales, el devenir, trabajo sobre la marcha y alerta a los constantes cambios que devienen de la transformación del proyecto.

La elaboración de una *metodología del devenir*, consiste en aplicar recursos propios de la creación teatral al proceso de montaje desarrollado *Ojo Blanco*. Los procesos de creación teatral enfatizan el carácter procesual de sus obras, abiertos a las sucesivas transformaciones que surgen a través de la práctica y que desembocan en el resultado final de manera orgánica. En el caso de este trabajo, los análisis teóricos influyeron constantemente en el montaje, ya que a partir de estos se comenzaron inscribir los ejes que estructuran el proyecto.

Para organizar este trabajo se recurrió a la utilización de tres ejes temáticos que permitieron orientar el montaje: las producciones musicales realizadas por los jóvenes, los espacios en que se llevaron a cabo las filmaciones y el rol de los medios en la construcción de subjetividades marginalizadoras.

Un ejemplo similar de esta práctica puede observarse en el film, “Las cinco Obstrucciones” de Lars Von Trier (2003). En esta obra, el realizador debe rehacer un mismo cortometraje a partir de las consignas propuestas por el productor. Estas “obstrucciones” encuadran los criterios realizativos, pero abren a la vez, la posibilidad de explotar los recursos creativos que permitan la resolución de los cortometrajes.

Estas decisiones marcaron el desarrollo del proyecto, ya que si bien en un comienzo se planteó trabajar todo el material en un mediometraje documental, a través del el proceso de montaje se resuelve trabajar cada experiencia audiovisual por separado, articulándolas en base a estos ejes narrativos. Esto finalmente devino en que el trabajo

audiovisual fuera presentado en tres cortometrajes interrelacionados, que forman parte de una misma obra: *Ojo Blanco* Uno narra la experiencia audiovisual en el CSCE, el otro hace lo mismo para BEA, y un tercer cortometraje da cuenta del rol de los medios en la creación de subjetividades segregadoras, funcionando a su vez, como una suerte de síntesis entre ambas experiencias.

4) Objetivos y público:

Objetivos: *Ojo Blanco* tiene como objetivo general plantear, a través de tres cortometrajes, una relectura sobre identidades juveniles en contexto de encierro y barrios populares, y como estas se desarrollan con respecto al discurso segregador construido desde los medios hegemónicos a partir una fuerte discriminación territorial y de clase. Asimismo, se propone también presentar una reflexión sobre los procesos de subjetivación a través de los cuales los jóvenes se expresan en estas experiencias de producción cultural.

Público: Se plantea, en primer lugar, presentar *Ojo Blanco* a quienes participaron en su proceso de producción, generando instancias de circulación y exhibición a partir de los vínculos que se conservan con los jóvenes que participaron de las filmaciones.

En segundo lugar, el proyecto está dirigido a aquel público que pueda sentirse interpelado por la temática de los cortos; tales como festivales de cine social, estudiantes en general, espacios de militancia antirrepresiva, talleres de cine debate, etc.

En tercer lugar, se sugiere la posibilidad de que este material, junto con sus reflexiones teóricas, pudiera ser usado como material didáctico en escuelas de nivel medio, con fines de facilitar el debate en el aula sobre problemáticas que afectan a jóvenes en edad escolar.

En última instancia, se propone a *Ojo Blanco* como un aporte académico para que los conceptos y procesos trabajados aquí en función de un marco social específico, queden a disposición de quien lo considere de interés.

5) Fundamentos teóricos del proyecto:

a) Sobre lo Identitario y lo Social.

Reconociendo la dimensión política.

A partir de la reconstrucción de ambas experiencias audiovisuales a través del montaje, se reflexiona acerca del modo en que las identidades de los jóvenes se reafirman a través de sus discursos artísticos autorepresentativos. En el trabajo puede verse cómo los jóvenes utilizan las canciones para expresar su subjetividad. Los discursos artísticos de los chicos muestran una forma de autoperibirse, buscan reconocimiento sobre quiénes son ellos y de dónde vienen; y se constituyen en gran medida por oposición al relato de los medios hegemónicos. A través de ello disputan y buscan transformar sentidos para lograr establecer identidades positivas, que les permitan ser reconocidos como sujetos de derecho.

Estas identidades se encuentran fragmentadas entre los diferentes grupos de pertenencia a los cuales se vinculan los jóvenes y son por lo tanto, múltiples. Directamente influenciadas por el contexto en el que habitan, las subjetividades de los chicos se agrupan en una identidad social, que manifiestan a través de sus discursos artísticos. Según Iñiguez (2001), una identidad social se refiere a “la conciencia que tenemos las personas de pertenecer a un grupo o categoría social, unida a la valoración de dicha pertenencia. La valoración positiva o negativa suscita respectivamente una identidad social positiva o negativa.” (p. 210). Reconocer la identidad social permite entender de qué manera los reclamos desde ambas comunidades parten desde un colectivo, por más que los mensajes se expresen de forma individual a través de un discurso musical. Según Agustina Triquell (2011), “las identidades juveniles solo son entendibles desde su historicidad, cobran sentido en contextos sociales específicos (son situacionales) y en los procesos de interacción con otros ámbitos sociales (son relacionales)”. (p.156).

Hall (1996) afirma:

“Las identidades se sitúan dentro de un discurso y no fuera de él, por lo que debemos considerarlas producidas dentro de ámbitos históricos e institucionales específicos. Es decir, las identidades se construyen dentro de la representación y no fuera de ella”. (pp. 18-19)

Paulin (1999) establece que “las representaciones sociales se refieren a estructuras categoriales de conocimiento, que se utilizan socialmente en la comunicación y que se integran con formas de acción social” (p. 158). De esta forma, tomando lo expresado por Moreira (2011) podemos entenderlas como “el conjunto de sentidos posibles que existen para una materia significativa particular, o los efectos producidos por un discurso” (p.139).

A través esto podemos reflexionar sobre la construcción de discursos audiovisuales presentes en *Ojo Blanco* de manera tal que permitan problematizar a las representaciones sociales.

Según Revilla (2003),

“La demanda de derechos en la interacción viene ligada al mantenimiento de identidades reconocidas. Afirmarse en una identidad reconocida genera la posibilidad de que el sujeto pueda reivindicar como propios ciertos significantes identitarios, permitiéndole sostener una autorrepresentación positiva ante los otros” (p.58).

Esto permite comprender las formas en que el entorno influye sobre los procesos de constitución identitaria, a través de la construcción y de-construcción de las subjetividades de los jóvenes.

Durante el desarrollo de procesos de creación audiovisual en el CSCE y BEA, los chicos expusieron relatos acerca de su experiencia en estos espacios a través de la producción de canciones y de la interacción con la cámara. Se mostraron a través de sus composiciones; revelando una ventana hacia una subjetividad propia. Reconociéndose artistas, se presentaron a sí mismos dueños de una mirada crítica y propia, refutando el estigma social de la marginalidad.

En ambos espacios, jóvenes con edades similares utilizan la música como forma de expresión, puntualmente el rap como forma de protesta urbana.

Dagrón (2014) afirma: “La búsqueda de identidad es aún más compleja en poblaciones marginales urbanas, que carecen de una raíz étnica cercana o de tradiciones culturales fuertemente enraizadas (...) el audiovisual (comunitario) revela identidades en permanente (de) construcción, que corresponden a diferentes grupos sociales que comparten un mismo espacio geográfico y una misma problemática, pero no necesariamente los mismos anhelos y objetivos.” (p.26).

Si bien existen enormes diferencias entre los contextos en donde ambas producciones fueron realizadas, en instancias de montaje abordé el análisis de reconstrucción audiovisual, llevando a cabo un proceso de relectura identitaria. A través de esto, se logró vislumbrar que ciertas características identitarias son compartidas por los jóvenes de ambos lugares. El rap como método de expresión y denuncia sirvió en ambas experiencias para plantear el repudio hacia la institución policial y el rechazo hacia el mensaje marginalizador de los medios masivos.

Inmersiones, sumersiones.

La *inmersión* hace referencia al proceso análisis y reflexión que, tras el primer contacto con estos espacios, permitió comprender con mayor profundidad las dinámicas que los atravesaban. En estas averiguaciones se buscó identificar e indagar sobre las temáticas comunes a ambos lugares, entender su relación con los medios y las instituciones públicas, problemáticas sociales, características particulares, etc.

La *sumersión*, busca tomar algunos de los ejes comunes y desarrollarlos a fines de que permitiera generar el criterio articulador para unir estas experiencias.

Así, para la realización de estos cortometrajes se toman como principales ejes a desarrollar: la música como expresión de protesta, la construcción de identidades a partir de estos espacios y el rol de los medios hegemónicos en la construcción de dichas identidades. En base a estos núcleos se articula la construcción del audiovisual de los cortometrajes que componen *Ojo Blanco*.

La identidad frente a la cámara.

Como se señaló con anterioridad, los chicos se sintieron fuertemente atraídos por las cámaras.

Según Corina Ilardo (2011) “Al encontrarse frente a la cámara, las personas adquieren comportamientos característicos; podemos decir que los sujetos actúan para la cámara, tomando rasgos de personajes, se ficcionalizan. De ahí a que se piense en “identificaciones”, más que en identidades”. (p. 73).

Las identificaciones, según lo expresado por Tomasini (2016) son entendidas como:

“el proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste. La personalidad se constituye y se diferencia mediante una serie de identificaciones. Es decir que da cuenta del enlace afectivo a otra persona y refiere al proceso por el cual un individuo se vuelve semejante a otro, en su totalidad o en parte. Las identificaciones pueden ser transitorias.

Se advierte que el tratamiento audiovisual de sujetos y/o grupos tienen efectos de visibilización o invisibilización, legitimación o devaluación, lo cual afecta directamente a la transformación de estructuras de dominación.” (p. 15)

La autora también establece que en sociedades jerarquizadas y estratificadas como la nuestra, debemos introducir consideraciones cruciales a la hora de pensar identidades sociales; ya que las representaciones de ciertos modos pueden contribuir a perpetuar o transformar relaciones de poder desiguales. Aquellas identidades de sujetos o grupos inscriptas en estas dinámicas de desigualdad y jerarquización social toman el nombre de “identidades marcadas”, y son atribuidas a los jóvenes en carácter discriminatorio y de marginalización, impidiendo un reconocimiento social positivo y el ejercicio de sus derechos. (2006)

Para comprender mejor la carga que encierran estos significantes, y su influencia sobre las subjetividades en el caso de los jóvenes del CSCE, se toma lo planteado por Chipioni y Machado (2018) estableciendo que: “el contexto carcelario produce en las identidades de las personas privadas de su libertad, un mecanismo que hace de un estado transitorio –estar preso-, una esencia subjetiva –ser preso-.”(pp. 213-232).

De esta forma, los jóvenes adquieren una categoría identitaria marcada: “preso”, “villero”, caracterizándose a través de rasgos que no corresponden ya a un estado provisorio, sino que se transforman en una característica intrínseca de sus identidades.

De la misma manera sucede en Barrio Ejército de los Andes, ya que habitar este espacio relaciona a las personas automáticamente con categorías que corresponden a identidades marcadas; el ladrón, el villero, etc.⁵

Las identidades marcadas se encuadran en el campo de la alteridad, definida por Guarini (2014) como “la condición o capacidad de ser otro distinto” (pp. 114).

Fabricar la figura del “Otro” (el violento, el ladrón, el marginal) genera un mecanismo de exclusión social que desplazan a las personas hacia espacios segregados.

Con respecto a esto, Nichols (1991) afirma:

“El “otro” rara vez funciona como participante y creador de un sistema de significados, incluyendo una estructura narrativa de su propia creación.

La jerarquía y el control siguen estando del lado de la cultura dominante que fabricara la imagen del otro en un primer momento” (p. 262)

Desde este trabajo, se propone a través del montaje la creación de imágenes de resistencia para contrarrestar aquellos significantes que promueven la construcción de identidades marcadas.

Se considera como imágenes de resistencia a aquellas imágenes alternativas a las propuestas por los medios hegemónicos que se constituyen como un discurso capaz de generar una disputa de sentido. No es sólo la imagen de resistencia como objeto significativo lo que constituye una alternativa discursiva, sino también la instancia productiva de las mismas. El modo en que se construye el discurso en sí mismo podría constituirse también como una forma de interpelación.

Es necesario tener en cuenta, de acuerdo a Nichols (1991), el control de la producción queda en manos de la cultura dominante por lo cual el corte final queda en manos del realizador. Sin embargo, desde este trabajo se busca hacer un aporte para permear estas representaciones estigmatizantes que recaen sobre los jóvenes, interpretando sus

⁵ En las entrevistas a los vecinos de barrio Ejército de los Andes, comentaban que no solían a emplear a gente con dirección en el barrio por ser de “Fuerte Apache”. La canción que da inicio a FA, cantada por uno de sus protagonistas, cuenta esta realidad en sus letras: “No te dan trabajo/por vivir en barrio bajo/ que el político no diga /que vivió lo que he vivido/si no sabe que es cenar/un pan con un mate cocido”.

necesidades y utilizando los recursos audiovisuales para reproducir su discurso de la manera más fiel posible.

Verón citado por Moreiras (2011), sostiene que “no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas; ya que todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis.” (p.138)

Para que la construcción audiovisual pudiera convertirse en un acto de resistencia en si misma, no basta con que las comunidades generen sus propias imágenes, sino que también se hace necesario procurar una instancia formativa que les permita apoderarse de los medios de producción discursiva.

El audiovisual podría actuar como agente transformador de esta manera, abordando la creación de imágenes de resistencia propias como dispositivos significantes que permitan disputar identificaciones positivas.

Si bien esta reflexión surge a partir de un análisis sobre estas experiencias audiovisuales en instancias de montaje, es necesario aclarar que las instancias participativas reales dentro de *Ojo Blanco* se dieron en las instancias de rodaje, y no hubo un proceso de formación hacia la comunidad.

Por otro lado, el proceso de montaje en este proyecto es una instancia completamente autoral, por cuanto la toma de decisiones con respecto al corte final fue realizada únicamente por el director. No obstante esta búsqueda autoral responde a un posicionamiento político que intenta reivindicar la figura de los jóvenes como artistas y comunicadores a través de sus capacidades creativas y reflexivas sobre su vida cotidiana

b) El rol de los medios hegemónicos.

A partir del análisis de las subjetividades de los jóvenes de CSCE y BEA, se hace necesario profundizar sobre la construcción discursiva de los medios hegemónicos que, a partir de la espectacularización del imaginario de los espacios marginalizados, generan subjetividades segregadoras reduciendo la cotidianeidad de estos lugares a dinámicas de inseguridad y violencia. Tomando lo expuesto por Mariana Tello (2003), podemos establecer que los medios son responsables de suministrar una base sobre la cual grupos y clases construyen una imagen de sus vidas, significados, conductas políticas, prácticas, etc. En un sistema capitalista, las relaciones de dominación son ejercidas por los sectores minoritarios que detentan la concentración de bienes económicos y simbólicos. A través del uso de los medios, los sectores dominantes logran crear versiones de la realidad que los favorecen, de manera tal que puedan generar consentimiento dentro de las clases subordinadas, facilitando su dirección frente a las transformaciones en la estructura social. Así, el orden social tiende a perpetuarse, como también las relaciones de fuerza que producen y reproducen condiciones objetivas, consensuadas a través de las subjetividades impuestas desde los sectores de mayor poder (p. 181-192).

El hecho de que esto suceda en espacios tan disímiles como lo son el CSCE y BEA permite suponer que esta forma de operar de los medios no corresponde solo a una política aislada, sino a un modo de organización que atraviesa y se reproduce en todo el ámbito social.

Los medios hegemónicos instauran, en consonancia con las políticas estatales, la jerarquización social desde la alteridad, estableciendo la estratificación de la sociedad a través del discurso de la inseguridad. Este último establece su rol como legitimador de la violencia del Estado por medio de la exacerbación de la sensación de peligro en estos espacios, generando consenso en la opinión pública a fin de justificar el accionar del aparato represivo estatal.

Según Chipioni y Machado (2018)“es desde una coyuntura política que prevalece una lógica punitiva desde el discurso político, mediático y social.” (p. 239). Creando la subjetividad del ladrón, del preso y de la violencia como amenaza constante, se legitima la intervención de las fuerzas de seguridad en estos espacios como medida cautelar;

ocultando así un problema mucho mayor que tiene su raíz en una desigualdad estructural.

Durante el proceso realizativo de Ojo Blanco, se consultaron notas y artículos periodísticos en los cuales se puede identificar el tratamiento mediático dado a estos espacios.⁶

En primer lugar, se expone el uso mediático que se le ha dado al CSCE. A través de la consulta de notas periodísticas, se puede ver cómo el gobierno provincial ha utilizado la imagen de este establecimiento con fines de propaganda política, presentándolo como un espacio reformativo destinado a resolver el conflicto de la delincuencia juvenil.

Sin embargo, a través de una lectura más profunda, se recopilaron notas que presentan otras versiones sobre las realidades que atraviesa esta institución: protestas por parte de los jóvenes, fugas, suicidios dentro del establecimiento, maltratos por parte de los guardias, etc.⁷

Un caso puntual que surge a partir de este trabajo da cuenta de esto. En una reunión informal se entrevistó a una ex trabajadora del CSCE que había participado del Taller de Escritura de Canciones. Esta persona relató que fue entrevistada por un medio institucional de la Provincia con motivo del encuentro final de los Talleres de Carnaval. Ante las cámaras, realizó una descripción del proceso de los talleres y expuso también las condiciones de precariedad a la que los jóvenes estaban expuestos. Sin embargo, en el montaje final de la entrevista, tal como puede verse en el portal de noticias del Gobierno de Córdoba⁸, se omite la crítica que esta persona entrevistada hace respecto

⁶<https://www.youtube.com/watch?v=g3fLhKEIJ3s>. Luis Gonzalez. (8 ago. 2009). "De la Sota Complejo Esperanza"

<https://www.youtube.com/watch?v=mTznVUX4j1E> monoblockero22(9 may. 2009). "70 20 10 en Fuerte Apache. (Parte 1)"

⁷https://www.youtube.com/watch?v=rhn_DwSPvwM tv10cordoba.(1 may. 2015). "Encuentran muerto a un joven interno del Complejo Esperanza"

<https://www.youtube.com/watch?v=-QGPJtm9zHs> robertobirri.(29 oct. 2014). "Informe Documental: Complejo ¿Esperanza?"

<https://www.youtube.com/watch?v=TPpBFUPIBUc> tv10cordoba.(17 sep. 2013). "Cortan avenida por muerte del menor en el complejo Esperanza"

<https://www.youtube.com/watch?v=u2E2yFHWCTc> tv10cordoba.(11 feb. 2014). "Denuncian "pésimas condiciones" en el Complejo Esperanza."

⁸<http://prensa.cba.gov.ar/justicia-y-ddhh/complejo-esperanza-proyecto-con-canto-baile-y-murga/> Gobierno de Córdoba.(30 may. 2016). "Complejo Esperanza: proyecto con canto, baile y murga."

de las malas condiciones materiales en las que se encuentra el CSCE, destacando el cierre de los talleres como una política de segregación social para los jóvenes.

Otro ejemplo claro de ocultamiento y distorsión de la situación del CSCE puede verse al contrastar estas versiones de los canales oficiales con el informe redactado por el Redactor Especial de Naciones Unidas sobre Tortura, Tratos Crueles, Inhumanos o Degradantes, Nils Melzer, quien tras visitar en abril del 2018 distintas instituciones penales de la Provincia de Córdoba y Buenos Aires, detalló las condiciones nefastas a las que eran sometidos los reclusos. Si bien el documento involucra directamente al CSCE, así también como a otros establecimientos penales dentro de la provincia, la noticia generó escasa repercusión en los medios debido a la brevedad e intrascendencia con la que fue tratada.⁹

De manera similar funciona en BEA el discurso mediático hegemónico, moldeando subjetividades acerca de este barrio, caratulándolo de lugar inseguro, lleno de delincuencia y violencia.¹⁰

“Lejos de afirmar los accionares barriales y de organización estatales y no estatales que tienden hacia el fortalecimiento de las condiciones de vida y los vínculos entre sus habitantes; los medios potencian los conflictos existentes en el seno de la comunidad desde una posición habilitada de poder y en asimetría respecto a los relatos de los pobladores.” (Petit, Remondino, y Cilimbini; 2017; pp. 5-6)

Esta construcción discursiva resulta funcional para la creación de propaganda política en tiempos de campañas electorales. En palabras de los mismos vecinos, los dirigentes ajenos al barrio solo ingresaban en épocas de elecciones para formular repetidas promesas estereotipadas de soluciones a corto plazo (alumbrado público y más policías en las calles para combatir la inseguridad).¹¹

⁹Naciones Unidas (2018) “Relator Especial de las NU sobre tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes, Sr. Nils Melzer en la visita oficial a la Argentina entre el 9 y el 20 de abril de 2018”. Extraído de:

<https://www.ohchr.org/SP/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=22974&LangID=10><https://www.youtube.com/watch?v=c3Z1bDqQQDo> hipercriticoTV. (4 nov. 2012) “Noche de terror en Fuerte Apache - Informe La Cornisa.

<https://www.youtube.com/watch?v=qgn4EgDAcAI> Telenuvee. (6 sep. 2018) “Fuerte apache, como en el lejano oeste

¹¹Télam. (6 jun. 2017). “Vidal y Frigerio recorrieron obras en Fuerte Apache”.

Esto produce, en palabras de Covarrubias (2014), la “fetichización de la marginalidad”. Lo “otro” llama la atención a partir de cómo son resaltados sus aspectos negativos. En palabras de César González (2016):

“Nos incitan (y excitan) a que clavemos nuestros ojos a imágenes donde se hace un uso productivo en términos monetarios de la misma miseria que produce el capitalismo. La marginalidad es una mercancía, y a mayor fetichización más se venderá dicha mercancía”.
(p.1)

En general, este mecanismo deviene en una espectacularización de la violencia sobre estos espacios, romantizándola a modo de volverla un objeto de interés y consumo. Estas estrategias propiciadas por los medios hegemónicos desvían la atención sobre los problemas estructurales que llevan en primer lugar a las desigualdades sociales, permitiendo así la naturalización del abandono de las instituciones estatales.

A partir de la romantización del encierro y la marginalidad, se reproducen formas de representación de un sector dominante que arroga para sí el derecho de significar a lo “otro” en función de su propia estética y, en general, lejos de la realidad social que los atraviesa.

En este sentido, el rol de los medios hegemónicos es fundamental. Por un lado, propician la espectacularización de los espacios marginalizados con dinámicas de inseguridad y violencia y, por otro, generan subjetividades segregadoras que permiten el control desde la alteridad.

En palabras de Dagrón (2014), “El documental revela la identidad (de una realidad) y la interpreta; y en esa medida el cine *es político*, aunque no necesariamente militante”. (p. 22). Si entendemos que los medios hegemónicos producen a través de sus imágenes un discurso sobre la realidad, desde este proyecto se propone exponer otro punto de vista, una toma de postura sobre esa misma realidad. Un discurso divergente al relato mediático, basado en los testimonios de los jóvenes de ambos espacios, explorando

Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=MIWqUVuJ3qs>

ZNVISION. (4 ago. 2013). “Massa: “La gente nos pide pelear contra la inseguridad”.”
Extraído de: <https://www.youtube.com/watch?v=uy7D3vgxLzo>

recursos que van desde las entrevistas improvisadas hasta la reivindicación del valor performativo de los jóvenes expresándose a través de sus canciones.

c) El montaje como herramienta epistemológica

En este apartado se desarrollan los conceptos teóricos abordados a partir de la reflexión en las instancias de montaje. El proceso de montaje, permitió en este trabajo el análisis de las experiencias a partir de diferentes herramientas conceptuales.

Nichols (1991) utiliza el término “actor social” para referirse al grado en que los individuos se representan a sí mismos frente a otros, de manera que este comportamiento pueda considerarse como una interpretación. Por otro lado, para entender el carácter performativo que toman los sujetos frente a la cámara, Guarini (2014) sugiere el concepto de “profilmia” entendida como, “las actitudes y representaciones que adoptan los sujetos frente a la cámara” (p. 115).

Estos conceptos abordan las características de los sujetos respecto a su conducta frente a la cámara y frente a otras personas, permitiendo realizar una lectura acerca de las subjetividades de los jóvenes a partir de su comportamiento performático.

En la interacción, el actor social deja ver aspectos de su personalidad a través de las representaciones. Una conducta frente a la cámara posiciona al sujeto frente a la construcción de una identificación. Como se dijo con anterioridad, las identificaciones son entendidas como el proceso psicológico mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo de otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste. En el caso de la profilmia, este proceso funciona de forma diferente ya que el sujeto no interactúa con otras personas, si no con el dispositivo, personificándose a partir de la intensificación de rasgos de su propia personalidad. Quién se encuentra frente a la cámara, se interpreta a sí mismo para interactuar con ella, dejando ver que hay una conciencia sobre la construcción de un relato audiovisual.

El análisis de la profilmia junto con el concepto de “actor social” nos permite tomar en consideración otro factor con respecto a la intervención de la cámara en estos espacios. En ambas experiencias, los jóvenes representaron algunas actitudes o gestos de su cotidianeidad, generándolos a través de una instancia lúdica. A partir del ingreso de las distintas herramientas audiovisuales a las dinámicas que se desarrollaban en ambos espacios, se abrieron por momentos instancias de juego dentro de lo habitual. Interactuando con la cámara, lo corriente se transformaba por momentos en un espacio

novedoso, mostrando un gran potencial expresivo en lo cotidiano: una zapatilla en el piso, una sombra en la pared, el saludo a un amigo.

En BEA, según sus diferentes personalidades, los jóvenes asumían roles tales como locutor, guía, cantor, etc. Esto fue posible ya que los chicos se expresaban dentro sus propios espacios de identificación, en un entorno de libertad de acción e intercambio. Por otro lado, en el CSCE, al encontrarse en un contexto de encierro, las actitudes de los jóvenes eran percibidas de maneras más furtivas. Debido a los severos controles que se ejercían sobre ellos por parte de la institución, sus modos de expresarse eran mucho más acotados, haciendo difícil reconocer una identidad definida en cada uno. Esta característica fue tomada en consideración al armar el cortometraje CE, ya que desde el montaje se plantea la construcción discursiva en función de expresar el reclamo colectivo de los chicos a través de su música, pero tomando la precaución de no mostrar sus rostros. La identidad individual de los jóvenes que participaron en el taller no es revelada en ningún momento, aunque sí se usen sus canciones y fragmentos de sus imágenes.

Tanto en un espacio como en el otro, algunas actitudes o representaciones hechas por los sujetos muestran una característica similar: están atravesadas por la cultura del hip hop, delimitada en expresiones, paisajes y corporalidades urbanas. Podemos encontrar ejemplos de esta estética en la serie documental “Corte Rancho”, dirigida por César González (2013). Aquí las historias y las representaciones están enmarcadas en una poética de la ciudad que marca el ritmo cotidiano. Conviven en ella las calles angostas y las remeras anchas, zapatillas deportivas, nombres tatuados, paredes dibujadas, construcciones apiñadas, el lunfardo hecho verso, la solidaridad y la pertenencia.

La reflexión a partir del montaje permitió también establecer que Ojo Blanco presenta mixturas en su composición, en relación a los procesos necesarios para su concreción, el grado de autoría de las imágenes y los grados de participación en el proyecto.

Las canciones armadas por los jóvenes contienen un alto grado de autorrepresentatividad. Si bien las bases musicales fueron armadas para los cortometrajes, por fuera de las instancias de producción que se compartieron con los chicos, las letras y los recitados son de su autoría. Asimismo, el desarrollo audiovisual de ambas experiencias contó con la participación activa por parte de los jóvenes, quienes en la etapa de rodaje proponían ideas realizativas, tomas de cámara y locaciones

dónde filmar. En última instancia, *Ojo Blanco* da cuenta también de un grado de representación autoral, ya que las decisiones tomadas en el montaje final surgieron a partir de un criterio de dirección propio, posterior en el tiempo al desarrollo de los registros de las experiencias.

El montaje también permitió analizar los modos de hacer cine que se desarrollaron a lo largo del proceso de producción de este trabajo. Estos modos están marcados por el grado de participación de quienes formaron parte del proyecto. Por lo tanto, las producciones audiovisuales no se encuentran exentas de las relaciones de poder que atraviesan tanto a realizador como a los sujetos participantes en la producción de los discursos.

Según Nichols, en el cine etnográfico, “la figura del Otro está engendrada por patrones de jerarquía que implican la distancia como control y la diferencia como jerarquía. El reconocimiento de este mecanismo permite a *Ojo Blanco* cuestionar la reproducción de discursos segregadores, estereotipos de marginalización y el vínculo de “otredad”.

Este concepto también propone una observación hacia este trabajo, reconociendo una dimensión etnográfica en los cortometrajes, ya que partir de la reflexión teórica, se propone un relectura sobre los distintos modos de hacer cine que tomaron parte en este trabajo. La dimensión etnográfica en *Ojo Blanco* hace alusión a la observación comportamientos humanos, como las actitudes de las personas pueden ser interpretadas o representadas. A través de esto, el cine etnográfico deja ver una desigualdad jerárquica respecto a las modalidades de representación. Las comunidades no se representan a sí mismas, sino que son representadas a través de otro, con su propio lenguaje simbólico y estético, socialmente condicionado y no exento de pertenencia hacia una clase social determinada. De esta forma, se presenta una comunidad, junto con sus problemáticas, pero representada a través de la mirada del realizador, generando dificultades para lograr eliminar el vínculo de “otredad”.

Así, la reflexión teórica de este trabajo busca visibilizar el rol que ocupa el realizador audiovisual con respecto a la representación de los sujetos que participaron en las experiencias audiovisuales y bajo qué condiciones fueron producidos estos discursos.

El reconocimiento de los modos de producción que se dieron en *Ojo Blanco* permite identificar instancias participativas, sin embargo, estas no se encuentran exentas de una

relación de poder desigual con respecto a l uso de los dispositivos audiovisuales y la decisión final sobre el uso de las imágenes de estas personas y espacios. En este sentido, este trabajo se asimila al cine etnográfico tradicional, en el cual hay una presentación de el “otro”, una comunidad distinta en términos de lo se considera normal para un estrato social particular. Reconociendo esto, la apuesta de este trabajo consistió en invitar a participar a quienes integraban estas comunidades e intentar armar el mensaje que éstas buscaban transmitir a fin de ampliarlo hacia un público que desconoce ciertos aspectos sobre realidades y se comunican a través un leguaje y una simbología diferente.

d) Modos de hacer cine.

A partir de las reflexiones teóricas llevadas a cabo en etapa de montaje, se realizan para este trabajo indagaciones sobre los conceptos de cine social, cine político, cine participativo, cine colectivo y cine comunitario. Estas exploraciones permitieron releer las prácticas audiovisuales desarrolladas en los espacios de BEA y el CSCE, para lograr determinar categorías, alcances y limitaciones de este trabajo. Ojo Blanco plantea como objetivo contribuir a resignificar aquellas representaciones marginalizantes que se generan sobre estos espacios a través de lo audiovisual, por lo que es necesario también proponer una revisión acerca de las condiciones de producción en las que fueron desarrolladas estas filmaciones.

Nichols (1991) afirma:

“Para lograr una transformación política significativa la representación de la realidad debe contrarrestarse con un cuestionamiento de la realidad de representación. De esta manera, la reflexividad política elimina las incrustaciones ideológicas que apoyan a un orden social determinado, en particular a aquellas prácticas experimentadas en la vida cotidiana que giran en torno a la significación y lo discursivo”. (pp. 100-104)

Tomando como marco de análisis las modalidades de representación propuestas por Nichols (1991), este trabajo buscó adoptar en su comienzo la modalidad del cine observacional, por cuanto: “La modalidad de observación hace pie en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el “control”, más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan frente a cámara” (p. 72).

En las instancias iniciales de ambas experiencias se aspiraba a generar un registro sin una intervención directa, la posibilidad de ir a filmar se ve como una manera de observar a través de la cámara las actividades que se desarrollaban en estos entornos.

Según Nichols, “el cine de observación ofrece al espectador una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas, de encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana” (p.76).

Sin embargo, esto fue cambiando conforme hubo mayor involucramiento en las actividades que se desarrollaban en ambos espacios. En el caso de las filmaciones en el CSCE no solo se filmaron las actividades en los talleres, si no que en el transcurso de

los encuentros se propusieron ideas para grabar las canciones, llegando a conseguir trasladar al grupo jóvenes que participaban al patio interno de la institución, donde ellos mismos realizaron sus propios registros sonoros en algunos temas. En el caso de BEA sucedió de manera similar. Al comienzo solo se filmó el proceso de pintado de murales, pero a medida que había una mayor participación de los jóvenes que habían impulsado el proyecto, se comienza a grabar por fuera de este evento, registrando junto con los chicos, canciones, imágenes del barrio y entrevistas a los y las vecinas.

De esta manera, las realizaciones adoptaron una forma participativa, dejando ver la interacción entre realizadores y actores sociales en estos espacios. Esto da cuenta de una modalidad interactiva, que en palabras de Nichols, “permite al realizador actuar como un participante junto con los otros actores sociales” (p.79)

La modalidad interactiva se encuentra presente también en las instancias que promovieron el armado de canciones. En esta etapa, el desarrollo de las filmaciones y la elección de los espacios donde se iba a rodar fueron coordinados con los jóvenes.

Al armar el proyecto de *Ojo Blanco*, tiempo después de las filmaciones, se consideró enmarcarlo como un proyecto de cine participativo con una dinámica realizativa basada en la horizontalidad en la toma de decisiones, de manera tal que permitiera a estas comunidades generar discursos propios elaborados desde sus subjetividades y dentro de sus propias condiciones de producción. Sin embargo, en el trabajo de campo no sucedió de esta manera.

En CSCE, las filmaciones dependían del lugar que los directivos habilitaran para la realización de los talleres, no había generalmente, mucho margen para decidir dónde realizar las grabaciones. Asimismo, los jóvenes que participaban de los talleres no siempre eran los mismos, ya que su presencia dependía en gran medida de que los guardias les permitieran asistir. Esto generó dificultad en la continuidad de muchos chicos en las actividades del taller. La falta de conocimientos técnicos en el uso de los equipos fue un limitante para la realización de una producción colectiva, ya que tampoco se disponía del tiempo, ni los medios suficientes para realizar pequeñas instancias de capacitaciones. Finalmente, al concluir los Talleres de Carnaval en los que allí se trabajaba, la posibilidad de volver entrar a la institución se perdió. En el caso de BEA, los jóvenes podían acceder a un grado mayor de participación en la producción audiovisual, pero los acotados tiempos de filmación no dejaron lugar a realizar

planificaciones conjuntas para la futura edición del material. La distancia física entre ambas provincias dificultó el contacto con los jóvenes y por lo tanto el seguimiento de la edición del material. Este conjunto de situaciones no permitió poder realizar los intercambios deseados con los jóvenes durante los procesos de toma de decisión en las instancias de producción y montaje.

Sin embargo, bajo estas condiciones de producción, aún se encontraban presentes ciertas etapas participativas que nutrieron a este trabajo, aunque no permitieran situarlo plenamente dentro de una modalidad interactiva.

Estos factores dieron pie a que se desarrollara, en instancias de montaje, la construcción de un cine autoral. Se buscó ya no una reconstrucción de estos hechos, sino más bien una postura personal ante estas experiencias, acoplado al mensaje de los jóvenes. La presencia autoral se encuentra presente en los cortometrajes principalmente a partir del montaje. Esto puede verse con mayor énfasis en el cortometraje final, donde a través de la satirización de las propagandas políticas, se distingue un posicionamiento personal con respecto al rol que los medios han tenido construyendo subjetividades sobre estos espacios.

El desarrollo anterior da cuenta de dos puntos centrales. Por un lado, la mixtura que surge respecto a los grados de participación que se dan en *Ojo Blanco*. Por otro lado, se instaure una crítica hacia las relaciones desiguales que se establecen entre los sujetos participantes y realizadores, dando pie a pensar un modo alternativo que pueda servir para resignificar algunas formas de producción audiovisual tradicionales.

Cine participativo como primera aproximación al cine comunitario.

A través del análisis de la mixtura en la composición de *Ojo Blanco*, se vislumbró en el cine comunitario una alternativa para lograr la autorrepresentación real de los sujetos. A partir del seminario “Lo Social desde lo Audiovisual” (LSDLA) (2017) se generó una primera aproximación a una definición sobre cine comunitario. Después, las discusiones

para profundizar este concepto tomaron como referencia lo postulado en el libro de A. Dagrón, “El Cine Comunitario en América Latina y el Caribe.”(2014).

El autor establece:

“El cine y audiovisual comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas. Este es un cine que tiene como eje el derecho a la comunicación. Su referente principal no es el cine y la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados”.
(Dagrón, p 17.)

Siguiendo lo que establece el autor, se entiende que el cine comunitario involucra y promueve la apropiación de procesos de producción y difusión por parte de la comunidad. Por esto se considera en este tipo de cine la necesidad de una etapa formativa y el trabajo sostenido en territorio a partir de una problemática colectiva que involucra a quienes participan.

El desarrollo de una etapa formativa en territorio fue uno de los ejes de debate dentro del seminario LSDLA, ya que aquí se encuentra el principal punto de inflexión que separa al cine interactivo del audiovisual comunitario. El hecho de que las poblaciones locales puedan apropiarse del lenguaje audiovisual sin depender de un mediador corresponde a la primera y más importante etapa de empoderamiento que permite la producción de este tipo de cine.

Dagrón (2014) postula también que “los predecesores del cine comunitario fueron los pioneros del cine etnográfico y antropológico que otorgó legitimidad cultural a comunidades cuyas imágenes habían sido hasta entonces reflejos exóticos”. (p.20)

A partir de esto, desde *Ojo Blanco* se identificaron a las instancias participativas dentro de las experiencias, como la posibilidad de una primera aproximación al cine comunitario, ya que permitieron reconocer las problemáticas que atraviesan a las comunidades a través del acercamiento territorial. Este mismo acercamiento también posibilitó un contacto inicial con la comunidad, sobre el cual podrían sentarse las bases de futuros procesos formativos, teniendo en cuenta las necesidades propias de cada espacio.

Durante el desarrollo del proyecto los límites entre estas categorías muchas veces se presentaron difusos. Por ejemplo, los procesos formativos pueden tomar diferentes grados.

En el caso de la experiencia realizada en el CSCE, los jóvenes aprendieron a utilizar el grabador desde su forma más básica, llegando a dominar la técnica de grabar en estéreo. En los últimos encuentros, eran ellos quienes tomaban el audio de las canciones. En el caso de BEA, los chicos ya contaban experiencia manipulando equipos similares, por lo que el trabajo resultó dinámico y espontáneo, llegando incluso a hacer grabaciones por su cuenta.

Asimismo, los acercamientos iniciales a las problemáticas que atravesaban ambos espacios no sólo se dieron en el transcurso de las filmaciones si no que muchas veces se sucedían por fuera de los espacios físicos donde se registraba, trasladando el debate hacia otros contextos.

Es por esto que se plantea al cine participativo como un primer acercamiento al cine comunitario, entendiendo que las barreras que demarcan cada categoría son certeras en su concepto y difusas en la práctica. De esta manera, pueden encontrarse muchos antecedentes audiovisuales que se inscriben en el terreno medio con características comunes a ambos modos de hacer cine.

Las obras de César González, por ejemplo, se inscriben dentro del cine comunitario propiamente dicho. En Corte Rancho (2013), se ve cómo el director presenta a través de su obra a personas y espacios de barrios populares de Buenos Aires. Se observan también las organizaciones sociales que funcionan en estos barrios y la participación de los y las vecinas en ellas. Los jóvenes que participan de esta obra audiovisual colaboran tanto en la preproducción como en el rodaje.

Un proceso de transición de cine participativo a cine comunitario puede verse en la obra de Antonio Manco “Ni un pibe menos” (2016). En sus etapas iniciales, la obra podía inscribirse dentro de un estilo de cine participativo, en el cual el director busca contar la historia del barrio de Zavaleta a través de relatos de los vecinos. Pero a partir del asesinato de un niño de doce años gira el eje hacia un trabajo en territorio con la comunidad y con el movimiento de resistencia villera “La Poderosa”, culminando en un

documental que cuenta con la participación activa de toda la comunidad en los procesos de toma de decisiones.

De manera similar, “Pibe Chorro” (2016) de Andrea Testa, muestra cómo un taller audiovisual dictado en un barrio en Buenos Aires deviene en documental a raíz del asesinato de uno de los jóvenes que asistía a dicho taller, a causa de un disparo realizado por efectivos de la Policía Bonaerense. Las filmaciones se orientan entonces directamente a la producción de una obra audiovisual que trata sobre la problemática de Gatillo Fácil y la marginación de los barrios populares

Se puede también mencionar el cine de Darío Arcella, en el caso de “Los Relocalizados” (2017). La obra comienza siendo un documental observacional que busca rescatar entrevistas de los habitantes del Albergue Warnes días antes de su demolición, en “Warnes Aparte” (1991). Sin embargo, hay posteriormente un registro del traslado de esta comunidad hacia el barrio Ramón Carrillo, junto con las problemáticas que esto genera. A partir de una serie de talleres audiovisuales realizados en este espacio, el director junto con los participantes de dicha actividad, reconstruyen veinte años después, el proceso que atravesó la comunidad en el traslado y las condiciones de vida que enfrentan actualmente.

Estos ejemplos dejan ver el diverso abanico de cine social que presenta tanto las características del cine participativo como las del cine comunitario.

6) Criterios estéticos y realizativos.

Criterios de dirección:

Como se mencionó con anterioridad, el proceso de producción de *Ojo Blanco* surge a partir de la reflexión en el montaje. La filmación original de las imágenes no tuvieron un criterio de dirección propiamente dicho, en todo caso, era establecido por quienes nos encontrábamos registrando en el momento.

Los registros originales que dieron comienzo a *Ojo Blanco* comenzaron desarrollándose con una dirección compartida. Se debatían las actividades que se proponían realizar antes de ir a filmar y las primeras nociones sobre cómo podría ser montado el material fueron establecidas entre quienes habíamos participado de ambos procesos de registro.

Tiempo después de haber concluido estas filmaciones, hubo varios intentos de parte de quienes habíamos participado de ellas para lograr editarlas individualmente. Esto no pudo concretarse debido a problemas organizativos entre quienes integrábamos el equipo audiovisual, por lo cual se decidió cancelar la edición indefinidamente.

Transcurrido un año después de estas actividades, se realizaron reflexiones sobre ambas experiencias, encontrando muchas similitudes entre ambos procesos. Dar cuenta de estos procesos se volvió una motivación personal. Se concibió la posibilidad de articular ambas experiencias como una sola obra, unificarlas para dar cuenta de un proceso creativo. A partir de estas reflexiones se comenzó a desarrollar la idea de utilizar este material para armar *Ojo Blanco* como un proyecto nuevo.

El criterio de dirección para este trabajo, consistió en ordenar y dar sentido a un material ya filmado, para lograr consolidarlo en una obra que pudiera producir una visión integradora de estas experiencias. Se priorizó encausar el discurso audiovisual hacia los ejes centrales sobre los que se desarrollaron ambos procesos creativos: la música, los espacios y la marginalización.

En un principio se plantea realizar una etapa de diálogo y debate junto con las personas que habían participado del proyecto, pero al ser acotados los tiempos de elaboración, el presupuesto y las posibilidades de reencuentro con los participantes, opté por realizar el montaje de forma personal. Esto significó también tomar la decisión de hacer

averiguaciones sobre estos espacios, realizar consultas e instancias de asesorías con personas que hubieran trabajado en los mismos.

En un primer momento de edición, se comienza a montar el audiovisual con énfasis en las instancias productivas de las canciones de los jóvenes. Se decide armar con las imágenes de ambas experiencias un video en formato de documental, incorporando también material de archivo para respaldar los testimonios de las entrevistas.

Al proponer la idea de trabajar con ambas experiencias, se desarrolla primero un marco teórico sobre el cual trabajarlas. Debido a los constantes cambios en el proceso de este trabajo, se analizan las posibilidades de utilizar metodologías teatrales para permitir un enfoque más flexible en la construcción de *Ojo Blanco*.

A medida que se selecciona el material, se decide dejar afuera algunas entrevistas, enfocándose más en el trabajo con los jóvenes y sus canciones. Los primeros intentos de unir ambas experiencias en una obra audiovisual comienzan a fallar, ya que por momentos, el montaje se volvía confuso y hasta a veces ambiguo. No quedaban en claro los espacios en los que transcurrían las filmaciones, era difícil trabajarlos en conjunto. Las situaciones y los contextos en donde estas se desarrollaban eran completamente distintas por lo que no pudo lograrse una articulación coherente. Se decide entonces armar un segmento separado sobre las filmaciones en CSCE, para trabajar esta experiencia con mayor profundidad.

Editando las imágenes del CSCE surge un inconveniente. Al ser los jóvenes judicializados en Complejo Esperanza menores de edad al momento de las filmaciones se decide resguardar su identidad. De esta manera, se trabaja el montaje de manera tal que no se vean los rostros de los jóvenes y que las voces que se escuchan no correspondan a ninguna de las imágenes que se muestran.¹² Algunas partes de las canciones también son recortadas para evitar el uso de nombres propios. El objetivo no es invisibilizar a los chicos, sino resguardar su identidad, expresando un reclamo colectivo y tácito.

¹² Las imágenes de las entrevistas y las voces que se escuchan corresponden a dos grabaciones distintas. Las voces fueron tomadas en una ronda de entrevistas en el año 2015. Las imágenes fueron tomadas en el taller de escritura de canciones en el año 2016. Tanto unas como otras, corresponden a personas distintas en momentos distintos dentro del CSCE.

En el caso del armado del cortometraje “F.A.” es distinto, ya que hay una intención de los jóvenes de dejarse ver, mostrar el barrio a donde viven. Esto se encuentra presente en el cortometraje “F.A.” donde los jóvenes habitan el barrio y las aulas como principales espacios en el relato.

Durante el proceso de montaje se comienza a trabajar cada experiencia por separado. En primer lugar se elaboran las canciones preparando una base rítmica e instrumental afín al mensaje en las letras. Tomar cada proyecto por separado, generó que las reflexiones teóricas fueran realizadas para cada espacio en particular, permitiendo abordar el estudio de ambas realidades con mayor profundidad.

El proceso de montaje es acompañado constantemente de anotaciones, datos que surgen a partir de la revisión del material. La sistematización de estas reflexiones teóricas más adelante tomarían forma en el análisis escrito de este trabajo final.

Es a partir de estas anotaciones se plantea la construcción de un tercer cortometraje audiovisual, estructurado de forma que exponga el rol que ocupan los medios en la construcción de subjetividades sobre estos espacios.

Criterios de Montaje:

El origen de este trabajo proviene de la revisión del material filmado, desde un punto de vista reflexivo. A partir del montaje, se plantea la reconstrucción de estas experiencias, entablando una relectura sobre las identidades juveniles y el rol de los medios con respecto a la creación de discursos marginalizadores. Esta etapa permitió pensar críticamente acerca de las representaciones sociales y mi experiencia personal como realizador. De esta manera se llevan a cabo los primeros ejercicios de edición a través de los cuales la obra comienza a tomar forma.

Se reconoce a partir de esto a la instancia de montaje como un instrumento reflexivo, en la búsqueda de un criterio articulador entre ambas experiencias. Por momentos, en los ejercicios se presenta un montaje lúdico, ordenando las imágenes a partir letras de las canciones, sus ritmos y las descripciones de ambos espacios. Es importante mencionar que al no haber establecido previamente un criterio unificador entre ambas experiencias, se buscó establecerlo desde el montaje.

Este proceso permitió desarrollar los puntos en común entre ambas experiencias, comprendiendo la complejidad de cada una de ellas. Se hizo necesario entonces que cada una se trabajara por separado, elaborando sus propios desarrollos estéticos y criterios particulares. Si bien se decidió armar un video en particular que representara cada experiencia, se buscó establecer una conexión conceptual a través de los argumentos presentados obras y los criterios estéticos, de que guiaran la reflexión del espectador sobre el significado de los cortometrajes.

El montaje buscó un criterio articulador entre ambas experiencias. Los cortes de edición fueron armados muchas veces, debido al volumen del material conseguido en ambas filmaciones. Conforme se desarrolló la investigación teórica, se dio más énfasis a aquellas imágenes que poseían alguna semejanza con los otros cortos. Así también aquellas alineadas con el eje de los jóvenes, la música y los espacios que habitaban.

Se decidió realizar un cortometraje de cada experiencia, cada uno con una estética propia. Así, en el cortometraje CE se destaca el uso de recursos animación y viñetado, en el cortometraje FA se decidió hacer énfasis en las tomas descriptivas del barrio y las entrevistas; y finalmente el tercer cortometraje presenta recursos de montaje paralelo y animaciones, en busca de unir ambos criterios y estéticas.

En el caso del último cortometraje, el ejercicio de montaje fue aún mayor ya que involucró el análisis y la recopilación de imágenes de archivo. Desde esta práctica se propone crear un diálogo que logre plasmar la articulación entre ambos espacios, realizando la interacción a través del montaje paralelo.

Criterios sonoros:

El desarrollo de la banda sonora fue de principal importancia a la hora de lograr un criterio unificado entre los cortos. Los temas musicales son un eje central en todos los cortos, ya que dirigen y orientan el ritmo del discurso y contribuyen al clima general de la obra.

Todas las canciones de los jóvenes fueron grabadas durante las etapas de filmación. En la etapa de postproducción se realizaron los arreglos de las bases musicales para acompañar las letras. Las voces fueron tratadas en postproducción para lograr tener un

acabado final en las canciones. El armado de las bases musicales se hizo en función de las necesidades narrativas de los cortometrajes. Así, de esta forma, la canción “Dime Nena” producida en CSCE, evoca un paisaje de encierro; mientras que el tema “La Realidad A Mi Manera” grabado en BEA logra pintar un panorama del barrio.

Si bien había conocimientos musicales previos de arreglos y composición, fue necesaria una instancia de formación musical para lograr esto. El proceso de elaboración de las bases se dio siguiendo diferentes temáticas, entre ellas teniendo en cuenta diferentes estilos y sonidos urbanos. Hip Hop, Downtempo, Dubstep, Trap y otros estilos fueron mixturados para darle la musicalidad a *Ojo Blanco*. Se buscó no solo hacer coincidir las letras de las canciones con las imágenes visuales, si no también lograr que la musicalidad de las mismas pudiera corresponderse con las letras cantadas.

En el corto “C.E.”, la banda sonora toma especial importancia ya que es por partes el principal sostén del relato. En muchas partes del cortometraje, la banda sonora se presenta como soporte del discurso, cumpliendo una función de anclaje.

Como se mencionó con anterioridad, se decidió utilizar voces de los jóvenes del complejo, tomadas con anterioridad a las filmaciones del taller de canciones. De esta manera, en este cortometraje no se puede identificar a quien originalmente dio la entrevista. Las canciones tampoco se corresponden con las imágenes de quienes se muestran cantando en el audiovisual. En este sentido, los personajes que relatan, cantan y se muestran para el corto de “C.E.” son contruidos a partir de segmentos de las filmaciones y relatos filmados en todas las ocasiones que se pudo entrar con equipos de registro al CSCE.

Dentro de este corto se utilizan primeros planos sonoros para presentar las entrevistas y las canciones.

Los ambientes que se usan de colchón sobre las entrevistas corresponden a planos generales sonoros tomados desde un grabador Tascam DR40 y del audio original de cámara.

Se buscó mantener las ambiencias del aula y el patio, para remarcar estos espacios, logrando diferenciar las locaciones interior y exterior.

Criterios de Guionado.

Tal como se estableció en un comienzo, el guionado de *Ojo Blanco* buscó enmarcarse en una estructura flexible que permitiera a la obra adaptarse a los diferentes cambios que se presentaron durante el proceso de producción. La dificultad de establecer un guión estructurado se debe a que el material fue filmado sin un criterio o estructura definida. Es por eso que se buscó en el transcurso de la obra establecer este criterio a partir del montaje.

A partir de esto se plantea el uso de la metodología del devenir descrito con anterioridad para la construcción de un criterio de guionado. Al utilizar los ejes narrativos para estructurar el montaje, el trabajo fue tomando forma en tres cortometrajes: “C.E.”, “F.A.” y “Ojo Blanco”.

Tomando como referencia la obra de Lars Von Trier, “Las Cinco Obstrucciones”¹³(2003) se utiliza el recurso de disparadores que sirvan a modo de ejes temáticos que permiten orienten el proceso de creación. Se planteó como disparadores en primer lugar al espacio donde fueron realizadas las filmaciones, luego las canciones compuestas por los jóvenes y finalmente, el discurso marginalizador de los medios de comunicación.

Se decidió en los dos primeros cortometrajes, “C.E.” y “F.A.”, hacer énfasis en las canciones y los espacios como articuladores del relato. La necesidad de evidenciar más el rol de los medios devino en la construcción del tercer cortometraje, buscando armar un espacio común virtual en donde pudiera establecerse un diálogo entre ambas experiencias, las entrevistas y canciones de los jóvenes, y el mensaje de los medios satirizado.

Criterios Artísticos.

En todos los cortometrajes se buscó representar una estética urbana, marcando los escenarios de cada espacio: el horizonte de cemento, Las rejas y el óxido. El contraste

¹³ . En esta obra la figura de Von Trier como productor le impone al director Jørgen Leth una serie de restricciones para rehacer un cortometraje de su propia autoría, poniendo a prueba su ingenio y creatividad.

entre la naturaleza y las construcciones. Edificios pintados, habitados, rotos. Paredes como lienzo, muros como rejillas.

En el cortometraje “C.E.”, se decide no mostrar los rostros de quienes participan en los procesos de filmaciones, para preservar la identidad de los jóvenes, ya que eran menores de edad al momento que se realizaron las grabaciones.

Se decide en función de esto realizar una búsqueda para explotar otros recursos creativos. No mostrar las caras de los jóvenes permitió estructurar una identidad colectiva dentro del relato. En este cortometraje los jóvenes hablan, pero lo hacen desde una posición colectiva, hablan de lo que atraviesan en su encierro, como una condición que les afecta a todos ellos.

Otro recurso que se utilizó en el cortometraje “C.E.” fueron las animaciones y los viñetados, funcionando como anclajes del discurso, buscando graficar emociones que las tomas de cámara no llegaban a expresar. Se utilizaron también imágenes de archivo para acompañar los discursos musicales de los jóvenes, para lograr representar la realidad de la que hablan las letras.

El tratamiento de color para estas imágenes busca un color más saturado, caricaturesco, a fin de alivianar una realidad muy contundente, difícil de aceptar por su crudeza. Se decidió elaborar una estética propia de colores urbanos relacionados a la cultura del Trap. Los colores violetas buscan representar la sensación nocturna, pero no desde un punto de vista umbrío, sino como escenario creativo. Los colores rojos y azules son los colores propios de las luces policiales, se utilizaron en la gama de colores de estos cortometrajes para resignificarlos, y lograr apropiarlos como parte de la estética de las canciones.

En el caso de FA se buscó representar de manera más fiel posible la estética propia del barrio. El arte en los edificios, en las calles. Si bien el cortometraje “F.A.” no se constituye en oposición a “C.E.”, hay diferencias en sus tratamientos artísticos. Las imágenes se presentan luminosas y menos saturadas, dando una sensación más realista. Por otro lado, aquí los rostros de los jóvenes se presentan descubiertos, dejando ver otra intención en este cortometraje: se busca visibilizar a sus actores.

Se decidió para este cortometraje no usar el recurso de la animación, a fin de lograr un estilo “realista” del barrio, centrado en sus habitantes y acotado a los espacios intervenidos.

A modo de ejemplo tomo el cine propuesto por César Gonzalez, Corte Rancho (2013) donde los planos del barrio se presentan de forma descriptiva, dándole una identidad propia. En ella se busca retratar a la comunidad, a través de imágenes que representen características propias de estos espacios, mostrando al barrio en su diversidad.

El último cortometraje “Ojo Blanco”, presenta un corte autoral. Se utilizaron recursos de animación, imágenes de archivo, canciones de los jóvenes y grabaciones de ambos espacios. En su carácter experimental, este cortometraje busca establecer una síntesis sobre los procesos desarrollados durante ambas experiencias, utilizando la mayor cantidad de recursos disponibles y haciendo énfasis en el desarrollo del contenido simbólico y expresivo por sobre el narrativo. Se busca explotar al máximo el criterio de la cámara ecléctica para dar cuenta de la creación de un espacio virtual donde confluyen los discursos audiovisuales de las experiencias anteriores.

Criterios de Fotografía:

En “C.E.” y “F.A” se buscó el uso de imágenes para circunscribir el territorio espacial. La importancia del espacio es fundamental en la construcción de los cortometrajes, ya que afectó directamente a las filmaciones durante la etapa de registro.

Debido a la diversidad de recursos visuales usados en los cortometrajes, se hace difícil catalogar en un estilo particular desde el comienzo. Se utilizaron tanto animaciones, como imágenes de archivo. Ante la dificultad de establecer un criterio unificado fotográfico, se propone usar esta diversidad fotográfica como una estética misma, a la que se denomina “cámara ecléctica”. La combinación de imágenes de archivo, viñetado y animaciones dan cuenta de ello

La cámara ecléctica corresponde a la confluencia de más de un estilo. La cámara estuvo en varias manos y de momentos se presenta improvisada. Se consolida como un aporte colectivo. Las diferentes filmaciones, de diversos materiales y tomados por diferentes

personas logran confluír en un relato, creando un criterio de fotografía diverso.

En “F.A.” se puede observar que los jóvenes son abiertos a la cámara, hay un deseo de mostrarse en el lugar que habitan. Son comunes los primeros planos, así como los temas cantados a cámara. Los planos fotográficos hacen énfasis en las actividades del barrio y hay una búsqueda para retratarlo en su cotidianeidad.

En el caso del cortometraje de “Ojo Blanco” el criterio es mixto ya no se busca una descripción del espacio, sino más bien la construcción virtual de un espacio que sirva como diálogo entre ambas experiencias. Pueden verse tanto imágenes del CSCE y de BEA, entrevistas, canciones de uno de los jóvenes del CSCE e imágenes de archivos de los medios.

Criterios de Producción.

Ojo Blanco presenta la característica de haber sido armado a partir de filmaciones ya realizadas. La etapa de preproducción propiamente dicha no corresponde al alquiler de equipos e insumos, ya que no se encuentra presente una etapa de rodaje. Más bien, la pre-producción consistió en la búsqueda del material teórico para armar el proyecto y el desarrollo de una metodología que permitiera adecuarse a la flexibilidad necesaria para el montaje.

Las distintas etapas de producción en el desarrollo del proyecto requirieron preparaciones distintas. Fue necesaria una instancia de formación en arreglos musicales para armar las bases rítmicas de las canciones de los jóvenes. Así también fue necesario realizar exploraciones sobre la realidad de los espacios en donde se había filmado, para poder entender las problemáticas que los atravesaban con mayor profundidad. También, en función de delimitar las distintas modalidades de cine que se encuentran en el trabajo, se asistió a seminarios y charlas-debate sobre el cine social y comunitario.

El proceso de *Ojo Blanco* requirió de muchas instancias para de coordinar reuniones, realizar consultas, estudios, etc. Fue necesario trabajar de manera tal que pudiera realizarse un seguimiento del avance, tanto en la investigación teórica, como en el montaje del material. Estos procesos fueron anotados constantemente en cuadernos de organización donde quedaron asentados los planes de acción del proyecto.

Durante la realización de este trabajo, al reconocer la necesidad de conseguir recursos económicos para solventar el trabajo, se recurrieron a diversos encuentros en los que se dialogaba sobre el financiamiento de obras audiovisuales y producciones artísticas en general. Sin embargo por los requisitos de estos concursos, y las características del proyecto en sí, se decide no participar de estas convocatorias y finalizar este trabajo de manera autogestiva.

Uno de los mayores retos a enfrentar desde la producción fue que al tratarse de una realización unipersonal, el rol de productor a menudo entraba en conflicto con todos los demás roles. El trabajo requirió una organización constante que a menudo se imponía sobre las otras actividades técnicas o creativas que requería el proceso. Las posibilidades reales de realizar los objetivos propuestos en el plan original fueron difíciles de cumplir, incluso elaborando un plan de trabajo organizado. Sin embargo, con una demora de tres meses, se llevó a cabo lo establecido dedicando en total un año para la edición del material y nueve meses para la finalización del trabajo escrito.

7) Conclusiones Generales

Ojo Blanco da cuenta de un aprocesso creativo que buscó reescribir dos experiencias audiovisuales, rescatando los discursos de los jóvenes que participaron en ellas y aportando un punto de vista propio sobre las problemáticas que los afectan.

El montaje permitió profundizar sobre estas situaciones, y reflexionar sobre el rol de las herramientas audiovisuales en estos espacios. Desde los cortometrajes que se desprenden de este proyecto se buscó deconstruir aquellas representaciones marginalizadoras que recaen sobre los jóvenes.

Desde una perspectiva observacional, pasando por instancias participativas y desembocando en un modo de cine autoral, *Ojo Blanco* muestra un trayecto de experimentación constante, un ejercicio teórico-práctico de montaje que permitió reflexionar sobre los distintos modos de hacer cine, problematizándolos y reconociendo formas alternativas.

La decisión de ser el único responsable de este trabajo consistió también en un deseo personal de experimentar otra manera de hacer cine, aprendiendo de sus ventajas y limitaciones. El hecho de haber realizado este trabajo de forma unipersonal significó un enorme aprendizaje, ya que permitió una considerable libertad respecto a las decisiones tomadas en la construcción audiovisual, al mismo tiempo que presentaba grandes retos debido a las restricciones organizativas y técnicas.

A pesar de las limitaciones técnicas que pudieran presentarse se buscó desde un comienzo armar un material cinematográfico que buscara profundidad en su contenido. La temática que tratan los cortos se orientan a historias humanas, mucho más cotidianas de lo que se percibe a simple vista. El proceso de montaje permitió analizar y repensar sobre estas situaciones, a fin de que este trabajo realmente pudiera significar un aporte útil hacia las comunidades, o al menos una posibilidad de acercamiento.

En este sentido, *Ojo Blanco* corresponde también a una apuesta política, que opta por el cine social como herramienta de transformación social, en la medida que permita resignificar discursos y prácticas estigmatizantes y opresoras.

Experimentar sobre los modos flexibles en los que este trabajo se llevó a cabo abrió también la posibilidad de orientar el desarrollo del proyecto hacia otros horizontes,

como ser la enseñanza media. Un ejemplo de esto surge de la propuesta de armar una cartilla de preguntas que le permita al material audiovisual de este trabajo contribuir a acercar el debate de ciertas problemáticas sociales en los colegios secundarios. El uso tanto de las imágenes como las reflexiones teóricas de este trabajo como material didáctico, se piensa como una posibilidad cercana a seguir trabajando en un futuro; aunque el desarrollo de este proyecto correspondería ya a otro proyecto de investigación.

Finalmente, espero que esta experiencia pueda servir para quien quisiera trabajar sobre temáticas similares, apostando a la construcción de prácticas cinematográficas como herramientas para la emancipación y transformación social.

8) Bibliografía:

CHIPONI, M. Silvia, MACHADO M. Carlos. (2018). Prácticas culturales y comunicacionales en el encierro. La cárcel y sus sentidos en disputa. **Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación N 138** (sección ensayo, pp. 213-232; 239).

DAGRÓN, A. G (2014). El cine comunitario en América Latina y el Caribe. Bogotá. **Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, C3 FES**, www.fesmedia-latin-america.org/

DUARTE LOVELUCK, Coca (2010). El proceso de creación teatral. Primeras aproximaciones. Revista Teatro/CELCIT 37-38. (p. 115). **Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT)**

Extraído de <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/10917.pdf> (pp 22-26).

FÉRAL, J. (2009). Dossier «Scanner». Investigación y creación. *Estudisescènics: quaderns de l'Institut del Teatre. 2009, Núm. 35* (pp 325-326).

FÚNEZ, F. C., MACLAUGHLIN L. y Ritta L. (2014). Las multitudes desde una cámara antropológica. Exploraciones metodológicas de la XXI Marcha del Orgullo LGBTTIQ en la ciudad de Buenos Aires. En GUARINI C. y DE ANGELIS Marina G. **Antropología e Imagen, Pensar lo Visual** (pp. 15-22). Sans Soleil Ediciones (2014)

GONZALES PUCHE, Alejandro (2012). “¿Documentar la creación o documentarse para la creación?” en **Creación, pedagogía y políticas del conocimiento. Memorias de un encuentro**. Universidad Jorge Tadeo Lozano. (pp. 45-48). Grupo Liebre Lunar.

GONZALES, César (2016). “El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión”, extraído de https://camiloblajaquis.blogspot.com/2016/09/el-fetichismo-de-la-marginalidad-en-el_21.html.

GRASS KLEINER, Milena (2011). La investigación de los procesos de creación en la Escuela de Teatro UC. Cátedra de Artes, Revista de Artes Visuales, música y teatro. (pp. 88-98) UC.

GUARINI, Carmen (2014). Filmando la alteridad. En GUARINI C. y DE ANGELIS Marina G. **Antropología e Imagen, Pensar lo Visual** (pp. 113-122). Sans Soleil Ediciones.

HALL, Stuart (1996). ¿Quién necesita identidad? Extraído de:

<http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/quien%20necesita%20identidad-hall.pdf>(pp.18-19).

ILARDO, C. (2011). Sobre sujetos, identificaciones y modalidades en el documental etnográfico. En X. TRIQUELL y S. RUIZ. **Fuera de cuadro. Discursos audiovisuales desde los márgenes**. (pp. 69-87). Eduvim.

IÑIGUEZ, L. (2001). *Identidad: de lo personal a lo social. Un recorrido conceptual*. (pp. 209-225) Unitat de Psicologia Social Departament de Psicologia de la Salut i de Psicologia Social Facultat de Psicologia Universitat Autònoma de Barcelona 08193. Bellaterra (Barcelona).

MOREIRAS, D. A. (2011). Yo en la escuela. Imágenes de un CENMA cordobés. En Triquell X. y RUIZ S. **Fuera de Cuadro. Discursos audiovisuales desde los márgenes**. (pp. 138-139). Eduvim.

NICHOLS, Bill (1991) *La Representación de la Realidad*. (pp. 78-93; 257; 262). Ed. Paidós Ibérica.

PAULÍN, H. L (1999) De las actitudes a las representaciones sociales. Relecturas y Reflexiones. En CORREA, Ana M. *Notas para una psicología social como crítica a la vida cotidiana*. (p. 158). Ed. Brujas.

PEREIRA COVARRUBIAS, A. (2014) Apuntes de Teoría de la Imagen para una crítica cultural del audiovisual mapuche. En GUARINI C. y DE ANGELIS Marina G. *Antropología e Imagen, Pensar lo Visual* (pp. 75-76). Sans Soleil Ediciones.

PETIT, C., REMONDINO, G. y CILIMBINI, A., (2017) "IX Congreso de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXIV Jornadas de Investigación, XIII Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur" *Psicología, Cultura y Nuevas Perspectivas*. Noviembre 2017 (pp. 5-6)

PLANTINGA, Carl (2014), *Retórica y Representación del cine de no ficción*. (pp. 121-140) Méjico: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

REVILLA, J. C. (2003) *Los anclajes de la identidad personal*. (pp. 54-67).Athenea Digital.

TELLO, M. E. (2003) Procesos de socialización y medios masivos de comunicación. La cultura del terror /2. En CORREA Ana M. *Notas para una psicología social como crítica a la vida cotidiana*. (pp 181-192). Ed. Brujas.

TOMASINI, Marina (2016). *Notas introductorias al campo de la psicología social*. Constitución y desarrollo respecto a las demandas sociales, teorías referentes y orientaciones Psicológica y Sociológica. (p. 15).

TRIQUELL, Agustina (2011). Miradas Ubicuas. Repertorios visuales, identidades juveniles, periferias. En X. TRIQUELL y S. RUIZ. *Fuera de Cuadro. Discursos audiovisuales desde los márgenes* (p. 156). Eduvim.

Filmografía:

ARCELLA, D. (2016). *Los relocalizados*. Argentina: Grupo Documenta.

BRAUNBERGER P., ROUCH J. (1958) *Yo un negro (Moi un noir)*. Francia: Films de la Pléiade
Extraído de <http://www.encuentro.ar/programas/serie/8535/6149>

GONZALES, C. (2013) "*Corte Rancho*". Argentina: Todo Piola Producciones/ Canal Encuentro

HOLST, C.; VON TRIER, L.; LETH, J. (2003) *Las cinco obstrucciones. (De fembenspænd.)* Dinamarca: Latema Film.

MANCO, A. (2016). *Ni un pibe menos*. Argentina-Italia:La Garganta Poderosa / Mascaró Cine / InexistentProduction / Hobos Factory.

TESTA, A. (2015). *Pibe Chorro*. Argentina: Pensar con las Manos / Colectivo Hombre Nuevo / Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Enlaces consultados:

Gobierno de Córdoba.(30 may. 2016).“Complejo Esperanza: proyecto con canto, baile y murga”. Extraído de:https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=0s_l-6o2Jkl

hipercriticoTV. (4 nov. 2012)“Noche de terror en Fuerte Apache - Informe La Cornisa”.
Extraído de:<https://www.youtube.com/watch?v=c3Z1bDqOQDo>

Informe Político (10 octubre 2018) <https://informepolitico.com.ar/fuertes-recortes-de-desarrollo-social-en-politicas-sociales-y-programas-para-adultos-mayores/>

Luis Gonzalez. (8 ago. 2009). “De la SotaComplejo Esperanza”.
Extraído de:<https://www.youtube.com/watch?v=g3fLhKEIJ3s>

monoblockero22.(9 may. 2009).“70 20 10 en Fuerte Apache. (Parte 1)”.
Extraído de:<https://www.youtube.com/watch?v=mTznVUX4j1E>

Naciones Unidas (2018)“Relator Especial de las NU sobre tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes, Sr. NilsMelzer en la visita oficial a la Argentina entre el 9 y el 20 de abril de 2018”. Extraído de:
<https://www.ohchr.org/SP/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=22974&LangID=S>

Gobierno de Córdoba(2016). “Complejo Esperanza: proyecto con canto, baile y murga”.
Extraído de:<http://prensa.cba.gov.ar/justicia-y-ddhh/complejo-esperanza-proyecto-con-canto-baile-y-murga/>

robertobirri.(29 oct. 2014).“Informe Documental: Complejo ¿Esperanza?”.
Extraído de:<https://www.youtube.com/watch?v=-QGPJtm9zHs>

Télam. (6 jun. 2017). “Vidal y Frigerio recorrieron obras en Fuerte Apache”.
Extraído de:<https://www.youtube.com/watch?v=MIWqUVuJ3qs>

Telenuve. (6 sep. 2018)“Fuerte apache, como en el lejano oeste”.
Extraído de:<https://www.youtube.com/watch?v=qgn4EgDAcAI>

tv10cordoba.(1 may. 2015). “Encuentran muerto a un joven interno del Complejo Esperanza”.
Extraído de:https://www.youtube.com/watch?v=rhn_DwSPvwM

tv10cordoba.(11 feb. 2014).“Denuncian "pésimas condiciones" en el Complejo Esperanza”.
Extraído de:<https://www.youtube.com/watch?v=u2E2yFHWCTc>

tv10cordoba.(17 sep. 2013).“Cortan avenida por muerte del menor en el complejo Esperanza”.
Extraído de:<https://www.youtube.com/watch?v=TPpBFUPIBUc>

ZNVISION. (4 ago. 2013).“Massa: "La gente nos pide pelear contra la inseguridad”.
Extraído de:<https://www.youtube.com/watch?v=uy7D3vgxLzo>

Seminarios:

SIRAGUZA, C. (2017) “Lo Social desde lo audiovisual”. Secretaría de extensión. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.