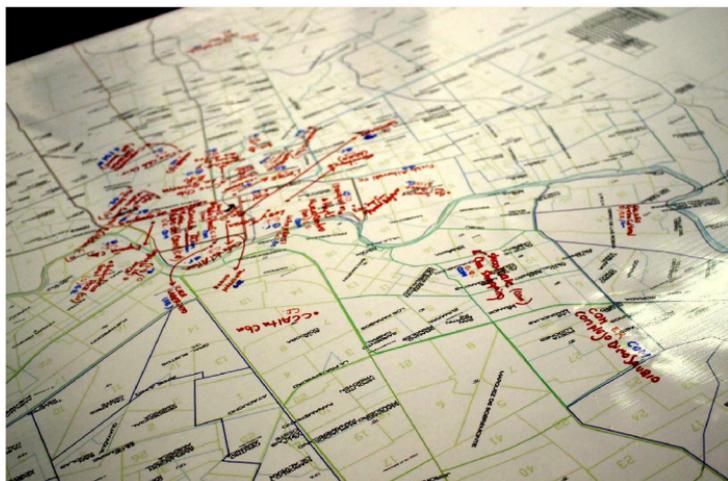


# CINE COMUNITARIO ARGENTINO

Mapeos, experiencias y ensayos



ANDREA MOLFETTA (ORGANIZADORA)

JORGELINA BARRERA PIGNONE, CECILIA FIEL,  
LEANDRO GONZÁLEZ DE LEÓN, ANA KAREN  
GRÜNIG, IVÁN MANTERO, ANDREA MOLFETTA,  
DIEGO MOREIRAS, GONZALO MURÚA LOSADA,  
ALEJANDRO OLIVERA, CRISTINA SIRAGUSA



Molfetta, Andrea Celia

Cine comunitario argentino : mapeos, experiencias y ensayos : 2005-2015 / Andrea Celia Molfetta ; compilado por Andrea Celia Molfetta. - 1a. ed. volumen combinado. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Andrea Celia Molfetta, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-42-6534-0

1. Cine Argentino. 2. Análisis Cinematográfico. 3. Cine Contemporáneo. I. Molfetta, Andrea Celia, comp. II. Título.

CDD 791.43

Dirección editorial: Andrea Molfetta

Edición: Leandro González de León, Sabrina Sosa

Corrección: Sabrina Sosa

Diseño de tapa: Leandro González de León

Imagen de tapa: Sabrina Jones

Textos: Jorgelina Barrera Pignone, Cecilia Fiel, Leandro González de León, Ana Karen Grünig, Iván Mantero, Andrea Molfetta, Diego Moreiras, Gonzalo Murúa Losada, Alejandro Olivera, Cristina Siragusa

ISBN: 9789874265340

Compaginado desde TeseoPress ([www.teseopress.com](http://www.teseopress.com))

[teseopress.com](http://teseopress.com)

# Índice

Prólogo .....	13
<i>Ana Mohaded</i>	
Introducción .....	17
1. Antropología visual del cine comunitario en Argentina. Reflexiones teórico-metodológicas .....	29
<i>Andrea Molfetta</i>	
2. De mapas y cámaras. Antropología visual y mapeo colectivo, metodologías que visibilizan las experiencias y estrategias del cine comunitario y social de Córdoba ....	53
<i>Jorgelina Barrera Pignone</i>	
3. De la vanguardia a la resistencia. La teoría del Tercer Cine revisada por el cine comunitario .....	77
<i>Andrea Molfetta</i>	
4. Colectivo y comunitario. Voces y economías del cine como resistencia al neoliberalismo en el Gran Buenos Aires Sur.....	105
<i>Andrea Molfetta</i>	
5. La productora Cinebruto, las películas de José Campusano y la experiencia del Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires.....	131
<i>Alejandro Olivera</i>	
6. Trabajo, comunicación y democracia. Cooperativas de comunicación audiovisual del Gran Buenos Aires Sur.....	159
<i>Leandro González de León</i>	
7. La cámara enfoca donde los pies pisan. El trabajo de Cine en Movimiento.....	191
<i>Cecilia Fiel</i>	

8. Taller-de-Cine y Cine-Taller. Jugar con las palabras para construir cine(s)..... 217  
*Cristina Siragusa*
9. De los talleres audiovisuales a la creación de una Comisión Audiovisual en la Red Villa Hudson. Reflexiones sobre el derecho a la comunicación ..... 245  
*Iván Alejandro Mantero Mortillaro*
10. De Lo último que se pierde y lo que se encuentra sin esperarlo en el camino. La experiencia del CENMA UPN 8 – Villa Dolores, Córdoba ..... 289  
*Diego Moreiras*
11. Gestión cultural local. Estudio de caso: las políticas culturales del Partido de Berazategui (2005–2015)..... 319  
*Alejandro Olivera*
12. Redes comunitarias-redes digitales. De los festivales de cine en el Conurbano a los festivales online ..... 361  
*Gonzalo Murúa Losada*
13. INVICINES, el cine de los invisibles. Subjetividades políticas en pantalla para pensar el audiovisual comunitario en Córdoba ..... 405  
*Ana Karen Grünig*
14. Cine comunitario y revolución molecular ..... 427  
*Andrea Molfetta*

## De Lo último que se pierde y lo que se encuentra sin esperararlo en el camino

*La experiencia del CENMA UPN 8 - Villa Dolores, Córdoba*

DIEGO MOREIRAS<sup>1</sup>

### Introducción

A partir de la accesibilidad y diversificación de las tecnologías y herramientas que permiten el registro audiovisual, así como también de la existencia de programas de inclusión educativa digital, como por ejemplo el Conectar Igualdad, en las escuelas secundarias (aunque también en otras instituciones del sistema educativo) se ha vuelto posible producir videos / discursos audiovisuales, en tiempos y de maneras antes impensables. Nuestra investigación, en

---

<sup>1</sup> Profesor en Primer y Segundo Ciclo de EGB por la Escuela Normal Superior Dr. Agustín Garzón Agulla y Licenciado en Comunicación Social y Magister en Investigación Educativa, ambas por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña en el campo de estudios de Comunicación/ Educación, con un interés particular por las imágenes en los procesos educativos. En su trabajo de tesis para el Doctorado en Semiótica está analizando producciones audiovisuales en escuelas secundarias de Córdoba. Actualmente ejerce la docencia en el Profesorado en Comunicación Social de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba y en Institutos de Formación Docente, también de la Ciudad de Córdoba. / [diegoamoreiras@gmail.com](mailto:diegoamoreiras@gmail.com)

general, tiene por objetivo dar cuenta de esta diversidad de producciones realizadas en escuelas secundarias de la provincia de Córdoba, entre los años 2010 y 2015.

Este escrito parte de una hipótesis general que coincide, en parte, con la del Proyecto en el cual se inscribe. A partir de allí, asumimos a la producción audiovisual en escuelas secundarias como una práctica que moviliza diferentes lenguajes y discursos y desde este lugar, potencia la ocupación del espacio público y permite instalar y construir demandas y voces propias de los actores involucrados. Para nosotros, habilita cierto empoderamiento por parte de quienes se involucran, con un fuerte componente formativo (dado que se lleva adelante en un contexto de enseñanza sistemática). Además, puede pensarse también como una territorialización del paisaje audiovisual a través de la apropiación del acto de enunciar, construyendo representaciones de la realidad con patrones estéticos y comunicacionales propios.

En nuestro trabajo de tesis en curso, del que este escrito es parte<sup>2</sup>, buscamos justamente identificar los rasgos comunes en estas producciones audiovisuales y proponemos el concepto de *género (discursivo)* para dar cuenta de ellos. De esta manera, situamos este escrito en el marco de reflexiones teóricas en torno a la proposición, el desarrollo y la caracterización del concepto de *género audiovisual escolar* como herramienta teórico-metodológica para el análisis, la reflexión y la sistematización de producciones audiovisuales realizadas en escuelas.

En este capítulo presentamos en primer lugar los rasgos sobresalientes de la experiencia pedagógica que dio lugar a la producción del video *Lo último que se pierde*. A partir de entrevistas, reconstruimos el proceso que desembocó

---

<sup>2</sup> Este escrito forma parte de la tesis en curso titulada “Producciones audiovisuales en escuelas secundarias de Córdoba: géneros discursivos y prácticas de comunicación”, desarrollada para optar al grado de Doctor en Semiótica, del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba bajo la dirección de la Dra. Eva Da Porta.

en esta producción. En la segunda parte, en cambio, nos dedicamos al análisis discursivo del cortometraje, también procurando dar cuenta de los rasgos más significativos.

## De la experiencia

### Presentación

Durante el año 2011 la profesora Ana Barral estaba ocupando un cargo suplente en las horas de Lengua Castellana de un primer año. La escuela en cuestión es una institución particular, ya que funciona dentro de la Unidad Penitenciaria Nro. 8 de Villa Dolores, Córdoba, (de aquí en adelante, UPN 8), y sus estudiantes son solo varones, jóvenes y adultos.

Además de su trabajo como profesora, Ana era la coordinadora CAIE<sup>3</sup> de un instituto terciario con sede en Mina Clavero, a 47 km. de la Penitenciaría. Ese año, como los

---

<sup>3</sup> En el Documento General *Red de Centros de Actualización e Innovación Educativa* (2010), puede leerse: “El Proyecto Red de Centros de Actualización e Innovación Educativa (Red de CAIE) constituye una política focalizada que se inscribe dentro del Plan Nacional de Formación Docente (Resolución CFE N° 23/07) y que busca por medio de una estrategia específica realizar un aporte a las instituciones del nivel superior. (...) la Red de CAIE persigue fortalecer la formación inicial y el desarrollo profesional de los docentes, contribuir con la investigación educativa y el acompañamiento pedagógico de las escuelas, a partir de los lineamientos nacionales y de aquellos que se definen y desarrollan desde iniciativas jurisdiccionales y locales” (p.3). Una de las propuestas metodológicas que se impulsó desde los CAIE fue el trabajo con narrativas pedagógicas y una de las líneas de trabajo más fuerte tuvo a la reflexión y producción de los docentes de y sobre imágenes como su eje central. El equipo de investigación de Inés Dussel en FLACSO fue parte de las instancias de capacitación y generación de materiales. Esta es la línea de trabajo a la que hace referencia Ana cuando menciona sus vínculos previos con lo audiovisual. Más información sobre la Red CAIE puede obtenerse accediendo a: <https://goo.gl/sdokaT> o también a: <https://goo.gl/HySWV1> [Consultados en julio de 2017]. Sugerimos revisar el Documento Marco del Proyecto Red de CAIE de 2010 y el Documento General, disponibles en el primer enlace.

anteriores, el trabajo con y desde lo audiovisual había sido un elemento fuerte de las instancias de formación promovidas desde Nación dentro de los CAIE. Ana había tenido la oportunidad no solo de hacer llegar esas instancias a los estudiantes de la Tecnicatura en Comunicación Social del instituto, sino que también se había comprometido ella. Y había descubierto una vocación frustrada. “Algún día, tendría que hacer algo de cine”, cuenta.

Un tercer trabajo de Ana, también en el ámbito de la educación de adultos, era en una de las propuestas semi-presenciales en Las Calles, pequeña localidad también de Traslasierra, Córdoba, a medio camino entre sus dos trabajos anteriores. Según ella misma reconoce, este trabajo era más de acompañamiento de los estudiantes en sus propios recorridos a través de los módulos de formación, y permitía menos “juego” que las instancias presenciales “comunes”. El de Lengua, su área, no había generado en ella hasta ese momento la inquietud y la posibilidad de un trabajo con lo audiovisual, como sí ocurriría dentro de la UPN 8.

Ana reconoce, una y otra vez, que todo lo que se pudo lograr dentro de la UPN 8 de Villa Dolores fue gracias a la colaboración de muchas de las personas que trabajaban ahí, pero fundamentalmente de una: la coordinadora, Marcela Focaccia. Por lo tanto, en nuestro segundo encuentro con Ana, invitamos a Marcela. Entre ambas, dedicaron muchas horas de charla a reconstruir el proceso que llevó a la realización del cortometraje *Lo último que se pierde*<sup>4</sup>.

## Los primeros pasos

La idea original para trabajar con un corto dentro de la escuela llega a las manos de Ana desde fuera del CENMA (Centro Educativo de Nivel Medio para Adultos) de Villa Dolores – UPN 8. En el año 2011 se lanza la convocatoria,

---

<sup>4</sup> Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NrX3pwDEG3s> [Consultado en marzo de 2015].

desde Tarjeta Naranja y con el auspicio del INCAA, para Cortos de Genios, un concurso de cortometrajes de menos de cinco minutos de duración, que ese año correspondió a su 4ta. edición<sup>5</sup>. El tema propuesto para entonces era “La pasión por el fútbol”.

A comienzos del ciclo lectivo 2011, entonces, y a partir del acceso a esta convocatoria, Ana se pone en contacto con el Lic. Carlos Abel Barnes, director y productor de cine y responsable de Cortos de Genios. Tanto en los relatos de Ana como de Marcela, no pareciera reconocerse el momento explícito de la decisión de participar. Abierta la convocatoria y compartida en el espacio del aula, un grupo de estudiantes hizo saber su voluntad de participación; mientras que otros, pocos dentro del total, plantearon en un comienzo que no pensaban participar ni aunque esto fuera una obligación -volveremos sobre este punto luego-.

“Pichuco” Barnes llega entonces a la cárcel de Villa Dolores y lleva con él dos cortometrajes para compartir e incentivar a los estudiantes. Tanto Ana como Marcela recuerdan haberse preguntado por qué este invitado había elegido aquellos dos cortos. Se trataba de dos producciones hechas en contextos carcelarios, que presentaban al menos una diferencia importante entre ellas: la primera se centraba en un intento de fuga, con represión y sangre incluidas; la segunda, desde una puesta en escena más metafórica, planteaba la posibilidad de una evasión de otro orden. Según recuerdan ambas, lo que intentó remarcar Barnes era la diferencia entre esas dos producciones, en términos de lo que era posible contar en un corto (desde la cárcel).

---

<sup>5</sup> La información correspondiente a los cortos ganadores de ese año se encuentra disponible en <https://www.naranja.com/para-conocernos/sala-de-prensa/80-16-la-4ta-edicion-de-cortos-de-genios-naranja-ya-tiene-ganadores.html> [Consultado en julio de 2017]. La información acerca de Cortos de Genio, como actividad institucional de Responsabilidad social, puede consultarse en el Informe correspondiente al año 2011, disponible en <https://www.tarjetanaranja.com/advf/documentos/506470f0a6805.pdf> [Consultado en julio de 2017].

Con ese antecedente, después de asegurarse que el visionado de esos cortos no les había traído mayores inconvenientes con las autoridades de la escuela y de la cárcel, Ana avanzó con el trabajo sobre el guion. Lo primero fue discutir ideas generales y posibles enfoques de trabajo. Desde el comienzo los estudiantes plantearon claramente que querían que el eje de su producción fuera la esperanza. Si pensaban en construir una historia desde su situación actual, tenía que ser mirando hacia el futuro y con esperanza.

En paralelo, Ana y sobre todo Marcela, en su calidad de coordinadora del CENMA dentro de la Unidad Penitenciaria, comenzaron con las solicitudes de permiso y las notas de información a las diversas autoridades: a las educativas, tanto de la Dirección de Educación de Jóvenes y Adultos como de Educación en contextos de encierro, por un lado y a las de la Unidad Penitenciaria, por otro. Ese camino de solicitudes las llevó hasta las máximas autoridades de la Provincia, en cada una de las esferas mencionadas. Ambas recuerdan que, un poco debido al entusiasmo, un poco por el auspicio del INCAA y quizá también un poco por desconocimiento, obtuvieron los permisos necesarios. Todas estas negociaciones aparecen bajo la forma de agradecimientos en los créditos del corto: “A las autoridades de Educación de Adultos de la Provincia de Córdoba. A las Autoridades de la Unidad Penitenciaria Nro. 8 Villa Dolores. A las Autoridades del Servicio Penitenciario de la Provincia de Córdoba”. El recorrido que sortearon para lograr llevar adelante esta experiencia no fue sencillo. Eran dos lógicas institucionales superpuestas, la escolar y la penitenciaria, y debían coincidir. La férrea voluntad de Ana y de Marcela seguramente devino en un factor decisivo.

Si bien el inicio del proceso fue motivado por la convocatoria de Cortos de Genios, en algún momento del proceso perdió importancia. Una vez que el corto estuvo listo y fue cargado en la plataforma del concurso, por algún motivo, quedó excluido. De hecho, hoy no se encuentra en la lista

de cortos participantes del año 2011. Ni para Ana ni para Marcela (tampoco para los estudiantes) este dato resultó, finalmente, significativo.

### ¿Quiénes participaron?

Los primeros convocados para participar de la experiencia fueron los estudiantes de ese primer año de la modalidad de jóvenes y adultos. Ana, por entonces, como mencionábamos anteriormente estaba como suplente a cargo del espacio Lengua y Literatura, un dato que resultó muy significativo porque al año siguiente, y luego de presentar un proyecto a la dirección del CENMA con todo el proceso de trabajo y solicitando permisos para continuarlo durante el año 2012, su cargo de suplente no fue renovado.

Del grupo de estudiantes invitados, la mayoría aceptó inmediatamente, y se conformó una lista de 23 participantes en el proyecto, que debió ser aprobada por las diferentes instancias superiores de Marcela, tanto educativas como penitenciarias, lo que derivó en un número fijo de involucrados, sin posibilidad de sumar interesados. Así, este grupo inicial se mantuvo en forma estable hasta el final, ya que, a lo largo del proceso, nadie pudo agregarse.

Como sucede habitualmente en este tipo de experiencias, cada uno de los estudiantes pudo participar en aquella actividad con la que se sentía más cómodo. Dos de ellos se involucraron en la construcción de la idea original y del guion del cortometraje y entre ellos eligieron a los dos protagonistas, Pedro y Juan. En la elección de Juan hubo algo de reconocimiento a sus cualidades más “paternales”, en un rol que demandaría de él mostrarse como un hermano preocupado. Pedro, el joven futbolista que logra salir de la cárcel y triunfar en el mundo deportivo, fue elegido gracias a sus habilidades para ese deporte en cuestión.

Sobre este último estudiante, Ana va a detenerse en más de una oportunidad en los diferentes encuentros. Recuerda su nombre completo y su desempeño escolar hasta ese

momento. Va a insistir más de una vez en que después de la filmación, Pedro abandonó su pasividad en el aula, comenzó un diálogo más fluido con ella, un compromiso con sus actividades escolares y con el trabajo de sus compañeros. Ana y Marcela saben que no hay cambios mágicos en educación, pero insisten en que, luego de su protagonismo en el video, el aula logró acogerlo de modos que eran desconocidos por él. Todas sus experiencias anteriores dentro del sistema educativo colisionaron con un “protagonismo” nuevo y bienvenido.

Los 23 que aceptaron realizar el cortometraje debieron firmar un convenio de cesión de imagen y de conformidad con la publicación del video en una plataforma de Internet (originalmente la de Cortos de Genios; la de *Youtube*, después). Ana y Marcela fueron muy claras e insistentes con este tema, cada uno debía saber cuál era la propuesta del concurso de Tarjeta Naranja y cómo iban a circular sus imágenes.

Entre los estudiantes de ese primer año hubo unos pocos que expresaron una negación rotunda a participar de la experiencia. Ana recuerda que les parecía terrible ser parte de un video que iba a difundirse masivamente a través de Internet. Lo último que deseaban, decían, era estar recludos y quedar estigmatizados como presos en un video público ¡y hacerlo además por voluntad propia!

Estos últimos estudiantes quedaron excluidos *a priori* de todo el trabajo preparatorio, aunque eventualmente realizaron comentarios o aportes. Debido a las restricciones al momento de la filmación, de las que hablaremos más adelante, luego les fue imposible participar ni siquiera como espectadores del proceso. Durante y luego del estreno del video, en la escuela y con todos los compañeros del resto de los cursos presentes, estos estudiantes tuvieron su momento de arrepentimiento. Ana recuerda particularmente a uno de ellos que expresaba el deseo de otros: “El año que viene, participamos profe, eh”. La promesa de la repetición de la actividad estaba en marcha y Ana, como señalamos más

arriba, ya había preparado el escrito para transformarla en proyecto curricular y obtener los múltiples permisos necesarios. Uno de los estudiantes había acercado dos posibles historias para ser trabajadas en guiones, una de ellas narraba el último día de uno de ellos en la cárcel. Sin embargo, la desvinculación de Ana del espacio curricular impidió la continuidad del proyecto.

Además de estos pocos estudiantes auto-apartados de la experiencia, muchos otros devinieron forzosamente en espectadores: los compañeros de otros años y todos aquellos reclusos que no participaban de la escuela. No obstante, resulta por demás interesante que todo el movimiento que se generó dentro de la cárcel alrededor de la producción del corto (sobre todo durante la filmación) no pasó desapercibido para ninguno de ellos. Para Marcela y Ana, la prueba de esto fue el silencio respetuoso con el que se acompañó desde los pabellones las escenas en el patio trasero de la Penitenciaría. Para ellas, es suficiente la comparación con otros usos del patio, por ejemplo, durante los actos escolares, en los que ruidos y silbidos hacían difícil escuchar a quienes hacían uso de la palabra. Cuando hizo falta silencio el día de filmación, en cambio, no se escuchó un solo ruido. Y al momento del gol, gritos y vítores estallaron desde dentro y, a través de las ventanas, asomaron papeliitos, “igual que en la cancha”. Afortunadamente, una de las cámaras fotográficas que acompañaba la filmación estaba cerca y pudo registrar, desde abajo, esta lluvia de papeles. Esa fotografía se transformó finalmente en la tapa del DVD que recibieron estos estudiantes y sus familias al finalizar el ciclo lectivo ese año.

### La filmación

El trabajo de filmación propiamente fue llevado adelante por Julieta, una estudiante de la Escuela Figueroa Alcorata, de Ciudad de las Artes, que fue contactada por Ana al promediar el proyecto y aceptó participar con la cámara

principal. La aceptación de Julieta fue una muestra más de la perseverancia de Ana, ya que antes había habido otros ofrecimientos a otros estudiantes que no habían prosperado.

Todo el proceso de filmación fue llevado a cabo en dos horas de trabajo en una sola jornada. Las autoridades de la Penitenciaría autorizaron la apertura de los diferentes espacios de la cárcel, el ingreso de los equipos y de los externos al servicio y al CENMA por un lapso que no podía ser mayor a esas dos horas. Por lo tanto, fueron necesarios varios acuerdos previos entre todos los participantes para comenzar y terminar con todas las etapas del rodaje.

Una vez que dos de los estudiantes del grupo definieron la historia, con las premisas que comentábamos antes (dentro del tema “La pasión por el fútbol”, establecido por Cortos de Genios, y la idea de que la historia fuera esperanzadora, compartida por todos los estudiantes), esta fue convertida por Ana y por Julieta en un guion de filmación. No fue propiamente un guion técnico, aclara Ana, pero lo suficiente como para que pudieran orientar todo el proceso de filmación y las dos horas de tiempo fueran suficientes. Julieta envió ese guion por correo y Ana lo discutió con los estudiantes, en una jornada previa a la filmación.

El día del rodaje ingresaron a la Penitenciaría Ana, Julieta, tres profesoras y dos estudiantes del IFD Dr. Carlos M. Carena: Natalia, Mariela, Norma, Eduardo y Emanuel, respectivamente. Junto a Marcela, participaron de las intensas horas de trabajo. Las dos entrevistadas recuerdan que no solo fue un suceso que ingresaran tantas personas ajenas al penal, sino que además, era todo un hecho que la mayoría de ellas fueran mujeres en una cárcel de varones.

El acceso a las locaciones fue autorizado por las autoridades penitenciarias, asumiendo que el ingreso a los pabellones estaba prohibido. Por lo tanto, las escenas “de dormitorio” demandaban recrear ese espacio. Este trabajo fue acordado que estuviera a cargo de los propios estudiantes. Ellos fueron los responsables de movilizar todos los elementos necesarios desde los pabellones hasta la pequeña

salita, normalmente de tránsito entre dos espacios mayores, ahora devenida en set de filmación. Así se acondicionó ese lugar.

El patio es un espacio habitualmente vedado a quienes no sean reclusos. Marcela, después de diez años de trabajo en la Institución, recién pudo ingresar y conocerlo con la excusa de la filmación. Lo mismo vale, por supuesto, para el resto de los participantes. En exteriores se filmaron todas las escenas del partido. Si bien la cancha de fútbol existía previamente al cortometraje (eso estaba resuelto), Ana y Marcela, como parte del equipo de producción, se concentraron en la vestimenta de los jugadores. Se comunicaron con dos clubes de la zona (uno de Villa Dolores y otro de Las Calles) y solicitaron dos juegos de camisetas diferentes, para vestir a cada uno de los equipos. La producción también debió prever lo necesario para la instancia de internación de Pedro y luego la de entrevista periodística, una vez fuera de la cárcel, consagrado como jugador exitoso en la liga nacional.

Durante toda la duración del proceso de filmación un grupo de guardia-cárceles y el propio Director de la Penitenciaría acompañaron de cerca al equipo de docentes y estudiantes, sin dejarlos ni un minuto a solas. Las sensaciones recordadas en torno a esta “marca cuerpo a cuerpo”, para utilizar una metáfora deportiva, son contradictorias. En gran medida, la presencia de mujeres en el equipo de filmación parecía justificar cualquier recaudo. Como contraparte, todos los espacios solicitados fueron abiertos a las cámaras, incluso la torre de vigilancia.

Cuando Ana y Marcela recuerdan todo este proceso, no parece excesivo el orgullo y la nostalgia con la que narran estos eventos. Todo lo que había sido planificado, salió de acuerdo a los papeles. Los estudiantes cumplieron con su parte y sobre todo Juan se movió delante de las cámaras con una interesante soltura. El tiempo otorgado permitió cumplir exactamente con lo planificado sin ningún contra-tiempo. Hubo un solo hecho que ha quedado confuso en

el recuerdo y que incluso fue interpretado como un aprendizaje: en el recuento de camisetas, de las prestadas por los clubes, una de ellas no volvió. No fue claro su destino. Las docentes repusieron el dinero al club en cuestión y el asunto se zanjó definitivamente. Los estudiantes sostuvieron desde el comienzo que ese faltante no tenía nada que ver con ellos.

## El estreno

Después de todo este proceso de trabajo, sin duda el momento central fue el del estreno.

Marcela recuerda más claramente el acto de fin de año que el momento del estreno en la sala de Aula. Ana, en cambio, se detiene en la rememoración de cada una de esas instancias. Si para Marcela fue especialmente significativo el final, al cierre del ciclo lectivo, por lo que comenzó a partir de él, para Ana sin duda cada uno de los momentos del proceso fueron importantes.

El video fue editado por Ana y por Julieta, por fuera de las horas de clase y de su tiempo de trabajo en la escuela. La versión definitiva no podía excederse de los cinco minutos, límite establecido por las bases del concurso de Cortos de Genios. Ana sonríe ahora, cuando recuerda que la versión finalmente disponible en Internet tiene unos siete minutos de duración, porque los estudiantes querían escuchar el tema del cierre del video completo. Es un tema de la Mona Jiménez. Esos minutos de diferencia entre el final de video y el final de la música son a pantalla negra: una vez que los créditos han pasado, queda aún para el espectador (y sus realizadores) la compañía y el relato de la música.

Una vez que se terminó la edición, había llegado el momento de presentarlo en la Penitenciaría. Después de todo el movimiento que había significado la filmación, se resolvió que los espectadores asistentes al estreno fueron más que los 23 participantes originales. Así fue que se invitó a todos los estudiantes. Ese día se suspendieron las clases

y todos tuvieron la posibilidad de ver el video en el televisor que habían dispuesto en la escuela. Estaban presentes los realizadores y también sus compañeros del CENMA de otros años. Ana también había invitado a los estudiantes y a una profesora del Instituto Carena, de Mina Clavero, ya que también ellos habían participado de la filmación. Eran muchos más que 23. Esa instancia, sobran aclaraciones, se había constituido desde mucho antes como un momento muy especial.

El corto fue visto por los presentes muchas veces. Una sola no alcanzó para que todos pudieran ver y sentir todo lo que hacía falta.

La primera vez, lo que predominó en la platea, dice Ana, fueron las risas. Se reían de lo que veían: de los personajes, de sus actuaciones. También se abrazaban y se felicitaban, recuerda. Después del segundo visionado y en los sucesivos hasta el final, las reacciones fueron cambiando. Ana dice que la sorpresa que sobrevino quizá tuvo que ver con que se pensaron, mientras lo hacían, que el resultado final iba a ser una “truchada”. Y los compañeros de otros años, que no habían participado más que como oyentes del proceso, seguro tenían menos expectativas aún que sus compañeros realizadores. Probablemente, las expectativas de unos y otros, generadas en torno a lo que se había producido, durante las dos horas de filmación y los días previos de preparación, no tenían ninguna experiencia previa con la que confrontar. ¿Cómo podían anticipar cómo iba a quedar aquello que habían hecho, si era la primera vez que participaban de un proceso semejante?

Así, conforme los sucesivos visionados fueron avanzando, las reacciones y comentarios fueron variando: llegaron la sorpresa y la sensación de que lo que estaban viendo estaba bueno. Era más parecido a una película de lo que esperaban, recuerda. Y sin duda, el cierre con un tema de la Mona había sido un acierto (decisión de Ana y Julieta, por cierto).

(...) y mis cadenas romper, / me sobra el tiempo / para andar,  
 / doy vueltas en mi conciencia / y estoy copado de ansiedad,  
 / no tengo fronteras para ir más allá, / por eso recordé, / yo  
 soy libre, libre. / La fantasía volverá / y dentro de tu alma,  
 volverá a brotar, / la sensación de saber, / que sos libre, libre  
 (...)(Jiménez, 1987).

Luego de esta instancia de estreno, suceden dos cosas importantes. Por un lado, surge una serie de reclamos. Por el otro, Ana les pide a algunos de los participantes que escriban qué significó para ellos participar de esta experiencia, como parte de una tarea áulica, propia del espacio curricular de Lengua Castellana, que ella atesora desde entonces como prueba de lo significativa de la experiencia desarrollada. De esas narrativas compartidas por Ana (y que incorporamos en el trabajo de tesis en los Anexos), podemos recuperar algunos pasajes:

Mi experiencia en la tele. La experiencia de realizar el corto fue muy importante para el grupo y en lo personal, ya que fue una experiencia maravillosa el compartir algo como esto. Las personas con las que trabajamos eran tan buenas y muy profesionales al esperarnos ya que con nuestra falta de experiencia en la actuación, nuestro nerviosismo nos jugaba en contra, el tiempo, el lugar y el saber si hacíamos algo mal, no estamos acostumbrados a este tipo de cosas. Pero gracias a la paciencia y amabilidad de quiénes nos guiaban pudimos terminar nuestro trabajo y conocer nuevas apariencias que tenía ocultas. En lo personal la pasé muy bien, me sentí muy cómodo con todos y con todo... (Anónimo. Narrativa de la experiencia Nro. 3).

[...] Sí, para mí la experiencia fue muy positiva a pesar del concurso. Fue muy positiva porque a pesar del lugar donde me encuentro no pensé nunca que podía llegar a tener la posibilidad de experimentar una experiencia como esta, la cual me hizo sentir muy bien y me distrajo mucho. Después, el verlo terminado me gustó mucho y me sentí muy feliz, igual que mi familia. (...) Y de todo esto también le estoy muy

agradecido a las maestras, que si no fuese por ellas esto nunca se hubiese logrado y creo que por eso fue tan positivo para mí (Anónimo, Narrativa de la experiencia Nro. 1).

Si bien no podemos detenernos en un trabajo específico sobre estas narrativas ahora, resulta central en ellas eso que el título de la primera pone en evidencia: “Mi experiencia en la tele”. Plantea justamente una dimensión nueva y diferente de exhibición del yo (Sibilia, 2008) para estos estudiantes. Por otro lado, el trabajo de las docentes, “maestras” en el segundo relato, también es algo que los estudiantes rescatan.

Los reclamos en realidad no eran más que el mismo, multiplicado: los estudiantes querían tener también las fotografías que el equipo de filmación había sacado durante esas dos jornadas de rodaje. Esas fotos eran importantes para ellos. De ese modo nace el video de *backstage* que también puede verse en *Youtube* con el nombre de “Lo último que se pierde / El proyecto”<sup>6</sup>.

Ana se detiene especialmente en el relato sobre el modo en que los estudiantes reciben su copia del cortometraje y del video de *backstage*. Con los fondos provenientes del CAIE del Instituto Carena que ella coordinaba, más algunos aportes del propio CENMA, se organizan con Marcela para el acto de fin de año. En él, junto a los diplomas de finalización de sus estudios a los compañeros de Tercer Año, ese diciembre se entrega una copia de DVD para cada uno de los estudiantes participantes. El DVD venía protegido en una cajita de plástico, con tapa y contratapa. La foto de tapa era la imagen de los papelitos volando desde las ventanas del penal festejando el gol de la ficción. La contratapa, daba cuenta de los esfuerzos que habían llevado a la realización del corto. Dentro del DVD, los espectadores encontraban un menú con dos opciones: por un lado, la visualización del

---

<sup>6</sup> Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9mnktm2D5ZU> [Consultado en abril de 2015].

corto; por el otro, un video de los extras y de las fotografías tomadas durante la filmación. Ya lo señalamos: esas fotografías parecían tan importantes para los estudiantes, como el video en sí mismo.

Luego del acto de colación de fin año, al que habían asistido algunas familias, logrando ingresar al penal, los pedidos a Marcela se multiplicaron: muchas familias también querían tener su propia copia del DVD. Los costos del copiado y de la realización de las cajas contenedoras eran cada vez más difíciles de cubrir por parte de la escuela. No obstante, según recuerdan, todas las familias recibieron su copia. Los estudiantes que pudieron, “sacaron” los DVD de la Penitenciaría, entregándoselos a sus familias para que los guardaran.

Tanto de los relatos de las docentes como de las narrativas de los estudiantes, pareciera desprenderse un deseo que también está presente en otras de las experiencias relevadas. Para los que no pudieron participar e incluso para los que eligieron no hacerlo esa primera vez, esta experiencia inicial suponía una posibilidad, casi una suerte de obligación de continuar desarrollándola, de manera similar al menos, los años siguientes. Los estudiantes y las docentes estaban dispuestos. No obstante, durante el año 2012, el CENMA de la UPN 8 de Villa Dolores no tuvo oportunidad de realizar esta segunda vuelta.

### **Del análisis del corto *Lo último que se pierde***

Entre los cortos que conforman nuestro corpus, el realizado por los estudiantes del CENMA Villa Dolores Anexo UPN 8 se encuadra entre los que presentan un relato que podría inscribirse plenamente como una ficción.

Sin embargo, es difícil reconocer en este los trazos de melodrama mezclados con policial que pueblan algunas de las otras ficciones escolares analizadas. Si tuviéramos

que enmarcarlo en alguna de las categorías establecidas por Xavier (2000), sin duda optaríamos por la de realismo: no encontramos trazas de melodrama y tampoco ciertamente de tragedia. Esta ausencia, ya de por sí, es una marca de novedad en este cortometraje. Como hemos mencionado en el apartado anterior, esto fue una decisión tomada al comienzo mismo del proceso de realización en donde los estudiantes deseaban una historia que hablara de esperanza y mucho más de la vida fuera que dentro de la Penitenciaría. Sin dudas, el título del corto da cuenta de esto mismo.

*Lo último...* comienza con los títulos de presentación que se intercalan y dan lugar a la presencia de los protagonistas: primeros planos de los rostros de los actores por un lado y la pantalla del televisor con la transmisión de la gran pasión argentina, partidos de fútbol, por el otro. De este modo, a partir de encuadres reducidos y cortes rápidos, se nos presentan la temática y los protagonistas. Hacia el final se presentan los créditos, acompañados de fotografías de los momentos de filmación y de la música popular cordobesa. En tan solo cinco minutos somos testigos del relato de una historia, pero también asistimos a aquello que del mundo de la penitenciaría se deja ver en esas imágenes.

## De la Penitenciaría<sup>7</sup>

Ana menciona repetidamente durante las entrevistas un deseo de los estudiantes y una sospecha propia. Ellos no querían que se notara que estaban filmando dentro de una cárcel, para que el cierre del relato generara mayor sorpresa en el espectador; ella, aún hoy sospecha que esto no está plenamente logrado en el corto, generándole quizá cierta

---

<sup>7</sup> De aquí en adelante, utilizamos para el análisis un planteo teórico general proveniente de los trabajos de Eliseo Verón (1987) y, particularmente, de ciertas conceptualizaciones metodológicas provenientes de la narratología francesa, del estructuralismo de los '60-'70 y de estudios de cine contemporáneos, reelaboradas por Ximena Triquell (sobre todo 2011) y Corina Ilardo (2014).

sensación de deuda. Este apartado busca dar cuenta de una variable fundamental del análisis de este cortometraje –antes que una respuesta para la preocupación de Ana– la dimensión espacial puesta en relación con las condiciones de producción del corto. ¿Qué de la Penitenciaría se observa, se *cuela*, en la dimensión espacial del análisis de este cortometraje?

Sin dudas, la dimensión de los espacios es fundamental en *Lo último...*

Las características y los atributos más evidentes con los que uno asocia una penitenciaría no aparecen en el cortometraje. No vemos en primer plano barrotes, rejas ni guardias. Aquellos elementos tradicionalmente asociados al encierro son cuidadosamente evitados. De este modo, la dimensión de la reclusión no es puesta en imágenes como parte central del relato.

La Penitenciaría aparece explícitamente, y como tal, en la dedicatoria que el personaje de Pedro envía a su hermano, preso aún, durante una entrevista en televisión y por supuesto en los créditos del final (placas 6 y sobre todo 7). Aún más sutil resulta la presencia de la prisión en el resto del video.

No obstante, algunos elementos durante la producción podrían apuntar en ese sentido. En primer lugar, llama la atención la estrechez del cuarto en el que transcurren las acciones de interiores en donde la cámara toma de frente una cama cucheta, a escasa distancia, de forma que apenas puede verse la cama superior. En ese espacio reducido y en ese encuadre más pequeño aún, se reúnen entre seis y siete compañeros a ver fútbol en un televisor (que ocupa, aproximadamente, la misma posición de la cámara, de forma que los personajes miran hacia ella cuando disfrutan del partido) o a dialogar sobre el partido que deberán jugar luego. Podemos observar con más detalle ese espacio a partir del minuto 3'44'', en el que ingresan a la salita los compañeros de Pedro, para ver el partido de su consagración. El espacio desde el que ingresan a la sala tiene el aspecto

de un pabellón (pasillo ancho, otras puertas que se observan en la pared opuesta) y desde la posición de la cámara puede apreciarse mejor las dimensiones reales del cuarto en el cual se encuentran: la cama ocupa todo su ancho y sobre ella pueden sentarse hasta cinco adultos. Los otros dos utilizan el piso y un banquito al costado. La estrechez de este espacio podría ser considerada un sinónimo inequívoco de encierro, o al menos así nos lo ha enseñado cierta filmografía sobre cárceles.

Un segundo momento en el que el encierro aparece, de fondo y alejado de las cámaras y de los protagonistas es en la filmación de exteriores, durante el partido de fútbol. El patio de la cárcel oficia de potrero. Desde el minuto 1'45'' pueden observarse tanto alambrados como altos murallo-nes que se encuentran a una distancia considerable de la cámara. Especialmente en 2'01'' puede verse delante del muro, pequeño, un hombre vestido de azul-celeste. Lo mismo sucede con otros espectadores que asisten al partido. En el minuto 1'51'' puede verse a la izquierda del rostro del jugador la torre de vigilancia. Y fundamentalmente pueden observarse los cercos perimetrales y los alambres de púa que cierran los extremos superiores, desde una cámara subjetiva, en el minuto 3'26'', cuando Pedro es llevado en camilla luego de la lesión.

Los colores, las alturas, las tramas visuales pueden ser fácilmente reconocibles si el campo semántico es el de la seguridad. En cualquier caso, ninguno de estos elementos en sí mismos implica necesariamente una penitenciaría. De hecho, imágenes y escenas similares son fácilmente reconocibles para quienes asisten habitualmente a clubes de barrio y potreros improvisados (y no se trata en ellos específicamente de penitenciarías). Por lo tanto, en buena medida, un espectador desprevenido podría resignificar estos elementos *a posteriori* del primer visionado, si no hubiera advertido las condiciones de producción del cortometraje.

Aun así, parece poco probable que un espectador llegue a visionar *Lo último...* sin tener conocimiento de sus condiciones de producción y por lo tanto, no interprete los elementos que hemos mencionado en clave de *penitenciaría*. En cualquier caso, es notable el esfuerzo realizado por el equipo de producción para evitar los lugares comunes y, en gran medida, toda información relativa a la reclusión.

Por lo tanto, si se produce una identificación de los espacios de la filmación como *penitenciarios*, esto será producto probablemente de un conocimiento de las condiciones de producción del corto por parte del espectador más que de la información que se brinda en las imágenes en sí mismas.

### De la cámara: de televisión y como jugadora

En *Lo último...* podemos identificar un uso de múltiples cámaras, que se adecuan a las diferentes situaciones que están narrando. Cámaras fijas, de encuadres estáticos, que permiten apreciar los escenarios y sus actores, por ejemplo al comienzo del corto (minuto 0'23'' y en adelante); cámaras en movimiento, dinámicas, que siguen de cerca las acciones del partido (por ejemplo, minuto 2'24'' en adelante); de encuadres cerrados y transiciones rápidas, que nos permiten seguir los rostros de quienes participan en un diálogo importante para los que intervienen en él (minuto 1'18'' en adelante); algunas cámaras subjetivas muy breves (entre minutos 3'15'' y 3'20'') o algunas que están muy próximas a serlo, aun cuando se puedan reconocer en ellas fragmentos de los cuerpos de los personajes (por ejemplo, en las mismas escenas del partido ya mencionadas).

Este cambio constante entre diferentes encuadres, con diferentes intencionalidades comunicativas (Casetti y Di Chio, 1991, pp. 219 y ss.) va conformando un enunciado complejo en términos de su construcción.

La cámara asume en algunos momentos cruciales del cortometraje ciertos “estilos” que corresponden con aquello que está siendo narrado, de acuerdo a series discursivas que preceden al relato. Para decirlo de otro modo, las cámaras de este cortometraje se comportan, especialmente en los momentos de juego en la cancha, como otras cámaras pertenecientes al “mundo del fútbol” (por fuera del cortometraje) y que nos han acostumbrado a ser observadores de ese espectáculo de ciertos modos y no de otros. En concreto, mencionaremos dos ejemplos que nacen, dan forma y articulan la historia de *Lo último...* con el mundo del fútbol, *específicamente desde lo (audio) visual*, más allá de la historia del relato.

En primer lugar, se puede observar que la cámara en la presentación del momento del partido espera a los jugadores desde el centro de la cancha mientras ellos avanzan, árbitro de por medio, hacia la misma y luego, se mueve con un *travelling* lateral sobre los rostros de los jugadores, permitiéndonos reconocer rasgos y gestos de uno y otro equipo. Esto es parte de la presentación de los equipos y de la propia instancia de juego y genera un clima de expectativa, que es propio del comienzo de un partido televisado. Estos usos y costumbres de las transmisiones deportivas se repiten en diferentes instancias futbolísticas: desde competencias locales, entre equipos de una misma ciudad, hasta en las transmisiones globales de los campeonatos mundiales, una vez cada cuatro años. En estas últimas, por ejemplo, el *travelling* sobre los rostros de los jugadores coincide con el momento en que se escucha la canción patria de los equipos en juego. En *Lo último...* la banda de sonido acompaña este momento: no hay himnos, por supuesto, pero sí música con instrumentos de percusión que recuerdan tambores de batalla. El corto hace un uso particular de lo sonoro también aquí: junto a los tambores, mientras asistimos a los rostros de los jugadores, también reconocemos algunos sonidos de ambiente, que completan la situación de juego. Por lo tanto, en estos momentos del cortometraje reconocemos una

*dinámica televisiva* de presentación de *lo futbolístico*: aquella que deviene de las transmisiones deportivas tanto de emisiones de aire como de cable, locales e internacionales.

Algo que no ocurre nunca en estas transmisiones es que la cámara participe *desde dentro* del partido, casi como si fuera un jugador más. Por supuesto que la cantidad de cámaras y de dispositivos sobre las que estas se fijan, permite una multiplicidad de aproximaciones a las jugadas en el fútbol contemporáneo, que casi es equivalente a “estar dentro de la cancha” para el espectador; desde las cámaras al costado del campo de juego, que siguen a los jugadores mientras la pelota avanza en el campo; hasta las *tradicionales* cámaras aéreas, desde un costado de la cancha; sumando las nuevas cámaras que recorren el campo de juego *desde arriba*, generando planos picados, vistas con asiduidad en el último campeonato mundial. Sin embargo, de manera literal, la cámara no ingresa al campo de juego.

En este sentido, la cámara que acompaña a los jugadores de *Lo último...*, desde dentro de la cancha, no se corresponde con ninguna de las anteriores. El modo en que la imagen se ralentiza y se concentra en el jugador que patea el tiro libre, siguiéndolo primero a él y luego a la pelota en su recorrido hasta el arco, tampoco es propio de las transmisiones en vivo de la televisión. Insistimos: las cámaras en estas transmisiones en muchos casos dan la impresión de ser parte de las jugadas desde dentro, pero sin serlo. En el cortometraje, la cámara está dentro de la cancha de manera literal, persigue a los jugadores desde los costados o desde atrás, los acompaña y se acerca a ellos cuando están en el piso, casi como un jugador más. No se debe a un *zoom in*, es el propio artefacto que se encuentra en la escena.

En este corto, esta segunda modalidad de uso de la cámara tiene filiaciones ya no con las transmisiones en vivo de lo televisivo, sino con las ficciones deportivas propias de lo cinematográfico. *Lo último...* se permite conjugar estas dos modalidades de lo audiovisual en un pequeño relato

de cinco minutos: la serie discursiva del *vivo, en directo*, más la de lo cinematográfico, propio del mundo ficcional (Jost, 1997, 2007).

## De la banda de sonido

Este es uno de los aspectos que más se diferencia de otras de las producciones analizadas. En este cortometraje se identifica rápidamente a la banda sonora como el resultado de un trabajo específico. En este sentido, resulta difícil encontrar en ella momentos de silencio. Música, sonido ambiente, diálogos, silbidos y gritos forman un continuo, muchas veces con más de uno de estos elementos a la vez, en el que es poco común encontrar una pausa. Consideramos que esto contribuye a fundamentar la idea de que un guion y un relato audiovisual no necesariamente deben ser “una copia de la realidad”, bajo la idea de la “similitud” con ella, sino que pueden constituirse como una construcción con sus propios rasgos<sup>8</sup>. Y en el caso de *Lo último...*, además, esto genera una realización con ritmo y cierta vertiginosidad, quizá ausente en otras producciones audiovisuales escolares.

En primer lugar, porque los momentos en que se ha elegido musicalizar el corto son muchos y además, la música elegida es diversa y persigue objetivos diferentes, según el caso. Mientras que por momentos pareciera ser un simple colchón, sobre el que se recuestan las imágenes, en otros momentos se percibe claramente que son los tambores los que marcan el ritmo de las imágenes. En este sentido, el cierre del cortometraje, utilizando una canción del más famoso de los cantantes y autores de cuarteto, como ya hemos dicho antes, no resulta un dato menor, sobre todo

---

<sup>8</sup> Invitamos al lector a confrontar las reflexiones de Ismael Xavier (2005) en torno a las diferentes formas de conceptualizar y llevar a la práctica las nociones de opacidad y transparencia en relación al discurso cinematográfico.

para los propios estudiantes. La pantalla en negro durante casi dos minutos refuerza justamente la centralidad de la banda sonora frente a lo visual, ya finalizado.

Luego, porque son varios los momentos en los que el sonido que escuchamos es múltiple: no se trata de una única línea de sonido (ambiental, por ejemplo), sino que se superponen capas de diferentes sonoridades. En la mayoría de esos momentos, se trata de sonidos de ambiente con algo de música extradiegética. Pero también se incluyen sonidos de relatos futbolísticos, al comienzo, cuando los personajes miran un partido por televisión, mientras la música acompaña la presentación del corto. Y mientras sonidos instrumentales dejan paso a los sonidos de los ambientes reales, disputando el centro de la sonoridad en cada momento, llega luego el momento de las voces, que se recortan sobre diferentes fondos.

A partir de este trabajo de análisis se impone la pregunta por el software con el que se realizó la edición. Sin entrar en tecnicismos, resulta altamente probable que la edición haya sido realizada utilizando algún programa de edición más cercano a las versiones familiares de los software profesionales que a los programas para principiantes que ya vienen instalados en las computadoras que utilizan software privativo. En estos programas básicos de edición, normalmente no resulta posible articular, por ejemplo, dos bandas de sonido diferentes, como hacen los realizadores en *Lo último...* Si bien es solo un aspecto, como hemos visto hasta aquí en los análisis y planteos previos y en el lugar central de la banda sonora en este corto, no puede ser considerada una cuestión menor.

El tratamiento de las voces y los diálogos es el tercer y último elemento que deseamos destacar y que resulta particular en este trabajo. Lejos de asumir que la historia tiene que ser explicada a través de lo que los personajes dicen, los intercambios verbales entre ellos están reducidos a un mínimo. Estos intercambios entre los personajes se limitan a cuestiones básicas, de contexto y que funcionan como

la información imprescindible que el espectador necesita, identificar la rivalidad y, en cierta forma, el peligro de aceptar jugar un partido contra los otros. En el resto de los momentos, las imágenes construyen de manera privilegiada el hilo narrativo. Un momento fundamental en que puede observarse esto es en la resolución de la lesión de Pedro. Allí, desde la cancha es trasladado a la enfermería, y podemos observar médicos que intervienen, Juan que acompaña, carteles que desean la mejora del jugador. En ningún momento surgen diagnósticos médicos ni se resuelve esa situación de manera definitiva. Solo el avance de la narración nos permite dar cuenta de qué fue lo que ocurrió con Pedro. Finalmente, sus declaraciones a un periodista funcionan como el cierre del relato y a la vez de la historia, momento en que el espectador se entera fehacientemente de que Juan y sus compañeros están presos.

En relación a este aspecto, además, cabe mencionar que los diálogos y esos intercambios entre los personajes están propuestos de un modo que recuperan el *habla popular cordobesa*. El trabajo sobre los diálogos del guion está realizado de tal forma que resulta accesible y hasta podría pensarse, cotidiano, para los actores. Desde el punto de vista de la recepción, tanto aquello de lo que hablan como la forma en que lo hacen parece resultarles familiar a los sujetos involucrados. Esto se constituye entonces en un rasgo sobresaliente más de esta producción.

## De la representación y la enunciación

Lo primero que podríamos asumir es que el cortometraje está construido desde el momento cero en torno a la temática del fútbol. En ese sentido, cumple a rajatabla con la consigna estipulada en la convocatoria de cortos para la cual fue realizado. “La pasión por el fútbol” puede observarse en la construcción de la historia, en la vestimenta de los personajes (Juan utiliza camisetas de fútbol como parte de su ropa diaria), en la decoración de la sala en la que se

ven los partidos (pueden observarse banderas de un club de fútbol colgando en una pared de la salita en la cual se reúnen los protagonistas, minuto 3'46'', por ejemplo), en el fluido manejo de vocabulario específico por parte de los estudiantes, como ya hemos señalado. No resulta un dato menor que el patio de la Penitenciaría cuente, en efecto, con una cancha de fútbol.

En relación a la puesta en discurso de esta historia, uno de sus rasgos centrales es la cantidad de planos diferentes y la rápida sucesión de ellos en algunos tramos del cortometraje. De esta manera, se aleja de cierta idea que podríamos considerar "intuitiva" de que lo importante en el lenguaje audiovisual es mostrar los hechos tal cual suceden. Los usos del montaje en este corto están claramente trabajados para construir ciertas ideas de rapidez, de fluidez, de avance en el relato, antes que un detenimiento contemplativo en las escenas mostradas.

Un pequeño ejemplo al respecto que podemos mencionar transcurre al comienzo. Luego de la breve presentación, los hermanos toman mate mirando la televisión, uno al lado del otro, sentados en la cama. Cuando los compañeros ingresan a la salita, la cámara los toma uno a uno saludando a Juan y a Pedro. Sin embargo, en el momento de la edición se produce un corte directo que funciona como elipsis de ese entonces. Casi imperceptible, no obstante, es un recorte en el tiempo dedicado a una escena que no aportaría mayor información a lo ya visto. La decisión del montaje, de esta manera, está construida sobre la fluidez y el avance del relato, antes que sobre un seguimiento de las acciones de cada uno de los sujetos. Lo mismo podría decirse, como ya hemos establecido antes, en relación al sonido, puesto que son escasos los momentos de silencio.

Un aspecto más que nos parece central en este cortometraje tiene que ver con las voces y discursos recuperados e introducidos en el relato, aunque correspondientes a enunciadores televisivos. En concreto, nos referimos a las imágenes del partido de fútbol al que los personajes asisten

durante los primeros segundos del corto. Esa pantalla, con el partido, nos es mostrada por los realizadores, incorporando la pantalla dentro de la pantalla. El segundo momento en que esto ocurre, en que la televisión ingresa en el corto, es producto de una recreación: la entrevista en la que el personaje de Pedro agradece por la victoria futbolística de ese día, el reconocimiento recibido como mejor jugador de la cancha y el saludo y recuerdo para sus compañeros del penal. Esta segunda instancia ya supone una reconstrucción *ad hoc* para ser integrada en el relato, a diferencia de la primera (Ana explica en una de las entrevistas cómo fue que lograron incorporar esas imágenes de la transmisión real de un partido en el corto).

En cualquier caso, no deja de ser notable el lugar central que ocupa, para estos sujetos, la televisión. Ana lo menciona también en las entrevistas cuando sostiene que el televisor que aparece en el relato es uno que ellos mismos consiguieron, dentro del penal. Además, muchos de ellos, si no van a la escuela y no realizan otras de las actividades que se les proponen dentro de la cárcel, probablemente dediquen su tiempo a ver televisión. Más allá de estos elementos “extra-textuales”, el cortometraje comienza con la transmisión televisiva del partido y finaliza con la entrevista televisada al mejor jugador de otra cancha, de otro espacio, un espacio ante todo exterior al de la reclusión desde el que Juan y sus compañeros asisten como espectadores.

## Para finalizar

Pensada esta experiencia de producción audiovisual desde el cine comunitario y desde nuestra preocupación específica por el *género audiovisual escolar*, son muchos los elementos que resultan significativos: los profílmicos en el primer caso y los discursivos, mayoritariamente, en el segundo. Todo aquello que hemos presentado en la primera parte de este

artículo da cuenta del trabajo que todos los involucrados llevaron adelante para esta experiencia. Resulta significativa la preocupación específica por la construcción de los escenarios, tanto en términos “positivos” (aquello que los realizadores querían que apareciera dentro de cuadro), como “negativos” (aquello que querían evitar enfáticamente) y hemos puesto en evidencia la proximidad de los estudiantes con la temática trabajada (“La pasión por el fútbol”).

De los relatos de Marcela y Ana podemos recuperar las transformaciones subjetivas de los sujetos involucrados, sobre todo a partir de sus dichos, de sus escritos y de la importancia dada al compartir sus imágenes en Internet, con sus familias y con sus compañeros de la UPN 8. Las voces de quienes se habían negado a participar de esta primera experiencia pero deseaban sumarse a la segunda, frustrada luego, también dan cuenta de lo que supuso para estos estudiantes el pensar la historia, actuar, mostrarse, decir y finalmente verse en público. Una experiencia que hizo posible la escuela a la que asistían, los sujetos que la constituían, así como las redes institucionales promovidas desde políticas públicas que incentivaron un trabajo con imágenes desde el campo educativo.

En términos discursivos, y a modo de resumen del apartado de análisis, podemos afirmar que este cortometraje presenta una mayor complejidad enunciativa que otros recopilados en el corpus de nuestro trabajo de Tesis, debido a la complejidad de la banda sonora, a la escasez de diálogos en favor de un trabajo más complejo con la imagen, a la diversidad de cámaras utilizadas y sus correspondientes intencionalidades comunicativas y a la utilización de discursos creados por otros enunciadores, vinculados a series discursivas televisivas, dentro del propio enunciado.

Todo esto hace de esta una experiencia notable, en la que *Lo último que se pierde* es la esperanza, y lo que se encuentra, quizá sin esperarlo, son las ganas de participar

de proyectos colectivos, de construcción de discursos colaborativos, que devuelven una nueva imagen de sí mismos, renovada y llena de futuro.

## Referencias bibliográficas

- Casetti, F. y Di Chio, F. (1994). *¿Cómo analizar un filme?* Buenos Aires: Paidós.
- Ilardo, C. (2014). Herramientas teórico-metodológicas para pensar los discursos audiovisuales. Acerca de la metodología empleada en Ilardo, C. y Moreiras, D. A. (comps.) *Mirando 25 miradas: análisis sociosemiótico de los cortos del Bicentenario*. Córdoba: Centro de Producción e Investigación en Artes de la Facultad de Artes y Secretaría de Extensión de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Jost, F. (1997). La promesse des genres. *Revista Réseaux*, 81.
- Jost, F. (2003). La cotidianeidad como modelo de la realidad televisiva. *Revista Figuraciones*, 1(1-2), 107-119.
- Jost, F. (2005). Lógicas de los formatos de tele-realidad. *Revista De Signis*, 5(7-8), 53-66.
- Jost, F. (2007). Propuestas metodológicas para un análisis de las emisiones televisivas. *Revista Oficios terrestres*, (XIII)19, 154-164.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Triquell, X. (coord.). (2011). *Contar con imágenes. Una introducción a la narrativa filmica*. Córdoba: Edit. Brujas.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.
- Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência* (3a ed.). São Paulo: Edit. Paz e Terra.
- Xavier, I. (2000). Melodrama, ou a sedução da moral negociada. *Revista Novos estudos*, 57, 81-90.

## Leyes y Resoluciones

Instituto Nacional de Formación Docente (2010). Red de Centros de Actualización e Innovación Educativa. Documento General. Ministerio de Educación de la Nación. República Argentina. Recuperado de [http://cedoc.infed.edu.ar/upload/Documento\\_Marco\\_Proyecto\\_Red\\_de\\_CAIE\\_2010.pdf](http://cedoc.infed.edu.ar/upload/Documento_Marco_Proyecto_Red_de_CAIE_2010.pdf) [Consultado en julio de 2017].

## Discografía

Jiménez, C. (1987). *En vivo en el Estadio Atenas*. [Álbum Nro. 41]. Recuperado de [www.cmj.com.ar](http://www.cmj.com.ar) [Consultado en abril de 2015].