Universidad Nacional de La Matanza

Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales

Código: 55 A208

Informe Final

Título del Proyecto: Taller de Producción y Administración en Medios: relevamiento y análisis de las producciones comunicacionales

Programa de Investigación: PROINCE

Director del Proyecto: ZIMMERMAN, MARIO ANDRÉS

Integrantes del Proyecto: Accorinti, Victoria; Carlucci, Laura; Carrasana, Laura; Castillo, Alicia; Lago, María Cristina; Libonati, Virginia; Romano, María Florencia; Torreta, Gabriela

Fecha de inicio: 2016/01/01

Fecha de finalización: 2017/12/31

Resumen: El propósito de esta investigación, de carácter exploratorio, fue realizar un relevamiento y análisis de la producción mediática del taller de Producción y Administración de Medios (Taller VII), que se dicta en el último año de la carrera de Licenciatura en Comunicación Social en la Universidad Nacional de La Matanza (UNLAM), en un contexto de cruces y prácticas híbridas y combinadas a la luz de los cambios de paradigma registrados en la comunicación.

Resumen: Ante un escenario tan cambiante por la convergencia de distintas tecnologías que ahora modifican espacio, tiempo, lenguajes y dinámicas de producción, resultó relevante obtener un panorama de las prácticas pre profesionales que se realizan en las áreas de gráfica, radio y televisión del mencionado Taller, con el objeto de reflexionar acerca del perfil de alumnos que estamos formando.

También ha sido un objetivo de este trabajo conocer las inquietudes y motivaciones que interpelan a los estudiantes como actores sociales, atravesados por múltiples dimensiones, y llevarlos a reflexionar acerca de la comunicación social, y el periodismo en particular, como medio de expresión y de participación social, a través de una práctica pedagógica que toma cuerpo en la *revista Unisapiens,* el programa radial *El último tren* y los *cortos de ficción*.

Ya sea como protagonistas o autores, nuestros jóvenes alumnos se convierten en "termómetro" social. Llevarlos a participar en esta clase de proyectos -, como generadores de relatos en los que expresan sus preocupaciones, intereses y subjetividades, facilitando su difusión, puede ayudar a destrabar no sólo las agendas de investigación para universidades y organizaciones sociales, sino de manera fundamental las agendas para las políticas públicas, porque los jóvenes están inaugurando nuevos lugares de participación política, nuevos lugares de enunciación y también nuevos lugares de comunicación.

Palabras claves: innovación pedagógica – comunicación – práctica pre profesional -periodismo

Área de conocimiento: INFORMACIÓN

Código de Área de Conocimiento: 4600

Disciplina: COMUNICACIONES MASIVAS

Código de Disciplina: 4601

Campo de Aplicación: EDUCACIÓN

Código de Campo de Aplicación: 4300

Sumario

Memoria descriptiva..... .5
CAPÍTULO I 11
I.1. Introducción..... 11
I.2. Configuración del corpus textual..... 12
I.3. Categorías de análisis..... 17
I.4. Análisis..... 21
I.5. Lo que conmueve a la juventud, a partir de las crónicas Unisapiens..... 32
I.6. Conclusiones..... 41
CAPÍTULO II 43
II.1. Análisis y resultados corpus de radio..... 43
II.2. Conclusiones..... 55
Anexo (Radio)..... 60
CAPÍTULO III 91
Ficción audiovisual..... 91
III.1. Consideraciones teóricas..... 93
III.2. Análisis temático-retórico..... 105
III.3. Conclusiones..... 156
Anexo (Ficción audiovisual).....158
BIBLIOGRAFÍA.....165

Taller de Producción y Administración en Medios: relevamiento y análisis de las producciones comunicacionales

El propósito de esta investigación, de carácter exploratorio, fue realizar un relevamiento y análisis de la producción mediática del taller de Producción y Administración de Medios (Taller VII), que se dicta en el último año de la carrera de Licenciatura en Comunicación Social en la Universidad Nacional de La Matanza (UNLAM), en un contexto de cruces y prácticas híbridas y combinadas a la luz de los cambios de paradigma registrados en la comunicación.

Ante un escenario tan cambiante por la convergencia de distintas tecnologías que ahora modifican espacio, tiempo, lenguajes y dinámicas de producción, resultó relevante obtener un panorama de las prácticas pre profesionales que se realizan en las áreas de gráfica, radio y televisión del mencionado Taller, con el objeto de reflexionar acerca del perfil de alumnos que estamos formando.

También ha sido un objetivo de este trabajo conocer las inquietudes y motivaciones que interpelan a los estudiantes como actores sociales, atravesados por múltiples dimensiones, y llevarlos a reflexionar acerca de la comunicación social, y el periodismo en particular, como medio de expresión y de participación social, a través de una práctica pedagógica que toma cuerpo en la revista Unisapiens, el programa radial El último tren y los cortos de ficción.

Ya sea como protagonistas o autores, nuestros jóvenes alumnos se convierten en "termómetro" social. Llevarlos a participar en esta clase de proyectos, como generadores de relatos en los que expresan sus preocupaciones, intereses y subjetividades, facilitando su difusión, puede ayudar a destrabar no sólo las agendas de investigación para universidades y organizaciones sociales, sino de manera fundamental las agendas para las políticas públicas, porque los jóvenes están inaugurando nuevos lugares de participación política, nuevos lugares de enunciación y también nuevos lugares de comunicación.

Palabras claves: innovación pedagógica – comunicación – práctica pre profesional - periodismo

Memoria descriptiva

En este informe final de investigación hemos cumplido con la totalidad de las actividades planteadas en el GANTT:

Dada la complejidad del taller que incluye tres especializaciones (radio, gráfica y ficción televisiva) hemos realizado varios seminarios internos del equipo de investigación con el propósito de fijar pautas de trabajo en común y construir categorías de análisis, respetando las particularidades de cada lenguaje y soporte. De igual modo se procedió para abordar el marco teórico y la metodología, así como la búsqueda de antecedentes y la revisión bibliográfica, tareas que se desarrollaron en el primer informe de avance.

En esa oportunidad se seleccionó el corpus de análisis y se realizó una sistematización de cada módulo para dar a conocer la dinámica en la que trabajan los alumnos antes de proceder al análisis de sus producciones, dado que el espacio áulico se convierte en plataforma de debate, investigación, creación, producción y transmisión a partir del ejercicio interlocutorio alumnado-equipo docente. También se dio cuenta en el informe de avance de 2016 de los alcances y particularidades de la práctica pre profesional en la que está encuadrada el taller como parte de la formación universitaria de periodistas y comunicadores sociales.

En este tramo final de la investigación –tal como figura en el GANTT- se procedió al análisis de las producciones de los alumnos, según sus rasgos temáticos, retóricos y enunciativos, en cada una de las especializaciones, tarea que demandó para cada caso la utilización de herramientas y técnicas de análisis diferentes, así como referentes teóricos específicos para cada módulo. Por tal motivo, esta investigación se presenta en tres capítulos –uno por cada especialización con sus respectivas conclusiones y anexos donde figura el corpus analizado-, a fin de que el trabajo resulte más ordenado para su lectura.

Por último, detallamos las transferencias que se efectuaron en el transcurso del desarrollo del proyecto durante el año 2017 en cuanto a:

a) PRESENTACIONES A EVENTOS CIENTÍFICOS

AUTORES: Alicia Castillo y María Cristina Lago

TÍTULO: “Cambios en el paradigma de la comunicación y su impacto en las prácticas pre profesionales”
TIPO: Congreso
REUNIÓN: XIX Congreso de RedCom: "Federalizar la Comunicación: Experiencias, utopías y recorridos pendientes**"**
LUGAR: Comodoro Rivadavía.
FECHA: 1,2 y 3 de noviembre de 2017
RESPONSABLE: La Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, su Departamento de Comunicación Social y la Red de Carreras de Comunicación Social y Periodismo de Argentina
TIPO DE TRABAJO: Ponencia. La misma se desprende como derivación analítica del proyecto 55A/208 (PROINCE) “Taller de producción y administración en medios: relevamiento y análisis de las producciones comunicacionales” dirigido por el Dr. Zimmerman, Mario Andrés e integrado por: Mg. Lago, María Cristina; Lic. Accorinti, Victoria; Lic. Carlucci Laura; Lic. Carrasana Laura; Lic: Alicia Castillo; Lic. Virginia Libonati; Lic. María Florencia Romano y Lic. Gabriela Torretta del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional De La Matanza (2016-2017).

VII Jornada Internacional de Investigación y Transferencia del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNLaM, 1 de noviembre de 2017, San Justo. Presentación de carácter interno de los avances de proyectos desarrollados por los equipos docentes-investigadores de la UNLaM.

I Encuentro de cátedras de Redacción Periodística de RedCOM
Sede: Universidad Nacional de Avellaneda. 29 y 30 de mayo de 2017. Actividad de carácter federal que promueve el intercambio de experiencias y metodologías de enseñanza universitaria en el campo de producción gráfica del periodismo.

AUTORES: Carrasana Laura - Romano, María Florencia
TÍTULO: “El programa radial “El último tren” como práctica pre-profesional. Singularidades de la composición técnico-estética de los informes periodísticos que lo integran”.
TIPO: Jornada
REUNIÓN: “XI jornadas universitarias: “La radio del nuevo siglo. En el aire y enredándose: continuidades y desplazamientos de la radio argentina en vísperas de su centenario”

LUGAR: Jujuy, San Salvador de Jujuy.
FECHA: 31 de agosto de 2017
RESPONSABLE: Universidad Nacional de Jujuy. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.
TIPO DE TRABAJO: Ponencia. La misma se desprende como derivación analítica del proyecto 55A/208 (PROINCE) “Taller de producción y administración en medios: relevamiento y análisis de las producciones comunicacionales” dirigido por el Dr. Zimmerman, Mario Andrés e integrado por: Mg. Lago, María Cristina; Lic. Accorinti, Victoria; Lic. Carlucci Laura; Lic. Carrasana Laura; Lic: Alicia Castillo; Lic. Virginia Libonati; Lic. María Florencia Romano y Lic. Gabriela Torretta del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional De La Matanza (2016-2017).
Los informes de investigación que integran el corpus analizado fueron premiados en la Muestra de producciones estudiantiles de las Jornadas universitarias “La radio del nuevo siglo” cuyo jurado está integrado por referentes de las universidades públicas de todo el país.

REUNIÓN: “X Jornadas universitarias La radio del nuevo siglo”
FECHA: 27 de agosto de 2016.
LUGAR: Buenos Aires, Avellaneda.
RESPONSABLE: Universidad Nacional de Avellaneda. Departamento de Ciencias Sociales.
TIPO DE TRABAJO: Informe de investigación “Bicentario”: 1° premio en su categoría. Informe de investigación “Payasos de Hospital”: 1° mención.

REUNIÓN: “XI Jornadas universitarias La radio del nuevo siglo”.
FECHA: 01 de septiembre de 2017
LUGAR: Jujuy, San Salvador de Jujuy.
RESPONSABLE: Universidad Nacional de Jujuy. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.
TIPO DE TRABAJO: Certamen. Informe de investigación “Pueblos originarios”: 1° premio en su categoría.

AUTORES: Romano, María Florencia (entrevistada)
TÍTULO: “El programa radial “El último tren” como práctica pre-profesional. Singularidades de la composición técnico-estética de los informes periodísticos que lo integran”.

TIPO: Programa radial
PROGRAMA: “Aulas Argentinas”

LUGAR: Buenos Aires, San Justo.

FECHA: 20 de agosto de 2017.

RESPONSABLE: Radio Universidad. FM 89.1 Universidad Nacional de La Matanza. http://www. ru891.com.ar.
TIPO DE TRABAJO: Entrevista.

AUTOR (ES): Accorinti, Victoria ; Libonati, Soledad Virginia (autoras y expositoras).
TÍTULO del trabajo: “Lo crudo y lo cocido.”
SUBTÍTULO: “Comunicación social y ficción narrativa en la población universitaria matancera.”
TIPO: Ponencia (*) con Presentación audiovisual complementaria.
* Esta ponencia se desprende del Proyecto de Investigación “Taller de Producción y Administración en Medios: Relevamiento y análisis de las producciones comunicacionales” (2016-2017). Código 55 A208 – PROINCE. Departamento Académico de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Matanza-UNLaM.
REUNIÓN: IX JORNADAS DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN (JORPCOM 2017). Comunicación digital y nuevas problemáticas audiovisuales.
LUGAR: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (FHyCS), Universidad Nacional de Jujuy (UNJu). San Salvador de Jujuy – Pcia. de Jujuy, Argentina.
FECHA REUNIÓN: 31 de Agosto - 1 de Septiembre de 2017.
RESPONSABLE: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (FHyCS), Universidad Nacional de Jujuy (UNJu).
TIPO DE TRABAJO: Ponencia (Artículo completo)

AUTOR (ES): Accorinti, Victoria (investigadora-expositora).
TÍTULO del trabajo: “Lo crudo y lo cocido.”
SUBTÍTULO: “Comunicación social y ficción narrativa en la población universitaria matancera.”
TIPO: Exposición con presentación audiovisual complementaria: Especialidad del módulo de Ficción Audiovisual, experiencia pedagógica, líneas de investigación y conclusiones del análisis de la producción de los estudiantes.
Esta presentación se desprende del Proyecto de Investigación “Taller de Producción y Administración en Medios: Relevamiento y análisis de las producciones

comunicacionales” (2016-2017). Código 55 A208 – PROINCE. Departamento Académico de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de La Matanza-UNLaM. Equipo investigador: Dr. Zimmerman, Mario (Dir.); Mg. Lago, María Cristina (Coord.); Accorinti, Victoria; Carlucci, Laura; Carrasana, Laura; Castillo, Alicia; Libonati, Soledad Virginia; Romano, María Florencia; Torreta, Gabriela.
REUNIÓN: VII Jornada Internacional de Investigación y Transferencia. Universidad y ciencia.
LUGAR: Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM) – San Justo – Pcia. de Buenos Aires, Argentina.
FECHA REUNIÓN: 2017.
RESPONSABLE: Secretaría de Investigación y Departamento Académico de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Matanza.
TIPO DE TRABAJO: Exposición con presentación audiovisual complementaria – Informe de avance de proyecto de investigación (Código (55 A208 – PROINCE).

AUTOR (ES): Accorinti, Victoria (investigadora-asistente).
REUNIÓN: I Foro de Docentes-Investigadores de la Universidad Nacional de La Matanza. / UNIIR – Universidad para la Investigación y la Innovación en la Región.
LUGAR: Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM) – F. Varela 1903, San Justo – Pcia. de Buenos Aires, Argentina.
FECHA REUNIÓN: 14 de Noviembre de 2017.
RESPONSABLE: Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de La Matanza.
TIPO DE TRABAJO: Foro intercambio de innovaciones pedagógicas

b) PUBLICACIONES

Capítulos de libro

AUTOR (ES): Accorinti, Victoria ; Libonati, Soledad Virginia (autoras)
TÍTULO: “Lo crudo y lo cocido. Comunicación social y ficción narrativa en la población universitaria matancera”.
En “Discursos, representaciones y prácticas comunicacionales”(cap.).
FUENTE: “IX Jornadas de Periodismo y Comunicación-JORPCOM 2017: Libro de actas digitales”.
ISBN: 978-987-3926-33-4
PÁGINAS .. del trabajo: 78-94

PÁGINAS totales del documento mayor: 186.
COLECCIÓN: indique si el libro pertenece a una colección o serie.
EDITORIAL: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy (FHyCS - UNJu).
[1. Ciencias de la Comunicación. 2. Periodismo. 3. Epistemología.
I. Aguayo Barrios, Luis Alberto II. González Pérez, Carlos Federico, comp. III. Scalone, Lucía, comp. IV. Nieva Agreda, Mercedes de los Ángeles, comp.]
FECHA: 1ra. Edición_07/03/2017.
LUGAR DE EDICIÓN: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (FHyCS) - Universidad Nacional de Jujuy (UNJu). San Salvador de Jujuy - Pcia. de Jujuy, Argentina.
ARCHIVO DIGITAL. DESCARGA en:
https://comunicacionunju.files.wordpress.com/2017/12/libro-de-actas-digitales_version7-final.pdf

c) VINCULACIÓN FORMAL E INFORMAL CON ENTIDADES RELACIONADAS CON EL OBJETIVO DE INVESTIGACIÓN DEL PROYECTO

Participación de las becas Programa País del INCAA. Festival Internacional de Cine de Pinamar “Pantalla Pinamar”, del 13 al 17 de Marzo de 2017, y Festival Internacional de Cine de Mar del Plata , del 20 al 24 de Noviembre de 2017.
Dos alumnos-becarios participan del festival de cine Pantalla Pinamar 2017, intercambio de experiencias con otros realizadores, asistencia a proyecciones y, como tarea-requisito para la beca, la participación en el concurso Retrato del Festival (filmación de un microdocumental, con dispositivo celular como condición exclusiva, que registre la experiencia de esta edición de Pantalla Pinamar).
En esta ocasión uno de los becados es parte de la producción del cortometraje 2016 “Reformatorio de payasos”, emergente del taller de Producción y Administración en Medios; y la otra beca se adjudicó a una alumna que se ha destacado académicamente en el taller de la especialidad televisión nivel VI, donde profundizan la producción audiovisual del género documental, y que tiene directa continuidad con el taller al que se refiere este proyecto de investigación.
En el Festival de Mar del Plata, una alumna becaria participó de las actividades de proyección, workshop e intercambio, y produjo informe de relevamiento de experiencia.

CAPÍTULO I

ANÁLISIS MODULO GRÁFICA REVISTA UNISAPIENS

I.1. Introducción

Como fragmentos del tejido de la semiosis social, en palabras de Verón (1987), hemos seleccionado un corpus de crónicas de la revista *Unisapiens*, versión papel y digital, para analizarlas según sus rasgos temáticos, retóricos y enunciativos.

Verón distingue dos niveles en el funcionamiento de cualquier discurso: el nivel del enunciado que es aquello que se dice y que a *grosso* modo pertenece al orden del contenido; y el nivel de la enunciación que atañe a las modalidades del decir, en el sentido de la forma de decir el contenido. Las marcas retóricas delimitan la forma en que puede ser dicho o mostrado un tema a través de las distintas formas o estilos de expresión y esos recursos expresivos se usan con diferentes modalidades ya sea con fines persuasivos, poéticos o cognoscitivos.

Este último nivel de análisis nos interesa en particular porque gran parte de la materia buscó introducir a los alumnos en aquellos recursos expresivos ornamentales, más usuales en la ficción que en el periodismo, para que puedan incorporarlos a sus producciones y moldear sus crónicas narrativas con expresiones creativas, aspectos que no se abordan en otros talleres de la carrera.

Por otra parte, la selección de los temas de sus notas constituye otro nivel de análisis. El tema propiamente dicho –categoría semántica que atraviesa todo el texto y le otorga sentido- está compuesto por los contenidos y otros elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte del mismo. En las expresiones discursivas que conducen a la semántica del discurso es oportuno tener en cuenta que hay que diferenciar los rasgos o motivos temáticos y el tema propiamente dicho. Los motivos temáticos, unidad significativa más pequeña de un texto, al articularse, permiten configurar el tema.

En términos generales, los temas elegidos por los alumnos van surgiendo en función de tres aspectos centrales: el interés personal, la viabilidad con las fuentes y la factibilidad de acceso al campo.

I.2. Configuración del corpus textual

El corpus de análisis está integrado por 56 crónicas que aparecen publicadas en las dos últimas revistas Unisapiens (2016 y 2017), versión papel - aunque también existen en soporte digital[1]-, según el siguiente detalle, que indica título, autor y una breve referencia del contenido*:*

- *Padre de familia, de Lucila Argiles.*
  Trata la conflictiva relación de una hija con su padre torturador de la última dictadura

- *Mi mamá se planta, de Verónica Avendaño.*
  Cuenta la lucha de una madre de un niño autista para despenalizar el cultivo de cannabis para uso medicinal.

- *Experiencia Umbanda, de Yamila Banfi.*
  Narra la experiencia personal de la cronista con el rito umbanda.

- *Ritmo, actitud, poesía, de Ariel Daza.*
  Una exhaustiva investigación del arte callejero de rimar con los mejores exponentes del rap de la Argentina.

- *Cuatro armenios en Argentina, de Camila Luis.*
  Historias de vida de sobrevivientes del genocidio armenio y sus familias.

- *Lavandina, sudor y sangre, de Agustina Rojo.*
  Crónica de una guardia de emergentología en un hospital público.

- *Felices los niños, de Carolina Vespasiano.*
  La Fundación del padre Grassi- actualmente detenido- sigue abierta para alojar a niños que intentan recuperar la infancia perdida.

- *Revolución Agroecológica, de Leandro Sierra.*
  Un recorrido por huertas orgánicas en medio de la ciudad como alternativas de subsistencia y opciones saludables.

[1] Las crónicas seleccionadas en versión digital figuran en la siguiente URL: www.unisapiens.blogspot.com.ar

- *La vida después de vivir, de Mariana Buonomo.*
  Abordaje de los hogares de ancianos y sus historias.

- *Más allá de la cicatriz, de Rocío De Rose.*
  La historia de una familia integrada por una joven down

- *Una noche en el prostíbulo, de Cynthia Finvarb*
  Crónica sobre un prostíbulo y su estrecha relación con el poder

- *La Deep Web, de Jonathan Agüero Cajal*
  Investigación sobre el contenido Web que no se puede rastrear por los buscadores tradicionales de Internet y refleja "la peor calaña del ser humano"

- *No vale molinete, de Julián Abate*
  Crónica sobre el mundial de Metegol a ritmo de futbol

- *Con barrotes sin barreras, de Matías Villalba*

Un equipo de internos del penal de Devoto adapta libros para personas ciegas

- *El trabajo más odiado, de Carlos Solaro*

Un día en la piel de un Agente de Tránsito de la Ciudad de Buenos Aires

- *El colador del norte, de Nehemias Zach*

Radiografía de la Pasarela de la Amistad que une Clorinda con el distrito paraguayo de Nanawa, lugar del transporte ilegal de mercadería

- *Permiso para morir, de Paula Cremaschi*

Cuenta la experiencia de lucha de una joven por el derecho a la muerte digna

- *La espera que desespera, de Daiana Zunino*

Historias de parejas que vencen los fantasmas de la infertilidad y ponen el alma para perseguir el deseo más grande: un hijo.

- *De Tinder a la tragedia, de Valeria Cornara*

Una historia que pone en la mira los portales de citas románticas a partir del caso de Belén, la joven atacada por un usuario de Tinder.

- *La sopa que une, de Rocío Mendez*

Una fundación que asiste a personas que duermen en la calle

- *Motoqueros de juguete, de Daniela Arias*

Un grupo de motoqueros se movilizan por el Hospital Garrahan haciendo rodar la solidaridad

- *Más allá de la muerte, de Natalia Coronel*

Tres activistas barriales luchan por la creación de una sala de primeros auxilios en plena dictadura militar

- *Ladrones de cuna, de Aldana Farinelli*

Historia de una niña apropiada en la dictadura militar

- *La mujer encapuchada, de Hernán Molina*

Crónica sobre el museo de la Memoria

- *Recapacitar la discapacidad, de Silvina Rozas*

Un club social que cuenta con un programa de inclusión deportiva

- *El pibe de la enfermedad rara, de Leandro Alba*

La historia de un muchacho con una enfermedad que afecta a 1 de cada 600 mil adultos

- *Deportista sin Estado, de Gaspar Bendini*

La historia de un deportista paralímpico

- *Sueños afuera, de Michael Berrio*

Crónica autobiográfica sobre el exilio y la inmigración

- *Una familia argentina en la NASA, de Betiana Grippo*

Crónica de viaje de una familia en un destino poco común para vacaciones

- *Autoexiliados, de Romina Declerck*

Historias de inmigrantes venezolanos

❖ *La moda que habito, de Agustina Belforte*

La vida detrás de la pasarela: un mundo con exceso de egos y competencia por la fama y el dinero

❖ *Plegarias sobre la alfombra, de Federico Bernst*

Más de 500 mil personas profesan la fe islámica en Argentina y sostienen su credo sin renunciar a la vida moderna

❖ *Club en descenso, de Nicolás Fasolino*

Historia y presente del club Atlético Lugano: uno de los más humildes de la primera D

❖ *Tres metros más cerca, de Nicolás Fernandez*

La historia de un fanático de San Lorenzo que sueña con la vuelta del club a Boedo

❖ *Pizza por las venas, de Victoria Ledesma*

Crónica sobre una familia de pizzeros

❖ *Cumbia, baby!, de Marisol Buscaglia*

Una joven inglesa estrella de la música tropical

❖ *La muerte le sienta bien Micaela Roble*

Crónica sobre una familia de tanatólogos

❖ *Juego sagrado, de Leonardo Morganella*

Historia del futsal, entre lo amateur y lo profesional

❖ *Lectores en tendencia, de Bárbara Mattone*

Lejos de apartar a los adolescentes de la lectura, las redes sociales y las múltiples plataformas digitales contribuyen al boom del género juvenil

❖ *La Kuka, de Florencia Bareiro Gardenal*

La historia de un colectivero transexual

❖ *Transformación, de María Sol D'Aurizio*

Identidad de género autopercibida: una construcción que requiere valentía y coraje

- *Hormonas para llevar, de Magalí Grinovero*
  Crónica de un consultorio trans en el partido de Morón

- *El ojo de la mariposa, de Luciano Magliocca*
  Historia de Florencia Guimaraes: la realidad vista a través de su ojo travesti

- *El género no binario, de Noelia Mendilarzu*
  Sam es genderqueer: un género que agrupa a aquellas personas que no se identifican con lo masculino ni con lo femenino

- *Cuando la realidad supera al reality, de Nicolás López*
  Cuenta la historia de un hombre común, nada común

- *Los pajarólogos, de Sofía Belén Soria*
  Pasión por los pájaros en la Costanera Sur

- *El pueblo que se olvidó de las mujeres, de María Victoria Alarcón*
  General Las Heras, donde el empleo femenino se quedó en el tiempo

- *Fuego en la piel, de Victoria Fusco*
  Crónica que recorre las cicatrices de Karina Abregú, cuya ex pareja le prendió fuego

- *El alma que muere de a poco, de Candelaria Guedas*
  La historia de una mujer, víctima de violencia doméstica en un entorno vulnerable

- *Cholita y luchadora, de Florencia Adamarczuk*
  La lucha de cholitas, un espectáculo sorprendente en Bolivia

- *Emponderamiento, de Nicolás Camargo Lescano*
  Programa Ellas Hacen, una iniciativa del Ministerio de Desarrollo de la Nación destinado a mujeres en situación de vulnerabilidad

- *La técnica del desarrollo, de Valeria Saita*
  La revalorización de las escuelas técnicas a partir de un proyecto informático ganador de varios concursos y el viaje a EEUU del dream team

- *La balsa, de Nahuel Ledesma*
  La historia de Luis: abogado de profesión, marino por vocación

- *Las chicas de la guerra, de Noelia Monte*
  Malvinas, una guerra llena de historias con vida propia en donde las mujeres también fueron protagonistas

- *Un hombre en media punta, de Lucía García*
  La vida de un bailarín que camina en zapatillas de ballet la mayor parte del día en el Teatro Colón

- *Convivir con la muerte, de Brenda Rosso*
  Una noche con la Policía Científica en el Partido de La Matanza

I.3. Categorías de análisis

A los efectos de un análisis más ordenado, hemos identificado una serie de categorías que se corresponden con contenidos teóricos de la materia que nos interesa relevar por su potencialidad y la funcionalidad expresiva que tienen en estas crónicas. A continuación hacemos una breve contextualización teórica de cada una de ellas.

Punto de vista: es la posición desde la cual un sujeto percibe su entorno. Toda historia que se cuente requiere la voz de un narrador que, a su vez, necesita de alguien que atestigua (focalizador) lo que está pasando, y otro que realice la acción (protagonista). En ocasiones, el mismo personaje es narrador, focalizador y protagonista. “Una historia puede ser narrada desde tantos puntos de vista como personas la viven y la conocen”, nos recuerda Doménico Chiappe (2010), así que la elección desde dónde se cuenta una historia determina la perspectiva desde la que se narra y tiene una poderosa influencia en la reacción emocional y moral de los lectores frente a los personajes y sus acciones. Es, en definitiva, el “arma más eficaz de manipulación de la información” y “un ejercicio de opinión metanarrativo” (2010).

Cuando el periodista escribe la crónica desde la visión del otro y utiliza como focalizador a alguien que ha presenciado los hechos. Puede hacerlo de dos formas:

- ✓ Es omnisciente cuando el narrador sabe lo que piensan y sienten los personajes. Es la máxima licencia literaria que puede permitirse un periodista porque es propia de la literatura. Entrar en la mente de un personaje es una prueba muy audaz. El periodista que lo hace maneja a los personajes como criaturas propias.
- ✓ Es equisciente, cuando el narrador se limita a observar. Es la modalidad narrativa más apegada a la realidad. El periodista no puede penetrar en la mente ni en los sentimientos de una persona. Puede mostrar lo que observa y escucha dependiendo de la capacidad de exteriorización de su interlocutor.

Diálogos: se reproducen en presente y es la simulación de algunas voces por parte del narrador. Implica una de las máximas concesiones literarias del periodista porque sirve para reconstruir la conversación, las palabras y el orden. Son de muchísima utilidad para el periodismo narrativo para:

- ✓ proveer información de personajes (comportamiento, personalidad)
- ✓ exteriorizar los deseos, sentimientos y pensamientos de los personajes por boca de ellos, sin que el periodista acuda a la omnisciencia
- ✓ hacer avanzar la trama ahorrando sumarios narrativos
- ✓ romper la hegemonía de la voz narrativa –en primera o tercera personal- y que puede resultar monótona

También resulta efectivo cuando contiene tensión (por enfrentamiento de personajes o por factores externos que influyen en la charla) o en ocasiones es también acción cuando implica movimientos corporales.

Descripciones y ambientaciones: requiere la atención de los cinco sentidos. Si bien la vista para observar y el oído para escuchar suelen ser los más empleados en las rutinas periodísticas, los textos narrativos buscan movilizar emociones y transportar al lector a determinados ambientes, lo que obliga a recurrir también al gusto, el tacto y el olfato. El gusto necesita la acción de probar, es decir el consentimiento, mientras que el olfato es invasivo. Hay olores evocativos que nos transportan a nuestra niñez o a situaciones significativas de nuestras vidas, en tanto el tacto suele aparece cuando establecemos contacto y de esa forma se pueden describir texturas y hacer sentir

calor, tibieza o frío, desencadenando más sensaciones. Y en esas descripciones de ambiente se puede recurrir a metáforas o simbolismos que enriquecen aún más los textos.

Técnica retratista: como un desprendimiento de las descripciones, hemos construido esta categoría por separado por la relevancia que tiene en los textos en los que resulta central la figura de un personaje al que se aborda, al menos, desde tres aspectos: por sus atributos físicos, por su perfil psicológico y por su entorno íntimo y social.

Construcción de escenas o cuadros: los hechos son presentados como escenas sucesivas, cada una compuesta sobre todo por descripciones y diálogos, y ya no como un conjunto de datos. Este procedimiento reduce al mínimo posible el uso de sumarios narrativos, propios del periodismo tradicional, y otorga mayor dinamismo al texto. Se trata de uno de los cuatro procedimientos[2] de escritura que los nuevos periodistas norteamericanos descubrieron de la novela realista e introdujeron en sus textos en los años 50.

Personajes: a diferencia del periodismo clásico acostumbrado a presentar a sus personajes a partir de extensas descripciones biográficas, el periodismo narrativo aborda los personajes por medio de la acción, es decir, a partir de sus movimientos de tal modo que el lector pueda "ver" cómo se desenvuelve. "Las características del personaje surgen progresivamente, alternándolas con palabras o acciones, o encarnándolas en ellas", nos recuerda David Lodge (2002). De esta forma, el lector puede construir una imagen visual y emocional del personaje a través de la técnica retratista que mencionamos anteriormente.

Sin embargo, una de las mayores dificultades que enfrentan nuestros alumnos/cronistas es encontrar al personaje más adecuado desde donde contar la historia lo que los obliga a realizar una profunda actividad reporteril para no caer en estereotipos.

En resumen, la elección del protagonista es el primer eslabón de una larga cadena de influencias autoriales sobre la forma de narrar un hecho. En el periodismo *gonzo*, el periodista acepta voluntariamente ser el personaje y utiliza sus vivencias para dar credibilidad a una historia que ha presenciado.

[2] Los otros tres eran: registrar totalmente el diálogo, recurso que permitía caracterizar a los personajes y situaciones en forma inmediata en lugar de la cita; el punto de vista en tercera persona que permitía delegar en cada personaje la facultad de relatar y abandonar el punto de vista omnisciente; el retrato global y detallado de personajes, situaciones y ambientes para crear una suerte de cuadros vivos en tres dimensiones (Agudelo, 2012)

Estructura: Cualquier relato tiene una estructura armada en tres actos: comienzo, nudo, final. Y cuenta con dos acciones, como mínimo: la que abre la narración y presenta al protagonista, destacando aquellas características que se quieren resaltar de ese personaje y la segunda acción contiene la historia principal. El periodista puede dosificar el suministro de información, pero está comprometido a revelar todos los datos a diferencia de la ficción. A modo introductorio, hemos identificad las siguientes estructuras:

- ✓ Orden cronológico: se cuenta cómo ocurrieron los hechos (comienza por el principio, terminal por el final). Es la más conveniente cuando el periodista obtiene los datos de manera desordenada y de múltiples fuentes, pero resta tensión y suspenso. Suele ser la estructura más usada en el periodismo clásico.
- ✓ Estructura del viaje: muchos periodistas recurren a esta estructura aunque no cuenten un viaje o, al menos, no un viaje en el sentido tradicional del término. Esta estructura nos libra de preocuparnos por las transiciones y se cuenta cronológicamente lo que pasa cada día, como un diario de viaje. Ese viaje puede no serlo de forma literal, puede ser un viaje hacia el conocimiento o hacia el descubrimiento de la verdad, pero también puede ser una experiencia vivencial o espiritual. El cronista usa la primera persona del "yo" narrador que viaja con el objetivo de que la lectura de la crónica sea el viaje para el lector y, en el mejor de los casos, que emerja de ella con alguna transformación. La crónica de Betiana Grippo que retrata, como su nombre lo indica, "Una familia argentina en la NASA", se aproxima a esta estructura que combina reflexiones personales, sentimientos, la observación y la declaración.

> *"Mi papá lleva una remera con la bandera de Estados Unidos, recién comprada. Mi mamá filma y mi hermana y yo traducimos al español lo que nuestras clases de inglés particular nos permiten. Todo nos delata: somos una típica familia de turistas argentino en Norteamérica*"

- ✓ Texto circular: es decir, aquel que termina donde empezó, ya sea en la idea, el personaje o el lugar y da la sensación de que el tema no está cerrado. Esta estructura suele ser una de las preferidas por los alumnos, al igual que la siguiente.
- ✓ Historia fragmentada: se sustituye la cronología o linealidad del texto por fragmentos narrativos (eslabones) donde la información aparece dosificada por lugares, personajes, hipótesis, etc. Puede saltar de un tiempo a otro, de un lugar a otro, de un personaje a otro.

- ✓ Según el modelo de la novela negra: consiste en contar cómo se conocen y descubren los hechos. Hay un detective/periodista que investiga y narra las pistas que encuentra, conforme avanza en las pesquisas. Una variante es contar la investigación a partir de los paratextos como hizo Walsh en *Operación Masacre*.

Figuras retóricas: nos referimos a los recursos estilísticos que consisten en una desviación del uso normal del lenguaje con el fin de conseguir un efecto estilístico: reiteración o repetición de elementos, intensificación, embellecimiento del mensaje, etc. Tienen una finalidad ornamental, es decir, dotar al texto de mayor belleza y expresividad. Son característicos de la función poética del lenguaje y propios de los textos literarios tanto en prosa como en verso, más abundantes en la poesía. Pueden aparecer también en otro tipo de textos como en el lenguaje publicitario, en ciertos textos periodísticos y en la lengua coloquial. Entre las más usadas en el periodismo figuran: metáfora, sinécdoque, repetición, comparación, analogía, personificación, antítesis, hipérbole, enumeración, etc.

I.4. ANÁLISIS

Novedosas formas de mirar y de contar en el periodismo

En los siguientes tres pasajes del corpus de crónicas seleccionadas, el ***uso de la primera persona*** rompe con el precepto del periodismo clásico, de origen anglosajón, que se escuda falsamente en la tercera persona como una de las estrategias discursivas para lograr la ilusión de objetividad o neutralidad[3].

A continuación, el uso de la primera persona, lejos de distanciarse de los acontecimientos, busca poner de relieve la presencia de un enunciador periodístico involucrado afectivamente en lo narrado, con una fuerte impronta próxima al *periodismo gonzo*, aquél que llega a convertir al periodista en parte importante de la historia, como un actor más y donde cobra relevancia el contexto, es decir el ambiente donde ocurre el hecho por encima del hecho mismo.

[3]Este recurso, que suele formar parte de las rutinas de producción del periodismo tradicional, busca un distanciamiento entre el cronista y los hechos narrados con la finalidad de asegurar la credibilidad y verosimilitud de lo que se cuenta. Persigue la idea de que los lectores sigan creyendo que lo que leen es la pura realidad, sin intermediaciones.

Los tres alumnos cronistas se colocaron en el epicentro de sus historias provocando una ruptura de su cotidianidad para fundirse en tres comunidades diferentes que les resultaban ajenas y querían investigar: la Deep Web, los prostíbulos y el rito umbanda.

> *Descubrí la Deep Web gracias a un amigo que encontró en internet posteos, páginas y blogs hablando sobre el tema. Nos apasionamos. Descubrimos un mundo prohibido, con la peor calaña del ser humano. Comencé a entrar en foros, recopilar relatos de bloogers, y fui informándome. Aprendí que la Internet profunda, invisible o Dark Net era todo aquel contenido que no podía ser rastreado por los buscadores tradicionales de Internet. Páginas a las cuales no se podía ingresar de forma sencilla porque eran privadas, estaban protegidas con contraseña o su formato no era el convencional.*
>
> *(La Deep Web, de Jonathan Agüero Cajal)*
>
> *----------*
>
> *La lamparita roja es la señal que buscaba. Unos diez metros de pasillo me separan de la puerta principal que tengo que atravesar para sumergirme en uno de los más de 8000 prostíbulos que funcionan en toda la provincia de Buenos Aires.*
>
> *El aroma a sahumerio invade. Llegar acompañada de la recepcionista del lugar me garantiza la entrada y permanencia.*
>
> *(Una noche en el prostíbulo, de Cynthia Finvarb)*
> *----------*
>
> *Cuando conocí la Umbanda tenía 19 años. Mis amigas y yo estábamos inquietas por saber acerca de nuestro futuro, y para esa altura habíamos descreído del tarot y las runas.*
>
> *-Es una mãe, pero de la mesa blanca. – Mayra se refería a su tía, Karina.*
>
> *La conocíamos apenas. Pero supimos que todas sus amigas ya habían ido a la casa de Karina para que les escupa un poco de destino. Nunca habíamos oído hablar de las "mãe" y los "pãe" más que en la televisión. Que fuera de la "mesa blanca", significaba que esta mujer hacía "trabajos" solo para el bien*.
>
> *(Experiencia Umbanda, de Yamila Banfi)*

En estos tres casos los cronistas se presentan como protagonistas intencionales de sus historias porque se trasladaron al lugar de la acción y esta experiencia personal ocupa el centro de atención. Exhiben sus inquietudes, temores, creencias y un bagaje cultural que los ayuda a entender lo que están narrando. Sin embargo, la experiencia personal por sí sola resulta insuficiente; debe completarse con información sobre el contexto y el entorno, lo que va forjando una investigación profunda, que en ocasiones queda a mitad de camino, y se transforma en uno de los mayores desafíos.

La incorporación del diálogo da cuenta de otra estrategia narrativa novedosa, ausente en la crónica tradicional donde la voz ajena (de la fuente) aparece encomillada. Con el diálogo se busca también otorgar verosimilitud al relato

pero de forma diferente. Como bien señala Chiappe (2010), los diálogos no son gratuitos. Tienen que proveer información tanto del personaje como de la trama. Por ejemplo, en *Experiencia Umbanda*, la fabricación de una voz en portugués (de la *mae*) denota los rasgos socio-culturales de uno de los personajes.

> *Una noche, bajó el Tranca Rúa.*
> *- Filha, você tem um problema –*
> *No hizo falta saber portugués. No sólo le había entendido, sino que sabía incluso a qué se estaba refiriendo.*

Y en la crónica *Una noche en el prostíbulo* el diálogo enriquece la trama descubriendo detalles que de otra forma paralizarían la acción, a la vez que refuerza el carácter testimonial de haber estado allí.

> *— ¿Vos venís a trabajar de señorita? — me pregunta una de las chicas, mientras me observa la vestimenta: pulóver, jeans y zapatillas. La miro con cara de asombro y le contesto que no. Mi aliada le aclara que no soy una integrante más. Ideamos una excusa para que pudiera ingresar: que voy a ser su reemplazo (la recepcionista) el próximo fin de semana.*

La reproducción de la oralidad también resulta ágil y pertinente para la lectura cuando contiene tensión, causada por el enfrentamiento entre los personajes, como se desprende del siguiente pasaje que exhibe la conflictiva relación entre un padre torturador y el rechazo de su propia hija.

> *Ana abre la puerta y accede con cierto recelo a conversar. Prepara el mate y ambos se sientan a la mesa. Milton comienza a contar una de sus tantas historias.*
>
> *—Entramos a la casa de unos subversivos. Había una mujer y su hijo, un bebé de dos años. La madre saca un arma y le dispara al nene. Después se toma una pastilla de cianuro. Pero el bebé estaba vivo, así que le di el tiro de gracia para matarlo.*
>
> *—Listo. ¡Esta es la última vez que vos me hacés esto! ¡Te voy a pedir una pericia psiquiátrica y vas a ir preso! Andate de mi casa. Esta es la última vez que intentás hacerme cómplice de tus perversiones. ¡Andate! ---grita Ana con la convicción de que será la última vez que escuchará la voz de su padre.*
>
> *(Padre de familia, de Lucila Argiles)*

Como el anterior pasaje, el siguiente diálogo también exterioriza los sentimientos del personaje principal (Florencia) sin que el cronista tenga que rozar la omnisciencia. Así, por medio de la conversación, el cronista puede averiguar lo que siente y piensa su interlocutor y se lo transmite al lector por boca del propio personaje y no del narrador. En este caso, también provee información relevante de personajes secundarios (Brandon)

Otro sábado y un llanto ahogado llama en la habitación de los nenes. Es Brandon, un bebé de dos años que llegó hace poco tiempo con su hermano, de cinco. Sus lágrimas brotan con un gemido entrecortado, fuerte. Florencia lo mece y lo apoya delicadamente sobre su cuna de madera. Brandon estira sus brazos y aferra cada mano a los barrotes de la cabecera, colgado. Inmóvil. Florencia se paraliza.

—Atiné a sacarle los deditos del barrote pero a los pocos minutos se agarró de los del costado. Sentí mucha angustia por él y me enteré, después, que su madre, prostituta, lo dejaba atado en la cama cuando salía a trabajar.

(Felices los niños, de Carolina Vespasiano)

Otro aspecto interesante a destacar en cuanto al uso de la primera o tercera persona es que aun cuando los alumnos no tienden a usar la primera persona en sus relatos, como en el ejemplo anterior, ***la mirada subjetiva*** sigue siendo el rasgo distintivo en sus producciones. Para ello, recurren a técnicas de ficcionalización que hacen emerger la subjetividad aún en el uso de la tercera persona a partir de la elección del ***punto de vista*** que determina la perspectiva desde la que se narra.

Vale recordar que una historia puede ser contada desde tantos puntos de vista como personas la viven y la conocen pero elegir desde dónde se cuenta se convierte en el arma más eficaz de manipulación de la información (Chiappe, 2010)

La elección de los Personajes

Los personajes de las crónicas no son ni ricos ni famosos y suelen ser personas comunes, que no responder al interés ni a la agenda de la prensa hegemónica porque no son las personas sino sus historias de vida las que cobran relevancia y buscan suscitar en los lectores sentimientos pathémicos universales como amor, odio, indignación, ternura, lástima, altruismo, etc.
Ejemplos de lo señalado se puede advertir, a continuación, en dos pasajes donde las protagonistas son madres que luchan por sus hijos con capacidades diferentes:

Apenas había pasado el mediodía cuando Valeria, espigada, movediza pero de paso firme, llegó al anexo del Congreso Nacional. Su largo y negro cabello se confundía con la campera y remera de igual color. Las oscuras ojeras delataban su cansancio. Encendió el micrófono y con voz amorosa pero segura, se dirigió a los legisladores de la Comisión de Salud:

–Que haya valido de algo todo el sufrimiento que pasamos.

Antes de ser la presidente de la ONG Mamá Cultiva Argentina y ponerse al hombro la

causa de la despenalización del cultivo de cannabis, Valeria era ama de casa. Pero su vida quedó patas para arriba cuando a su hijo más pequeño, Emiliano -hoy de 10 años-, le diagnosticaron autismo, además de sufrir convulsiones desde su nacimiento, condición que padece un tercio de los autistas.

***

Era enero de 2016, Valeria tomó la decisión. Se había quedado sin anticonvulsivo, producto de las idas y vueltas que le exigían la obra social y la farmacia. Cansada de esa burocracia estéril que le ponía trabas, ese sábado se comunicó con un cannabicultor para conseguir el aceite.
En su casa de Parque Patricios, Emiliano estaba en el comedor, frente a la televisión. Ella lo miraba. Reflexionaba sobre qué iba a pasar. La idea de una nueva crisis era más fuerte que el miedo a que su hijo estuviera atontado por el cannabis. Respiró profundo, se acercó a Emiliano y le dio el aceite. Puso debajo de su lengua una gota del tamaño de un granito de arroz como había leído en la revista de cultura cannábica.
Vigiló la conducta de Emiliano, atenta a cualquier reacción.
Pasaron los minutos y como nada la preocupó fue a la cocina a guardar el dosificador
Una carcajada la sorprendió porque sólo ella y Emiliano estaban en la casa.
- Emiliano no estaba frente a la televisión. Mmmmiraba la tele. Se reía como nunca antes se había reído, mirando los dibujitos -recuerda Valeria.

(Mi mámá se planta, de Verónica Avendaño[4])

—¡MATENLÁ! – vociferaba
—No la quiero ver, ¡¡¡NO LA QUIERO!!! – golpeaba las paredes del Sanatorio San Cristóbal
—Es feo recordar todo eso – tose, se queja y acaricia su estómago. Los recuerdos la descomponen. Los nervios, también.
Sesenta y seis años y cinco hijas tiene Norma. No parece. Su fórmula es simple: humor, energía y alegría. No es infalible, pero la experiencia le enseñó a sobreponerse. En su camino, la vida le regaló guantes de boxeo. Aprendió a resistir hasta el último round sin golpe que la noquee. En ocasiones, tambaleó pero la lección siempre fue clara: la toalla no se tira.

Lula tiene el pelo suelto y planchado. Es negro, con algunas canas, herencia temprana de su mamá. No le preocupan. La estética no le interesa. Excepto en un punto: no quiere escotes. La cicatriz que le atraviesa el pecho, le divide el alma. …
Lula nació con el corazón abierto. No es un caso aislado. La mayoría de los bebés con Síndrome de Down tienen una mayor probabilidad de tener esa cardiopatía
La operación era inevitable.

(Más allá de la cicatriz, de Rocío De Rose)

Hebe Uhart (2015) nos recuerda que para escribir hay que saber mirar y escuchar cómo habla la gente porque el personaje se tiene que mostrar como tal “a través de lo que es y lo que dice”. Para ello, los alumnos deben hacer un exhaustivo trabajo de campo con varios encuentros con los protagonistas de sus historias para conocerlos, entrar en confianza y así obturar sus propios prejuicios y juicios de valor.

Una de las mayores dificultades que afrontan los alumnos es encontrar a los personajes adecuados que darán vida a sus historias porque, como dice Uhart,

[4] Publicado con el título Una madre que cultiva marihuana para su hijo | Perfil.com en http://www.perfil.com/elobservador/una-madre-que-cultiva-marihuana-para-su-hijo.phtml

“cuando el personaje se vuelve llano, se aplasta el relato”. “Si no hay un pero, no hay literatura. La literatura se basa en las contradicciones, las contradicciones vienen de las vacilaciones y las vacilaciones vienen de las distancias que uno ha tomado mucho tiempo atrás”, dice Uhart.

Muchas veces, por falta de tiempo o por exceso de confianza los alumnos se quedan con los primeros protagonistas que encuentran en su experiencia reporteril, sin explorar demasiado, y luego los textos decaen porque los personajes elegidos para hilvanar la historia son grises, sin contradicciones o los retratan casi perfectos, al punto que se vuelven estereotipos.

Sin embargo, cuando logran comunicar con la emoción y el sentimiento, llegan en muchos casos a construir un cuadro humano y social de sus personajes, alejados de los estereotipos. La descripción pormenorizada a través de la ***técnica retratista*** es uno de los aspectos mejor logrados por los alumnos cronistas a través del fundido de los tres niveles de acercamiento: la descripción física, la descripción del entorno íntimo y social, ubicado en el tiempo y el espacio, y el perfil psicológico, para lo cual deben realizar un profundo trabajo de inmersión en el campo, a fin de tener un amplio conocimiento de los personajes. Todos estos recursos se aúnan para que el texto alcance sus objetivos, es decir, lograr veracidad, impacto, emoción y realismo.

Hemos destacado a continuación algunas crónicas cuyos personajes centrales están abordados por esta técnica, a modo de pinceladas de un instante de una vida, sin ambición de abarcar la totalidad de esa vida, pero que nos acercan a ella. Se trata de un joven con una enfermedad rara, una abuela abandonada en un hospicio y un pastor armenio:

> *Leandro tiene una panza incipiente, pelo hasta los hombros y un aro le cuelga de cada oreja. Cada tanto, algún desprevenido lo confunde con una mujer y suelta un piropo. Ya está curtido. Unos pocos meses lo separan de los 21 años, pero ni siquiera tiene una sombra de barba. Y eso le hincha las pelotas. Eso y los gastes de sus amigos. “Zurdo trucho”, lo habían bautizado*
>
> *(El pibe de la enfermedad rara, de Leandro Alba)*
>
> ---
>
> *Una señora de 65 años y de expresión huraña está comiendo de forma parsimoniosa. Los párpados le pesan. No mira a nadie. Cuando habla, se le escapa alguna miga de la boca pero no se inmuta. De movimientos cansinos, alguna vez ejerció la medicina. Hoy está aquí, con su bata torcida, las uñas largas y sin mirar a nadie.*
>
> *(La vida después de vivir, de Mariana Buonomo)*

Ara es un hombre robusto y calvo. Lleva un traje prolijamente planchado y una corbata color verde manzana, parecida al verde de sus ojos. Se sienta de lado, como dándole mayor peso a una de sus caderas, y apoya su brazo derecho en su pierna. Ara habla en español, aunque con un acento muy duro. Las "r" las pronuncia de manera excesiva y le cambia los acentos a algunas palabras. Llegó de Armenia hace apenas cuatro años, vino para ordenarse como pastor.

(Cuatro armenios en Argentina, de Camila Luis)

La puntuación, respiración del texto

En el siguiente pasaje se destaca la historia de uno o varios personajes que son rescatados de la multitud para usar su rostro y retratar a ese colectivo del que provienen. Las frases cortas, secas y despojadas de argucias estilísticas aceleran el ritmo del relato acorde con el vértigo que se intenta transmitir, tratándose de una crónica que intenta mostrar el comienzo de un día de trabajo de una médica de emergentología.

Son las 9 de una mañana fría. Mirtha baja de la ambulancia a las corridas. Hace una hora que inició su turno. Deja atrás a Luisito, el chofer que conduce el vehículo. En la puerta se cruza con Roberto, quien hace 24 horas que no duerme. Lo usual. Será su reemplazo en el turno de la noche en la ambulancia, pero, mientras tanto, espera en el hospital.
Al paisaje se suman fugaces ambos blancos y verdes, que corren de acá para allá.

(Sangre, sudor y lavandina, de Agustina Rojo)

Con un criterio similar, la siguiente crónica cobra velocidad acorde con lo que está narrando. La velocidad narrativa está condensada en la puntuación. Hay un abuso de la frase corta y el punto seguido como estrategia narrativa. El cronista recurrió a oraciones cortas y simples en las que se destaca el verbo, el sustantivo y en última instancia el adjetivo. El relato se acelera a medida que se aproxima el desenlace. Y juega todo el tiempo con la mímesis para hacer creer al lector que es un juego de fútbol.

La bola recorre el césped de lado a lado. Del centro a la derecha. De la derecha al extremo izquierdo. El control del balón es absoluto. El rival espera. Inquieto. Movedizo Agazapado. Intercala posiciones. Se sabe en desventaja. En la tribuna, un hincha deja sus uñas marcadas en la palma de su mano.
No hay más tiempo. El reloj marca 13 segundos. Un movimiento seco de muñeca indica la primera emoción del encuentro. Un espasmo casi imperceptible. Un segundo. Milésimas de un segundo. La pelotita atraviesa al arquero y se cuela en el ángulo superior izquierdo en la valla. Van 15 segundos y el partido 1-0.
Ataque. Defensa. La bola rueda con la velocidad con la que cae un rayo. Los jugadores,

sin embargo permanecen tiesos. Casi sin moverse de su lugar. Solo lo hacen de manera horizontal. Parecen encerrados en una armadura de madera o de plástico. De hecho lo están. El campo de juego luce como una mesa. Fútbol y mesa. Sucede que esto no es solo fútbol. Esto es METEGOL.

(No vale molinete, de Julián Abate)[5]

De la novela realista y el folletín

Tradicionalmente, la literatura ha tenido una profunda influencia en el periodismo. En su texto "Literatura, crónica y periodismo", Anibal Ford (1985) rastrea los antecedentes de la *non-fiction* y asegura que se pueden encontrar, incluso, en cualquier manual de literatura griega o latina.
Ya en el siglo XVIII, el periodismo suma nuevas formas como la entrevista, el reportaje, la crónica breve, y en el siglo XIX la literatura empieza a buscar su especificidad.
Resulta oportuno señalar que en el siglo XVII el periodismo de las gacetas apeló a lo literario para evadir la censura. Pero cuando surgen los diarios en el siglo XVIII, muchas personalidades de la literatura se dedicaban también al periodismo como Dafoe, Steele, Addison, Swift, Johonson y Fielding, entre otros, y así el periodismo participó en la transformación de técnicas y de géneros literarios.

Los grandes novelistas de la segunda mitad del siglo XIX son los que marcaron el camino hacia la narración de hechos grandes e históricamente relevantes (Guerra y Paz ,de Tolstoi o Los Miserables, de Victor Hugo) o domésticos y en apariencia triviales pero que sensibilizan al lector (Madame Bovary de Flauber, En busca del tiempo perdido, de Proust o Ulises, de Joyce). Epoca dorada de la novela, asociada al triunfo de la burguesía, los escritores describieron con espíritu crítico y realista la nueva sociedad movida por el poder y el dinero.

El tema central de las novelas realistas –publicadas muchas veces por entregas a través de la prensa- es la compleja y conflictiva relación entre sociedad e individuo. Fruto de la influencia de la literatura sobre el periodismo, las historias de interés humano, destinadas a conmover sentimentalmente al

[5] Nota seleccionada concurso de crónicas de la Fundación Thomás Eloy Martinez y publicada en *La realidad, esa ficción. Crónicas Novísimas*, Ed. Marea, 2017.

lector a través del relato de hechos cotidianos cercanos, cobran mayor importancia y con ello también todo tipo de notas que incluyeran la ***descripción de personajes, ambientes y contextos***, lo que exigía al lector una buena ejercitación de la percepción.

Los periodistas narrativos de hoy toman de la novela realista y el folletín el retrato global y detallado de personajes, situaciones y ambientes. Y esa descripción pormenorizada y exhaustiva permite elaborar una suerte de cuadros que remiten a una imagen congelada, como una fotografía.
A los efectos de ver el uso de esta técnica, hemos seleccionado algunos pasajes de crónicas de nuestro corpus en los que se describe una precaria casa donde vive una familia y una suerte de orfanato.

> *No hay madera ni cemento, tampoco durlock. Chapa y cartón son los materiales con los que se construyó la casa ubicada en el barrio San Alberto en la localidad de Ituzaingó. Por fuera es chica y colorida, por dentro demasiado pequeña y apagada. Una ventana verde decorada con grullas de color amarillo le dan vida a ese hogar donde viven Graciela y sus cuatro hijos: Abigail, Priscila, Ángeles y Bautista*.
>
> (El alma que muere de a poco, de Candelaria Guedas)
>
> ---
>
> *Es inmenso. Miles de metros cuadrados de bosque. Árboles, varios tinglados, senderos. Un Cristo despintado, rodeado de niños, te espera en un mural de la entrada. Ya nada es lo que era.*
> *El edificio aloja un jardín de infantes, escuela, una panadería, capillas, depósitos, comedores, gimnasios y "casitas". En las casitas duermen los bebés y los "Juanitos o Juanitas" -nenes de 6 a 12 años-, divididos en habitaciones luminosas, pintadas de blanco y de naranja opaco, con camitas de algarrobo, stickers a medio arrancar en las cabeceras, pisos de cerámica gris que reflejan la luz de los ventanales de chapa, mesas y sillitas de pino, manteles de cuerina y algunos vinilos que visten la austeridad de los cuartos con arquetípicos personajes de Disney.*
>
> (Felices los niños, de Carolina Vespasiano)

Construcción de escenas o cuadros

Dentro del periodismo narrativo, la crónica se construye a partir de cuatro procedimientos claves que los periodistas descubrieron de la novela realista e introdujeron en sus textos. Ya comentamos tres de ellos: registrar totalmente el diálogo, recurso que permitía caracterizar a los personajes y situaciones en forma inmediata en lugar de la cita; el punto de vista en tercera persona que

permitía delegar en cada personaje la facultad de relatar y abandonar el punto de vista omnisciente y el retrato global y detallado de personajes, situaciones y ambientes para crear una suerte de cuadros vivos en tres dimensiones (Agudelo, 2012).

El cuarto procedimiento se refiere al modo de presentar los hechos, ya no como un conjunto de datos, sino como escenas sucesivas, cada una compuesta sobre todo por descripciones y diálogos. Esta última técnica reduce al mínimo posible el uso de sumarios narrativos, propios del periodismo tradicional, y otorga mayor dinamismo al texto. Se configura una suerte de cuadro vivo. Hemos seleccionado los siguientes ejemplos:

Agop Bedrossian estaba tirado entre los cuerpos inmóviles que parecían bolsas de basura apiladas. Mantenía los ojos cerrados y trataba de respirar lo más calmo posible. La escena de lo sucedido se repetía en su mente una y otra vez: el ejército turco los había secuestrado y llevado a la frontera con la promesa de liberarlos, pero lejos estaban de ser libres. Era Junio de 1917.
Un general había degollado a su mamá justo ante sus ojos y a él le habían golpeado la cabeza con un palo. Lo creyeron muerto y lo tiraron a un pozo. Luego de un tiempo, se animó a abrir los ojos: a su lado, estaba su hermano Rahib. Aunque lo llamó varias veces, no contestó.

(Cuatro armenios en Argentina, de Camila Luis)

El Multifuncional de la Ceja del Alto es como el patio de un colegio primario: un espacio vacío con gradas alrededor, con un techo de chapa a dos aguas y paredes blancas visiblemente sucias. El calor allí adentro hace transpirar a cualquiera. La cerveza y gaseosa que allí venden para intentar saciarlo sólo incrementa la imagen de la suciedad. Vasos y botellas de plástico y hasta huesos de pollo proliferan en el piso, en las gradas, e incluso en el ring.

(Cholita y luchadora, de Florencia Adamarczuk)

El frío de junio se cuela por los marcos de las ventanas sin vidrios e inunda la enorme aula. Alrededor de treinta mujeres- grandes, jóvenes, alguna un poco más abrigada, otra que tirita y tiembla- se acomodan como pueden en bancos viejos de tanto usarse. Paredes descascaradas, un hueco vacío donde debería haber una puerta y lamparitas de adorno porque no hay luz eléctrica completan el panorama. El ejercicio propuesto para la primera clase es dibujarse cómo se veían a sí mismas o en una situación en la que se sintieran felices. Una a una pasa al frente. Algunas sueñan con la casa propia, otras trabajando de lo que les gusta. Todas, sin excepción, se dibujan junto a sus hijos y su familia.

(Empoderamiento, de Nicolás Camargo Lescano)

Cerca de Córdoba y Dorrego, su casa es un meollo de cosas, todo parece estar en donde no va. Una mujer de rasgos asiáticos lava algo en la cocina, saluda en un inglés tímido. Un perro callejero negro y grandote, con un paso cansado, anda ladrando fuerte por ahí.

Una escalera de albañil, bien alta y desgastada funciona de tender en el medio del living. Los ventanales permiten escuchar los ruidos de la calle. Y ella ofrece calidez a lo argento.

(Cumbia baby, de Sol Buscaglia)

Recurso retóricos

Característicos de la función poética del lenguaje y propios de los textos literarios, los recursos retóricos que con más frecuencia aparecen en las crónicas son la metáfora, la repetición, la personificación y la hipérbole, como se observará en algunos ejemplos que seleccionamos a continuación. Incluso, en uno de los trabajos ***la ironía*** fue el tono que predominó en toda la crónica:

Según Charly, es más común ver una vaca en un ascensor que un motoquero con la patente bien colocada en la 9 de Julio. ..

Buche, vigilante vago, mulo, gato de Macri, ñoqui, parásito del Estado son algunos de los dulces apelativos que utilizan los taxistas, transeúntes, colectiveros y moqueteros. Charly hace 3 años y medio es Agente de Tránsito del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

(El trabajo más odiado, Carlos Solaro)

Los alumnos cronistas buscan embellecer sus relatos con estos recursos estilísticos que suelen estar ausentes en las crónicas periodísticas tradicionales, más enfocadas en lograr efectos de verosimilitud y objetividad a partir de construcciones despojadas de subjetividad.

En los siguientes ejemplos advertimos el uso de ***la personificación*** y ***la metáfora*** en una crónica que gira en torno a temáticas de medioambiente y donde los personajes y testimonios ocupan un lugar secundario comparado con la descripción del entorno natural.

La madrugada congeló el tiempo y olvidó sus sábanas blancas sobre las plantas. El calor llega para reverdecer las hojas y darle vida a las semillas. Los pájaros se anuncian y Ana, como fruto listo para su cosecha, resplandece en los campos con la mirada profunda y cristalina….

Una calle de tierra se desprende del asfalto y se convierte en el sendero principal de la huerta. Sobre la izquierda brillan como estrellas en una noche fuera de la ciudad, los frutos de un pequeño campo de árboles. A la derecha, se dejan ver los primeros bancales. Las plantas aromáticas en sus cabeceras coquetean, seducen y repelen a las plagas.

(Revolución Agroecológica, Leandro Sierra)

Algunos pasajes analizados del corpus seleccionado dan cuenta de las modalidades enunciativas a las que recurrieron los alumnos y ofrecen un panorama del conjunto de prácticas y estrategias de escritura que utilizaron para contar sus historias, que no es otra cosa que buscar una poética[6] de la narración y encontrar su propia voz. Se trata de crónicas que exhiben la fragmentariedad de los hechos y así ponen en evidencia que la realidad es un todo inabarcable. Por eso, como dice Uhart (2015) tienen la frescura del momento y son menos pretenciosas porque tienen que ver con el instante.

I.5. Lo que conmueve a la juventud, a partir de las crónicas de Unisapiens

En el universo temático de Unisapiens emergen individuos anónimos e insólitos. El desafío de los jóvenes cronistas ha sido encontrar lo asombroso en lo cotidiano, lo que requiere "educar" la mirada, en palabras de Leila Guerriero, es decir, mirar donde otros no ven.

La práctica en el taller instala a los alumnos como sujetos de enunciación legítimos, capaces de describir a partir de su propia mirada del mundo, y los vuelve interlocutores válidos para la producción de conocimiento.

Con esa mirada, al igual que los actuales cronistas latinoamericanos, descubren personajes sórdidos y freaks, se sumergen en lo pobre y lo marginal. Como una suerte de coleccionistas de objetos banales y personajes desventurados, los alumnos exploran en los márgenes de un pasado de explotación, dolor o abandono y sorprenden con historias mínimas pero profundas, de personajes anónimos, pero con mucha densidad.

[6] Cuando hablamos de poética lo hacemos no en términos específicos para dar cuenta de una teoría o escuela rigurosa de la literatura sino, en general para hablar del conjunto de elecciones de códigos formales, temáticos, ideológicos que realiza el autor y que dan cuenta de una voz particular y un estilo narrativo.

En los últimos años, se observa un significativo interés por temáticas que hacen eje en cuestiones de identidad, ya sea de tipo cultural, religiosa o de género. Inclusive, da cuenta de esta tendencia el artículo editorial de la edición 2017 de Unisapiens:

> *Se requiere entusiasmo, curiosidad y espíritu aventurero. Es imprescindible estar atento a todo lo que se nos presente, saber abrir los ojos. Y luego, dejarse llevar. Desde el primer llanto hasta nuestro último suspiro, cada paso que damos, cada elección que tomamos, cada viaje que emprendemos nos lleva a ser únicos e irrepetibles (…) En esta edición de Unisapiens, los relatos dan cuenta del coraje de vivir la vida que uno quiere. Dejar atrás los prejuicios y el qué dirán, no es fácil. Podemos decidir ser: hombres, mujeres, policías, guerreras, tanatólogos, pizzeros, bailarines, hijos, padres… tenemos un sinfín de posibilidades.*
>
> *(Unisapiens - número 17, artículo editorial)*

En la publicación *Miradas desde y sobre los jóvenes platenses del siglo XXI*, las investigadoras María Victoria Martín y Laura Pérez De Stefano (2017) reflexionan acerca de la capacidad de los jóvenes de producir relatos sobre su propia identidad, empleando estrategias del género discursivo académico como esfera particular de uso social de la lengua, y destacan la necesidad de sostenerlos en la instancia de su difusión pública. En el mismo camino, desde la experiencia académica del Taller de Producción y Administración en Medios, se abre espacio a la subjetividad de los jóvenes reconociendo su aporte a la sociedad y su imprescindible participación en ella. De esta forma se desterra la idea de juventud como período preparatorio para la adultez y extensión del mundo infantil, que restringe su participación y posterga sus derechos.

Los jóvenes han sido tradicionalmente tomados como objetos de investigación y no como sujetos de enunciación. Nuestro objetivo es entenderlos como actores sociales, atravesados por múltiples dimensiones, y llevarlos a reflexionar acerca del periodismo como medio de expresión y de participación social. Desde la Universidad se fomentan las prácticas educativas vinculadas a la comunicación y la expresión, y Unisapiens es un proyecto de gestión concreto en ese sentido.

Cuando hablamos de los jóvenes, lejos de segmentaciones etarias, nos estamos refiriendo a grupos que comparten preferencias y gustos en relación con la música, el arte o el deporte; que encuentran un modo visual particular de presentarse ante los demás; que tienen espacios de reunión propios; que consumen determinados medios y productos de la cultura mediática; que coinciden en formas de hablar, de vestir, de moverse, de entender el mundo e

imaginar el futuro. Cada uno de estos factores conforma su identidad cultural y encuentran en las crónicas un medio de expresión, como se desprende de los siguientes relatos:

> *Cuando yo rapeo todo el mundo me respeta, como vos no lo hacés te vas para tu casa en muletas", escupirá Sony en la final, dentro de varias horas, pero aún no lo sabe. Por ahora, sólo ensaya y calienta la garganta junto a una de las entradas del Parque Rivadavia, igual que otra decena de pibes que lucen el mismo uniforme: gorras grandes y planas, pantalones anchos, remeras XXL que multiplican ficticiamente sus masas corporales, y zapatillas DC, la marca elegida por todos.*
>
> *(Ritmo, actitud, poesía, de Ariel Daza)*
>
> *----------*
> *Mientras las modelos esperan su turno de brillar en una larga fila, surgen los contratiempos. "Necesito cinta para taparme los pezones", suplica a la mesa de producción una joven que lleva transparencias. En esta profesión en la que sus cuerpos son manejados a gusto y piacere de los diseñadores, el pudor es más frecuente de lo que uno imagina. Segundos después, dos modelo se acercan al mismo sector rengueando. Una tiene problemas con el ajuste de los zapatos y pide un "sacabocados" para realizarle un agujero extra. La otra tiene un taco flojo y reclama un cambio de zapatos. El miedo al ridículo domina entre las modelos antes de salir a la pasarela.*
>
> *(La moda que habito, de Agustina Belforte)*
>
> *----------*
> *Damián se siente afortunado de poder vivir de lo que le gusta y pinta la intermitencia de este deporte. Jugar en grandes estadios un día y entrenar al siguiente en una canchita provincial sin agua caliente define al futsal. El sacrificio, como en la vida, es parte importante del fútbol de salón (…) El sonido del silbato rompe el hechizo. Final. Los guerreros del bando verde se abrazan con alegría, emocionados. Los de azul se preguntan por qué están sufriendo el peor de los infiernos: morder el polvo agrio de la derrota. Lloran con esas lágrimas silenciosas que los hombres sólo sueltan en circunstancias importantes.*
>
> *(Juego sagrado, de Leonardo Morganella)*

Los motivos temáticos de las crónicas parecen hacerse eco de las preocupaciones e intereses de los propios alumnos. De allí que nosotros, como docentes investigadores, nos hacemos la misma pregunta que el sociólogo alemán, Ulrich Beck (1999) se formuló en su momento. ¿Qué conmueve a la juventud?

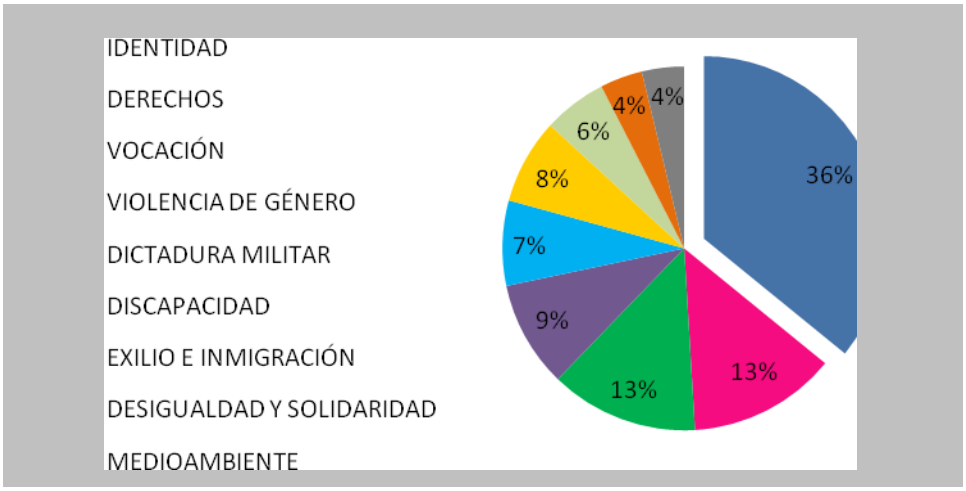
> *A la juventud le conmueve aquello que la política, en gran parte, excluye: ¿Cómo frenar la destrucción global del medio ambiente? ¿Cómo puede ser conjurada y superada la desocupación, la muerte de toda esperanza, que amanezca, precisamente, a los hijos del bienestar? ¿Cómo vivir y amar con el peligro del sida? Cuestiones todas que caen por los retículos de las grandes organizaciones políticas […] Los jóvenes practican una denegación de la política altamente política.*

Con la distancia del tiempo y a partir del recorte de nuestro corpus de crónicas de Unisapiens de los dos últimos años, las preguntas que motivan hoy a los alumnos a investigar y escribir parecen girar en torno a la igualdad de

derechos, la vocación, la violencia, la libertad, y como ya hemos dicho, a cuestiones de identidad..

El siguiente cuadro muestra la selección temática en porcentajes, según 9 categorías, donde la IDENTIDAD concentra el mayor valor.

Agrupación de las crónicas publicadas
en Unisapiens 2016 y 2017, según temática*



*La categoría Derechos agrupa crónicas sobre derechos laborales, derechos humanos en la cárcel, tráfico y venta ilegal, trámites para la adopción, derecho a la muerte digna, legalización de la marihuana, entre otras, mientras que la categoría Vocación agrupa crónicas de oficios con servicio a la comunidad con protagonistas como enfermeros o docentes y perfiles sobre personas que persiguen un sueño.

Puede observarse una distinción entre identidad cultural, identidad de género, identidad religiosa, y temas vinculados al cuerpo, la imagen y la vejez.

En tanto, la inmigración y el exilio es otra temática que se mantiene a través de los años, aunque en menor porcentaje. La antropóloga Margaret Mead (1970), en Cultura y Compromiso, juega con una analogía interesante entre los jóvenes y los inmigrantes, pensándolos a ambos como pioneros de la formación de un nuevo mundo:

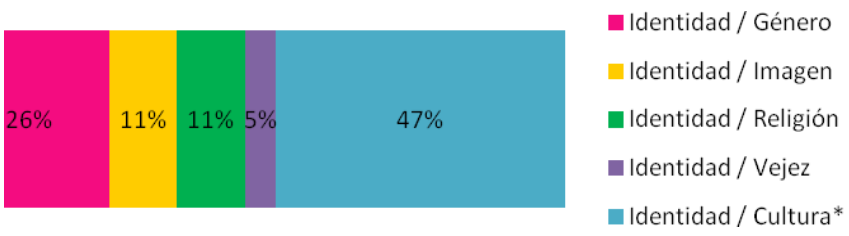
> *"Los inmigrantes que llegaban como pioneros de una nueva comarca, sin ningún conocimiento acerca de lo que les exigirían sus nuevas condiciones sociales. Los últimos en llegar podían tomar como modelos a sus grupos de pares. Pero entre los que inauguraban la corriente, los adultos jóvenes tenían por único modelo sus propias adaptaciones e innovaciones experimentales. Su pasado, la cultura que había plasmado su comprensión – sus pensamientos, sus sentimientos y sus concepciones del mundo – no eran una guía segura para el presente. Y los ancianos que los acompañaban, atados al pasado, no podían proporcionarles modelos para el futuro".*

Esta interesante reflexión de Mead parece resignificarse en la crónica de un alumno que en tono autobiográfico y nostalgioso evoca su ciudad y cuenta su propia experiencia de migrante.

> *Deseo empezar diciendo que esta historia no tiene nada de extraordinario, pero marcó mi vida. Lo primero que deben saber es que nací en la ciudad de Santiago de Cali, la tercera ciudad en importancia de Colombia, tierra de grandes plantaciones de caña de azúcar y conocida popularmente como la "sucursal del cielo". A lo largo de los años todavía me pregunto si su apodo obedece a la belleza de las mujeres que brotan de su tierra o a la facilidad con la que el cielo reclama constantemente huéspedes para su reino. Así de mágica. Así de hostil. Así es Cali. La tierra que me vio nacer y partir a temprana edad.*
>
> *(Sueños afuera, de Michael Berrio)*

Así, refugiados y exiliados, presos intelectuales, policías científicos, traficantes y drogadictos, represores y desaparecidos, pacientes terminales, ancianos llenos de vida, pães umbandas, cholitas luchadoras, médicos en emergencia, atletas paralímpicos; y jóvenes, apasionados por el fútbol, por la cumbia o por el rap, solidarios, soñadores, bien plantados, pueblan el vasto universo de *Unisapiens.*

Distribución de las crónicas con temáticas ligadas a la identidad en subgrupos*



*La subcategoría Identidad Cultural agrupa crónicas sobre fútbol, música, gastronomía, historia, entre otras. La subcategoría Identidad e imagen agrupa crónicas sobre parámetros sociales de la imagen corporal, mientras que dentro de Identidad y vejez encontramos historias sobre la tercera edad.

Otra tendencia registrada en los últimos dos años, que merece destacarse, son las temáticas vinculadas a las cuestiones de género y diversidad sexual en las que se aborda el colectivo LGBT[7].

A continuación hemos consignado algunos tramos de cinco crónicas que abordan esta temática y en las que se pueden advertir los recursos estilísticos buscados y los procedimientos de escritura que comentamos anteriormente, como la incorporación de diálogos, la construcción de escenas, el punto de vista y la descripción pormenorizada de personajes, ambientes y contexto.

La primera vez que Sam sintió atracción por una mujer tenía 12 años. Tenía miedo, no sabía qué le estaba pasando, pero no podía guardárselo. Juntó coraje y decidió hablar con Martina, su amiga de la infancia. Estaban sentadas en un banco verde, chiquito, esperando a Olivia. Le temblaban las piernas, las manos le sudaban.

—Martu me pasa algo

—¿Qué pasa?

—¿Qué dirías si te digo que las chicas me parecen lindas?

—Y bueno, mientras sean lindas.

Y todo se calmó.

(El género no binario, de Noelia Mendilarzu)

Tomás notó que le faltaba un paso más, que no era simplemente su orientación sexual lo que estaba cambiando. Quería dejar de ser Camila, construir su nueva identidad y necesitaba que su mamá estuviera al tanto de todo. (…)

— ¿Y si querés ser mamá? -le preguntó de la nada, tipo paracaidista.

— Y seré papá en caso de que tenga ganas de tener un hijo.

— No, pero… ¿Y si querés tener un hijo en tu panza? –insistió la madre

— Primero, ser mujer no es igual a parir. Y no te lo digo por mí, te lo digo porque te vas a cruzar con gente que es mujer y no tiene ganas de tener hijos. Son cosas que no van de la mano.

— Bueno, tenés razón.

— Y en el caso de que quiera tener hijos, seré padre.

[7] La sigla alude a las palabras lesbianas, gays, bisexuales y transexuales. En sentido estricto agrupa a las personas con orientaciones sexuales e identidades de género relativas a esas cuatro palabras, así como las comunidades formadas por ellas. En los últimos años, la sigla «LGBT» ha adquirido un sentido amplio, abarcando también a las comunidades no incluidas en esas cuatro letras, es decir, todas aquellas no aceptadas por la heteronormalización y el binarismo sexual tradicionales.

La reacción esta vez fue distinta: su mamá se puso a llorar.

(Transformación, de María Sol D'Aurizio)

Todavía está oscuro. El colectivo va lleno, pero siguen subiendo personas. Kuka maneja tranquilo, de vez en cuando sacude la cabeza porque el flequillo de la peluca enmarañada le molesta en los ojos, pero no pierde la postura en ningún momento. Siempre derecho.
En el año 2007, comenzó a manejar con tacos, labios pintados, vestidos, polleras y blusas. No era la primera vez que los vestía, no; él ama los tacos desde los seis años, los tacos de su abuela, la modista, que usaba para ir a comprar a la vuelta de su casa. Su abuela también les hacía la ropa a sus tres hermanas, ropa que él quería usar.

(La Kuka, de Florencia Bareiro Gardenal)

Florencia eligió la mejor ropa que tenía, respiró hondo y abrió la puerta. Se maquilló cuidadosamente, dio el primer paso y se mandó por la vereda. Entró a la escuela, se presentó ante la autoridad de mesa con el orgullo de tener documento e identidad de mujer. Uno de los fiscales la observaba, hipnotizado. Ella lo sentía. Esperó que ubicaran su nombre para firmar el acta.
- Acá tiene, señor.
- ¿Cómo me dijiste?
- Que ahí tiene… Señor Guimaraes.
Se mordió el labio, apretó el puño y contuvo el llanto. Recibió el sobre, hizo algunos pasos y se metió en el cuarto oscuro. A la salida, depositó el sobre en la urna, sonrió y caminó hacia la salida con la frente en alto.

(El ojo de la mariposa, de Luciano Magliocca)

Desfila en el pasillo vacío como si fuera una pasarela, a la espera de que la llame el médico que le inyecta cada semana las hormonas necesarias para continuar el tratamiento.
- Vine al consultorio por necesidad. Necesitaba el tratamiento. Realmente me gustaría haber nacido una mujer con vagina. Me gustaría sentir en mi cuerpo la posibilidad de llevar una vida, de tener un período, me hubiera gustado experimentar eso pero no.

(Hormonas para llevar, de Magalí Grinovero)

Para abordar estas temáticas, los alumnos recurren muchas veces al ***perfil*** como subgénero a partir de personajes particulares, y a la vez, ordinarios. En varios trabajos sobre el perfil como género periodístico, se alude con frecuencia al interés suscitado en los últimos tiempos y se justifica su utilidad porque sirve para comprendernos a nosotros mismos; permite encontrar nuestro lugar en la sociedad; satisface la curiosidad innata de las personas por la vida de otras personas, y ayuda a escribir la historia de una época a través de la vida de las personas concretas.

Jon Lee Anderson (2016), maestro de este género, explica que el perfil ideal requiere tiempo, tal como si se fuera a escribir una biografía en profundidad y de alto nivel. Sugiere ir más allá de los simples hechos anecdóticos o ya conocidos, que deben saberse de antemano y recomienda buscar nuevas cosas que permitan presentar de cuerpo entero al personaje, incluso indagar sobre "su lado oscuro". Y nos recuerda que siempre en todo perfil "serán fundamentales los movimientos, las escenas y los encuentros con otras personas".

Asegura que el perfil no puede ser lineal, porque los seres humanos no lo son. "Lo que hay que buscar en los personajes sobre los que se hace el perfil es la dimensión que tiene, esa pluralidad que los hace distintos de los demás", asegura este periodista estadounidense que realizó perfiles notables de destacadas personalidades mundiales como Fidel Castro, Gabriel García Marquez, Augusto Pinochet, el rey Juan Carlos I de España, Saddam Hussein y Hugo Chávez, entre otros. Incluso una de las biografías más importantes del Che Guevara fue de su autoría y para escribirla se radicó en Cuba entre 1992 y 1995, con su esposa y sus tres hijos.

Leila Guerriero (2015), otra artista del perfil, recomienda estar en el lugar de nuestra historia tanto tiempo como sea posible para conocer mejor la realidad que vamos a narrar porque, nos advierte, "un perfil es una carrera de resistencia, en la que no tiene chances el que llega primero, sino el que más tiempo permanece".

Para Guerriero un perfil, más que el arte de hacer preguntas es "el arte de mirar" y para poder ver, sobre todo, dice, hay que volverse "invisible". "Aplicar discreción hasta que duela, porque sólo cuando empezamos a ser superficies

bruñidas en las que los otros ya no nos ven a nosotros, sino a su propia imagen reflejada, algunas cosas empiezan a pasar", dice con insistencia.

Tratándose de una periodista que no le gusta dar instrucciones sobre cómo hacer un buen perfil, sí nos advierte sobre aquellas cosas que pueden matar un perfil como "el lugar común" o "lo que el entrevistado escribiría sobre sí porque ese género ya existe y se llama autobiografía".

"Un perfil no es la mirada de la mamá, el hermano, la novia o el novio del entrevistado…un perfil es, por definición, la mirada de otro. Y esa mirada es, siempre, subjetiva. Donde subjetiva no quiere decir artera, donde subjetiva no quiere decir vil, donde subjetiva no quiere decir miserable. Donde subjetiva quiere decir la mirada de una persona que cuenta lo que ve o lo que, honestamente, cree ver", sostiene Guerriero para quien la curiosidad, la paciencia y la discreción son tres ingredientes fundamentales a la hora de preguntar.

Si bien los alumnos no suelen alcanzar los estándares que acreditan un buen perfil según las recomendaciones que hacen estos maestros, intentan aproximarse al género "educando la mirada" y buscando una mayor" inmersión" en el campo. Como resultado, transcribimos a continuación tres trabajos, dos de ellos premiados en un concurso externo, y el tercero, en un concurso interno de la cátedra.

> *Ser menudita no le impedía nada, todo aquel que la conocía remarcaba sus hormigas en todos lados, esa inquietud que no la dejaba parar. Eran diecisiete años y medio de payasadas, baile y teatro. No había evento al que faltase ni día que no se festejara. Los fines de semana eran la excusa perfecta para celebrar el porquesí. Se hacían unas pizzas y caían todos. Había amigos de los tres, que más que hermanos eran un equipo. Meli hacía la mezcla y Nico se encargaba del horno. Todo lo que ella quería se cumplía. Excepto morir. Años de agonía y la evidencia de la imposibilidad de mejorar no eran razones suficientes para el Estado para desconectar a Melina de los mecanismos de soporte artificial. Era el primer caso en el mundo que pedía, consciente de su agonía, que se respetase su derecho a elegir.*
>
> *(Permiso para morir, de Paula Cremaschi)*[8]
>
> ---

[8] Nota seleccionada en el concurso http://basadoenhechosreales.com.ar/finalistas/

Si hubiera que armar una 'bio' de Walter para Twitter o Instagram no alcanzarían los caracteres: fue nadador, pero un accidente en la pierna le impidió seguir entrenando; devino en hiperobesidad, participó en Cuestión de Peso, bajó 86 kilos; se separó de su mujer, a los 30 se reconoció homosexual, quedó sin trabajo, fue también estrella de un submundo gay y hoy vive con su hijo y su pareja, con quien se dedica a fabricar sungas.

(Cuando la realidad supera al reality, de Nicolás López)[9]

Daniel siente que se mueve en el ambiente como un pez en el mar. Su abuelo Pedro le heredó una adicción al trabajo que no se fue jamás. Nació en Morón y luego se mudó con su familia a San Justo. Cuando era pequeño, la puerta de entrada a su casa nunca se usaba: siempre accedían por la cochería. Al ingresar, en la sección frontal había dos oficinas y un pasillo que conectaba a un gran galpón que guiaba hacia su hogar. De techo alto, luces tenues y piso de madera, allí se guardaban todos los coches fúnebres y ataúdes. A veces, cuando llegaba de la escuela, debía caminar entre cuerpos preparados en camilla. Cuando invitaba compañeros a su casa, todos le pedían un recorrido por el lugar: era una atracción ver la muerte desde tan cerca.
(La muerte le sienta bien, de Micaela Robles)[10]

I.6. CONCLUSIONES

Refugiados y exiliados, presos intelectuales, policías científicas, traficantes y drogadictos, represores y desaparecidos, pacientes terminales, colectiveros transexuales, ancianos llenos de vida, pães umbandas, cholitas luchadoras, médicos en emergencia, atletas paralímpicos; y jóvenes en búsqueda de su identidad, apasionados por el fútbol, por la cumbia o por el rap, solidarios, soñadores, bien plantados, pueblan el vasto universo de *Unisapiens.*

En la originalidad de esta galería de personajes anónimos e insólitos aparece la pasión por los detalles y el interés por captar el espíritu de una época que “no puede captarse en sus grandes movimientos sino en la insignificancia aparente del detalle, abstraído, recortado y fijado por la mirada de Medusa”, como Walter Benjamín llamaba a la mirada de los surrealistas.

Uno de los desafíos de estos alumnos cronistas ha sido encontrar lo asombroso en lo cotidiano, para lo cual debieron “educar” la mirada, es decir,

[9] Nota ganadora concurso Unisapiens 2017
[10] Nota seleccionada en el concurso http://basadoenhechosreales.com.ar/finalistas/

mirar donde otros solo ven o ni siquiera ven, y así plasmar historias utilizando recursos literarios para lograr un periodismo narrativo con densidad. También, como los actuales cronistas latinoamericanos, describieron personajes sórdidos y freaks, se sumergieron en lo pobre y lo marginal, pero como a todos ellos les cuesta contar la riqueza.

“El mundo de las clases altas forma parte de este sitio en que vivimos y, mientras no apliquemos allí la mirada que ya demostramos que podemos aplicar a los raros y a los que tienen poco –una mirada de carácter, una mirada que aspira a contar un mundo, una mirada que trata de entender – seguiremos despejando solo una equis, una parte de la ecuación”, señala Guerriero (2014) entre los temas pendientes.

Pero ya sea como protagonistas o autores, nuestros jóvenes alumnos se convierten en “termómetro” para medir la brecha creciente entre los que caben y los que no caben, es decir, “los inviables”, los que no pueden acceder a este modelo social. Llevarlos a participar en esta clase de proyectos -, como generadores de relatos en los que expresan sus preocupaciones, intereses y subjetividades, facilitando su difusión, tal como concluye Rossana Reguillo Cruz (2000)-, puede ayudar a destrabar no sólo las agendas de investigación para universidades y organizaciones sociales, sino de manera fundamental las agendas para las políticas públicas, porque los jóvenes están inaugurando nuevos lugares de participación política, nuevos lugares de enunciación y también nuevos lugares de comunicación.

Nuestro objetivo ha sido entenderlos como actores sociales, atravesados por múltiples dimensiones, y llevarlos a reflexionar acerca del periodismo como medio de expresión y de participación social, a través de una práctica pedagógica que toma cuerpo en la revista *Unisapiens.*

CAPÍTULO II

II.1. ANÁLISIS Y RESULTADOS CORPUS DE RADIO (Programa El último Tren)

Dada la naturaleza y complejidad del lenguaje de cada uno de los informes de investigación, tanto desde la palabra hablada como desde los recursos sonoros, y de la conjugación de ellos, es que se analizarán 5 (cinco) de un total de 10 (diez) sugeridos en un principio, todos elaborados por los diversos equipos de trabajo de la cursada del taller del año 2016.
Ellos son:

1) Payasos de hospital
   Fecha de emisión: 04/06/16
   Realizadores: Klimczuk, Camil; Lescano, Belén; Palau, Laura; Sala Aguilar, Melanie
   Descripción: Los payasos de hospital cumplen una función social. Sin embargo, no todos los ciudadanos conocen la situación legal que regula esta actividad. En este informe se escucha la palabra de cada uno de los involucrados.

2) Bicentenario
   Fecha de emisión: 09/07/16
   Realizadores: Amato, José; Cisneros, Romina; Díaz Rocío; Iannello, Florencia; Klimczuk, Camil; Lescano, Belén; Lukjanionok, Juan Pablo; Palau, Laura; Rojas, Paula; Sala Aguilar, Melanie; Schiaritti, Cecilia; Storni, Ailín; Torres, Paula; Velázquez, Camila.
   Descripción: En el bicentenario de la independencia, se propone una mirada sobre qué significa ser independiente en la actualidad. Además, se plantean nuevos desafíos que debe afrontar el pueblo en los próximos años.

3) Triple crimen
   Fecha de emisión: 16/07/16
   Realizadores: Lukjanionok, Juan Pablo; Rojas, Paula; Storni, Ailín; Torres, Paula; Velázquez, Camila.

Descripición: El crimen de General Rodríguez hace referencia al homicidio de los empresarios farmacéuticos Sebastián Forza, Damián Ferrón y Leopoldo Bina, hallados en aquella localidad argentina en agosto de 2008. El caso tiene vínculos con el tráfico ilegal de efedrina. Esta historia se narra como un cuento en el que se entremezcla la realidad con la dramatización.

4) Pasión Medieval

Fecha de emisión: 10/09/16

Realizadores: Amato, José; Cisneros, Romina; Díaz Rocío; Iannello, Florencia; Schiaritti, Cecilia

Descripción: En pleno corazón de la Ciudad de Buenos Aires un grupo de seguidores de la historia medieval realizan actividades de recreación de espacios, vestimenta y luchas. ¿Quiénes son? ¿Cómo viven? De la mano del radioarte el oyente se transporta para recrear su propio mundo medieval.

5) Pueblos originarios

Fecha de emisión: 08/10/16

Realizadores: Klimczuk, Camil; Lescano, Belén; Palau, Laura; Sala Aguilar, Melanie

Descripción: La visibilidad de las problemáticas de los pueblos originarios sigue siendo una materia pendiente en los grandes medios de comunicación. Este informe se propone generar conciencia sobre sus necesidades, sus derechos y su realidad en la actualidad.

La radio es tiempo, su dimensión por excelencia es temporal y no espacial. Y es por ello, que plasmar el espacio radiofónico siempre genera un desafío. Como herramienta para este fin, es que la radio se sirve del guion radiofónico, una referencia técnica y de contenido que puede adoptar distintos formatos, pero el más clásico es el guion. En él la hoja se divide en dos columnas: del lado izquierdo se registra lo relativo a las actividades del control técnico (que ejecuta el operador o editor de sonido) y del lado derecho se apunta lo que sucede en el estudio (a cargo del presentador, periodista o locutor). Como afirman Ortiz y Volpini (1995:28): “El guion es el que proporciona la información precisa a cada ejecutante, cada expedicionario, distinguiendo con claridad los

campos, ante todo; después, a quien corresponde la indicación en cada campo; y luego concretando qué es lo que se ha de hacer y cómo hacerlo.”

Como estrategia para el análisis se implementó la escucha atenta y minuciosa de cada informe radial acompañado de la observación y desglosamiento de su guion técnico-literario como herramienta de apoyatura visual (los cuales se incorporan completos en el anexo de esta investigación junto al link de descarga del soporte sonoro). Este formato de guion, al que se le agrega una columna además de las dos tradicionales, es un instrumento innovador y **creado a raíz de esta investigación**, motivados por la inquietud de dejar plasmado desde lo visual, la referencia técnico/estética, funcionalidad e intención sonora con la que se utilizaron los distintos elementos del relato en los informes y que permite otorgarle una carga de sentido diferente de la recepción del recurso técnico en solitario.

Para su análisis y teniendo en cuenta los elementos componentes del lenguaje radiofónico (palabra-música-efectos sonoros- silencio) y el concepto de radio-arte, que fueron oportunamente descriptos en el marco teórico de esta investigación, se adaptaron y crearon variables de análisis y sus correspondientes categorías que permitieron ordenar y sistematizar la escucha para luego relevar críticamente los elementos intervinientes en cada una de las piezas radiofónicas y poner en discusión los resultados de lo observado.

CATEGORIAS	INDICADORES
PALABRA HABLADA (Vehiculizada a través de la voz humana lleva el hilo conductor del mensaje desde el emisor hasta el receptor)	Funcionalidad (enunciativa-descriptiva-narrativa-expresiva-argumentativa) Espacialidad /Temporalidad Voces externas
MÚSICA (Transmite sentimientos, contextualiza, sirve de apoyatura a la palabra, describe situaciones y es soporte del mensaje)	Referencial Programática Descriptiva-ambiental Narrativa Expresiva Gramatical
EFECTOS DE SONIDO (Logran un efecto de atención en la audiencia, apuntan a la creatividad y ayudan a comprender el mensaje con mayor efectividad)	Efectos objetivos Efectos subjetivos Efectos gramaticales Efectos narrativos Temporalidad/Espacialidad
SILENCIO (Definido como la ausencia de la palabra, produce sentido desde su omisión ya sea por una intención dramática o psicológica o por pausas lógicas en el discurso.)	Silencio Subjetivo Silencio gramatical

Para llevar adelante el análisis y discusión de los resultados de la escucha de los informes radiofónicos se relevaron cada uno de los elementos del lenguaje y su rol dentro del relato. Es fundamental resaltar que en este trabajo no se

analiza la palabra, la música, los efectos y el silencio en sí mismos, sino en cuanto a su función dentro de la narración sonora.

Por esta razón, y a modo de ejemplo, se puede observar que un mismo elemento como una cortina musical, ubicado en otro momento del guion técnico-literario, cambia su sentido y a su vez el del texto en general. Puede cumplir únicamente con el rol de cortina musical, o puede, además reemplazar a la palabra y ponerse en juego gramaticalmente dentro del relato sonoro:

Cortina: Zamba del Grillo (Instrumental) - Alexander Echandía	Música referencial	Acompaña al relato sin modificar su sentido

Extracto Informe "Pueblos Originarios"

Cortina: Zamba del Grillo (Instrumental) - Alexander Echandía En primer plano	Música referencial Función gramatical	Punto final

Extracto informe "Pasión Medieval"

Si bien la base del relato es la palabra hablada, en el caso del lenguaje radiofónico, se conjuga con otros elementos sonoros que la enriquecen y modifican. Como asegura Balsebre, "la palabra radiofónica no es voz en sentido fisiológico de sonido verbal producido por el hombre, sino que, es acción enunciativa al servicio de una función comunicativa" (1994:42).

En los informes analizados se pudo observar que su utilización en este formato radial se vincula en gran medida a su función enunciativa, es decir que se limita a trasmitir información objetiva sin subjetivaciones desde la tonalidad de la voz.

OFF: En Argentina existen más de quince clubes en distintos estadios de formación, como por ejemplo, en Córdoba, Bariloche, Mendoza y en el Conurbano Bonaerense. A lo largo y ancho del país pequeños grupos de apasionados por el deporte pelean día a día para crecer. Si bien no son reconocidos oficialmente se identifican como la Federación Argentina de Combate Medieval.	Palabra Hablada Función enunciativa	Expone brevemente un aspecto de la actividad

Pero también se registraron fragmentos en los que se apela a la argumentación, descripción y temporalidad. Como afirma Martínez Costa (2005:47) en cuanto a las funcionalidades de la palabra, respecto de la argumentación busca defender o plantear una opinión que surge de un razonamiento previo. La palabra utilizada en su función descriptiva invita al oyente a "visualizar" determinado paisaje, a recrear el escenario del tiempo de suceso, a vivenciarlo desde la escucha. Y atendiendo a la función temporal, la palabra puede marcar las distinciones del tiempo del suceso (cuando se produjo el hecho) del tiempo del relato (cuando se recrea y se narra en un tiempo presente). De todas estas funciones, se dan cuenta en los siguientes ejemplos:

Extracto informe "Pueblos Originarios"

OFF: Históricamente, los pueblos originarios han sido invisibilizados, negados, rechazados y discriminados, por parte de la sociedad y el estado. En la actualidad tienen un lugar mucho más presente y la mirada que existe sobre ellos se está transformando.	Palabra hablada Función argumentativa	Establece un punto de partida ideológico en el relato. Se plantea una valoración de el estado actual de los pueblos originarios.

Extracto informe "Triple Crimen"

Off: La noticia de que habían sido asesinados se hacía pública. Los tres se conocían entre sí, aunque sus familias no estaban enteradas. Sebastián y Damián se dedicaban al rubro de medicamentos como distribuidores en droguerías. Leopoldo era publicista.	Palabra hablada Función descriptiva	Describe brevemente la situación de cada una de las víctimas

Extracto informe "Triple Crimen"

Off: 13 de agosto de 2008	Palabra hablada Temporalidad + fx temporalidad	Marca un tiempo anterior al tiempo del relato. Tiempo del suceso

Por el contrario, se observa que el recurso más frecuente que se utiliza para la argumentación y la expresión de ideas y lineamientos ideológicos es la incorporación de voces externas que afirman todo lo "no dicho" por la voz en off (palabra hablada).

Extracto Informe "Pueblos Originarios"

Testimonio V.C: "Ahí nuestra lucha, de un principio no sólo por el territorio, es también por cambiar la política arqueológica del Estado que respete, que consulte como marca la ley, leyes internacionales, que consulte antes de hacer macanas, antes de, antes de hacer cualquier cosa el Estado debe consultar."	Voz externa Función argumentativa	El testimonio refleja la postura ideológica de los pueblos originarios. Reemplaza a la palabra del realizador

Estas voces externas que se incorporan para ampliar o validar la narración avalan y refuerzan una opinión o un razonamiento previo.

La elección de estos testimonios por sobre otros dan cuenta del enfoque que los realizadores otorgan al informe, como también el momento del relato en el que se insertan.

Insert "Algo habrán hecho": "Creeis que las provincias de la unión se hará una nación libre de los reyes de España y su metrópoli" "Si, creemos"	Voz externa Función descriptiva Dramatización	Sitúa al oyente en el momento histórico de la firma de la independencia

Extracto Informe "Bicentenario"

En este caso la voz externa se utiliza para situar al oyente en un contexto histórico, para generar un clima propicio para el desarrollo de la narración.

También se registraron otras formas de argumentar a través de las voces externas, esta vez conjugadas con nociones de radio arte. A través de distintas figuras del montaje radiofónico, en el ejemplo que sigue, se creó un compilado/mix de testimonios, voces que marcan y justifican con su incorporación la opinión del enunciador sobre la temática. Como se dijo anteriormente, no se analizan los elementos del lenguaje radiofónico por separado, sino cómo estos recursos estéticos que se utilizaron al momento de narrar y, que, combinados entre sí junto a lo literario y mediados por la tecnología, permiten la creación final de una "pieza" de radio-arte única y superadora en su conjunto de la recepción de sus elementos por separado.

MIX TESTIMONIOS; La vida me enseño que si te propones algo lo logras. Es algo que nos gusta muchísimo y cuanta más gente se sume a este mundillo la verdad que es muy divertido pasar por acá. No importa de que rama vengas, podes encontrar tu lugar.	**Voz externa**. Función argumentativa.	La elección de estos fragmentos de voces externas deja al descubierto la marca del enunciador, que intenta plasmar un mensaje positivo en cuanto a la práctica del deporte e invita, a través de distintas voces, a que descubran la actividad.

Extracto Informe "Pasión Medieval"

Sin embargo, su función enunciativa, es decir limitarse a transmitir información sin subjetivaciones, también está presente al momento de narrar a través de los testimonios:

Extracto Informe "Bicentenario"

Ricardo Rouvier: "donde ya no quedaba ninguna relación o vinculación con la hegemonía española que estaba concluyendo en el mundo y también en América Latina."	Voz externa Función enunciativa	Expone brevemente el hecho histórico

Del relevamiento de los recursos técnicos se detectó que los usos de la música también son variados y responden a una intencionalidad manifiesta en la creación de la pieza radiofónica.

La música se transforma en un poderoso auxiliar que sirve para intensificar las acciones que narran, sin necesidad de utilizar palabra. Es portadora de sentido toda vez que su texto completa una idea expuesta por el locutor o, incluso, cuando su melodía se vincula con el contenido del mensaje. Si se toma en cuenta la clasificación de Martínez Costa (2005:52) de las cuales se desprendieron las categorías de análisis de esta investigación sobre sus usos y

funcionalidades, la música pude cumplir varias funciones al mismo tiempo, según su ubicación en el relato:

Extracto Informe "Pasión Medieval"

CORTINA Música Celta + fx lucha	Efectos objetivos/descriptivos Música referencial Descriptiva/ambiental	Los efectos recrean situación de lucha (paisaje sonoro) mientras la música acorde acompaña

En este caso, la cortina musical describe y ambienta el espacio y el tiempo en el que se desarrolla la acción, ayuda a situar el relato en una región o época específica: la época medieval. Presentada en primer plano ayuda a plantear el escenario y a anticipar/alertar a quien escucha sobre lo que se quiere contar.

En otro sentido, en los extractos en los que se refuerza el acompañamiento del clima del relato, la música puede ser sólo referencial o descriptiva-ambiental, otorgando una base sonora acorde al estilo narrativo que presenta el informe.

Extracto Informe "Bicentenario"

Cortina: Tango Monserrat - Bajofondo	Música referencial Función descriptiva	Anclaje con Argentina por tratarse de tango

En el ejemplo la música refuerza la acción, pero su presencia no es imprescindible o puede ser sustituida por otra de iguales características. Su ausencia no rompe con la estructura del relato.

En otros casos, la música revela una posición estratégica en la narración, destacando su función gramatical, al permitir, por ejemplo, el cambio de eje temático, la conclusión de una idea o simplemente facilitando la conclusión de la narración desde lo sonoro o desde la perspectiva del radio arte.

Cortina: The Beatles – Here comes the sun (Instrumental)	Música referencial Función gramatical	Punto y aparte

Extracto Informe "Payasos de Hospital"

Extracto Informe "Pueblos Originarios"

Cortina musical a primer plano	Música referencial Función gramatical	Punto final

La importancia de la musicalización radica en que se pueda lograr una unidad de sentido que permita enriquecer el texto sonoro logrando armonía rítmica y estética de la pieza.

Como se dijo anteriormente, el montaje radiofónico permite combinar los distintos elementos del lenguaje radial, es por eso por lo que simultánea e independientemente a la aparición de la música en una función específica, se incorporan los efectos de sonido (FX) que aportan y colaboran en crear el ambiente en el que se desarrolla la acción. No suelen acaparar totalmente la situación, pero permanecen latentes recreando el paisaje sonoro además de ser la manifestación natural de la sonoridad de los objetos. Muchas veces pasan inadvertidos para el oyente por la naturalización de su utilización, pero son fundamentales y poco inocentes como complemento del relato.

Los efectos sonoros relevados han cumplidos diferentes funciones, pero todos ellos dentro de los llamados "objetivos" (que suenan tal cual son y poseen una correlación directa con un objeto/situación de la realidad).

Utilizados en primer plano, los efectos de sonido narran o describen situaciones que predisponen al oyente a la escucha atenta. Pueden recrear un espacio y un tiempo en el que se desarrolla el relato:

Extracto Informe "Pasión Medieval"

Ambientación clima medieval + fx pájaros + fx caballos	Efectos objetivos/narrativo Música descriptiva	Predispone a la escucha. Sugiere al oyente el espacio físico/temporal en el que se va a desarrollar el relato.

Extracto Informe "Triple Crimen"

Secuencia sonora – llaves + puerta de auto	FX efecto objetivo Espacialidad Función narrativa	El manejo de los planos sonoros genera la sensación de espacio. El primer plano ocurre a menor distancia, mientras que el tercero a lo lejos. Cuentan la acción sin palabra

Pero, además, son fundamentalmente valiosos cuando se incorporan en su función gramatical, ya que reemplazan signos de puntuación, resaltan frases o palabras que quieren ser destacadas.

Efecto: pizarrón	Fx objetivo Función gramatical	Punto aparte

Extracto Informe "Bicentenario"

Extracto Informe "Pasión Medieval"

FX ESPADA + **OFF**: JUAN MANUEL CEVASCO DIAZ, Presidente de la Federación Argentina de Combate Medieval.	Fx objetivo. Función gramatical ("comillas") **Voz Externa.** Función Enunciativa.	Genera un acercamiento a una característica de quién va a dar testimonio. En este caso, nos anuncia que quien toma la palabra está vinculado a la práctica del deporte y combate medieval.

Otra forma de vinculación de los FX con la narración está en línea con la ambientación y la puesta en contexto del espacio/tiempo en el que se desarrolla el relato, de manera que el oyente pueda recrear el paisaje sonoro e incorporarlo casi "naturalmente" a la escucha, sin necesidad de que éstos cobren el protagonismo de la narración. También al momento de presentar los testimonios, con efectos en la voz a través del montaje, se logra poner en juego una intencionalidad sobre la redirección de la atención del relato, por sobre otros elementos.

Extracto Informe "Pasión Medieval"

Ambientación Construcción. Tercer plano.	Fx objetivo/descriptivo ambiental.	Recrea el paisaje sonoro que acompaña el relato

O, incluso, conjugados con la musicalización:

Extracto Informe "Pasión Medieval"

CORTINA Música Celta + fx lucha	Efectos objetivos/descriptivos Música referencial Descriptiva/ambiental	Los efectos recrean situación de lucha (paisaje sonoro) mientras la música acorde acompaña

Por último, pero no menos importante, se destaca el uso del silencio.

Definido como la ausencia de sonido, el silencio resulta indispensable para la construcción de sentido ya que lleva implícita la capacidad comunicativa de dotar al oyente de un espacio de reflexión sobre lo dicho tanto desde el texto como desde lo netamente sonoro. Cumple esta función toda vez que el silencio sea provocado intencionalmente por el emisor del mensaje y no se identifique como producto de una falla técnica. Según Balsebre (1995), es uno de los elementos de mayor potencialidad dramática e intencional, transmisor de información.

Extracto Informe "Triple Crimen"

Silencio	Función gramatical	Genera suspenso. Cumple la función de los puntos suspensivos. Acompaña clima del relato

Si bien se relevó su uso sólo en un caso, en el que su función fue generar clima de suspenso en el relato, las ausencias de sonido en radio representan un recurso poco explorado pero determinante en cualquier narración. En un medio en el que todo es presencia acústica, apelar al silencio siempre resulta un desafío porque en su medida adecuada genera sentido, pero unos pocos segundos pueden resultar excesivos y contraproducentes al relato.

II.2. CONCLUSIONES

Para establecer generalidades derivadas del análisis de cada uno de los informes es fundamental resaltar que en este trabajo no se analiza la palabra, la música, los efectos y el silencio en sí mismos, por separado, sino en cuanto a su función dentro de la narración sonora.

Esta mirada permite observar cómo un mismo elemento puede cumplir con distintas funciones dentro de la obra sonora según sea su ubicación en el relato, y cómo muta su sentido y el del relato general.

Con respecto a la palabra hablada su utilización estuvo marcada en la mayoría de los informes por su función netamente enunciativa, buscando un registro imparcial y objetivo al presentar las temáticas en cada uno, respetando así las características centrales del formato de “informe radiofónico” cuyo eje es la transmisión de información despojada de opinión explícita.

En la mayoría de las piezas analizadas las opiniones se expresaron a través de la palabra de manera implícita, valiéndose de su función argumentativa, lo que permitió a los realizadores establecer posiciones y puntos de partida que dejaban traslucir las huellas del enunciador.

La palabra no estuvo sólo presente desde la voz en off de los alumnos periodistas sino desde la incorporación de voces externas comolas fuentes diversas,, palabra autorizada (fuentes expertas), testigos, etc. que aportan información, sientan puntos de vista, generan opiniones, motivaciones y ahondan muchas veces lo que el formato informe no le permite al presentador.. Además, la elección de estas voces/testimonios por sobre otros, “hablan” de la visión de los realizadores del informe como también lo hace el momento del relato en el que se insertan. En general, una voz externa aporta opinión en la narración cuando se utiliza seguidamente de un fragmento de palabra hablada enunciativa, es decir, el realizador informa y el testimonio deja claro su punto de vista sobre lo que fue dicho como palabra argumentativa.

Es interesante cómo en los informes se utilizó la función temporal de la palabra para marcar saltos en el tiempo. De esta manera el oyente puede distinguir entre el llamado tiempo del suceso -que es el tiempo en que efectivamente sucedieron los hechos- y el tiempo del relato, que sucede en el momento en que se recrea el suceso en el tiempo presente. Si bien aparece en sólo una de las piezas analizadas, su importancia radica en que el recurso narrativo figura para complementar la falta de voces externas que, en muchas ocasiones, ayudan a recrear situaciones o climas del relato.

En los informes estudiados, los usos dados a la música son interesantes de destacar. En sí misma es portadora de sentido, acompaña a la palabra, la enriquece, y muchas veces sirve para intensificar las acciones que se narran, sin necesidad de utilizar palabra. La música utilizada en su función descriptiva/ambiental permitió situar el relato en una región o época específica (Pasión medieval y Bicentenario) y el manejo de los distintos planos, como por ejemplo el primer plano, colabora a anticipar/alertar a quien escucha sobre lo que se quiere contar. En muchas otras situaciones dentro de los relatos la música cumplió con su funcional referencial de acompañar a la palabra sin que

su presencia fuera imprescindible a la narración; pero tantas otras veces como se plasmó en el análisis, su incorporación fue fundamental en el relato en su función gramatical como sustituta de la palabra facilitando, por ejemplo, un cambio temático, giros narrativos, o conclusiones desde la perspectiva del radio arte.

Se destacó en esta investigación la importancia del montaje radiofónico. Todos los elementos descriptos y caracterizados para el análisis, componentes del lenguaje radiofónico, se encuentran mediados-atravesados por la técnica. El principal objetivo del montaje radiofónico es dar forma, con la ayuda de las técnicas de edición de audio y de la planificación de lo que se quiere contar, a un nuevo mensaje, que despierte en el receptor, la creación de determinadas imágenes mentales, superadoras en su conjunto de la recepción de los elementos por separado y emergiendo la creación de un nuevo mensaje a través del radio arte.

De la forma de combinar los elementos del lenguaje radiofónico y de la elección del eje de acción, se derivan las figuras del montaje, que son procedimientos técnicos que ayudan a planificar la edición, colocando cada elemento del lenguaje radiofónico en el lugar que se le ha adjudicado para cumplir una función comunicativa y que al mismo tiempo son capaces de representar traslaciones espaciales y temporales.

A través del montaje radiofónico, los efectos sonoros (FX) colaboraron en crear los espacios y ambientes de cada informe radiofónico. Con su aporte, muchas veces desapercibidos por la naturalización que se hace de ellos permiten recrear el paisaje sonoro del relato de manera llevadera y no forzada.

En muchas oportunidades se utilizaron como accesorios y acompañantes de la narración y tantas otras veces fueron utilizados en primer plano (Triple Crimen en particular) para cobrar el protagonismo de la acción, fundamentalmente cuando son utilizados en su función gramatical, que suplen a la palabra y cobrar total relevancia.

Además de cumplir con estas funciones, se pude establecer que, en todos los informes analizados, los FX fueron efectos de sonidos objetivos: es decir que tienen un correlato con un objeto o situación de la realidad. Se podría concluir que se hizo sólo uso de este tipo de efectos sonoros porque las temáticas abordadas en cada uno de los informes se condicen con hechos reales con los cuales pueden establecerse paralelismos entre el relato hablado y el relato sonoro.

También, en algunos informes analizados, al momento de presentar los testimonios con efectos en la voz y distintas figuras del montaje, se logra poner en juego una intencionalidad sobre la redirección de la atención del relato, por sobre otros elementos. Así, por ejemplo, cuando se utilizó una de las formas de "distorsión" de la voz sobre el cargo del entrevistado podemos deducir que los realizadores intentan destacar su importancia como voz autorizada o experta para narrar.

En cuanto a la incorporación del silencio en los informes radiofónicos, se puede decir que aún no se lo ha explotado en su plenitud. Su presencia de manera intencional se relevó en un sólo caso, para generar un clima de suspenso y tensión en el relato (Triple Crimen). Como se dijo anteriormente, definido como la ausencia de sonido, el silencio resulta indispensable para la construcción de sentido siempre que se utilice de manera manifiesta y no se identifique con una falla técnica. Es uno de los elementos de mayor potencialidad y que su uso, medido, podría aportar mayores resignificaciones de sentido; pero aún es un recurso pendiente de ser explotado, al menos en este formato radiofónico.

Luego de analizar los informes que forman parte de la muestra de esta investigación, queda en evidencia que la combinación entre la palabra y los restantes elementos del lenguaje radiofónico (música, efectos y silencio) constituyen un equilibrio de recursos estético/narrativos que permiten que las piezas "cuenten historias" de maneras diferentes según cuál sea la preponderancia de cada uno de ellos. Así, aquellos informes en los que predomina la palabra hablada en su función enunciativa, se destaca mucho más la utilización de efectos y la música en su función descriptiva para recrear paisajes sonoros que acompañen la narración. Esto es, complementan la palabra netamente informativa l dando un marco de subjetividad implícita que lleva al oyente a posicionarse en la escucha sin necesidad de que sea dicho. Por el contrario, las narraciones en las que la palabra en su función argumentativa asume un rol más evidente, tanto la música como los efectos y el silencio acompañan prácticamente sin asumir sentido añadido.

En cuanto al formato de informe radiofónico, se puede decir que los grandes avances técnicos en materia de edición digital de sonido permitieron que en los últimos años se incorporaran nuevas formas de contar las noticias. Se trata de formatos tradicionales, como los informes analizados, que cobran relevancia y protagonismo debido a los novedosos métodos que se aplican en su post producción. El tratamiento de la información a través del radio arte permite que

las investigaciones se transformen en una pieza sonora única que combina información, investigación, edición de sonido y narración.

Se pudo demostrar, luego del análisis de estos informes, que esta creciente tendencia a “incorporar sentido” más allá de la palabra hablada, pone de manifiesto el trabajo integral en todas las áreas que realizan los alumnos para la elaboración de este formato radiofónico. Se debe destacar que el informe está enmarcado dentro de los géneros de monólogo en el que se expresan y se detallan datos explicativos y estadísticos que complementan una noticia de actualidad, se la profundiza, se agrega el estado de situación de una problemática o proceso, o se describe una recopilación histórica sobre el tópico en cuestión. Aporta un análisis general, profundiza los hechos, los pone en contexto, los interpreta y los explica, sin perder de vista la tendencia a un registro más objetivo con que debe ser presentada la información. Es por eso que uno de los recursos más importantes del informe es la validación de la narración a través de los testimonios de entrevistados que sustenten las afirmaciones que presenta el realizador. La puesta en el aire de cualquier informe radiofónico supone un proceso previo en el que se efectúa la recopilación de datos y redacción del guion final.

Es importante también tener en cuenta que la muestra forma parte de un producto radial superador como lo es el magazine semanal (El Último Tren) realizado íntegramente por alumnos de la cátedra del Taller de Administración de Medios que se emite a través de la radio de la UNLaM. Cada uno de estos informes fue realizado por los estudiantes de la especialización en radio, por lo que suponen un enorme esfuerzo de elaboración y corrección para lograr piezas equilibradas tanto en lo periodístico como en lo estético. Pero como en todo trabajo de cátedra, están presentes errores y aciertos propios del proceso de aprendizaje.

Como se dijo en el análisis, la radio es tiempo, su dimensión por excelencia es temporal y no espacial. Y es por ello que plasmar el espacio radiofónico siempre genera un desafío.

Se puede decir que la radio busca modernizarse para generar contenidos más dinámicos, cortos, atrayentes y fácilmente entendibles, con un lenguaje sencillo que transporte a los oyentes a ser parte de lo que se quiere contar, que los involucre.

Es de suma importancia y un aporte novedoso de este trabajo el relevamiento y análisis de los recursos técnicos de una pieza sonora, ya que la mayoría de las investigaciones de radio centran su análisis únicamente en la palabra. Si bien,

la palabra hablada es el elemento por excelencia del lenguaje radial, destinar una función únicamente de complemento al resto de los elementos (efectos, música, silencio) sería menospreciar la potencialidad, moderna y atrayente, de transmitir información, generar contenido, crear ambientes, paisajes y sensaciones en el oyente.

El radio arte interpela al oyente para que complete la red de resignificaciones de sentido con sus propias competencias adquiridas previamente que lo sumergirán en la incorporación de conceptos nuevos e innovadores.

Un aspecto novedoso de esta investigación en cuanto a los aspectos metodológicos es el aporte una nueva herramienta de análisis (el guion a tres columnas generado específicamente para este trabajo) que puede ser implementado para plasmar en la dimensión espacial las significaciones, usos y funcionalidades de los recursos técnicos-estéticos que componen el lenguaje radiofónico, fuente inagotable de paisajes sonoros. Sin duda, es un aporte que puede ser utilizado en futuras investigaciones o incorporar su uso en las cátedras para complementar la producción integral de los diversos formatos sonoros.

ANEXO CORPUS DE RADIO

Link descarga informes sonoros:
https://drive.google.com/drive/folders/0B5wvLlgvcYfDMWR1UXVnSXVKOEE?usp=sharing

Informe Bicentenario

Guión técnico/literario Bicentenario	Recurso técnico	Recurso artístico / estético
Insert "Algo habrán hecho": "Creeis que las provincias de la unión se hará una nación libre de los reyes de España y su metrópoli" "Si, creemos"	Voz externa Función descriptiva Dramatización	Sitúa al oyente en el momento histórico de la firma de la independencia
Cortina: Sueño dorado (Instrumental) - Abel Pintos	Música referencial	
OFF: El 9 de Julio de 1816 es un día que el pueblo argentino tiene grabado a fuego en sus corazones. En aquel momento, la nación rompió las cadenas que la apresaban y proclamó su libertad e independencia.	Palabra hablada Función argumentativa	
Ricardo Rouvier: "la declaración de la Independencia tuvo que ver fundamentalmente con la conclusión de este ciclo emancipatorio"	Voz externa Función enunciativa	
OFF: Ricardo Rouvier, politólogo	Palabra hablada Función enunciativa	
Ricardo Rouvier: "donde ya no quedaba ninguna relación o vinculación con la hegemonía española que estaba concluyendo en el mundo y también en América Latina."	Voz externa Función enunciativa	Expone brevemente el hecho histórico
Eduardo Lazzari: "Se decidió hacer ese congreso general en el momento en que había que tomar una decisión trascendente"	Voz externa Función argumentativa	
OFF: Eduardo Lazzari. Historiador	Palabra hablada Función enunciativa	
Eduardo Lazzari:"que era negociar con el imperio, decidir la fundación de un país. En ese momento, los hombres de julio, que fueron esos 33 congresales que con el apoyo de sus pueblos tomaron la decisión, optaron por un criterio de soberanía absoluta en medio de la guerra, y bueno, gracias a ese impulso que tenía algo de locura se logró levantar este país."	Voz externa Función argumentativa	

Cortina: Pájaros (Instrumental) - Gustavo Santaolalla	Música referencial Función gramatical	Cambia el eje temático Punto aparte
OFF: Aquel proceso había comenzado en mayo de 1810, pero todavía quedaban muchos asuntos por resolver.	Palabra hablada Función enunciativa	
Ricardo Rouvier: "La Argentina a partir de la Revolución de Mayo tuvo que tratar de integrar a las distintas zonas, regiones que constituían en ese momento al país, aunque en realidad todavía no estaba constituido, se estaba constituyendo. Y fue la necesidad de territorialidad de la agregación, para constituir la Nación. Y entonces, el hecho de mayo es un hecho importantísimo pero reducido en términos de cobertura geográfica y desarrollo regional. Ahí ya tenemos a los diputados y a los representantes de las provincias, ahí ya tenemos al país federal en marcha.	Voz externa Función enunciativa	
Efecto: pizarrón	Fx objetivo Función gramatical	Punto aparte
Insert "Algo habrán hecho": "Declaramos solemnemente a la faz de la tierra que es voluntad unánime e indubitable, de estas provincias, romper los violentos vínculos que las ligaban a los reyes de España, recuperar los derechos de que fueron despojados e investirse del alto carácter de una nación libre e independiente del Rey Fernando VII, sus sucesores y metrópoli."	Voz externa Función enunciativa Dramatización	
Cortina: El viaje (Instrumental) – Gustavo Santaolalla	Música referencial	
OFF: A pesar de las diferentes visiones políticas de la época, el 9 de julio de 1816 se declaró la independencia argentina, no sólo respecto de España sino también de toda otra dominación extranjera. A partir de su emancipación, el pueblo argentino empezó a transitar un camino junto a otros países latinoamericanos, para consolidarse como estados soberanos.	Palabra hablada Función enunciativa	
Eduardo Lazzari: "Eso llevó a que San Martín pudiera desarrollar con mucha más tranquilidad y claridad el plan continental, que significó la libertad de Chile, la libertad del Perú, y de alguna manera, el fin del poder español americano, se sembraron en ese tiempo	Voz externa Función enunciativa	

algunas de las semillas de lo que fue el federalismo argentino." Ricardo Rouvier:"el cambio positivo fue la voluntad, fue afianzar la voluntad de la Independencia y emancipación. "	Voz externa Función enunciativa	
Cortina: Almendra (Instrumental) – Luis Alberto Spinetta	Música referencial	
OFF: Independencia es la capacidad para elegir y actuar con libertad, sin obedecer a un gobierno impuesto. Ahora es el pueblo el que elige su propio mandato.	Palabra hablada Función argumentativa	
Eduardo Lazzari: "Creo que estos 200 años de la independencia son una oportunidad interesante para ubicarnos en lo que fue el sueño de los padres de la independencia, el sueño de los padres constituyentes, pensar si la realidad de hoy está a la altura de lo que fueron los sueños de los que fundaron el país. Argentina ha logrado sustentar una nacionalidad federal a lo largo del tiempo, eso sin duda es motivo de orgullo."	Voz externa Función argumentativa	
Cortina: Ojos de cielo (Instrumental) – Mercedes Sosa	Música referencial	
OFF: El 9 de julio debe ser recordado como una fecha en la que se afianza el compromiso de construir una patria libre y justa para todos. La independencia debe ser defendida y reivindicada a diario. Cada uno, desde su lugar, debe comprometerse y hacer valer los ideales de quienes dieron su vida para que seamos soberanos y podamos decidir por nosotros mismos.	Palabra hablada Función argumentativa	
Eduardo Lazzari:"El gran desafío de hoy y el gran deber que tenemos para con nuestra historia es volver a pensar a largo plazo. Sin duda, en 1816 cuando se pensó la independencia se pensó con una trayectoria de siglos por delante, y ese me parece que es el desafío que nos pone estos 200 años de la independencia por delante, que es pensar un gran país para el futuro y comenzar a concretarlo hoy."	Voz externa Función argumentativa	
Cortina: Tango Monserrat - Bajofondo	Música referencial Función descriptiva	Anclaje con Argentina por tratarse de tango

OFF: La historia argentina muestra importantes progresos, entre ellos, la democracia, la recuperación de una identidad propia como nación y el renovado rol de un Estado participativo. La independencia cobra diferentes sentidos según quien la interprete.	Palabra hablada Función argumentativa	
Clemente López:" Nosotros empezamos a ver la historia como que nosotros no existimos, pero si."	Voz externa Función enunciativa	
OFF: Clemente López, cacique de la comunidad QOM de Derqui	Palabra hablada Función enunciativa + fx gramatical	Mayúscula
Clemente López:" en nuestro pueblo participó en el Día de la Independencia…es lo que nosotros a veces nos preguntamos nosotros, de que muchas cosas que como que…usaron nuestro pueblo pero cuando, cuando se escribe una historia, nunca se lo tiene en cuenta a los pueblos originarios."	Voz externa Función enunciativa	
Flavia Massenzio: "En principio en la historia argentina, por supuesto, la independencia es"	Palabra hablada Función enunciativa	
OFF: Flavia Massenzio, miembro de la Federación argentina lesbianas, gays, bisexuales y transexuales	Palabra hablada Función enunciativa + fx gramatical	Mayúscula
Flavia Massenzio: "es un paso increíble que dimos como pueblo como patria, el independizarnos y ser libres y dejar de ser colonia. Y en lo social y cultural sin duda es un proceso histórico que ha atravesado muchísimas etapas, muchísimos periodos muchísimas guerras, muchísimas muertes y que nos ha llevado hoy a tener un estado de derecho donde nos podemos sentir libres donde nos podemos sentir emancipados y donde podemos gozar de una argentina un poco más igualitaria"	Voz externa Función argumentativa	
Rosa Roisinblit: "Nuestro país es un país que"	Palabra hablada Función enunciativa	
OFF: Rosa Roisinblit, vicepresidenta de Abuelas de Plaza de Mayo	Palabra hablada Función enunciativa + fx gramatical	Mayúscula

Rosa Roisinblit: “desea vivir en democracia, ambiciona vivir en democracia y trata en lo posible cada uno de los ciudadanos argentinos, trata de que así sea. Eso, a eso, le llamo yo independencia”	Voz externa Función argumentativa	
OFF: Los argentinos luchan por una identidad propia, un sentido de pertenencia, por las costumbres y tradiciones que definen el ser y sentir tan característico.	Palabra hablada Función argumentativa	
Clemente López: “Cuando formaron los dos colores, blanco y celeste, este…es como que estaba todo bien, pero después dice pero acá falta algo…y justo fueron a ver a un indio, y a un indio, y le dice bueno para que tenga vida esa bandera, hay que poner dentro, del medio de esa bandera, el dios nuestro, que es el sol, y eso nadie lo sabe, los chicos de acá…y si no lo saben acá en la comunidad, menos afuera.”	Voz externa Función argumentativa	
Cortina: Juana Azurduy - Huella Pampa	Música referencial Función gramatical	Punto aparte
OFF: ¿Somos de verdad independientes? Hoy la libertad pasa por otro lado, somos libres de elegir nuestras luchas y de decidir qué tipo de país queremos.	Palabra hablada Función argumentativa	
Rosa Roisinblit: “Cada habitante del país tiene que luchar el día a día para obtener la verdadera democracia aunque no es la, digamos, la, el régimen perfecto, pero dentro de lo que son los regímenes para gobernar un país creo que la democracia es una de las mejorcitas.”	Voz externa Función argumentativa	
Flavia Massenzio: “Hoy podemos decir que en términos de derecho, la verdad que argentina está en la vanguardia del mundo. Todos los países del mundo miran a Argentina, fuimos el primer país de Sudamérica en tener matrimonio igualitario, el décimo a nivel mundial.”	Voz externa Función argumentativa	
OFF: 200 años pasaron de aquel 9 de julio y muchas cosas cambiaron, pero todos los días buscamos reivindicar nuestro sentido de libertad. El bicentenario de la independencia es una buena oportunidad para reflexionar sobre lo que conseguimos.	Palabra hablada Función argumentativa	

Clemente López: "Yo creo que tiene que haber más participación en nuestro pueblo indígena, porque a veces las cosas no se respetan porque no se conoce, entonces yo creo que lo que falta acá es más diálogo hacia los pueblos indígenas, y más participación en nuestro pueblo."	Voz externa Función argumentativa	
Flavia Massenzio: "nuestros hijos crecen en un país igualitario, donde existe el matrimonio igualitario, donde hay muchísimas leyes que promueven la diversidad, no solo la diversidad sexual sino también la diversidad cultural y eso es lo que quiero para mi hija, un país..., y eso es lo que quiero yo también como argentina un país libre de discriminación y absolutamente igualitario y justo"	Voz externa Función argumentativa	
OFF: ¡Viva la patria! Viva	Palabra hablada Dramatización Función gramatical	Punto final

Informe Pasión Medieval

Guión técnico/literario PASION MEDIEVAL	Recurso técnico	Recurso artístico/estético
Ambientación clima medieval + fx pájaros + fx caballos	Efectos objetivos/narrativo Música descriptiva	Predispone a la escucha. Sugiere al oyente el espacio físico/temporal en el que se va a desarrollar el relato.
CORTINA OST Game Of Thrones	Música descriptiva	
OFF: Quién no quiso saber cómo fue la vida medieval alguna vez. Vivir la experiencia en carne y hueso, estar presentes en sucesos históricos que marcaron una época. La Recreación Medieval se encarga de revivir estos hechos, hacen exhibiciones donde muestran estas costumbres antiguas y realizan torneos de esgriman medieval denominado Bohurt, en él, reina la pasión por una actividad fuerte y competitiva.	Palabra Hablada Función enunciativa	
CORTINA Música Celta + fx lucha	Efectos objetivos/descriptivos Música referencial Descriptiva/ambiental	Los efectos recrean situación de lucha (paisaje sonoro) mientras la música acorde acompaña
OFF: En Argentina existen más de quince clubes en distintos estadios de formación, como por ejemplo, en Córdoba, Bariloche, Mendoza y en el Conurbano Bonaerense. A lo largo y ancho del país pequeños grupos de apasionados por el deporte pelean día a día para crecer. Si bien no son reconocidos oficialmente se identifican como la Federación Argentina de Combate Medieval.	Palabra Hablada Función enunciativa	Expone brevemente un aspecto de la actividad
FX ESPADA + **OFF**: JUAN MANUEL CEVASCO DIAZ, Presidente de la Federación Argentina de Combate Medieval.	Fx objetivo. Función gramatical ("comillas")	Genera un acercamiento a una característica de quién va a dar

		testimonio. En este caso, nos anuncia que quien toma la palabra está vinculado a la práctica del deporte y combate medieval.
TESTIMONIO JUAN MANUEL CEVASCO DIAZ "Nosotros desde la Federación siempre colaboramos con los clubes con ayuda manuscrita, mandándoles informes de que participaron, cosa que puedan golpear la puerta de sus municipios y puedan tener una instalación porque todos empezamos en una plaza, yo empecé en una plaza con un palo de escoba y en estos tres años uno con constancia fue obteniendo objetivos que mejora la performance de cada club".	Voz externa. Función enunciativa	
OFF: Tanto ha crecido este deporte que ya cuenta con un torneo a nivel mundial que reúne a más de 30 selecciones nacionales. Nuestro país no es la excepción, cuenta con los Cóndores.	Palabra Hablada Función enunciativa	
TESTIMONIO JUAN MANUEL CEVASCO DIAZ "El deporte surge en dos mil doce somos muchos re creacionistas nos fuimos poniendo en claro con muchas normativas, fabricación de armaduras y ya para Abril de dos mil trece, la Argentina ya tuvo su primera participación en este torneo mundial".	Voz externa. Función enunciativa	
OFF: El Bohurt es una batalla con armas y armaduras reales con normas que resguardan la vida de los competidores. Existen más de una categoría en el combate medieval, además del Bohurt, se practican el Triatlón y el Crossfight.	Palabra Hablada Función descriptiva	
CORTINA OST Vikings	Función referencial	
Ambientación Construcción. Tercer plano.	Fx objetivo/descriptivo ambiental.	Recrea el paisaje sonoro que acompaña el relato
OFF: Herramientas tan costosas como espadas, escudos, corazas, y todos los armamentos de esa	Palabra Hablada Función enunciativa	

época renacen en las manos de quienes participan de las recreaciones. Cueste lo que cueste.		
FX ESPADA + OFF: ADRIANA DI FRANCESCO, Representante de la Federación Argentina de Combate Medieval	Fx objetivo. Función gramatical. ("comillas")	Creación de paisaje sonoro
TESTIMONIO ADRIANA DI FRANCESCO "El ochenta y cinco por ciento de las armaduras son hechas en casa, desde ponerte en el balcón de tu casa a remachar chapa. A veces conseguimos talleres de barrio que se copen y nos dejen usar las herramientas. Acá en argentina es muy difícil la parte económica pero como todos nos damos maña no importa de que rama vengas, podes encontrar tu lugar".	Voz externa. Función enunciativa.	Genera un acercamiento a una característica de quién va a dar testimonio. En este caso, nos anuncia que quien toma la palabra está vinculado a la práctica del deporte y combate medieval.
CORTINA OST Vikings2	Música referencial	
OFF: En el combate medieval las mujeres suelen ser marginadas y rechazadas, sin embargo, nada les impide seguir firmes en su camino para lograr lo que desean. Adriana Di Francesco fue la primera en viajar a Europa y ser el puente entre el viejo continente y la Argentina, convirtiéndose en la representante internacional.	Palabra Hablada Función argumentativa	
TESTIMONIO ADRIANA DI FRANCESCO "Al principio era complicado, primero cuando yo viaje a representar a los chicos ya no les gustaba la idea que haya una mujer representando el equipo masculino, después de a poco empezamos a generar la Liga Femenina. Todavía se trabaja como si fuera una cosa hombres y mujeres y a nivel competitivo si luchan mujeres con mujeres y hombres contra hombres. Es medio complejo discutir el tema de la igualdad como en cualquier deporte".	Voz externa. Función Enunciativa	
CORTINA Florence and the Machine – No light no light	Función referencial	

OFF: La argentina y el deporte siempre han ido de la mano, grandes deportistas de nuestro pais han sido reconocidos por su pasión y sus conquistas. En el combate medieval alrededor del mundo, los colores celeste y blanco se marcan a fuego en la memoria de quienes presencian las batallas.	Palabra Hablada Función argumentativa	
TESTIMONIO ADRIANA DI FRANCESCO "Nosotros somos los Cóndores y nuestro lema es Coronados de gloria vivamos oh juremos con gloria morir. No importa lo que nos cueste lo difícil que sea nosotros seguimos adelante y no frenamos por nada. Y si nos caemos, nos levantamos y seguiremos así, creciendo y buscando mejorar día a día y eso afuera lo ven y el respeto que recibimos es genial".	Voz externa. Función argumentativa	
CORTINA OST Vikings3	Música referencial	
OFF: No todo es deporte en la Recreación Medieval, también, existen numerosas personas que apasionadas por la historia participan desde otro lugar. Existen Ferias Medievales en distintos puntos del país donde se pueden encontrar exhibiciones de batallas, comidas y diversas artesanías.	Palabra Hablada Función enunciativa	
FX DESTAPE DE CERVEZA + OFF: MARTIN ANGIOLILLO Recreador medieval y artesano cervecero.	Fx objetivo. Función gramatical ("comillas")	Genera un acercamiento a una característica de quién va a dar testimonio. En este caso, hace alusión a su actividad como artesano cervecero.
TESTIMONIO MARTIN ANGLIOLILLO "Trabajo mitad hobby que estoy tratando de que sea trabajo full, trabaje muchos años en cocteleria y gastronomía, empecé a hacer cerveza le empezó a gustar a la gente y la lleve un día a una feria para vender en botellita y le gusto a todos, un amigo hizo un logo e inventamos la marca que es Pendragon con todo el perfil medieval. Estamos tratando de que crezca, la revolución cervecera está creciendo y eso nos ayuda".	Voz Externa. Función enunciativa.	

OFF: La mayoría de los argentinos no participaron y ni siquiera conocen de la existencia de este mundo medieval. Se trata de algo desconocido y exótico aunque no por eso, menos interesante.	Palabra Hablada Función argumentativa	
CORTINA Florence and The Machine – Heartlines + Fx espadas	Fx objetivo. Función gramatical ("comillas")	Genera un acercamiento a una característica de quién va a dar testimonio. En este caso, nos anuncia que quien toma la palabra está vinculado a la práctica del deporte y combate medieval.
OFF: JUAN MANUEL CEVASCO DIAZ Presidente de la Federación Argentina de Combate Medieval. TESTIMONIO JUAN MANUEL CEVASCO DIAZ "Se lo trato de explicar con la mayor fundamentación posible porque sino va a terminar en –vos sos un loco que te pegas con un fierro-, yo empiezo explicándole que es un deporte con toda una formación técnica, práctica, que las armas no tienen filo, no tienen puntas".	Voz externa. Función enunciativa	
OFF: ADRIANA DI FRANCESCO Representante de la Federacion Argentina de Combate Medieval. TESTIMONIO ADRIANA DI FRANCESCO "Vos le decís nada –me pongo una armadura y me pego espadazos con gente- y se te quedan mirando raro. Cuando te empiezan a conocer y ven la seriedad con la que encaramos esto sí lo ven con respeto, pero es raro explicar y es raro que lo entiendan al principio y empiezan tipo –se pegan en serio ¿que hacen? ¿se juntan y se disfrazan? Como que no entienden mucho lo que es".	Palabra Hablada Función enunciativa Voz eterna. Función argumentativa.	
FX destape de cerveza OFF: MARTIN ANGIOLILLO Recreador medieval y artesano cervecero.	Fx objetivo. Función gramatical ("comillas")	Genera un acercamiento a una característica de

		quién va a dar testimonio. . En este caso, hace alusión a su actividad como artesano cervecero.
TESTIMONIO MARTIN ANGIOLILLO "Por qué hacemos algo europeo si somos argentinos, por qué no hacemos algo de gauchos o de indios y la respuesta siempre es la misma; nosotros también tenemos raíces y sangre europea así que no es ilógico que re creacionemos una parte de nuestra historia sanguínea y cultural y entonces no está mal que re creacionemos eso".	Voz eterna. Función argumentativa.	
OFF: Quienes practican recreación medieval lo sienten como un estilo de vida. Es tanta la fascinación por esta cultura que la pasión se puede trasladar a otros aspectos, como el amor. Juan Manuel y Adriana son dos jóvenes del siglo veintiuno que practican costumbres y deportes de hace miles de años y gracias a esta actividad se enamoraron y formaron una familia.	Palabra Hablada Función enunciativa	
CORTINA Halsey – Colors	Música referencial	
TESTIMONIO ADRIANA DI FRANCESCO "Todavía no estaba el deporte pero si la recreación historia y estaba practicando con lanza y él se acerco a mi grupo y lo conocí, se formo una amistad y ahora nos casamos y estamos esperando un bebé. Siempre hacemos el chiste de que está desarrollando un nuevo sistema de entrenamiento para el sonajero, para que empiece a entrenar desde chiquito".	Voz externa Función enunciativa/expresiva	
TESTIMONIO JUAN MANUEL CEVASCO DIAZ "Es varoncito y se va a llamar Santiago, mi miedo es que nos diga –ustedes dos viejos locos que se disfrazan de esa manera!- Ya tiene la ropa medieval, apenas nace… adentro de la vestimenta típica de un medieval asi que ya desde pequeño va a empezar a sufrirnos".	Voz externa Función expresiva	
OFF: Para formar parte de este mundo no se necesita saber de historia o tener destreza física,	Palabra Hablada Función argumentativa	

solo hace falta tener ganas, curiosidad, y estar libre de prejuicios.		
FX Espadas	Fx objetivo. Función gramatical ("comillas")	Genera un acercamiento a una característica de quién va a dar testimonio. En este caso, nos anuncia que quien toma la palabra está vinculado a la práctica del deporte y combate medieval.
OFF: ADRIANA DI FRANCESCO Representante de la Federación Argentina de Combate Medieval	Palabra Hablada Función enunciativa	
TESTIMONIO ADRIANA DI FRANCESCO "Es muy loco porque a veces perdemos pero perdemos con tanta altura que desde el público se escucha Argentina, Argentina porque hacemos más show que otra cosa. Para que nos tiren los tienen que cortar los brazos, mas allá de que nos falte… porque es un deporte nuevo, lo que hemos conseguido es destacable y eso la gente lo ve. Nosotros viendo videos de youtube, sacamos técnicas, armamos entrenamientos y con esas pocas herramientas llegamos a nivel competitivo y ahí es el orgullo argentino".	Voz Externa. Función enunciativa / argumentativa	La elección de estos fragmentos de voces externas deja al descubierto la marca del enunciador, que intenta plasmar un mensaje positivo en cuanto a la práctica del deporte e invita, a través de distintas voces, a que descubran la actividad.
OFF: No toda historia vive encerrada en libros o películas. El pasado junto con la acción se transformó en realidad en pleno siglo veintiuno.	Palabra Hablada Función argumentativa	
MIX TESTIMONIOS; La vida me enseño que si te propones algo lo logras. Es algo que nos gusta muchísimo y cuanta más gente se sume a este mundillo la verdad que es muy divertido pasar por acá. No importa de que rama vengas, podes encontrar tu lugar.	Voz externa. Función argumentativa.	

Informe Payasos de Hospital

Guión Técnico/Literario Payasos de hospital	Recurso técnico	Recurso artístico / estético
Cortina: Patch Adams – Main title	Música referencial	
OFF: *"Ser feliz es una decisión, es decirse a uno mismo voy a amar la vida. No espero, podría o debería. Se trata de una intención. Y cuando uno está comprometido con esa intención, cuando ama la vida cada segundo, todo funciona" – Patch Adams.*	Dramatización Palabra hablada Función expresiva	Dispone al oyente a posicionarse en la escucha desde un punto de vista que incluye valoración.
Cortina: Scott Joplin – The enterteiner	Música referencial	Cambia el clima del relato.
OFF: Payasos de Hospital es una disciplina que relaciona la actividad del Clown con el teatro, las artes escénicas y la música. Cuando el dolor, el miedo y la incertidumbre forman parte de lo cotidiano, hacer reír es como abrir la ventana para respirar el aire fresco.	Palabra hablada Función enunciativa	
Entrevista: "Ser payaso de hospital es poder digamos, unir el arte del clown con lo terapéutico"	Voz externa Función enunciativa	
OFF: María Blanco, coordinadora de la organización Puente Clown.	Palabra hablada Función enunciativa + fx gramatical	Cumple la función de resaltar. Mayúsculas
Entrevista: "Poder unir el arte a la salud, eso es ser payaso de hospital" "El payamédico es un aquí y ahora. Es en ese momento, es la producción"	Voz externa Función enunciativa	
OFF: Juan Ignacio Larrosa, payamédico	Palabra halada Función enunciativa	
Cortina: Anita Idrogo - Buscando amor	Música referencial	

Entrevista: "No hay algo estipulado, porque si no, no estaríamos dando respuesta a lo que necesita el paciente"	Voz externa Función enunciativa	
"El, el payaso de hospital bien formado se pone al servicio de los chicos"	Voz externa Función enunciativa	
OFF: Mariano Rozenberg, director de la organización Alegría Intensiva.	Palabra hablada Función enunciativa	
Entrevista: "Al tomar la, la batuta de esta cuestión están recuperando gran parte de sus expresiones saludables que son el, que son como por ejemplo el jugar".	Voz externa Función enunciativa	
Cortina: The Beatles – Here comes the sun (Instrumental)	Música referencial Función gramatical	Punto y aparte
OFF: Los payamédicos trabajan con distintas personas y todo tipo de situaciones, como adultos, ancianos, refugiados, en inundaciones o en zonas de desastres. Lo que hace especial esta práctica es su participación en los hospitales.	Palabra hablada Función enunciativa	
Entrevista: "Todos los hospitales son diferentes. Nosotros siempre decimos que a veces los hospitales con más necesidades son los que más nos gustan para ir a trabajar. Ahí es donde encontramos una unión terrible que es la, la niñez, la enfermedad y la pobreza, y en ese ámbito poder mejorar la experiencia de internación para nosotros es fantástico".	Voz externa Función expresiva	Describe estado de ánimo
"Estamos viviendo un momento de mucha destrucción, donde se ve todo lo malo, viste y…"		
Cortina: Pokemon – Gotta catch 'em all (Instrumental)	Música referencial	
OFF: La internación en los hospitales puede ser muy traumática, pero los chicos nunca pierdan sus ganas de jugar. La misión del payamédico es transformar esa habitación clínica según los deseos y la imaginación del niño.	Palabra hablada Función enunciativa	
Entrevista: "Esta característica intrínseca de la infancia de, de tener necesidad de jugar, aun padeciendo enfermedades graves, es una puerta	Voz externa Función enunciativa	

muy poderosa que se abre entre los chicos y los artistas. Y por otro lado el lenguaje clown es un lenguaje que tiene muchas similitudes con el lenguaje de la infancia, esa curiosidad, esa ingenuidad".		
"Cada chico que uno va a ver es un mundo totalmente distinto. Y uno llega sin saber lo que se puede generar"	Voz externa Función enunciativa + fx gramatical	Se utiliza para resaltar una frase y destacarla del relato. Mayúscula.
"Y así es como un cuarto de hospital se ha transformado en una selva, en un parque de diversiones, en un concierto de rock, en un estadio de fútbol, en el patio de, de tu escuela **(Cortina Patch Adams – Main title)** o en el cuarto, en el cuarto de la casa de ese chico que hace tanto tiempo que, que no lo ve".	Voz externa Función descriptiva Música referencial Función gramatical	 Describe ambiente Sugiere un estado de ánimo intimista
"Nosotros tenemos que trabajar interiormente nosotros, trabajamos con nuestro instrumento que es nuestra alma, nuestra vida… tenemos que generar nosotros la alegría adentro para después darla. No es que, bueno, nos ponemos la nariz y hacemos que estamos alegres. En absoluto."	Voz externa Función argumentativa	
OFF: *"El acto más radical que cualquiera puede cometer es ser feliz" - Patch Adams*	Palabra hablada Función argumentativa Dramatización	
Cortina: Patch Adams – Main title	Música referencial	
OFF*: "Soy el loco que cree que la risa lo cura todo" - Patch Adams*	Palabra hablada Función argumentativa Dramatización	
Cortina: Mario Bross piano	Música referencial	
OFF: El trabajo de los payamédicos es transformar los hospitales en un lugar más amigable para los chicos internados. Para eso necesitan años de formación y la voluntad de hacer un cambio en la calidad de vida de los pacientes y sus familias.	Palabra hablada Función enunciativa	

Entrevista: "Es una tarea artística realizada por artistas."	Voz externa Función enunciativa	
OFF: Mariano Rozenberg, director general de la organización Alegría Intensiva.	Palabra hablada Función enunciativa + fx gramatical	Mayúscula
Entrevista: "No son médicos que, que, que nos disfrazamos de payasos. Estamos hablando de payasos profesionales, de artistas, clowns, que hacen que, que, que intentan transformar el hospital desde el arte". "Y yo creo que la formación es importante, es muy importante"	Voz externa Función enunciativa	
OFF: Anita Martinez, humorista.	Palabra hablada Función enunciativa	
Entrevista: "Pero de todos modos creo que para hacer feliz a alguien, para hacer reír hay que tener ganas y predisposición, que es la primera de las, para mí, de las cualidades que hay que tener."	Voz externa Función argumentativa	
"Creo que está bueno **(Cortina: Anita Idrogo – Buscando amor)** desde el punto de vista, el estudio y el perfeccionarse ¿no?"	voz externa función enunciativa + música referencial	
OFF: Juan Ignacio Larrosa, Payamédico	Palabra hablada Función enunciativa + fx gramatical	Mayúscula
Entrevista: "Ahora, para ser payamédico, yo creo que solo hace falta tener ganas de darle una mano a otro. No hace falta más."	Voz externa Función argumentativa	
"Eh, no hay un tiempo determinado. Uno puede hacer un curso de 6 meses, puede hacer un curso intensivo, puede hacer un curso de un año..."	Voz externa Función enunciativa	
OFF: María Blanco, coordinadora de la organización Puente Clown.	Palabra hablada Función enunciativa + fx gramatical	Mayúscula
Entrevista: "Pero en el territorio es donde vos completas tu formación."	Voz externa enunciativa	

Cortina: Queen – Somebody to love (instrumental)	Música referencial Función gramatical	Punto aparte Cambio de eje temático
OFF: En el 2015 se promulgó la ley que incorpora la labor de los payamédicos al sistema de salud en la provincia de Buenos Aires. El objetivo es humanizar el tratamiento de los niños enfermos durante su internación.	Palabra hablada Función enunciativa	
Entrevista: "Los cuatro artículos que la ley tiene fueron de alguna manera sugeridos por, por Alegría Intensiva, que tiene que ver con que la tarea sea hecha por artistas profesionales, eh, que la tarea sea sistemática, que el trabajo sea pago para los artistas y que el foco esté puesto en niños".	Voz externa Función enunciativa	
"Que se empiece a legislar sobre payasos de hospital de por sí es bueno porque la verdad, es como que nos están considerando como alguien dentro de la salud y como alguien positivo, ¿no? algo que suma".	Voz externa Función argumentativa	
Cortina: El vals de Amelie (Orquesta)	Música referencial	
OFF: Según la ley, los "payamédicos" recibirán un sueldo como cualquier trabajador formal. Pero este punto generó diferencias entre las distintas organizaciones.	Palabra hablada Función enunciativa	
Entrevista: "Nosotros creemos fuertemente que aquel artista que se preparó durante muchos años tiene la misma intención que tenemos todos que es vivir de lo que nos gusta hacer y, y entendemos que el trabajo tienen que ser remunerado para los artistas".	Voz externa Función argumentativa	
"Incluir un equipo de payasos de hospital en un hospital donde faltan un montón de cosas, la verdad es bastante... es como un lujo ¿no? Eh, mientras nosotros tranquilamente a ese lugar podemos seguir yendo como voluntarios"		
"Por otro lado, al plantar la obligatoriedad, pasaba a ser un trabajo entonces ahí va otra cuestión más		

filosófica de fondo, de si esto es un trabajo o no es un trabajo"		
OFF: Si bien al principio la ley significó un logro para la disciplina, las organizaciones no están completamente de acuerdo con la norma. En los hospitales aún hay muchas cuestiones que resolver.	Palabra hablada Función argumentativa	
Entrevista: "La salud pública es percibida por la gente como una salud con muchas carencias. Entonces, eh, cómo puede percibir la opinión pública que el Estado quiera imponer por ley la presencia de artistas eh, haciéndose cargo del presupuesto que esto genera cuando hay centros de salud que tienen carencias básicas."	Voz externa Función argumentativa	
"Primero sería armar la carrera, armar el posgrado, como sea, y luego armar los equipos, entre comillas que trabajen en relación laboral con los hospitales porque si no tiene mucho de poco serio"		
Cortina: Patch Adams – Main title	Música referencial	
OFF: A pesar de los debates en torno al proyecto, los paya médicos continúan realizando su labor con la misma alegría de siempre. Más allá de la ley, su misión de aliviar el dolor con las risas sigue presente.	Palabra hablada Función argumentativa	
"Si vamos a luchar contra una enfermedad, que sea contra la peor: la indiferencia" - Patch Adams.	Palabra hablada Función argumentativa dramatización	

Informe Pueblos Originarios

Guión Técnico/Literario Pueblos Originarios	Recurso Técnico	Recurso artístico/estético
Cortina: Tu nombre y el mio (Lisandro Aristimuño) - Karaoke	Música Referencial	
OFF: Históricamente, los pueblos originarios han sido invisibilizados, negados, rechazados y discriminados, por parte de la sociedad y el estado. En la actualidad tienen un lugar mucho más presente y la mirada que existe sobre ellos se está transformando.	Palabra hablada Función argumentativa	Establece un punto de partida ideológico en el relato. Se plantea una valoración de el estado actual de los pueblos originarios.
***Insert Cristina**: Siento dolor de que no se le reconozca a los hombres y mujeres que cuidaron las fronteras, que lucharon en la época de la colonia contra el invasor y que permitieron que San Martín cruzara los Andes para ir a libertar los pueblos vecinos. Hay deudas históricas y hay deudas de identidad y respeto a la diversidad cultural.*	Voz externa Función argumentativa	
***Insert Macri**: A mi me alegra mucho que después de ese primer encuentro en el acampe de la 9 de julio, Felix, con el cual nos comprometimos a en caso de reunirnos, empezar una nueva etapa, que la estemos comenzando.*	Voz externa Función argumentativa	
Cortina: Arbolito - Acá estamos	Música referencial	
OFF: En los últimos años, los gobernantes utilizaron a los pueblos originarios en sus campañas presidenciales para favorecer su imagen con el resto de la sociedad.	Palabra hablada Función argumentativa	
Testimonio Jorge Ñancucheo: "Hubo avance, hubo participación..."	Voz externa Función enunciativa	
OFF: Jorge Ñancucheo, director de la Organización Nacional de Pueblos Indígenas de Argentina.	Palabra hablada Función enunciativa	

Testimonio J.Ñ: "... pero eso no alcanzó porque son décadas y décadas de sometimiento, décadas de discriminación, de racismo."	Voz externa Función argumentativa	
Testimonio Clemente Lopez: "Como que hoy en día tenemos que empezar todo devuelta..."	Voz externa Función enunciativa	
OFF: Clemente Lopez, cacique de la comunidad Quom.	Palabra hablada Función enunciativa	
Testimonio C.L: "... porque el gobierno anterior como que ya venía entendiendo más o menos cuál es el camino, y cuál es el que apunta a los pueblos originarios, y hoy en día es como que hay que empezar de vuelta porque no tienen ni la menor idea de lo que es el tema indígena."	Voz externa Función argumentativa	
Testimonio Moira Millán: "Lo que hoy vemos es más de lo mismo pero encima con militarización de las comunidades, con represión, con desalojos violentos."	Voz externa Función argumentativa	
OFF: Moira Millán, dirigente mapuche.	Palabra hablada Función enunciativa	
Testimonio M.M: "Estamos un poquito peor de lo que estábamos, estábamos mal en el gobierno anterior y en éste estamos además de mal, completamente violentados."	Voz externa Función argumentativa	
OFF: Una de las luchas de los pueblos originarios está relacionada con el ejercicio y la participación política. Los partidos políticos tradicionales no les dieron un lugar relevante y por ello tuvieron que crear un espacio propio.	Palabra hablada Función argumentativa	
Testimonio Antonieta Prates: "Hay en algunas provincias del Norte, intendentes indígenas , diputados indígenas..."	Voz externa Función enunciativa	
OFF: Antonieta Prates, coordinadora de la Oficina de Pueblos Indígenas de la Defensoría del Pueblo.	Palabra hablada Función enunciativa	
Testimonio A.P: "... pero la realidad es que a nivel nacional no hay una representación a nivel legislativo en el Congreso, no hay ni siquiera una comisión de derechos indígenas, ni siquiera	Voz externa Función enunciativa	

hay una comisión dentro del Congreso que estudie puntualmente los derechos indígenas."		
Testimonio C.L: "No hay ninguno que hoy esté en ese lugar como diputado, como senador que se preocupe por la temática indígena. Yo todavía no lo veo."	Voz externa Función argumentativa	
Testimonio M.M: "Que sea genéticamente indígena no significa que esté ahí sentado con una agenda indígena. Creo que el día que suceda eso va a tener que haber una revolución.Cuando los pueblos originarios lleguemos a ese poder va a tener que haber un proceso revolucionario, donde los mismos pueblos nos empujen a defender esa agenda y seguramente no serán representantes de grandes partidos, partidos tradicionales sino surgidos de partidos nuevos."	Voz externa Función argumentativa	
Cortina: El Antigal - Toro Nieva - Instrumental Quena	Música referencial / descriptiva Función gramatical	Cumple la función de separar ejes temáticos. Punto y aparte
OFF: Pero el estado no es el único que los deja de lado. Los grandes medios de comunicación no suelen difundir las noticias sobre las luchas de los pueblos originarios.	Palabra hablada Función argumentativa	
Testimonio C.L: "Porque yo se que acá hay mucha gente que quieren colaborar, pero al no tener información como que desconocen lo que está pasando en los pueblos indígenas. Entonces como que esto faltan medios como para salir a difundir lo que está pasando en el mundo indígena."	Voz externa Función enunciativa	
Testimonio Carlos Sarasola: "Hay algunos países de América donde los propios pueblos indígenas están filmando sus propias películas, filmando sus propios documentales, ¿no?"	Voz externa Función enunciativa	
OFF: Carlos Sarasola, antropólogo	Palabra hablada Función enunciativa	

Testimonio C.S: "Yo creo que este es el próximo paso que van a dar los pueblos indígenas. No esperar que los medios de comunicación hablen de ellos, sino que ellos generen sus propias noticias a partir de sus propios medios. Yo creo que eso es muy posible y se está en ese camino, ¿no?"	Voz externa Función argumentativa	
Testimonio M.M: lamentablemente la apropiación de los medios de comunicación como una herramienta propia por parte de los pueblos originarios está muy lejos de ser, porque no hay recursos, se ha evidenciado que podemos obtener ese derecho pero bueno, no se condice con la realidad económica de las comunidades para poder poner en marcha realmente radios comunitarias."	Voz externa Función argumentativa	
Cortina: Jaime Torres - Ansiedad	Música referencial	
OFF: Los pueblos originarios tienen reconocidos derechos colectivos e individuales, pero no los ejercen plenamente. Son uno de los sectores más excluidos de la población argentina en diferentes ámbitos, como lo social, lo educativo, lo económico, lo sanitario, pero principalmente lo territorial.	Palabra hablada Función argumentativa	
Testimonio Carlos Sarasola: "Si hay un derecho que hay que restaurar acá en la Argentina, es una asignatura pendiente del Estado y la sociedad…"	Voz externa Función enunciativa	
OFF: Carlos Sarasola, antropólogo	Palabra hablada Función enunciativa	
Testimonio C.S: "... es la restitución de todos los territorios de los pueblos originarios. Por lo menos los territorios donde ellos están asentados, los territorios que ellos utilizan, ¿no es cierto?"	Voz externa Función argumentativa	
Testimonio Antonieta Prates: "La ley 26160 que es del año 2006 es un instrumento muy valioso porque suspende los desalojos…"	Voz externa Función enunciativa	

OFF: Antonieta Prates, coordinadora de la Oficina de Pueblos Indígenas de la Defensoría del Pueblo de la Nación.	Palabra hablada Función enunciativa	
Testimonio A.P: "... un primer paso para reconocer la posesión de los territorios por parte de las comunidades y después esto avanzara esperemos, hoy no lo hace, hoy la ley no está."	Voz externa Función enunciativa	
Cortina: Abel Pintos - Sueño dorado (instrumental)	Música referencial	
OFF: En la actualidad, existen muchas comunidades que no tienen la posesión de sus tierras debido a que el estado las utilizó con fines económicos.	Palabra hablada Función argumentativa	
Testimonio Clemente López: "Nosotros los tobas, esta comunidad que hoy vive en Presidente Derqui..."	Voz externa Función enunciativa	
OFF: Clemente Lopez, cacique de la comunidad Quom.	Palabra hablada Función enunciativa	
Testimonio C.L: "... venimos de la provincia del Chaco y nosotros nos venimos acá por la falta de tierra."	Voz externa Función enunciativa	
Testimonio Moira Millán: "El extractivismo es la principal avanzada de muerte en nuestros territorios y tenemos que enfrentarnos a ésta realidad..."	Voz externa Función argumentativa	
OFF: Moira Millán, dirigente mapuche.	Palabra hablada Función enunciativa	
Testimonio M.M: "... y luchar para defenderla y también para generar conciencia en los argentinos y argentinas, que los paisajes que se conocen hoy van ser modificados irreversiblemente, que la contaminación no entiende de sangre ni de identidades nacionales.La contaminación contamina a todos por igual, las enfermedades nos van allegar a todos por igual, a rubios, a blancos, a indígenas, a todos."	Voz externa Función argumentativa	

Cortina: Abel Pintos - Motivos (Pista)	Música referencial Función gramatical	Cambia el eje temático. Punto aparte
OFF: Existen diversos territorios en todo el país que son defendidos por los pueblos originarios ante el avance de organizaciones privadas. En La Matanza, una comunidad querandí busca recuperar un sitio arqueológico llamado Tres Ombúes en manos de un proyecto inmobiliario. El objetivo es convertirlo en un espacio cultural y de memoria de los primeros pobladores de la zona.	Palabra hablada Función enunciativa	
Testimonio Valentín Callamullo: "La Matanza es un país de la población de Uruguay casi."	Voz externa Función enunciativa	
OFF: Valentín Callamullo, voluntario del movimiento en defensa de la Pacha	Palabra hablada Función enunciativa	
Testimonio V.C: "Mucha población es indígena del noroeste, del noreste, del sur. Me parece que es importante que haya políticas activas de Estado para recuperar estos sitios milenarios."	Voz externa Función enunciativa	
Testimonio A.P: "Otro derecho muy poco ejercido por los pueblos indígenas es el derecho a la participación en la consulta previa libre e informada y al consentimiento previo libre e informado."	Voz externa Función enunciativa	
Testimonio V.C: "Ahí nuestra lucha, de un principio no sólo por el territorio, es también por cambiar la política arqueológica del Estado que respete, que consulte como marca la ley, leyes internacionales, que consulte antes de hacer macanas, antes de, antes de hacer cualquier cosa el Estado debe consultar."	Voz externa Función argumentativa	El testimonio refleja la postura ideológica de los pueblos originarios. Reemplaza a la palabra del realizador
Cortina: Zamba del Grillo (Instrumental) - Alexander Echandía	Música referencial	Acompaña al relato sin modificar su sentido
OFF 8: Si bien la lucha por el territorio es la problemática central, los pueblos originarios deben enfrentar nuevos conflictos.	Palabra hablada Función enunciativa	
Testimonio C.S: "Hay, como yo digo, una nueva agenda indígena. Hay otros temas nuevos que	Voz externa Función enunciativa	

tienen que ver con, bueno, por supuesto, con la protección y destrucción del medio ambiente, la educación intercultural bilingüe, la incorporación de las nuevas tecnologías, son todos derechos que se están trabajando hoy por ejemplo en los últimos tiempo la restitución de los restos humanos que están en los museos, la protección de los sitios sagrados, estos son temáticas muy novedosas, y que están siendo incorporados en los derechos indígenas."		
Testimonio C.L: "Para qué vamos a crear otra ley, o para qué vamos a tomar otro camino si ya existen las leyes que nos respaldan sobre los pueblos indígenas y nada más que eso, nosotros, los gobiernos de turno queremos que hoy se respeten las leyes indígenas, que se respete la consulta de nuestro pueblo indígena, que nosotros insistimos en que todavía estamos vivos, tenemos proyectos, tenemos ideas, no? Por esa razón creemos que cada cosa que se hace, nos gustaría que se cumplan las leyes junto con el derecho de la consulta."	Voz externa Función argumentativa	
Cortina musical a primer plano	Música referencial Función gramatical	Punto final

Informe Triple Crimen

Guión Técnico/literario Triple Crimen	Recurso técnico	Recurso artístico/estético
Off: 7 de agosto de 2008	Palabra hablada Temporalidad + FX temporalidad	Marca un tiempo anterior al tiempo del relato. Tiempo del suceso
Secuencia sonora – bosque	FX función descriptiva	
Off: Desde lejos y a la vera de un camino de tierra y a la altura del kilómetro 11 en General Rodriguez se podía oler la muerte. El triple crimen de 2008 conmovió al pueblo. ¿Qué pasó? ¿por qué pasó?	Palabra hablada Función argumentativa	
Secuencia sonora – llaves + puerta de auto	FX efecto objetivo Espacialidad Función narrativa	El manejo de los planos sonoros genera la sensación de espacio. El primer plano ocurre a menor distancia, mientras que el tercero a lo lejos. Cuentan la acción sin palabra
Off: Alguien los había arrastrado hasta allí	Palabra hablada Función enunciativa	
Secuencia sonora – disparos x 3	FX función narrativa	Reemplaza a la palabra. Ilustra la forma en la que se produjo el hecho sin necesidad de explicarlo verbalmente.
Off: Estaban muertos... los tres.	Palabra hablada Función enunciativa	
Cortina musical misteriosa instrumental	Música referencial	

Off: Todo comenzó con una misteriosa desaparición que desencadenó la muerte de estos tres empresarios: Sebastián, Damián y Leopoldo. No estaría bien decir muerte si en verdad fue un crimen, u.n asesinato, a sangre fría. El tráfico ilegal de drogas siempre termina mal… y esta vez, no fue la excepción.	Palabra hablada Función argumentativa	
Off: 13 de agosto de 2008	Palabra hablada Temporalidad + fx temporalidad	Marca un tiempo anterior al tiempo del relato. Tiempo del suceso
Off: La noticia de que habían sido asesinados se hacía pública. Los tres se conocían entre sí, aunque sus familias no estaban enteradas. Sebastián y Damián se dedicaban al rubro de medicamentos como distribuidores en droguerías. Leopoldo era publicista.	Palabra hablada Función descriptiva	Describe brevemente la situación de cada una de las víctimas
Silencio	Función gramatical	Genera suspenso. Cumple la función de los puntos suspensivos. Acompaña clima del relato
Off: Disparos… quemaduras… y evidencia de torturas recientes según el detective.	Palabra hablada Función enunciativa	
Cortina musical: the good, the bad and the ugly – Ennio Morricone	Música referencial	
Off: La primera versión que circuló fue que se trataba de un mensaje mafioso. Según un investigador, uno de los jóvenes tendría cheques millonarios en descubierto. Otra versión mencionaba fuertes deudas de algún familiar del joven vinculado a la publicidad. La tercera apunta a una venganza vinculada al narcotráfico o, más precisamente, el comercio de precursores químicos para la elaboración de drogas ilegales.	Palabra hablada Función enunciativa	

Una incógnita reaparecía constantemente en el relato de los conocidos de estos hombres, “La morsa”, pero nadie sabía quién era. Sin embargo, lo que todos comentaba era sobre un hombre peligroso con un prominente bigote. Todo parecía tornarse oscuro… las víctimas se encontraban envueltas en el tráfico de drogas que luego se exportaban a México. Se manejaban dinerales… otra vez el dinero, el actor principal en una novela. El jueves anterior a la masacre, Sebastián y Damián se reunieron a desayunar en un bar de Pilar. Después, los dos se encontraron para almorzar con Leopoldo en Liniers. Tras conversar durante un buen rato, alrededor de las dos de la tarde pagaron y se retiraron. Y esa fue la última vez que los vieron.		
Cortina musical de suspenso	Música referencial	
Off: Ese mismo día alrededor de las ocho de la noche, la Suzuki Vitara 4x4 roja de Damián apareció en Flores. No la hallaron de casualidad. Alguien la dejó en el lugar y la prendió fuego. Después de la acción de los bomberos, dentro de la Suzuki encontraron una pistola sin cargador ni balas. La pistola pertenecía a Sebastián Alrededor de las 11 de la noche, en Constitución, la policía encontró el Peugeot 206 de Sebastián. Estaba intacto y con las llaves. A partir de ese momento no había rastros del trío de amigos. Pero esto… recién comenzaba Tras 6 días de búsqueda los encontraron muertos. Pasaron 7 años del triple crimen. Víctor y los hermanos Cristian y Martín, eran los únicos detenidos por la causa.	Palabra hablada Función enunciativa	
Off: 27 de diciembre de 2015	Palabra Hablada Temporalidad + fx temporalidad	Marca un tiempo anterior al tiempo del relato. Tiempo del suceso

Off: Los hermanos Cristian y Martín se fugaron de la cárcel de General Álvarez junto a Víctor, quien se encontraba detenido en el penal de Olmos	Palabra hablada Función enunciativa	
Off: 9 de enero de 2016	Palabra Hablada Temporalidad + fx temporalidad	Marca un tiempo anterior al tiempo del relato. Tiempo del suceso
Off: Martín fue el primero de los prófugos en ser atrapado a media mañana en Cayastá. Minutos después del mediodía, la policía santafesina detuvo también a Cristian en los alrededores del paraje Cuatro Bocas ubicado en el departamento de Garay. Finalmente, en horas de la tarde, Víctor fue apresado en la zona de los alrededores donde habían detenido a Martín.	Palabra hablada Función enunciativa	
Off: Parecía que la impunidad terminaba el día que lograron detener y condenar a cadena perpetua a Cristian, Martín y Víctor por el triple asesinato. Pero la Morsa no siguió el mismo camino.	Palabra hablada Función argumentativa	
Off: Ibar, otro joven empresario, que tiene una causa abierta por tráfico de drogas ilícitas en Estados Unidos, había sido denunciado por Sebastián meses antes del asesinato. Estuvo prófugo cuatro años de la justicia, continuó con sus negocios ilegales e intentó seguir escapándose. Presentaba documentación falsa, y hasta pagó 50 mil dólares para intentar borrarse las huellas digitales, y así, evitar ser capturado. Off: Sin embargo, continuó prófugo hasta el 19 de junio de este año cuando fue detenido en la triple frontera en suelo paraguayo.	Palabra hablada Función enunciativa	
Off: ¿Se dará un paso más en la investigación?	Palabra hablada Función argumentativa	

Off: Y la historia vuelve a dar un giro… Off: Con Ibar detenido ¿se sabrá realmente lo que sucedió con los tres amigos? ¿Darán nombres? ¿Presentará pruebas? ¿Cristian, Víctor y Martín serán liberados? O ¿cumplirán su condena? ¿Realidad o ficción? Finalmente, realidad. Off: Un hecho de la Argentina de hoy.	Palabra hablada Función enunciativa Palabra Hablada Función enunciativa + Fx Gramatical	Cumple la función de destacar. Emula la mayúscula. Y luego punto final.

CAPÍTULO III

FICCIÓN AUDIOVISUAL

Este capítulo tiene por objeto el análisis de producciones audiovisuales realizadas por los estudiantes de la especialización en Televisión/Ficción Audiovisual del Taller de Producción y Administración en Medios, cátedra de la Licenciatura en Comunicación Social de la UNLaM, durante los años 2015 y 2016.

Los investigadores en medios, de diferentes vertientes, coinciden en que se asiste a un cambio de paradigmas de la comunicación marcados en su hibridez por la convergencia de tecnologías y campos de conocimiento, que antes actuaban de manera autónoma y hoy se cruzan modificando lenguajes y dinámicas de producción.

En este escenario contemporáneo, el relevamiento de las prácticas pre-profesionales que realizan los estudiantes en este taller, se propone reflexionar acerca de sus producciones en un marco cultural que reviste características de tipo glocal. Entendiendo lo glocal como la percepción y experiencia de fenómenos globales investidos de aspectos locales específicos, "...en lo pequeño y en lo concreto, *in situ*, en la propia vida y en los símbolos culturales" (Beck, 2008: 80).
El análisis del abordaje de las diversas problemáticas, permitirá identificar la relación temático-retórica se estructura en los cortometrajes de ficción narrativa seleccionados, a saber: *Las manos arriba* (360 Producciones, 2015)*; La oscuridad de la Luz* (Alquimia Contenidos, 2015)*; Semper* (3Tiempos Producciones, 2016)*; Osvaldo* (Valkiria Producciones, 2015)*; Uniti per l'anima* (Filipinas Producciones, 2016)*; Reformatorio de Payasos* (Melmac Producciones, 2016)*; 29, el número maldito* (Cachaca Producciones, 2016).

Durante el proceso de gestación del cortometraje, los alumnos reflexionan activamente acerca de lo que les interesa comunicar, con temáticas diferentes donde plantean su preocupación como realizadores, a la vez que agentes

socioculturales de la comunidad a la que pertenecen: la intervención tecnológica en la vida cotidiana, los vínculos socio-afectivos, los conflictos de personalidad, la identidad de género, la emergencia social, el aborto, el ¨gatillo fácil¨, la política y la historia argentinas. Muchas de estas cuestiones son extraídas de la realidad; son inquietudes planteadas en el aula a través de sus vivencias o de lo expuesto en los medios de comunicación. Como mencionan Casetti y Di Chio:

> (...) el film, ya sea "espejo" o "modelo" (o quizás ambas cosas a la vez), se abre al contexto que le rodea, vive con el ambiente que le ha dado vida; o mejor dicho, explicita los "modos de ser", los "modos de pensar" y los "modos de ver" de la sociedad en la que se sitúa. En este sentido, sus representaciones y sus relatos delatan siempre un cierto "espíritu de la época". En el film actúa siempre un verdadero escenario social. (1991 : 266).

Los equipos que conforman los alumnos se dedican a realizar investigaciones que implican conocer los contextos culturales, psicológicos, técnicos y científicos de cada tema. Se hacen preguntas y buscan las respuestas para poder ampliar sus saberes: el conocimiento de un tema les otorga control y responsabilidad sobre los elementos de la historia, de manera tal que esa producción ficcional, los personajes, los ambientes y los acontecimientos, se construyen con verosimilitud.

De la Cruz (2012: 709) afirma sobre el cine:

> (...) es testigo presencial de cómo cada sociedad discute/dialoga sobre sus propios conflictos, y a partir de sus creaciones estéticas propone imaginarios posibles donde la Cultura va a constituirse desde los múltiples encuentros de diferentes visiones/versiones y los usos que de estos discursos se realicen.

Acordando con esta reflexión, nos preguntamos cuáles son las motivaciones de los estudiantes con los que nos encontramos hacia al final de sus carreras.

Los estudiantes convierten el aula en un observatorio social donde la poética que ofrece la ficción permite acercarse a diferentes conflictos reales y transmitirlos desde un posicionamiento sensible y verosímil.

¿Qué intereses se estructuran a través de la construcción de su narrativa audiovisual?

¿Cuáles son las decisiones técnicas que hacen a la semiótica de estas producciones? ¿Cómo se expresa esa cocción que integran realidad y ficción?

III.1 Consideraciones teóricas

Cada uno de los cortometrajes se presenta como una unidad de análisis compleja: su estudio permite señalar los elementos que determinan la intergenericidad de la narrativa contemporánea en la población universitaria; identificar la relación entre categorías temáticas y retóricas en la construcción de géneros híbridos; y reconocer los aspectos de territorialidad del *corpus* analizado.

En estas producciones, los estudiantes plasman su interpretación del mundo que los rodea, con sus puntos de vista y con las particularidades técnicas que el medio audiovisual ofrece. Tal como afirma García Gil (2008):

> Los medios audiovisuales, al igual que los sonoros, visuales y escritos, condicionan la visión que se tiene del mundo. En la actualidad, de la mano de las innovaciones tecnológicas, se redefinen las nociones de tiempo y espacio, se desdibujan cada vez más las fronteras entre la realidad y la ficción, lo que posibilita nuevas maneras de ver, entender y relacionarse con el mundo circundante, al tiempo que emergen también nuevas formas de representarlo.

Para dar marco al siguiente análisis establecemos las consideraciones teóricas; aquellos conceptos y contenidos que se desprenden de la currícula de la cátedra y otras fuentes consultadas, en función del abordaje de la ficción narrativa:

• Ficción narrativa: lo crudo y lo cocido

Dado que el contexto académico en el nos insertamos como equipo de trabajo es el campo de la comunicación social, hermanado tradicionalmente con la práctica periodística, es habitual encontrarnos con el concepto de 'lo real' como aquello que aparece en su estado 'crudo' o no intervenido en cuanto producción comunicacional, cercano a la práctica documental.

Karel Reisz, citado por Dancyger (1999), diferencia entre lo documental, que consiste en exponer un tema, y lo argumental, que "se ocupa de desarrollar una trama".

> El documental procede, por lo general, de la manera opuesta. No hay actores, sólo sujetos que el realizador sigue. La posición de la cámara tiende a ser una

> cuestión de conveniencia más que de intención, y la iluminación está diseñada para ser tan poco invasora como sea posible. (...) un film sobre gente real en situaciones reales haciendo lo que suelen hacer. (Dancyger, 1999 : 257).

Ahora bien, en el momento de la compaginación del material documental, y siguiendo las reflexiones de Dancyger, el montaje opera inevitablemente sobre los hechos incorporando con su intervención un punto de vista determinado, según los casos de acuerdo a la perspectiva del realizador, del editor o de la producción. Se piensa y diseña una puesta lumínica, un escenario, para la filmación de entrevistas. O el tono, timbre e intención de la voz que se busca en el narrador, cuando se necesita la presencia de éste en el producto documental. Cada uno de estos recursos colabora en la conformación del género híbrido *fic-doc*, o *doc-fic*, determinado por la mixtura de ambos enfoques clásicos.

Entendemos que la diversidad acerca de las clasificaciones de género, según los postulados de diferentes autores, es producto de la dinámica de los cambios culturales. Pero que, en su base, se puede hacer una síntesis en cuanto a los modelos aristotélicos de los que Chillón se abreva para marcar su importancia como "arquetipos genéricos", resultando para este proyecto un punto de partida sólido para observar esas tendencias en toda narración de ficción:

> (...) los arquetipos genéricos, precisamente porque preforman el imaginario colectivo, tienden a configurar también la actuación del individuo y de la colectividad. Son, en puridad, *géneros de la acción* personal y social.
>
> (...) lo épico, lo trágico, lo lírico, lo cómico y lo dramático: (...) esos arquetipos expresan visiones del mundo y actitudes ante la vida.
>
> Puede decirse, entonces, que tales arquetipos genéricos —junto a sus variantes e hibridaciones históricas más conspicuas: el melodrama y lo melodramático, la tragicomedia y lo tragicómico, por ejemplo— son modos de concebir la vida personal y la historia colectiva, cauces de ideación por medio de los cuales los sujetos y los grupos se representan mitopoéticamente su pasado, presente y futuro. (Chillón, 2000: 121-159)

Entonces, las variables genéricas que se aborden en los cortometrajes (clásicos, híbridos, sub-géneros..) serán la derivación de aquellos acuerdos entre individuos y sociedades. De las cuales, en este marco investigativo,

importa destacar aspectos específicos que se han aplicado en cada proyecto audiovisual.

Como, por ejemplo, aquellos recursos que hagan a la distinción entre los "regímenes" de la "sorpresa" y del "*suspense*" a la que refieren Gaudreault y Jost (2010): mientras que en el primero, se comunica sólo información de la que tienen conocimiento los personajes de la historia, en el *suspense* se dan al espectador mayores elementos de los que poseen los personajes, "sobre todo presentándonos una acción de la que no han sido testigos y por tanto ignoran". La tensión se genera entre lo que sabe el personaje y lo que no sabe, pero el espectador sí y esperando por su revelación. Esa información suspendida, momentáneamente velada, constituye un cuerpo semántico que es paradigmático del género *suspense*.

Otro de los valores presentes en la construcción de mundos ficcionales, es el de **verosimilitud**. Según Metz (1972):

> (...) para Aristóteles lo Verosímil (fó *eikós)* se definía como el conjunto de lo que es posible a los ojos de los que saben (entendiendo que este último «posible» se identifica con lo posible verdadero, lo *posible real).* Las *artes representativas* -y el cine es una de ellas ya que, «realista» o «fantasioso», es siempre figurativo y casi siempre de ficción- no representan todo lo posible, todos los posibles, sino sólo los posibles verosímiles. (p. 19).

Lo verosímil, en este análisis, resulta toda una categoría de la que emanan variables que llamaremos ¨niveles de verosimilitud¨. Todorov (1972) diferencia 'dos niveles': uno, como 'ley discursiva', a la que le atribuye carácter de inevitable; "y lo verosímil como máscara, como sistema de procedimientos retóricos, que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente." (p.14). Es esta última acepción la que interesa para el análisis propuesto.

Existe una relación directa entre la decisión genérica de cada ficción narrativa y su nivel de verosimilitud, como describen distintos autores, y reside en aquellos acuerdos entre individuos y sociedades que se ven plasmados en los recursos audio-visuales.

Como también indica Todorov (1972) aludiendo ese vínculo entre verosimilitud y géneros narrativos, "la comedia tiene su propio verosímil, diferente del de la tragedia; hay tantos verosímiles como géneros y las dos nociones tienden a confundirse (...se pasa aquí del nivel de lo dicho al nivel del decir)." (1972: 13).

Precisamente, la retórica observable en las producciones audiovisuales expone cómo se comunica cada tema al ficcionalizarlo. La “censura de lo Verosímil” apunta a la *forma del contenido,* es decir, al modo en que el film habla de lo que habla (y no aquello mismo de lo que habla) (Metz, 1972: 22). En ese “cómo” entran los recursos técnicos y elementos audiovisuales que constituyen el cuerpo semiótico del objeto de estudio; así como el comportamiento que expresen los personajes, modos de caminar, de vestirse, su dicción, toda acción o detalle accesorio que lo construya como perfil sociocultural específico, reconocible como tal para el espectador que entra en sintonía con los mismos códigos culturales.

Kristeva (1972) establece un carácter “cómplice de la convención social (del principio natural) y de la estructura retórica”. Y sigue: “(...) lo verosímil sería aún más profundamente cómplice de la palabra: todo enunciado gramaticalmente correcto sería verosímil. Hablar nos obliga a lo verosímil. No podremos decir nada que no sea verosímil.” (p. 68). Al aplicar esta observación en el análisis del perfil psicológico y de la pertenencia territorial de los personajes, en cada cortometraje es posible recabar su nivel de verosimilitud. Podemos preguntarnos si tal o cual personaje, al “hablar” con determinado tono, intención, timbre, sin agregar lo gestual que también construye la dimensión retórica, es creíble; si corresponde con el arquetipo de perfil humano y sociocultural al que busca encarnar.
En esa construcción del personaje física y psicológica que “se vea y escuche” en su comportamiento respecto de los otros y su ambiente, cómo se comunica y reacciona frente a los acontecimientos, es determinante para sostener su carácter verosímil la pertenencia cultural-territorial: ese aspecto que hablará de su nivel de localidad, globalidad, glocalidad.

• La dimensión audio-visual

“Tynianov habló del cine como el ofrecer el mundo visible en la forma de signos semánticos engendrados por procesos cinemáticos tales como el montaje y la iluminación (...)” (Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis, 1999 : 47). Acerca de los elementos visuales, que se determinan por la intervención de la cámara como dispositivo tecnológico, establecemos a continuación los

conceptos referidos a plano, toma y encuadre, correspondientes al lenguaje fílmico.

Las unidades más generales de sentido que encontramos en la estructura audiovisual, en cuanto a su contenido temático-dramático, son las **secuencias**. Éstas, a su vez, incluyen bloques autónomos que refieren a dimensiones de tiempo y espacio específicos: las **escenas**. Cada vez que se cambie de lugar y/o momento del día, se pasa a una nueva escena.

Las mínimas expresiones de imagen y tiempo que se articulan dentro de cada escena, son los **planos** y las **tomas**, conceptos que consideramos es menester distinguir:

Como afirma Doc Comparato (2008: 84), "una cámara trabaja con *takes* o tomas. Una toma dura todo el tiempo en que la cámara permanezca funcionando, sin interrupciones. Una vez detenida, la toma está terminada y otra se iniciará. Cada toma está compuesta por varios *shots* o planos."

La toma es la unidad de tiempo continuo de la imagen dentro de la narración cinematográfica: comienza con la voz de 'acción' y finaliza con la de 'corte'. Por lo cual, al referirnos a una toma, puesto que corresponde a una dimensión temporal, hablamos de 'toma larga' o 'toma corta', cuando ésta evidencie esas variables.

La tipología de planos, en cambio, responde específicamente a la relación de tamaño del cuadro con respecto a la figura humana. Aquellos que superan en amplitud al patrón humano, refieren a espacios geográficos o atmósferas-ambientes. Según su amplitud, entendiendo que el plano define la dimensión espacial de la imagen, corresponde hablar de 'planos abiertos' o 'planos cerrados'.

Cada tipo de plano se aplica en función del peso dramático, expresivo, descriptivo que se busque: acompaña, refuerza o complementa la trama narrativa, de acuerdo a qué muestra y cómo lo hace. Con ese criterio, adscribimos a la siguiente convención:

- **Gran Plano General (GPG) o Panorámica.** Es la mayor amplitud que puede exponer un plano. Abarca una gran extensión del ambiente y posee una función de establecimiento y descriptiva. Es justamente el ambiente el protagonista en este plano, de un modo subyugante. Si hay otros elementos naturales o artificiales, seres vivos u objetos, éstos apenas pueden ser percibidos, con poca o nula relevancia.

- Plano General. También plano de establecimiento del ambiente, con función descriptiva y narrativa, aquí los elementos que intervienen en el ambiente pueden ocupar un tercio o un cuarto de fracción del cuadro. En ocasiones funciona como indicador de la relación particular entre los personajes y el ambiente.

- Plano Entero (PE). Los límites superiores e inferiores del cuadro coinciden con la cabeza y los pies del sujeto. Es el plano de establecimiento o presentación de los personajes por excelencia.

- Plano Americano (PA). El sujeto está encuadrado desde la cabeza hasta justo debajo o encima de las rodillas. Expone la relación entre personajes sin la necesidad de que estén muy cerca entre sí.

- Plano Medio (PM) _ El sujeto está encuadrado desde la cabeza hasta justo debajo o encima de la cintura. Muestra el grado de vinculación entre los personajes en un ambiente de cercanía. Refuerza la intimidad en el momento dramático. En un PM Abierto, el límite inferior extremo puede llegar hasta debajo de las caderas.

- Plano Pecho (PPe). El sujeto está encuadrado desde la cabeza hasta justo debajo o encima del pecho. Aquí podemos comenzar a aislar al personaje del entorno, focalizando la atención en él sin llegar aún a un punto de inflexión extremo.

- Primer Plano (PP). Los límites superiores e inferiores del cuadro coinciden con la

cabeza y parte del cuello o límite de la clavículas. Centra la atención del espectador en el personaje, su universo emocional, su conflicto, su reacción ante una inflexión dramática aislándolo del entorno por un instante. Enfatiza los gestos del rostro.

- Primerísimo Primer Plano (PPP). Los límites del cuadro se cierran sobre el rostro del sujeto (ya no la cabeza sino el rostro). Generalmente va desde la boca hasta las cejas, aproximadamente, enfatizando un momento de intensidad dramática extrema. Suele tener un tiempo de lectura muy breve en comparación con los planos anteriores.

- Plano Detalle (PD). Muestra la parcialidad o totalidad de un objeto, o una parte del cuerpo del sujeto con detalle; ocupando esta imagen casi la totalidad del cuadro. El PD funciona muy apropiadamente como *insert.*

En cuanto al sentido distintivo que algunos autores otorgan a tipologías específicas, tomamos como variable a observar en este análisis la presencia

del “plano-afección”, y la perspectiva que le otorga Deleuze (1983) al Primer Plano (PP) dentro de la narración:

> La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro... Eisenstein sugería que el primer plano no era únicamente un tipo de imagen entre otros, sino que ofrecía una lectura afectiva de todo el film. Así sucede en la imagen-afección (...). El rostro es esa placa nerviosa portaórganos que ha sacrificado lo esencial de su movilidad global, y que recoge o expresa al aire libre toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene por lo general enterrados (...) nos observa (...) no hay primer plano de rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostor, y ambos son el afecto, la imagen-afección (p.131).

Fuera de la nomenclatura en relación a la proporción antropométrica que se encuadra, se suman otras variables que se combinan con los tipos de plano ya estipulados, y agregan información complementaria:

- **Plano Conjunto.** Cuando dos o más personajes aparecen con grado similar de protagonismo dentro del mismo plano, éste se indica como plano conjunto. En cambio,
cuando se encuadra a un personaje y en ese plano aparecen de manera parcial o con
poca relevancia otro u otros personajes, se alude a éstos como referencia.
- **Insert.** Plano de independencia formal que no guarda un vínculo de continuidad necesario con los demás planos. Su posibilidad de ubicación es variable y su función es la de establecer un vínculo planos diversos, reforzar o dirigir la línea dramática, marcar una elipsis determinada, establecer una locación. Generalmente se trata de un PD, PG o GPG.

La dinámica que se crea dentro de cada plano, cómo se muestra, está definida por el encuadre, seleccionando el fragmento de la realidad que se desea destacar y lo excluye del resto del contexto original, otorgándole una significación independiente de éste, al mismo tiempo que establece un vínculo nuevo entre los elementos que quedan dentro del plano.

El **encuadre** hace referencia a la posición, altura y angulación de la cámara en el momento de captura de cada plano. Estas decisiones tienen la función de acompañar y reforzar la efectividad del mensaje en cada plano, sea cual fuere la función de éste. Casetti y Di Chio (1991 : 87) hacen referencia a los ¨modos de filmación¨ como los códigos que intervienen en el encuadre, definen “desde

qué punto mirarlo y hacerlo mirar" [al objeto]; y agregan: "(...) subrayan o añaden significados a los propios del objeto encuadrado."

La clasificación de tipos de encuadre responde a los siguientes criterios:

Según la altura (La altura no indica ninguna angulación):

- Normal _ La cámara se sitúa a una distancia del suelo equivalente al horizonte (la convención es de entre 1,50m. y 1,70 m. aproximadamente: punto de vista del sujeto).

- Alta _ La cámara se sitúa por sobre el metro y medio de distancia al suelo.

- Baja _ La cámara se sitúa por debajo del metro y medio de distancia al suelo.

Según la angulación (implica una inclinación de la cámara que pivotea en sentido vertical):

- Normal _ La cámara se sitúa en línea perpendicular al suelo. Se asocia con la expresión de la normalidad, la estabilidad, la igualdad del personaje con quien sea que esté interactuando. Al mismo tiempo marca una distancia, objetiviza al sujeto.

- Picada _ La cámara se sitúa en un ángulo de 45 grados entre el Normal y el Cenital, es decir encuadrando desde arriba al personaje. Expone al personaje con perfil débil, frágil, subordinado, disminuido moral o psíquicamente.

- Contrapicada _ La cámara se sitúa en un ángulo de 45 grados entre el Normal y el Nadir, es decir encuadrando desde abajo al personaje. A la inversa que el picado, este encuadre muestra la personaje dotado de superioridad, poder, omnipotencia, capacidad dominante, atemorizante.

- Cenital (o Picado Perfecto) _ La cámara se sitúa completamente por encima del personaje, en ángulo perpendicular al suelo (90 grados).

- Nadir o Supina (o Contrapicado Perfecto) _ La cámara se sitúa completamente por debajo del personaje, en ángulo perpendicular al suelo (90 grados). Expresa liberación, amplitud, infinto, alejamiento de la dimensión terrena; transición o umbral a situaciones oníricas. A la vez, permite marcar la sensación de que lo corpóreo se apega al suelo.

Si los encuadres Picado y Contrapicado varían en una angulación mayor o menor a 45 grados, se aclara en el guión técnico o se habla de encuadres (picados o contrapicados) enfatizados o leves, respectivamente.

- **Encuadre Dramático/Aberrante/Holandés** _ La cámara se inclina lateralmente, exponiendo un plano que quiebra la horizontalidad ambiente. Su función es expresiva y
refuerza situaciones dramáticas indicando inestabilidad.
- **Encuadre Filipino** _ Combina el encuadre picado con uno aberrante en 45 grados.

Como también aporta Feldman, las decisiones sobre el tipo de encuadre, marcado por el punto de vista que toma la cámara, apertura y profundidad de campo, así como sus movimientos o posiciones fijas, "(...) determinan la claridad del relato o el énfasis dramático requerido (...) no sólo en lo que muestra, sino en lo que *no* muestra." (1979: 133).

El recurso de la **toma subjetiva** no responde a una categoría específica de posición, altura o angulación determinadas de cámara, sino que en este caso el dispositivo se convierte en un personaje que interactúa con la historia. El plano muestra el punto de vista de dicho personaje, que puede ser el protagonista, el antagonista, personaje secundario, un animal, un objeto animado, el mismo espectador que interviene en la narración. Entonces, posición, altura y angulación de la cámara en encuadre subjetivo corresponderán a posición, altura y angulación del personaje; incluso la decisión de cámara fija, cámara móvil, cámara en mano, serán expresión de su personalidad y actitud.

A cada toma fija (la cámara se mantiene en su posición inicial, no se desplaza) le corresponde un solo plano. Cuando en cambio, desde la cámara se plantea una serie de planos con continuidad entre sí, sin que medien cortes o transiciones, entran a jugar los movimientos de cámara: ésta se desplaza y captura lo que se denomina un **Plano Secuencia**, que técnicamente corresponde a una sola toma.
En su *Discurso sobre el plano-secuencia*, Pasolini (1972) afirma que este recurso es, definitivamente, una toma subjetiva definida como: "(...) el máximo límite realista de toda técnica audiovisual. No se puede concebir «ver y oír» la realidad en su transcurrir *más que desde un solo ángulo visual:* y este ángulo visual siempre es el de un sujeto que ve y oye."

Respecto de las limitaciones propias de cada plano y sus encuadres, Aumont marca la existencia de un espacio más amplio, que incluye las dimensiones visuales y sonoras, y que el autor llama “campo”:

> (...) reaccionamos ante la imagen fílmica como ante la representación realista de un espacio imaginario que nos parece percibir. Más precisamente, puesto que la imagen está limitada en su extensión por el cuadro, nos parece percibir sólo una porción de ese espacio. Esa porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro es lo que llamamos campo (2005 : 21).

A su vez, Casetti y Di Chio afirman respecto del espacio “dentro y fuera de campo”, ambos recursos dramáticos que pretendemos observar en nuestor análisis:

> “ (...) filmar un objeto quiere decir también destacarlo de su contexto, recortarlo del *continuum* del que forma parte; con la consecuencia, por un lado, de mostrar sólo una parte de lo real y, por otro, de obligar al mismo tiempo a suponer la existencia del resto. (...) el espacio in, aquel que se ofrece abiertamente a la mirada, y el espacio off, el que se queda fuera de la imagen (por encima, por debajo, a un lado, más allá del horizonte o detrás), espacio no visto pero bien conocido.” (1991 : 86).

Para enfocar nuestros objetivos acerca de la dimensión sonora en estas producciones, nos preguntamos sobre los recursos y elementos audio-perceptibles en los cortometrajes que afecten o determinen la construcción narrativa de estas ficciones: ¿Qué rol desempeañan el sonido ambiente, la música incidental, los efectos sonoros? ¿Se detecta algún indicador de “valor añadido”? ¿El diálogo suma información acerca de la historia, o construye parte del perfil de los personajes? ¿El sonido busca un contrapunto con la imagen, o su función es la de acompañar lo que se ve, y así colaborar en su verosimilitud? ¿O se trata de una estructura sonora que otorga emocionalidad al ambiente?

“(...) En la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se «ve» lo mismo cuando se oye; No se «oye» lo mismo cuando se ve.” (Chion, 1993: 10).

El universo sonoro construye una narración audiovisual tanto como la dimensión de la imagen. Para comprender la capacidad semiótico-dramática de las estructuras sonoras aplicadas en la dialéctica audiovisual, tomamos como

principal referente a Michel Chion, y seleccionamos reflexiones vertidas principalmente en *La audiovisión* (1993).

Nos interesa destacar su definición sobre el "valor añadido" en la dialéctica audio-visual:

> Por valor añadido designamos el valor expresivo e informativo con el que un sonido enriquece una imagen dada, hasta hacer creer, en la impresión inmediata que de ella se tiene o el recuerdo que de ella se conserva, que esta información o esta expresión se desprende de modo 'natural' de lo que se ve (...) Este fenómeno del valor añadido funciona sobre todo en el marco del sincronismo sonido/imagen (...) que permite establecer una relación inmediata y necesaria entre algo que se ve y algo que se oye. (p. 13).

Y en cuanto a la música, también siguiendo a Chion (1993), interesa detectar cuándo y cómo ésta se aplica como "plataforma espacio-temporal", ya que posee un independencia particular de las "barreras de tiempo y de espacio, contrariamente a los demás elementos visuales y sonoros, que deben situarse en relación con la realidad diegética y con una noción de tiempo lineal y cronológico." (p. 69). De allí su utilidad como recurso elíptico, al "contraer espacio y tiempo", "dilatarlos", inmovilizarlos e incluso eternizarlos, como señala sobre este último efecto, "en las escenas de tensión". La música es, en resumen, un flexibilizador del espacio y del tiempo. (p. 70).

• El montaje: lo cocido

Siguiendo a Gubern (1982), la primera función del montaje cinematográfico (selección de mejores tomas y su yuxtaposición intencional) es la de vertebrar con los planos una secuencia o sintagma dotado de unidad y coherencia narrativas; más tarde estas unidades de montaje conformarán una estructura significante superior. Entonces, y acordando también con Sánchez-Biosca (1991 : 30), el montaje es "un instrumento capaz de hacer del cine un discurso".

El uso del montaje permite el cambio de escala o de punto de vista del espacio que fue mostrado en el plano anterior. Gubern (1982) establece nueve categorías o convenciones que dan cuenta de la representación de la temporalidad en el cine de ficción narrativa. Algunas son heredadas de la novela: tiempo consecutivo, tiempo posterior tras un lapso omitido (elipsis),

tiempo simultáneo (donde ocurren acciones paralelas), *flash-back* (evocación del pasado), *flash-fordward* (anticipación del futuro) y tiempo indeterminado. Luego siguen otras tres que son específicas del cine, debido a las posibilidades que su tecnología permite: el movimiento acelerado, el movimiento retardado (*ralento*) y la inversión del movimiento, que genera la sensación de retroceso de tiempo.

El recurso narrativo "movimiento del plano" puede realizarse tanto a partir de los desplazamientos de la cámara, del sujeto adelante de la cámara o bien de la combinación de los dos. Los aportes que estos movimientos generan se clasifican por su función, en componentes descriptivos, de seguimiento o expresivo-dramáticos. Técnicamente se denominan:

- **Panorámica o Paneo**: cuando la cámara gira sobre su eje, del mismo modo que una persona observa girando la cabeza sobre el cuello;
- **Travelling**: desplazamiento de la cámara durante el cual el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria permanece constante (puede ser hacia delante, hacia atrás y en vertical), esto es similar a la visión que se obtiene al trasladarse de lugar.
- **Tilt**: el movimiento de la cámara sigue una dirección vertical (arriba-abajo, abajo-arriba).

Marcel Martin distingue como "trayectoria" al movimiento que se da cuando la cámara genera una combinación entre panorámica y travelling. Afirma que, colocada al inicio de un film, la trayectoria tiene la función de introducir al espectador en el mundo que describe con mayor o menor insistencia. (Martin, 1997: 59). Este introducirse en el mundo ficcional es percibido con "naturalidad", "normalidad", si el movimiento aplicado corresponde a los códigos genéricos preestablecidos en cada historia. Si el movimiento de cámara deja de ser evidente, y "nos movemos" con el personaje o con quien se supone "es" la cámara en ese momento (pensemos en el caso de una toma subjetiva), sin ser conscientes de la presencia del dispositivo tecnológico, el recurso es rotundo, eficaz.

Esa misma eficacia es la que se busca con la decisión del tipo de montaje a utilizar. En *Teoría del montaje cinematográfico*, Sánchez Biosca (1991: 25) incluye una cita sobre el aspecto mental del efecto-montaje:

> La justificación psicológica del más elemental del montaje, considerado como método para representar el mundo físico que nos rodea, estriba en la posibilidad de reproducir el proceso mental (...) por el cual una imagen visual sucede a otra,a medida que nuestra atención es atraída en una u otra dirección. Si interpretamos esto por medio de la imagen cinematográfica, que reproduce el movimiento, llegaremos a obtener una reproducción tan auténtica como la vida misma, en tanto el montaje reproduce exactamente nuestra normal manera de ver. [Ernest Lindgren, *The Art of the Film,* Allen & Unwin, 1948, p. 54, citado por Karel Reisz, op. cit, segunda edición, p. 213 (traducción de V. S-B)]

¿Cómo afectan, las decisiones de montaje, la "normal manera" de narrar audiovisualmente cada historia? En función de esta pregunta, observamos las variables de estilo o técnicas de montaje, dentro de un recorte que hemos seleccionado y aplicamos en el aula-taller: montaje lineal, montaje alterno, montaje paralelo, montaje analítico y montaje sintético.

III.2. Análisis temático – retórico:

• *Las manos arriba*: emergencia social y violencia

La idea del cortometraje *Las manos arriba* se inicia con la inquietud que el equipo de alumnos trajo al aula: querían contar la historia real de un abuso policial ocurrido en el partido de La Matanza (provincia de Bs. As.) a principios de 2009, que en los medios de comunicación nacional era conocida como el 'caso Luciano Arruga'. Algunos de los estudiantes vivían en el mismo barrio en que fue desaparecido el adolescente y acompañaban a la hermana del joven, Vanesa Orieta, en la búsqueda de esclarecimiento y justicia. De ella tomaron los primeros testimonios, luego recabaron más información a través de diversos organismos y también de medios de comunicación.

La investigación periodística derivó en el conocimiento de otros casos bajo la denominación "gatillo fácil", tal como es definido por Sarfati (2008): "las organizaciones de DDHH comprenden en la expresión a toda muerte o daño

grave provocado por un uniformado en forma ilegal, se utilice en el mismo armas de fuego o no." (p.8).

Con los datos documentados por la prensa, el equipo de estudiantes tomó una decisión: a partir de esas historias reales de adolescentes muertos bajo 'gatillo fácil', generar un relato ficcional que exponga la realidad de algunos jóvenes pobres del Gran Buenos Aires y las problemáticas de la falta de oportunidades, la delincuencia y la relación con la institución policial.

En la sinopsis, se propone el encuentro de Quique y Gonzalo, dos jóvenes que no se conocen pero, a medida que conversan, descubren con espanto que han sido víctimas de violencia institucional. Quique narra sus conductas delictivas en un marco de emergencia social, y rememora esas actividades llamándolas 'trabajos'. Mientras que Gonzalo recuerda haber sido presionado por la Policía para delinquir. Esos recuerdos, finalmente, los ponen en conocimiento de que en realidad ambos están muertos. (Ver Anexo: Ficha Nº 1).

Las manos arriba inicia con un plano detalle de Quique fumando: ese acercamiento al personaje señala el desamparo de un adolescente con hábitos nocivos (Fig. 1.). La puesta en escena recrea desde el inicio un espacio límbico; el patio de algún lugar desconocido, donde se encuentran Quique y Gonzalo. Ambos muy jóvenes, distintos en apariencia, pero que comparten el aire de desconcierto y desconfianza inicial hacia el otro. Cada uno está identificado con una época sociohistórica distinta, sus vestimentas y sus maneras de hablar los diferencian (Fig. 2). Pero en el relato de ambos personajes empiezan a aparecer las coincidencias: la soledad, la persecución policial, la violencia.

Uno de los desafíos que se planteó el grupo era contar una historia sobre la violencia institucional, una violencia que es cotidiana para muchos en el contexto territorial local, pero sin hacerla visualmente explícita, entendiendo que una imagen de tipo ´realista documental´ puede resultar en este caso un recurso asimismo violento. Para esto, se valieron de las posibilidades que otorga el montaje, utilizando el espacio fuera de campo de manera tal que no se muestra en la pantalla lo que está ocurriendo, y que esta misma omisión resulta más intensa y más incómoda para el espectador. Ya que todo lo que queda fuera del encuadre está exacerbado por la dimensión sonora de la

escena que se ve en las figuras 3 y 4, que corresponden a fotogramas contiguos en el cortometraje.
El encuadre implica la porción restringida del espacio que se elige mostrar, delimitado por los márgenes de la cámara. Por lo cual, también determina por exclusión aquello que excede los bordes del cuadro.
En algunas circunstancias el espacio del film está definido necesariamente por la oposición dentro/fuera. Lo que suceda en la dimensión off, es decir fuera de los límites del encuadre, puede corresponder al espacio no percibido y que ni siquiera es evocado; al espacio imaginable (que es recuperado por cualquier elemento de la representación); o puede corresponder al espacio definido, que es el que ya ha sido mostrado antes o que pronto será visto.

En la figura 3 se ve un plano medio conjunto de los policías con vestimenta civil, que mantienen una charla informal en un baño. Desde la composición del campo visual, se aprovecha el recurso del espejo para mostrar el semblante del personaje que se ubica de espaldas a cámara (a la altura del punto de vista de los personajes). Recurso propio de los géneros 'policial' y 'suspense', donde lo que no se desea mostrar se oculta, dando la espalda a la cámara (al otro, al testigo), manteniendo una altura que no permita conocer visualmente la totalidad de la acción de ese personaje; o bien, mostrando total o parcialmente, la sombra o el reflejo de aquello que busca ocultarse (en el caso del espejo como dispositivo).

Los policías miran de vez en cuando hacia abajo, indicador de una acción que ocurre fuera de los límites del encuadre (acción en off o fuera de campo) mientras se escucha un chapoteo, también en off. A continuación, ese mismo plano se muestra con un cambio de altura y angulación de cámara, que se reubica en una picada forzada (mayor a los 45º de angulación) por encima de los personajes. De este modo, entra en cuadro la información completa de la escena que instantes antes parecía una situación cotidiana sin relevancia: ahora se ve a Gonzalo con la cabeza sumergida bajo el agua, sujetada por el policía de espaldas (Fig. 4). La intensidad dramática sube abruptamente, como golpe de efecto.

El recurso del fuera de campo se utiliza también en la escena de la golpiza en la comisaría, que termina por matar a Gonzalo. La cámara se mantiene fija en un plano medio que limita la visión al esfuerzo de dos policías pateando a

Gonzalo, quien no entra en cuadro porque está echado sobre el piso. Se escucha simultáneamente el sonido de golpes secos que se ahogan contra una masa de tamaño importante, percepción reforzada por la gestualidad corporal de los personajes que patean, y los apremios e insultos que gritan a Gonzalo. Los policías se inclinan hacia abajo, entran y salen del campo visual. Pero el cuerpo maltratado no se ve hasta el final de la toma: otra inflexión dramática, con la presencia del rostro lastimado de Gonzalo casi inconsciente, a quien hacen entrar en cuadro para soltar y dejar caer. La imagen va a negro casi simultáneamente al sonido del golpe terminal (en *off*).

La tensión dramática de este contrapunto entre imagen y sonido, particularmente en el fuera de campo, construye una retórica y una poética: profundiza el carácter dramático de la historia; permite comunicar el grado de violencia que atraviesa a los personajes, su sufrimiento; el contexto de riesgo, marcado por lo incompleto, lo fragmentado, el detalle, materializados en información visual que se alterna con información sonora, de manera tal que mantiene al espectador en un rol de atención permanente. Este lenguaje audiovisual da cuenta de un fenómeno social con claras marcas locales, a la vez que habla de una sociedad de riesgo en la que todos los individuos nos encontramos inmersos ya desde una perspectiva global. Marginación, soledad, fragilidad y violencia, en los entramados familiar, social e institucional.

La poética a la que referimos está presente en el modo de presentar lo sensible, acentuando el nivel de gravedad desde la curva dramática con la potencia retórica de los elementos visuales y sonoros; pero evitando la crudeza propia de la referencia real. La construcción ficcional da cuerpo al personaje de Gonzalo, no ya a Luciano Arruga. Y la historia de Gonzalo es la de todos los jóvenes que, como este personaje, padecen abuso institucional: se vuelve universal.

Esa distancia con la situación o la persona real que motiva la investigación periodística busca ser comunicada con un lenguaje donde el dolor se perciba y sirva para reflexionar, pero no genere el shock que la cercanía casi física de un testimonio, entrevista o noticia policial transmite. El carácter álgido de este estado de emergencia, cuya exposición es de alta sensibilidad, consigue ser transmitido con una puesta estética que crea el mundo ficcional: el espacio

límbico, patio vacío, lugar deshabitado y frío en el que Quique y Gonzalo se encuentran, 'enteros' y en paz, es un mundo verosímil.

En la escena de la persecución, Quique y su cómplice se esconden en una casilla, agachados bajo los muebles y la cámara está ubicada a la altura del piso: estamos ahí agachados con ellos (Fig. 5). Nuevamente, desde el fuera de campo se escuchan gritos y golpes hasta que vemos el ingreso de los policías, sintetizados en unas piernas con zapatos negros y pantalón azul. La ubicación de la cámara permite observar el miedo, la desesperación y la sensación de opresión de los personajes, ya que el final está cerca.

El montaje, es decir la selección de las tomas finales y su yuxtaposición intencional, permitirá el cambio de escala o de punto de vista del espacio que fue mostrado en el plano anterior. El pasaje por corte hace posible la inmediatez entre tomas y escenas, cuya 'distancia' dramática también se reduce y acerca a los protagonistas.

El drama social que presenta *Las manos arriba* se potencia con la utilización del montaje paralelo en dos escenas que constituyen una gran secuencia narrativa: Quique, perseguido por la Policía Bonaerense, se esconde en una casilla luego del asalto a una maderera; y Gonzalo es sometido a la tortura del 'submarino' en una comisaría. Esta elección narrativa permite avanzar en ambas escenas con un ritmo que va *in crescendo*, y cuyo clímax impacta con la pantalla negra y el sonido, fuera de campo, de un disparo.

La dimensión sonora juega un papel importante para el montaje de este cortometraje, se le otorga primacía a los sonidos y al silencio, sobre todo en las escenas donde los encuadres juegan con el fuera de campo. Otro aspecto del sonido es la musicalización en la escena del asalto, que colabora para que los cortes de toma a toma sean dinámicos y que no se pierda la violencia del accionar de los jóvenes delincuentes.

En la construcción de los personajes, además de buscar la vestimenta y las edades de los actores, el valor añadido radica en la forma de hablar de cada uno, que nos indica la procedencia socioeducativa, más allá de lo que relatan en sí. De esta manera sabemos que Gonzalo y Quique provienen de realidades un poco distintas, y que sus personalidades son diferentes también. Mientras

Gonzalo parece más preocupado en descubrir qué significa ese lugar desconocido, Quique está dispuesto a contar sus hazañas:

"QUIQUE
(mientras fuma)
Mi vieja es personal de seguridad, pero a mí
me cabe afanar. Pero, bue… Igual se reparte ¿viste?
Como cuando pegamos un camión de reparto de lácteos.
¡Encima, llenamos de yogures a todo el barrio! "

El uso del leguaje específico distingue a los personajes, los individualiza y los hace creíbles: escuchamos a dos pibes del conurbano bonaerense. Y también, a dos jóvenes que tienen maneras ver y relacionarse con la sociedad, en una problemática que atraviesa las fronteras geográficas y se transforma en una cuestión mundial: la emergencia social, la violencia y la relación con las fuerzas represivas del Estado.

La iluminación que prima en todo el cortometraje es homogénea y fría, de un naturalismo muy cercano al documental: busca dejar a la vista la crudeza de la realidad padecida por los personajes. La historia avanza y se narra sin la utilización de efectos especiales ni puestas teatrales; sostenida, sí, por el recurso denominado flashback, que permite ir y venir entre las vidas de Quique y Gonzalo, mientras la conversación que mantienen los coloca en el rol de narradores.

Es decir, las escenas de 'recuerdo' no tienen tratamiento de postproducción para diferenciarlas del 'presente'. Sin embargo, el juego de planos y la puesta en escena del espacio límbico son suficiente información para que el espectador pueda seguir el relato naturalmente (Fig. 6 y 7). Desde el inicio del film se muestran pequeños indicios (una persecución por una calle de tierra, un lavamanos lleno de agua) de escenas que se completarán hacia el final del cortometraje, donde toda la información será revelada tanto para los personajes como para el espectador.

Imágenes referenciadas[11]:

Figura 1. PD cigarrillo, mano y boca de Quique.
Figura.2. PA Conjunto de Quique y Gonzalo.

Figura 3. PM Conjunto de policías.
Figura 4. PM de policía 1, con referencia de Gonzalo y policía 2. Angulación de cámara picada.

Figura 5. PE Conjunto de Quique (al fondo) y su cómplice, cámara baja.

[11] *Las manos arriba*. (2015). Disponible en www.youtube.com/watch?v=UmUN1dpGOvM

Figura 6. PPe Conjunto de Quique y Gonzalo, angulación de cámara picada.
Figura 7. PA Conjunto de Quique y Gonzalo

- ***La Oscuridad de la Luz*: identidad de género y violencia intrafamiliar**

El cortometraje *La oscuridad de la Luz* fue realizado por un equipo de cinco estudiantes durante el año 2015. Para este grupo era importante poner en relieve los casos de violencia intrafamiliar entramados en la búsqueda de identidad sexual que aparecían en las crónicas policiales, los que documentaron al presentar su carpeta se investigación. Consultados los estudiantes del porqué de contar esta historia revelaron que “el padre del niño está inspirado en el tío de una de las integrantes de la productora. Él solía maltratar a su familia y sobre todo a su hijo menor que era gay. Finalmente, y tras muchos años de discusiones, el padre echó a su hijo de la casa. Esta historia fue nuestro disparador”

En el relato cuentan la vida de Mario, un niño que vive en una familia tipo (padre, madre y dos hijos), cuyo Padre autoritario y tendiente al alcoholismo, presenta evidencias de ser violento y rígido en su manera de pensar. La Madre es una figura silenciosa, sumisa y prácticamente no existe en el hogar, salvo para las tareas domésticas. La Hermana también es sometida por el patriarca y sufre un trastorno de ansiedad, al que suma una conducta de autoflagelación.

Ante las muestras de sensibilidad de Mario, el Padre lo quiere "hacer hombre", violentándolo hasta la tortura con picana. Cuando Mario es adolescente y asume su sexualidad, el Padre lo amenaza de muerte y lo expulsa del hogar. En su estadio adulto, Mario se convierte en una chica transexual que se llama Luz: plasma su calvario y su historia en una autobiografía y sale por la televisión contando su pasado y su sufrimiento. Luz afirma públicamente que su Padre está muerto, pero en realidad se ha vengado de él, ya que lo tiene secuestrado en el sótano de su casa. (Anexo Ficha Nº 2)

La oscuridad de la Luz inicia con la escena de la comida familiar en Plano Medio Conjunto: las caras serias, las cabezas inclinadas y el silencio abundan en el comedor diario. La tensa calma es interrumpida por las expresiones del Padre, quien critica, alecciona y amenaza con sus gritos (Fig. 8). Mario es presentado como un niño de 9 años, que intenta colaborar con su Madre, lo que genera un arrebato de violencia en el Padre.
La violencia se desata en el baño, en donde el Padre forcejea con Mario para pintarle la boca mientras grita:

"PADRE
¡Los hombres no lloran, no levantan
la mesa! ¿Vos querés ser mujer?
¡Ahora va a ser toda una señorita!"

Un plano detalle con cámara baja exhibe la intimidación de ese adulto violentando al hijo, cuyos piecitos se sacuden el en aire. La elección del recorte de la acción en este plano exhibe en forma cruda la violencia que ha quedado fuera de campo. (Fig. 9).
El relato del cortometraje ha sido construido de tal manera que se describe el pasado y el presente de Mario/Luz, ya sea por las acciones que se desarrollan en la pantalla o por el relato de la protagonista. En cuanto al tratamiento de las imágenes, el equipo eligió realizar un trabajo de posproducción desaturando los colores para diferenciar las escenas que corresponden al pasado y que se muestran como *flashback.*

Esta decisión de postproducción fue reforzada con la planificación del vestuario de los personajes durante el rodaje. El equipo trabajó en la tonalidad del vestuario, puesto que durante la infancia y adolescencia de Mario se mantienen en tonos ocres, con predominancia de colores oscuros, mientras que en las

escenas que protagoniza Luz hay presencia de colores vibrantes y brillos. (Fig. 10)

La utilización del recurso cinematográfico del *flashback* nos permite asistir a la infancia de Luz y ser testigos de los hechos que la llevaron a su presente. A través de distintos elementos que aparecen en la narración (una música, una boa de plumas, etc.), vemos a Luz evocar el pasado de cuando era Mario o volver a su presente (Fig. 10 y 11).

"Muchas de las películas siguen un orden cronológico que resulta comprensible desde el primer momento; ésta es la llamada 'narrativa clásica' (Cfr. Supra). Pero en otras, la narración sufre modificaciones, anticipando o posponiendo hechos, dando pistas falsas, o acelerando y deteniendo la historia en determinado momento para acrecentar la tensión narrativa, con lo que la estructura narrativa sufre cambios que pueden darse de las siguientes maneras:

In media res: Es la narración con un comienzo abrupto en medio de la historia, sin una aclaración previa, utilizado para captar la atención del espectador desde el primer momento.

Ruptura temporal: Se utiliza el Flash-back o el Flash-forward. Aquí el narrador anticipa acciones o se adelanta en el tiempo.

Contrapunto: Varias historias se entrecruzan a lo largo de la narración.

Circular: El texto se inicia y se acaba del mismo modo."

El uso de los elementos como recordatorios - disparadores, permite percibir el relato sin que se noten esas interrupciones, en un ida y vuelta que resulta fluido para el espectador. Uno de los objetos significantes en el relato del corto será la presencia del lápiz labial, que funciona primero como castigo; y luego como la reafirmación de la identidad de Luz, su espada de venganza. En el flashback, el Padre maquilla la boca de Mario a la fuerza, vulnerando su persona y dejándolo humillado: el niño es tomado en un plano entero picado, casi cenital, para mostrar que esta empequeñecido y abandonado, la música refuerza esta idea de soledad (Fig. 12).

Una manera de mostrar la violencia ejercida por el Padre, al igual que en *Las manos arriba*, es la utilización de la sinécdoque. Mario es sorprendido bailando en la habitación de su hermana; su Padre busca una manera de encauzarlo en el rol de hombre: lo tortura con electricidad.

Esto no se muestra explícitamente, sino que el corto construye un relato a partir de un plano secuencia, que permite al espectador ver al Padre buscar batería de auto y cables de transmisión (Fig. 13) e ingresar al dormitorio: mientras se cierra la puerta vemos el rostro aterrado de Mario y luego se escucha el chisporroteo de la electricidad. Este plano de sonido implica la violencia y el sufrimiento en Mario, aunque sea evitada la exhibición de la imagen: nuevamente el fuera de campo colabora en completar del mensaje para el espectador. Tal como menciona Tagliaferri con respecto a la violencia que se ejerce para normalizar estos cuerpos, a partir de supuestos de sentido común e impersonal: “el discurso deshumanizante descarga su violencia sobre estos cuerpos que, en tanto se los percibe ajenos a lo humano y cercanos a lo monstruoso, ingresan a la categoría de lo abyecto, lo otro. Solo a partir de estas formaciones discursivas es posible la des-subjetivización de los personajes, la negación de su identidad y el consiguiente ejercicio de la violencia sobre sus cuerpos”. (Tagliaferri y Lorea, 2003: 97).

La elección del nombre de la protagonista es una reafirmación de la identidad, de la búsqueda de la libertad, del salir de la oscuridad, del *closet*. Pasa de ser Mario, a ser Luz: la conformación identitaria emerge de las sombras, irrumpe la verdad.

Cuando Luz, ya adulta, ingresa en el sótano, la vemos fuerte y segura, de pie frente a la figura empequeñecida del Padre (Fig. 14). El juego de planos y contraplanos va a exacerbar estas condiciones psicológicas de los personajes. Luz lleva a cabo su venganza. El Padre ha sido dado por muerto, pero en realidad ella lo tiene secuestrado, lo desaparece: se invisibiliza el cuerpo del progenitor, como antes fuera negado el cuerpo de Mario/Luz.
Se invierten los roles de víctima - victimario: el Padre desarreglado, sucio y atado a una silla se exhibe con planos cerrados y de angulación picada, lo vemos empequeñecido, subordinado a los reproches de su hija (Fig. 15).
El ambiente es oscuro, opresivo y los rasgos de ambos son resaltados a través de iluminación puntual. Combinado con el monólogo de Luz, en un segundo plano de sonido, se perciben resonancias extradiegéticas que generan en el espectador la idea de vacío, ecos ininteligibles que refuerzan la sensación de asfixia del lugar.

El cortometraje finaliza con el abandono del Padre en el sótano, luego de que Luz resume la violencia sufrida durante su infancia:

"LUZ
¿Qué es ´de hombre´? ¿Que le
pegaras a tu familia es ´de hombre´?
¿Que no quieras que tu hijo sea feliz
es ´de hombre´? ¿Que me
hostigaras es ´de hombre´? Pero
¿sabes qué? Siempre hay una
justicia. Feliz aniversario, papá."

Con el lápiz de labios Luz dibuja en rojo sobre la boca amordaza del Padre. Mostrar su éxito como mujer y humillarlo es su venganza, su idea de "justicia". Una toma con la cámara baja encuadra el lápiz labial en el suelo, junto al pie descalzo del padre atado a la silla, mientras los tacos altos de Luz resuenan y salen del encierro en el sótano. El triunfo y el horror en un mismo plano.

Es importante destacar que, en la búsqueda de veracidad para el cortometraje, el equipo de estudiantes llevó adelante el casting de actores realizando una pesquisa específica para el papel de Luz. Se comunicaron y se reunieron con diferentes colectivos de personas lesbianas, gays, bisexuales, transgéneros y transexuales que estuvieran vinculados con el arte. De estas pruebas, y de las conversaciones con la protagonista y gente de la comunidad LGTB, obtuvieron más información para generar un producto que pudiera reflejar algunas de las situaciones que atraviesa esta minoría. De esta manera relatan una historia con tintes fantásticos, pero también generan un producto que hace una denuncia sobre lo que ocurre en nuestra sociedad.

En su bitácora de trabajo, el equipo de estudiantes declaró la necesidad que tenía "mostrar un enfoque al que no se está tan acostumbrado en los cortos de este tipo. En la mayoría de los casos, el personaje que lucha por conseguir su sueño logra hacerlo, de una vez y para siempre. Sin embargo, nuestra protagonista no lo hace. Su lucha es diaria, permanente. Lo que muestra no es lo que realmente termina siendo en su intimidad, donde como ocurre en cada persona, guarda decenas de secretos. Sale a mostrar su éxito, aunque por dentro todavía le pesa su pasado."

Imágenes referenciadas[12]:

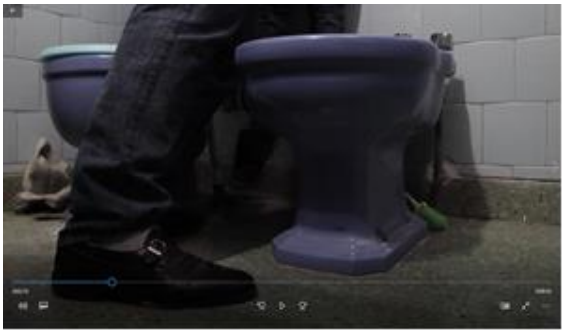


Figura 8. PM Conjunto de Padre y Hermana, con referencia de Madre a izquierda.
Figura 9. PD pies del Padre, con referencia de los pies de Mario en el aire. Cámara baja.

Figura 10. PP Abierto de Luz.
Figura 11. PM de Mario con referencia de Padre. Angulación picada leve

Figura 12. PE de Mario. Angulaión picada forzada
Figura 13. PD de batería y cables. Cámara a la altura de la cintura del Padre

[12] *La Oscuridad de la Luz*. (2015). Disponible en www www.dailymotion.com/alquimiacontenido

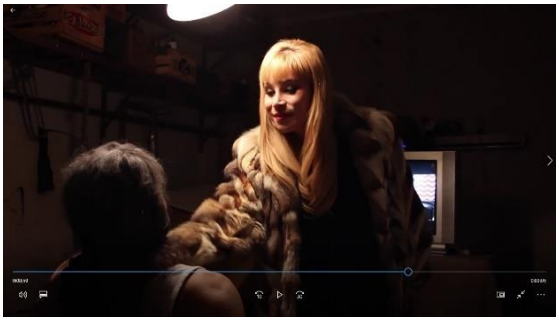


Figura 14. PPe del Padre con referencia de Luz. Angulación picada
Figura 15. PM de Luz con referencia del Padre. Angulación contrapicada

- ***Osvaldo*: soledad y emergencia social**

Valkiria Producciones, equipo cuyas integrantes se vieron unidas por inquietudes similares sobre la emergencia social, se enfocó desde un principio en narrar una problemática histórica en la cultura occidental, pero con rasgos locales específicos: la soledad y el abandono en el que quedan aisladas poblaciones etarias extremas como los adultos mayores y los niños; y el fenómeno también global de aquellas personas que están a la deriva, los "sin techo".

Por la sinopsis (ver Anexo: Ficha Nº 3), tomamos conocimiento de la soledad que atraviesa la vida de Osvaldo, el protagonista; y cómo esa normalidad silenciosa y rutinaria se ve interrumpida por el encuentro fortuito con Luca en la plaza, siendo este el primer *plot* (punto de inflexión dramática) de la trama que da lugar al inicio de un vínculo entre el anciano y el niño.

El juego de ajedrez es el objeto mágico, a la vez que metáfora de la vida, que atrae la atención de Luca, quien nunca había escuchado hablar del "a-je-¿qué?". Con la promesa de enseñarle a jugar, Osvaldo cierra un trato con Luca: semanalmente se reúnen en la misma mesa de la plaza, para aprender a jugar y conversar. La amistad crece, al igual que el cambio anímico que experimentan.

Finalmente, cuando Luca da muestras de iniciativa propia, la realidad define trágicamente su vida: un automóvil se cruza en su camino, unos segundos después que el niño agitara mano en alto la caja de un juego de ajedrez portátil

de su posesión. Ese último *plot* quiebra las esperanzas de Osvaldo, enfocado en la posibilidad de ayudar al pequeño a creer en sí mismo y salir adelante, al tiempo que construían una amistad, quizá un lazo similar al de abuelo-nieto. Osvaldo vuelve a quedarse solo.

El cortometraje inicia con una secuencia que presenta el paralelismo entre los dos perfiles sociales encarnados en Osvaldo, un jubilado que ha enviudado (no se especifica desde cuándo, lo que vuelve eterno ese estado); y en Luca, de entre ocho y diez años de edad, quien ¨vive¨ en la calle y subsiste limpiando los vidrios de los automóviles que se estacionan en la esquina de la plaza, su lugar de referencia.
El montaje paralelo de esta secuencia presentación colabora en marcar el carácter rutinario de sus vidas. Un ir y venir de entre el interior de la casa de Osvaldo, y la plaza-calle donde vive Luca. Se expone cómo ambos se relacionan con sus respectivos ambientes, qué acciones llevan a cabo periódicamente: los conocemos a través de sus comportamientos.

La diferencia inicial entre ambos mundos está determinada por la técnica y la estética de la puesta escénica:
- por la ubicación de la cámara y cuán abierto o cerrado es cada plano, particularmente en la secuencia presentación;
- por la presencia o ausencia de sonido ambiente, más presente en las escenas de Luca, a modo de tejido urbano, y ausente de sonidos sincrónicos en las que aparece Osvaldo;
- por el uso de paletas de colores neutros, en el caso de Osvaldo en la gama de los tierras, y en el de Luca, un exterior donde priman el gris y los azules;
- y por estilos de iluminación, que ayuda a construir el ambiente de cada personaje, a la vez que establecer la cercanía o distancia emocional con el espectador.

En el interior de la casa del anciano, la iluminación es descriptiva y en menor nivel, expresiva, pues acompaña la construcción del silencio que rodea a Osvaldo: baja y puntual en el dormitorio; luego neutra, suave, homogénea en la cocina y el living; y más baja en el pasillo que lleva a la puerta principal. Se percibe un vivir hacia adentro, también emocionalmente. Cuando Osvaldo abre la puerta de calle para recoger el periódico, su aislamiento queda remarcado

por el contraste lumínico del exterior, que quema en comparación con el interior del pasillo.

La paleta de colores se mantiene neutra, apagada tal como la vida que parece llevar el anciano; vira hacia los colores tierras, que en comparación con la paleta que identifica a Luca, posee un asomo de calidez, o la huella de lo que alguna vez fue un ambiente con calidez de hogar. Incluso la vestimenta de Osvaldo, un pijama, medias y pantuflas en la misma gama, se mimetizan con el fondo por momentos.

De alguna manera, el personaje es absorbido por su entorno. ¿Una manera de ser invisible a los ojos de la sociedad? La sensación de encapsulamiento que se comunica está marcada por la ausencia de sonido ambiente: no se escuchan los pasos de Osvaldo al arrastrar las pantuflas, ni del agua al llenar la pava, a pesar de la cercanía de la cámara en esos planos detalle; pero sí se expone la dificultad de movimiento, el cansancio acumulado por Osvaldo, al hacer foco en los pies y las manos. El recurso de la cámara también se ubicada a una altura baja, pero a diferencia de lo que se verá respecto de Luca, en este caso la cámara reduce la distancia con el personaje, como una presencia molesta, oprimente (Fig. 16, 18 y 19).

Los planos de presentación del niño lo muestran en su desamparo. En el banco de plaza donde se ve durmiendo a Luca en un Plano Entero Abierto (Fig. 17)., la luz matinal diurna baña de manera homogénea el ambiente, lo expone de manera realista. La frazada con la que se cubre y su vestimenta, en tonos grises y azules, completan la paleta fría y neutra pensada para identificar al personaje. El encuadre que denota la posición de una cámara baja, apoyada en el suelo de la plaza, nos ubica testigos, también en sentido horizontal, respecto de Luca: un yacer, casi como el niño; pero la distancia física que establece el PE Abierto de Luca, tan abierto que está al límite de ser un plano general de la plaza y Luca un elemento más de referencia en él, nos mantiene dentro de la escena sin poder intervenir. Allí aparece una tensión que es la del observador pasivo ante este tipo de problemáticas sociales: nos interpela como sociedad.

> Pensemos en cómo la imagen, que 'pone marco' a una porción de lo real, alberga a menudo 'marcos' más pequeños, como (...) las ventanas del automóvil (...) El efecto es el de dinamizar el formato de la imagen, que en cierto modo se restringe o se amplía; pero también es el de mostrar la

> precariedad y a la vez la pluralidad de los 'recortes' posibles. (Casetti y Di Chio, 2007 : 86)

Lo que sigue, son postales, instantáneas en movimiento de Luca despertando, tomando sus "herramientas de trabajo" (el balde y el limpiavidrios), Luca pidiendo algo de comer a la empleada de una panadería, Luca pasando el limpiavidrios en un automóvil, Luca recibiendo unas monedas de parte del conductor del auto (Fig. 23). La cámara muestra al niño a través del vidrio (de la panadería, o bien del auto como se ve en la figura 22), una imagen de Luca "mediada", un marco dentro de otro marco, una parcialidad significativa. Luca es, aquí, todo niño atravesado por el Fenómeno de la marginación: su condición se universaliza. Es un "Juanito Laguna"[13] observado en su rutina de supervivencia, del que aún no se conocen sueños.

Luca y Osvaldo ocupan en diversos momentos los roles de antagonista y ayudante. Antagonistas no como oponentes, sino como el lugar del "otro" en el sentido de pertenencia social; pero a la vez, espejo en el desamparo y la rutina diaria que los anula como individuos capaces de soñar o proyectarse, en función de experimentar lo vital. Acerca de esta dialéctica entre personajes, y cómo incide la retórica del encuadre en presentarla, resultan pertinentes las palabras de Giménez (1997) citado por Tagliaferri y Lorea (2003):

> La identidad no es una esencia, un atributo o una propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un carácter intersubjetivo y relacional. Es la auto-percepción de un sujeto en relación con los otros; a lo que corresponde, a su vez, el reconocimiento y la 'aprobación' de los otros sujetos.

El primer encuentro entre Osvaldo y Luca se ve en la figura 24: un Plano General Cerrado de la plaza que ubica la mesa y bancos de cemento en lugar central, el espacio-objeto que los vinculará en adelante, del mismo modo que las piezas de ajedrez.

En primera instancia, sólo está Luca, sentado sobre la mesa, a derecha de cuadro. Por la izquierda entra en plano Osvaldo, para detenerse apenas percibe al niño, que en ese momento le da la espalda y tiene puesta su atención en el fuera de campo. El espacio *off* es percibido a por medio de

[13] Personaje icónico de las pinturas y collages de Antonio Berni, artista argentino del siglo XX. Juanito es la representación del niño humilde, que vive en una villa de emergencia, todos los dias va a la escuela, aprende a leer, y sueña con salir adelante: está marcado por la esperanza.

recursos sonoros aplicados, que dan cuenta del ambiente de manera más amplia, sumando información de contexto para construir la escena.

Allí, es notable la asimetría entre ambos personajes, estableciéndose la diferencia de tamaño, de ubicación en el plano y de perspecitva, ya que la cámara se ubica levemente angulada para obtener una vista con cierta diagonalidad reforzando así la dirección de la mirada de Osvaldo, y termina en Luca, el nuevo sujeto que asoma en la vida del anciano y atrae su curiosidad.

La actitud de Luca, ignorando la presencia de Osvaldo, indica que en esa dimensión *off* está su pertenencia. La mesa de la plaza es un descanso de su actividad de subsistencia diaria, un refugio temporal, así como el banco donde duerme. Ese afuera marcado por el *off* da cuenta también de su situación marginal.

En otra escena exterior, la cámara muestra una situación breve de complicidad o vínculo amistoso entre Luca y otros jóvenes en la esquina de la plaza, junto al semáforo donde el niño limpia los vidrios de automóviles y el resto realiza actos de malabarismo. De hecho, son el único grupo humano con el que Luca se relaciona de modo relajado hasta conocer a Osvaldo: la ausencia de personajes que refieran a roles del tipo familiar queda claramente expuesto ya desde la primer secuencia del cortometraje. Esa misma toma, incluso, se expone en un plano general de la calle, determinando el lugar de la cámara a una distancia considerablemente lejana, tanto que no llega a percibirse ninguna referencia sonora del diálogo que mantienen. Una lejanía simbólica, buscada por el grupo de estudiantes para insistir en la distancia social, la mirada ajena de la media poblacional que tiene sobre los niños y jóvenes que quedan a la deriva. Una deriva que no reviste carácter poético, sino que habla de la trama rota del sistema social: Luca expone el ‘no-lugar’ que habita.

Volviendo sobre la fig. 24, una vez que Osvaldo toma asiento, y enseguida la iniciativa del diálogo, entramos en otro momento de la historia. Es en esta escena del encuentro cuando se escucha por primera vez la voz del protagonista, determinado hasta entonces por el silencio de la soledad en la que habita.

Si notamos la relación lejana, fría, que mantiene con su familia más cercana, cuando Osvaldo realiza un llamado telefónico a su hija y la voz de ésta se escucha a través del auricular, en un tono neutro, mecánico (Fig. 20), Osvaldo no emite palabra. La actitud del anciano en esa toma habla de resignación:

sentado en pijamas, escuchando con los hombros levemente caídos y la mirada fija en la mesita que sostiene el teléfono.

Ese comportamiento corporal, indicador de su estado anímico, se ve modificado a partir ya del primer *plot*. El tono con el que Osvaldo saluda a Luca, le pregunta su nombre, y se presenta, da cuenta de un hombre adulto mayor que tiene energía, ansias de comunicarse, y poseedor de un bagaje de concimientos (como jugar al ajedrez) que le gustaría compartir.

En ese marco, cada uno ingresa en la vida del otro en el rol de sujeto auxiliar (o ayudante); es decir que intervienen en el camino del otro, conscientes o no, para facilitarles alcanzar una solución parcial o total al conflicto que el personaje atraviese. Luca se encontrará a sí mismo en la mirada que Osvaldo deposita en él, y el anciano se percibe como alguien nuevo para los ojos de Luca.

La figura 25 muestra un PA Conjunto Abierto de Osvaldo y Luca, sentados a ambos lados de la mesa de la plaza, enfrentados, y con la diferencia mínima de la altura física de cada personaje, igualados en relación de peso compositivo y ubicación simétrica: he aquí la situación visualmente especular que lleva narrativamente a la observación, reconocimiento y luego aprobación del otro, constituyéndose como sujetos a partir del juego de miradas, alternancia de plano y contraplano desde un encuadre más cerrado, y del diálogo que mantienen.

Las figuras 26 Y 27, los muestran indivdualmente en PPe: a medida que transcurra la conversación la cámara acentuará el Primer Plano de cada uno, dando espacio a los planos-afección deleuzianos. Las voces de Osvaldo y Luca desovillan sus historias en un marco cargado de emoción. El sonido ambiente que refiere a la cotidianeidad de la plaza reconstruye lo que no deja ver el plano cerrado sobre cada personaje: de ruido urbano, mengua, se suaviza para dar lugar al diálogo, que gana en amabilidad.

Es notable lo revelador del tono de voz en Osvaldo, en la medida en que vuelve a encontrarse con Luca. El anciano parece más joven, curioso e incluso se muestra sonriente cuando habla con el niño. Al mismo tiempo también se suaviza, como el ambiente de la plaza, la crudeza con la que se expresara Luca al principio, corto de palabras, algo brusco; como al dirigrise a su interlocutor con un “viejo”, cuando aún no había entrado en confianza.

Poco a poco, y al aparecer coincidencias en sus relatos de vida, particularmente acerca de la ausencia de seres queridos cercanos, nace un

lazo que será amistad en poco tiempo. Y lo que actuará como medio o excusa para que crezca la relación entre estas dos soledades, es la promesa de Osvaldo de enseñar a jugar al ajedrez a Luca.
Por ello la importancia de establecer referencias (Fig. 31) o planos detalle de las piezas de ajedrez, sobre la mesa de la plaza, o el juego en una versión portátil más pequeña, en la mano de Luca sobre el final de la historia (Fig. 34). La elección de que este objeto lúdico sea también el objeto-mágico en la historia debe su motivo a que aporta rasgos verosímiles, local y globalmente, como parte de un patrón sociocultural (la mesa y bancos de una plaza, el lugar de juego y encuentro, que resiste el paso del tiempo); a la vez que es toda una metáfora de la vida (alude a la capacidad de controlar el propio destino).

El cambio que se provoca en el espíritu y aspecto físico de Osvaldo, se ve en las figuras 28 y 29: El anciano deja de lado su autendo habitual, el pijama y las pantuflas, con los que no sólo pasaba el tiempo en su casa sino también iba hasta la plaza (indicador un estado fronterizo con la depresión), y va tomando del armario, en su habitación, ropa limpia y planchada. También es la primera perspectiva que se tiene del interior de su dormitorio, desde la secuencia presentación del cortometraje; y parece un ambiente totalmente diferente: mucho más luminoso y amplio, con paredes de tonalidad alta que rebotan la luz diurna que entra por las ventanas (fuera de campo). Se lo ve a Osvaldo eligiendo unos pantalones, un suéter azul (abandona los tonos tieras apagados), una camisa blanca; y a continuación, se lo ve salir con su vestimenta rumbo a la plaza, ajedrez bajo el brazo. El ritmo de su caminata, un tanto acelerada, muestra lo decidido que toma el camino.
La ansiedad de Osvaldo mientras espera a Luca en la plaza, se percibe claramente en la la figura 30: Un Plano Detalle muestra el tablero con las piezas de ajedrez ya listos sobre la mesa, y ambos lados, las manos de Osvaldo apoyándose sobre la misma, en tensión, expectantes. El sonido ambiente de la plaza, determinado en ese momento por los grtios y voces de niños jugando en *off,* agrega mayor expectativa, puesto que no se oye ninguna voz o sonido que refiera a la presencia o cercanía de Luca.

La rotundez con que acaba la historia, de modo inesperado, busca producir un *shock* en el espectador, despertarlo a la realidad que viven tantos ancianos como Osvaldo y niños como Luca.

Ambos personajes se vuelven arquetípicos en ese sentido, se empatiza con ellos porque la amenaza de la soledad, de quedar al margen social y afectivamente, es una posibilidad inherente a la condición humana. Como la muerte y su intempestiva llegada. De hecho, no volvemos a ver ninguna imagen del protagonista luego del corte final a negro que sigue al Plano Detalle del auto (Fig. 36) y el sonido de la frenada fatal.

Esa secuencia final cuenta con un montaje analítico, que obliga al espectador a ser mentalmente (y emocionalmente) activo, pues el sentido del acontecimiento general se construye con la asociación del contenido de plano tras plano, de ellos cerrados o detalles (Fig. desde 32 a 36) y la injerencia de la dimensión sonora: el tono harto feliz de las voces de Luca y Osvaldo, al saludarse calle de por medio, en voz muy alta y con los brazos en alto; los ojos del anciano, radiantes de felicidad, en sintonía con el gesto de alegría inmensa que se ve en Luca, por primera vez en la narración, tanto que parece no poder esperar para cruzar y reunirse con su amigo. Luca agita en su mano una cajita que contiene "su" nuevo juego de ajedrez y corre hacia la plaza. A continuación, la cámara vuelve a Osvaldo, en un Primer Plano Cerrado, pura emoción, e inmediatamente, gritando, pide a Luca que espere, no cruce.. la voz y el contenido de ese parlamento, es aquí el recurso que alude al fuera de campo: Luca que se apura a cruzar, una acción que sucede más allá de los límites del encuadre pero la revela el rostro de Osvaldo en PP, quien agita las manos y se cubre con ellas la boca, en un gesto desesperado, abre los ojos y ya no dice nada más. Enseguida, el PD del automóvil que entra en cuadro frenando bruscamente, y el sonido de la bocina sube en volumen y parece exceder la pantalla, expnadirse.

En esta última escena, el montaje (propio de su carácter analítico) articula planos cerrados (particularmente, primeros planos) y planos detalle, hace uso del peso dramático de los efectos sonoros como contrapunto. Es eficaz en comunicar no sólo el hecho que lleva a la historia a término, sino en transmitir el efecto "sorpresa": el desenlace parece haber estado esperando escondido a la vuelta de la esquina, y ni Osvaldo, ni el espectador, tenían indicios de esa información *a priori.*

Imágenes referenciadas[14]:

Figura 16. PD Reloj despertador, con referencia Osvaldo. Cámara baja.
Figura 17. PE Abierto de Luca, con referencia de la plaza.Cámara baja.

Figura 18. PD interior de la pava. Referencia Osvaldo. Angulación supina.
Figura 19. PD ajedrez y manos de Osvaldo.

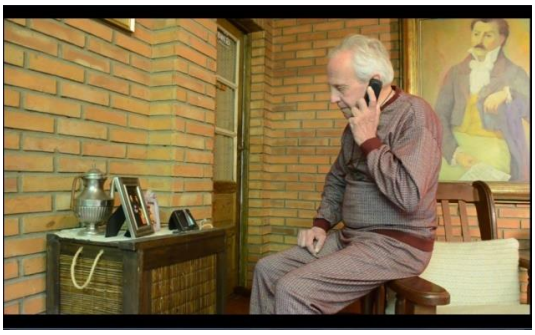


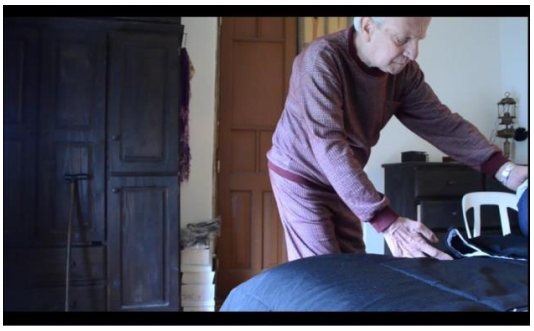
Figura 20. PA Osvaldo, con referencia del teléfono.
Figura 21. PG Cerrado plaza. Osvaldo en PE.

[14] *Osvaldo* (2016). Disponible en www.el1webtv.com.ar/18-festival-cortos-unlam/

Figura 22. PD Vidrio de automóvil. Referencia de Luca a izquierda.Cámara baja.
Figura 23. PM Luca con refernecia automóvil. Cámara baja.

Figura 24. PG Cerrado plaza, mesa y bancos. Osvaldo en PA y Luca en PE.
Figura 25. PA Conjunto Osvaldo y Luca. Cámara baja.

Figura 26. PM de Osvaldo.
Figura 27. PM de Luca.



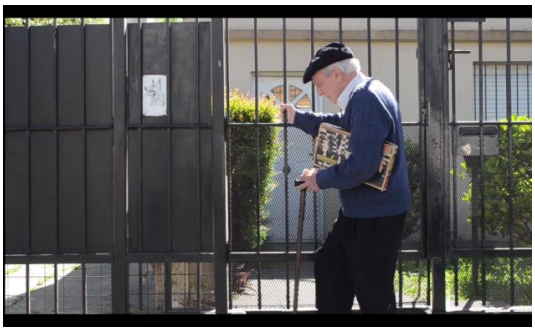


Figura 28. PA Osvaldo. Cámara baja, angulación contrapicada leve.
Figura 29. PG cerrado frente casa. Osvaldo en PA.

Figura 30. PD Tablero y piezas ajedrez. Referencia manos y cintura de Osvaldo. Cámara baja.
Figura 31. PM Osvaldo. Referecia de Luca a derecha.

Figura 32. PP Osvaldo.
Figura 33. PA Abierto de Luca. Referencia de vereda y casa.

Figura 34. PD caja ajedrez en mano derecha de Luca. Referencia de vereda y casa.
Figura 35. PP Osvaldo Osvaldo.

Figura 36. PD rueda automóvil y calle.

- ***Uniti per l´anima (Unidos por el alma):*** **soledad y vínculos familiares**

En el caso del cortometraje *Uniti per l´anima*, el equipo de producción se había planteado contar una historia sobre vínculos familiares, el amor y la soledad. De sus vivencias, trajeron al taller la inquietud sobre el mal de Alzheimer y cómo esta enfermedad modifica la vida de las personas y sus relaciones. Para lo cual su investigación desarrolló una búsqueda de información científica, y entrevistas a médicos y especialistas en gerontología. Se plantearon entonces una historia que pudiera relatar cómo vive un nieto la pérdida del vínculo con su abuelo.

Tomaron una característica de la enfermedad, como son las alucinaciones, para incorporarla al relato de manera tal que pueda percibirse qué pasa fuera y dentro de la mente del anciano protagonista.

Por la sinopsis del cortometraje, conocemos a Donato, que vive con su hija, su yerno y su nieto Julián, con quien tiene una hermosa relación. El anciano da indicios de sufrir olvidos y alucinaciones. Durante esta historia, conversa con su 'yo niño' de 10 años, Donato Junior, quien se le aparece con frecuencia. Una tarde, ambos 'escapan' a una plaza externa al barrio cerrado en el que viven. La familia cree que el abuelo delira, y decide llevarlo a un hogar de ancianos. Julián, quien sí puede ver y hablar con Donato Junior, pergeña con él un plan para escapar junto a su abuelo, y así salvarlo del destino que imponen sus padres. Pero Donato muere antes de llevar a cabo la huida.

Uniti per l´anima da la misma relevancia al tratamiento estructural del relato que a la búsqueda de una estética cercana a lo fantástico: lo bello asociado a lo nostálgico; especialmente en aquellas escenas donde priman las emociones, el recuerdo de un pasado idealizado, y las revelaciones de tipo metafísico tal como reza el título del cortometraje.

Donato visita el pasado a través de fotos viejas que son el umbral hacia una escena idílica de su infancia. Allí está Donato Junior, quien comienza a aparecérsele cuando el anciano está solo en la casa. Se plantea aquí una

situación irregular, una ‘rareza’ que rompe con lo verosímil inicialmente, pero luego es reforzada como real por el comportamiento de Donato, cuando corta flores de una maceta y riega un florero con jugo de naranja (Fig. 37). Estas acciones, que marcan que Donato está enfermo, le otorgan verosimilitud al relato, condición necesaria para que avance en forma efectiva. El estado alucinatorio de Donato abre la puerta a lo fantástico del cortometraje: Donato Junior también puede ser visto por Julián, e incluso ambos interactúan en varias escenas. (Anexo: Ficha Nº 4).

En ese mismo plano se establece en segundo nivel, no por ello menos relevante, la ausencia de mirada sobre Donato por parte de su nieto, quien se mantiene en su propio mundo adolescente, buscando algo en la heladera, desplazándose por la cocina-comedor, sin percibir qué hace su abuelo frente a sus narices.

Aun así, la relación entre abuelo y nieto se construye y muestra sólida a partir de las conversaciones y las escenas afectivas que tienen juntos (Fig. 38 y 39). Es en estas situaciones donde el ambiente toma un carácter cálido en color y luminosidad, definido por la emoción presente.
Al contrario, cuando Donato es ignorado, está o se siente solo, la iluminación es fría, el mobiliario es minimalista y de colores blancos o neutros. El ambiente presenta una casa enorme, tanto que parece infinita a la vez que vacía (Fig. 40): la distancia entre ambientes, la perspectiva lejana que ofrecen los planos generales del interior, acentúan el aislamiento físico, mental y emocional de los protagonistas. Julián, dentro de la burbuja de sus auriculares y su música, en su habitación la mayor parte del tiempo cuando no está en la escuela. Donato, entre esa casa-prisión y el jardín, extenso y aislado, propio de locaciones de barrios privados.

En *Uniti per l’anima*, el uso del flashback conlleva un trabajo de postproducción enfocado en los efectos visuales de esas escenas: la información es inequívoca respecto de lo que pertenece al pasado, o a una dimensión fantástica, como la presencia de Donato Junior (Fig. 41).
Otro de los recursos utilizados para construir una percepción temporal específica es la elipsis: se puede ver cómo es la cotidianeidad de Julián y su abuelo en sólo unos segundos. El niño toma de la heladera un recipiente rotulado con la comida que les corresponde cada día (Fig. 42). La cámara, en

el interior de la heladera, lo muestra siempre desde el mismo plano medio pero vestido con diferentes ropas o accesorios, lo que permite interpretar el paso del tiempo. A la vez que se insiste así en la soledad cotidiana de este abuelo y nieto que almuerzan la comida recalentada.

La altura de cámara también es utilizada retóricamente: en la figura 40, el plano general picado muestra la soledad de Donato. La cámara alta lo muestra solitario, en una sala iluminada por el sol. Hasta que ingresa Donato Junior para hacerle compañía. Del mismo modo se expone el aislamiento de Julián en su habitación, en otra escena. Un paralelismo entre abuelo y nieto, vinculados también por un conflicto existencial.

En la escena en la que nos enteramos de la muerte de Donato: desde un encuadre con cámara baja (cámara a altura del piso), se registra el acercamiento de la hija a la habitación de Donato, sujetando un vaso que cae cuando abre la puerta (Fig. 43), y cuyo arribo al piso no vemos pero sí percibimos con fuerza dramática, ya que en la toma contigua el plano detalle muestra los ojos de Julián que se abren abruptamente en simultaneidad con el sonido del estallido de vidrios desde fuera de campo.

El indicador de la independencia que no se tiene, o de otra vida, es el ave que Donato cría en una pequeña jaula y que Julián libera cuando su abuelo muere: el recurso de la metáfora, presente con más fuerza a medida que la historia va hacia su resolución. El ave-espíritu que vuela libre, el cielo despejado y azul como fondo 'ideal'; el desvanecimiento de la presencia de Donato Junior (Fig. 44). Todo esto da lugar a la aceptación de la muerte por parte de Julián; la apropiación del gorro de Donato que hace el nieto, la decisión de llevar consigo lo que no muere: el amor que une su alma con la de su abuelo.

Un cuento clásico para niños como estructura narrativa; un cortometraje de ficción como formato y género; y la problemática universal en los tiempos actuales, marcados por las generaciones transnacionales, producto de historias de migraciones, transculturación e interculturalidad (la canción que cantan en italiano nieto y abuelo). La necesidad de recuperar vínculos familiares en un contexto contemporáneo donde esos paradigmas cambian constantemente.

Así como en *Las manos arriba*, el acaecimiento de la muerte de los personajes no se muestra, no se expone visualmente en el cuadro. Es referida dramáticamente por el efecto sonoro, en contrapunto con una imagen que simultáneamente muestra otra cosa. En *Uniti per l'anima*, es el detalle sobre la mirada de Julián. En *Las manos arriba*, con el disparo que da fin a la vida de Quique, el encuadre es una placa negra, extensísima en duración, tensa, sobre la que finalmente se imprimen los créditos del cortometraje.

En la elección del cierre de la historia, *Uniti per l'anima* recurre a un plano secuencia, en travelling lento hacia atrás, que muestra a Julián sentado a orillas del lago lindante con la casa. La cámara mantiene el foco en el niño, quien lleva en la cabeza la gorra de Donato. Y, como en un rito de paso, canta en italiano la canción de cuna que le enseñó su abuelo (la memoria familiar, lo que se hereda, los valores):

"Stella stellina / la notte si avvicina: / la fiamma traballa, / la mucca é nella stalla. / La pecora e l'agnello, / la vacca col vitello, / la chioccia coi pulcini, / la gatta coi gattini; / e tutti fan la nanna / nel cuore della mamma!"[15]

En el cielo que se extiende a medida que el encuadre se amplía, se sobreimprime en letras cursivas la dedicatoria "Para nuestros abuelos" (Fig. 45).

Imágenes referenciadas[16]:

Figura 37. PM de Donato, con referencia de Julián al fondo.

[15] *Estrella, estrellita / la noche se avecina: / la llama tiembla-se apaga, / el ganado está en el establo. / La cabra y el cordero, / la vaca con el ternero, / la gallina con los pollitos, / la gata con los gatitos; / y todos hacen la nana / en el corazón de la madre!* [Traducción de las autoras].
[16] *Uniti per l'anima* (2016). Disponible en www.el1webtv.com.ar/18-festival-cortos-unlam/

Figura 38. PA Abierto Conjunto de Julián y Donato. Referencia jardín.
Figura 39. PA Conjunto de Julián y Donato.

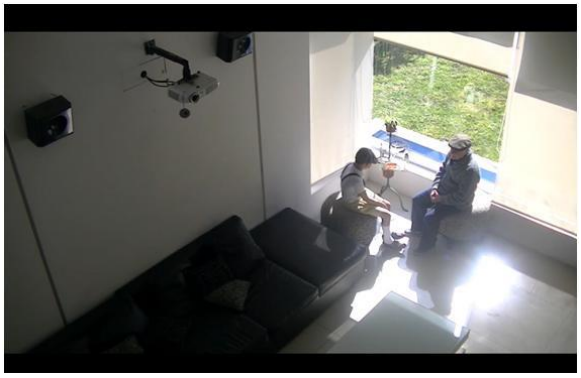


Figura 40. PG interior casa. Referencia Julián y Donato en PE. Cámara alta, angulación picada.
Figura 41. PM Conjunto de Julián, Donato y Donato Junior.

Figura 42. PM Conjunto de Julián.

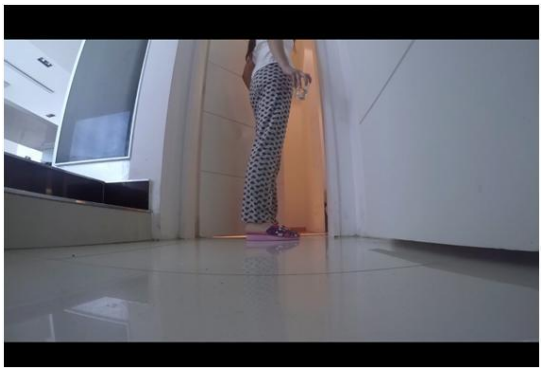


Figura 43. PD caída vaso. Referencia de madre de Julián en el pasillo. Cámara baja.
Figura 44. PE Julián y Donato Junior a orillas del lago. Cámara baja.

Figura 45. PG exterior casa. Julián sentado a orillas del lago.

- ***Semper*: la idea del destino y la construcción de la fantasía**

El equipo de trabajo del cortometraje *Semper* se había propuesto trabajar desde el género fantástico, ya que la idea rectora era el destino, y la tesis del equipo sobre la que se construye la historia es que "el alma es eterna, cada vez que pasa por la tierra lo hace en otro cuerpo y busca de conectarse con las demás almas que forman parte de su destino. En cada encuentro, el vínculo puede ser completamente distinto; sin embargo, siempre de una forma u otra están destinadas. Concebida de esta forma, la vida es infinita y siempre hay una nuevo comenzar."[17].

[17] Extracción textual de la carpeta de investigación de contexto de 3Tiempos Producciones.

Desde esta mirada metafísica, plantearon la posibilidad de dos mundos: uno real contemporáneo y otro que transcurre en un espacio y tiempo paralelo, el mundo de la muerte, el de las Parcas. Tomaron de la mitología greco-romana el mito de las tres moiras o parcas[18] y lo reinterpretaron para construir una historia donde las parcas cumplen con la misión de quitar la vida a las personas: son ellas las que se presentan cuando llega el momento de la muerte.

Este mundo de parcas está jerarquizado: hay una Parca Suprema que se ocupa de asignar las tareas, de hacer cumplir las normas, y de juzgar y castigar; hay parcas hombres y parcas mujeres, no tienen nombre, sino que se designan mediante una numeración. En este mundo silencioso y gris, las parcas son obedientes y cumplen con el listado de muertes que tienen asignado, es un mundo del trabajo casi automatizado en el que no hay lugar para los cuestionamientos.

El equipo de 3Tiempos Producciones genera a través de la puesta en escena un no-lugar, con una paleta de colores desaturados y preponderantes tonos grises. Las parcas son figuras alargadas y elegantes, vestidas con túnicas de seda negra con amplias mangas y capuchas que no permiten divisar los rostros (Fig. 46 y 47); pero cuando éstos se muestran revisten seriedad y los ojos no transmiten vida. Con un plano general y angulación cenital vemos a las parcas acercarse a la estación donde serán transportadas a los distintos escenarios en los que tienen que intervenir: a través del uso de herramientas de posproducción audiovisual las parcas desaparecen y aparecen en el andén.

La protagonista de esta historia es la Parca 888, quien se rebela contra el sistema de ejecuciones al no poder matar a un bebé. Por su irreverencia, la condenan enviándola al mundo de los vivos como una joven mujer que no recuerda su pasado. Se enamora de Valentín pero no puede afianzar su relación. Al hacer terapia regresiva, recuerda quién es y la fecha de su muerte, sabe que al día siguiente morirá. Un tiempo después nace la hija de Valentín y

[18] Clotos, Laquesis y Atropos eran las hijas de Temis y vivían en el Hades, eran las encargadas de adjudicar a cada apersona una parte de bien y de mal que llevaría a lo largo de su vida, pero que por medio de las acciones que realizara con los años podía crecer o aumentar. Sus decisiones eran firmes y jamás podían ser revocadas, el destino queda marcado por ellas. En www.redhistoria.com/mitologia-griega-las-parcas/

vuelven a reencontrarse de otra forma, porque el alma de la Parca reencarna en la beba.

El relato de *Semper* está marcado por las referencias a las vidas pasadas, a lo sobrenatural, a la reencarnación. El interés del equipo era dejar una enseñanza, plantear la posibilidad de que la vida continúa mas allá de la muerte: es una historia de amor entre dos almas, un amor que trasciende el tiempo. Al titulo *Semper* ("siempre" en latín*)*, le agregaron *El destino no puede cambiarse,* para remarcar que lo determinante no es la muerte sino el amor. (Anexo: Ficha Nº 5).

Tal como en *Uniti per l´anima*, los estudiantes se interrogan sobre el alma, los vínculos amorosos y su continuidad en el tiempo. Mientras el niño Julián comprende que el vínculo con su abuelo Donato quedará intacto más allá de la separación física, en *Semper* abonan a la idea de que lo material se transforma y que el alma sigue reencarnando, por lo que Valentín está destinado a volver a encontrar el amor.

Cuando en el relato abandona la historia en el mundo de la muerte y comienza en el mundo real, la iluminación se vuelve brillante y homogénea. La paleta de colores se intensifica y el color rojo aparece en la escena del baile entre Luz y Valentín (Fig. 48 y 49), simbolizando el incipiente enamoramiento.

Los personajes se miran y entienden que existe algo que no pueden explicar (Fig. 50), un sentimiento que los atraviesa pero que no nombran. Desde el montaje se juega con la pantalla dividida, ya sea para mostrar la atracción y la confusión, así como la intensidad del sentir compartido es el plano detalle de los ojos de ambos (Fig. 50) o el plano pecho con ellos de espaldas y separados por la puerta (Fig. 51) pero unidos por la truca cinematográfica.

Es interesante detenernos en los nombres de los personajes, por ejemplo, para el nombre de la Parca protagonista recurrieron a la numerología: en esta práctica adivinatoria estiman que, si la suma de la fecha de nacimiento puede reducirse al número 8, éste otorga ciertas características personales, por ejemplo "suelen ser personas que tienen miedos desconocidos, porque la relación entre lo infinito y lo finito, entre el cielo y la tierra, no está clara o fuerte. (…) si dibujamos el 8 nos damos cuenta de que es como una cinta continua, si

lo volteamos es como el símbolo del infinito, nunca se acaba, no sabemos dónde comienza ni dónde termina"[19]. Cuando 888 deja el mundo de los muertos, solo tiene una cicatriz, como un tatuaje borrado donde se adivina el número.

El joven es Valentín, el hombre valiente, el que abre las puertas de su casa a una desconocida y la rescata, el que se atreve a amar después de haber perdido. Cuando Valentín la encuentra y ella no recuerda su nombre, él la bautiza: Luz. Aunque no sepa quién es cuando Luz mira a Valentín, se ilumina, es la que rompe las sombras en las que está sumido emocionalmente el joven. Al igual que en *La oscuridad de la Luz*, el nombre del personaje protagónico forma parte de su carácter: lo define. Una manera poética de reforzar su aspecto heroico.

Mientras comienza la historia de amor entre ambos, Luz continúa con las pesadillas donde revive su "otra vida". Es Valentín quien le abre el camino para intentar entender lo que ocurre: ofrece una terapia de vidas pasadas. Respetando el género fantástico y las características de la narratividad aparece la figura del "ayudante": un amigo que realiza la regresión y se descubre quién fue Luz en el pasado. El uso de fundido encadenado entre las imágenes de Luz, Valentín y los ojos de un bebé genera la ilusión de "reconocimiento" y se explicitan los motivos por los cuales están unidos los protagonistas (Fig. 52).

A lo largo del cortometraje, en distintos momentos vemos como lo sobrenatural, lo inexplicable, rodea a la protagonista: sonidos espectrales y planos cenitales que se ciernen sobre Valentín o sobre los objetos que los rodean (Fig. 46, 53 y 54), dan la idea de que hay alguna presencia invisible que los sobrevuela, una vigilancia expectante. Finalmente, el plano cenital sobre el cementerio con Luz muerta mientras se aleja la Parca Suprema, da cuenta de que el tiempo de Luz como mortal había terminado (Fig. 54). La inclusión del travelling out realizado con un *drone*[20] para el plano cenital aumenta la intensidad dramática, que a la vez es reforzada por la música extradiegética y el fundido a negro.

[19] Extracción textual de la carpeta de investigación de contexto de 3Tiempos Producciones.
[20] Según la Administración Nacional de Aviación Civil de Argentina son sistemas de aeronaves no tripuladas (UAS), que incluyen una cámara y son utilizadas para filmaciones. Ver www.anac.gov.ar

En el epílogo del cortometraje, los estudiantes reinterpretan a la frase que usa la Parca Suprema: “el destino no puede cambiarse”. En lugar de una sentencia, es la promesa de un nuevo encuentro. Entonces, muestran a Valentín tomando en brazos a su hija recién nacida y lo hacen exponer en voz en *off*, la idea del cortometraje:

“ VALENTÍN
Mi historia es la de todos.
¿Cuántas veces sintieron conocer
a esa persona especial de toda la
vida, sin poder explicarlo? La respuesta
se haya en el alma, en los ojos,
donde podremos reencontrarnos siempre…”

El cuerpo físico se transforma, pero el amor continúa emplazado en el vínculo de padre a hija, mientras se ve nuevamente un fundido encadenado con los rostros de Luz y Valentín.

Imágenes referenciadas[21]:

Figura 46. PG Parcas caminando. Angulación cenital.

Figura 47a-47b. PG Estación. Referencia Parcas. Parca 888 desaparece.

[21] *Semper* (2016). Disponible en www.el1webtv.com.ar/18-festival-cortos-unlam/

Figuera 48. PM Conjunto Valentín y Luz
Figura 49. PE Conjunto Valentín y Luz

Figura 50. PD miradas de Luz y Valentín. Pantalla dividida

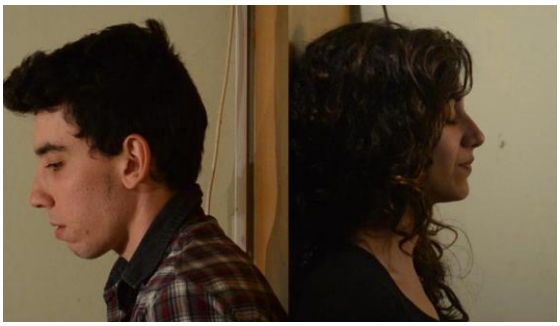


Figura 51. PPe perfil de Luz y Valentín. Pantalla dividida

Figura 52a-52b. PP Luz. Funde encadenado a PD ojo de bebé

Figura 53. PD Mesa de desayuno, referencia manos de Luz. Angulación cenital
Figura 54. PG Luz y Parca Suprema con referencia cementerio. Angulación cenital, travelling out

- ***Reformatorio de payasos*: recuperar la vocación**

¨Un día sin reír es un día perdido". (Charles Chaplin)[22]

La motivación de Melmac Producciones para realizar *Reformatorio de payasos*, fue la de revertir la mirada negativa hacia el "trabajo" y contagiar (recuperar) el amor por la vocación, deteniéndose en las pequeñas cosas que colaboraron en forjar la pasión inicial:

> "(...) en cierto punto nos hemos replanteado nuestra vocación. Desde una mirada positiva y cómica, buscamos llevar esta problemática cotidiana que pasa desapercibida hacia un lugar distinto como es el Reformatorio de Payasos (...) donde (...) tienen su propia ley a ellos les sucede lo mismo que a nosotros, se encuentran perdidos o confundidos con el destino de su profesión." (Melmac Producciones, 2016).

La sinopsis de esta historia (ver Anexo: Ficha Nº 6) presenta un "mundo donde los payasos tienen su propia ley", resguardada por un Consejo de autoridades-payasos que observan y condenan la marginalidad en la que han caído los cinco protagonistas (Fig. 58 y 59): Cielo, una clown joven y atractiva, hábil en malabarismo, baila en despedidas de soltero; Luca, con grandes dotes de prestidigitador, es adicto al juego de naipes (Fig. 55); Melina es una payasa de hospital frustrada, no tiene "filtro" para comunicar los diagnósticos a los niños

[22] Extraído de Carpeta de Investigación de Melmac Producciones, 2016.

internados (Fig. 56) ; Carlo odia a los niños que se le acercan en las plazas donde se dedica a vender globos, que suele pincharles una vez vendidos, o bien tomar más dinero del correspondiente aprovechándose de la inocencia infantil; y François, desearía ser payaso, pero nació mimo y no encuentra su lugar en el mundo laboral (Fig. 57).

Todos ellos son enviados al Reformatorio de Payasos, donde son orientados por el profesor Augusto para reencontrarse con su vocación. Augusto, que da muestras de desarrollar su profesión con pasión y alegría, pasa del entusiasmo a la frustración clase a clase (Fig. 61 y 65), ya que sus alumnos boicotean cada tarea (Figura 62 y 63).

Una noche, desvelado por su inminente fracaso, el profesor también encuentra aquello que había despertado en él su vocación: una foto de Charles Chaplin sentado junto a un niño, con la frase “Un día sin reír es un día perdido” escrita en el dorso. Al día siguiente, Augusto lleva a clase un niño de apenas dos o tres años de edad. Los payasos, uno a uno, intentan realizar alguna gracia o efecto para llamar su atención, sin éxito. Finalmente, los cinco se unen en un solo equipo de trabajo, y esta vez sus hazañas consiguen el efecto deseado: el niño sonríe y empatiza con los payasos, que lo alzan en andas como su nuevo guía y abandonan juntos el Reformatorio, rumbo al mundo exterior al que ahora harán reír con sus habilidades enfocadas positivamente.

Este cortometraje fue diseñado con una particularidad que definió el resto de las decisiones sobre cómo contar la historia: la voz de los personajes está ausente. Resulta toda una metáfora: ausencia de voz y ausencia de vocación. ¿Cómo seguir adelante con la falta, principal obstáculo en este cortometraje?

Para enfrentar ese desafío, los estudiantes investigaron acerca de los principios de la comedia en el cine mudo: las primeras películas, al carecer del apoyo de sonido sincrónico y del lenguaje hablado, requerían de los actores una gran expresividad.

Para definir el comportamiento de los personajes, enfocado en la dinámica gestual-corporal, se tomaron los principios del *slapstick*, el término inglés para definir un tipo de comedia física que se caracteriza por un amplio humor, situaciones absurdas y una actuación dinámica que puede llegar al extremo de la brusquedad, a acciones que se perciben prácticamente violentas. El comediante de *slapstick*, más que un simple comediante o bufón, a menudo debe ser acróbata, ejecutante del truco, un poco mago, un maestro de la

actuación con una sincronización “perfecta”; pues el control del *timing* en este género es fundamental para que el *gag* resulte eficaz.

Los principales elementos que caracterizan a esta comedia física son:

. La violencia física y visual: golpes, caídas, persecuciones y peripecias aceleradas que buscan la hilaridad del público.

. La espontaneidad que aporta la improvisación de las situaciones.

. La pantomima, que hace de la exageración del gesto su máxima forma de expresión.

Para cada perfil, se pensó en retratar arquetipos del clown, y esto llevó al equipo de estudiantes a investigar sobre “el mundo de las narices rojas”[23]:

La construcción del personaje de Melina, por ejemplo, responde a las características propias de los payasos de hospital[24], que hacen seguimientos de pacientes hospitalizados. Son profesionales del área de la salud: médicos, psicólogos, estudiantes de medicina, carreras afines y artistas que trabajan en forma voluntaria en los hospitales realizando un abordaje escénico terapéutico al estilo clown de los pacientes hospitalizados.

La terapia de la risa es una metodología que consiste en acompañar a aquellas personas que sufren determinadas dolencias, mediante la risa, el entretenimiento y la diversión. Con técnicas especializadas, el fin primero es lograr desdramatizar la condición e “inyectar salud”, en lugar de curar la enfermedad.

Para cada personaje hay un tipo de payaso que le corresponde y que es un “humilde homenaje” a maestros del clown y la mímica en la historia de la cultura local y mundial. Por ello, Luca se apellida Lavant, y es hábil en la manipulación de naipes: un reconocimiento al maestro argentino de la prestidigitación René Lavand. En el caso de François, se hace referencia simbólica a Marcel Marceau, ícono de la mímica moderna y de origen francés, motivo que deriva en la elección del nombre y apellido del personaje. Además, se busca el juego de palabras y sentido entre su apellido, Bleu (en francés, bleu refiere tanto al color azul como a la tristeza) y la alegría que hipotéticamente debiera contagiar la práctica de la mímica.

[23] Textual extraído de Carpeta de Investigación de Melmac Producciones, 2016.

[24] En Argentina,se destacan dos organizaciones no gubernamentales (ONG) con vasta experiencia en este campo: Unidad de Alegría Intensiva (www.alegriaintensiva.org.ar/) y Payamédicos Asociación Civil (www.payamedicos.org/).

Así con cada uno, también se especificaron comportamientos que reflejan el carácter y nivel de verosimilitud, reforzados por la elección de planos. La dinámica alumno-payaso vs. Augusto-docente entusiasta se repite, individual o colectivamente, en escenas donde el ritmo va junto con el un juego de plano y contraplano constante: una especie de partido de ping-pong donde cada payaso mide la tolerancia del profesor.

La soberbia de Luca se define de manera irrefutable cuando a pesar de conseguir sin difcultad armar un perrito con globología lo rompe, desafiante, ante la mirada de Augusto (Fig. 61 y 63); lo mismo que su agresión contenida e intolerancia, como cuando se une a Carlo y hacen *bulliyng* a François, hecho que se repite en varias ocasiones.

Todos los personajes toman fuerza como perfiles "descarrilados" a medida que avanza la primera mitad de la historia, a través del recurso de la repetición. Esta insistencia en exponer el boicot hacia el otro (Augusto) y hacia ellos mismos, funciona para identificarlos y trazar una escalera dramática que redunda en la frustación de Augusto, cuando éste, casi vencido, deja de sonreír, esboza una mueca y apoya la cabeza contra el pizarrón, de espaldas a sus alumnos (Fig. 65).

Es interesante observar cómo la cámara encuadra al profesor, inicialmente en planos abiertos, permitiendo espacio suficiente para que se mueva y ponga en acto toda su versatilidad (como cuando entra a clase andando en monociclo). Y a medida que el vínculo que intenta establecer con los demás se cae, producto de desplantes y travesuras, el plano se cierra sobre él, como en la figura 65.

El caos dentro del aula, el ruido visual que generan los cinco payasos, juntos o en sub-grupos, se muestra en planos abiertos y con un ambiente sostenido por música de estilo balcánico y algunos sonidos que refieren a música de circo clásico, con el timbre propio del acordeón francés. Una estructura sonora que aporta un dejo de melancolía, cierta disonancia: un recurso, compuesto originalmente para este cortometraje, que apoya la idea de confusión de la escena. Cuando el ritmo parece decaer, se oyen sonidos de tonalidad más alta, timbres más agudos, que acompañan la aceleración de las acciones de los personajes.

Como en la escena donde François y Luca "luchan" haciendo gala de sus habilidades. François, para defenderse del ataque de barajas voladoras que le

lanza Luca, construye con sus manos un muro invisible (Fig. 66). Esta escena constituye todo un *gag*, puesto que junto al crecimiento del combate, la cámara salta de uno a otro personaje haciendo uso de tomas cada vez más cortas. Primero, los muestra en Plano Americano Conjunto, para ubicarlos en el ambiente del aula, y poder así también "mostrar el muro invisible" y los naipes voladores: una victoria para lo verosímil, y un logro para el equipo de producción que planificó esta escena utilizando truca de rodaje y en postproducción.

En adelante, los planos se reducen, otra vez plano y contraplano entre François y Luca, hasta conseguir entrar, por medio del plano-afección, en el ánimo de cada uno; esto último es posible porque la cámara evidencia una intención subjetiva. Ese primer plano, en ambos casos, tiene enfrente a su oponente: cuando François le hace burla y saca la lengua a Luca (Fig. 67), el espectador es Luca, nos saca la lengua a nosotros; lo mismo sucede con el gesto de irritación de Luca, al lanzar a cámara con todas sus fuerzas, la baraja final que cruzará la pared invisible. La gestualidad desarrollada por los actores es un recurso que sostiene cada plano eficazmente, y que se traslada a todo el cortometraje.

La altura de cámara se mantiene en un nivel normal, puesto que se busca una simetría entre ambos payasos. Una decisión técnica que se mantiene, o se altera muy levemente, siempre que el objetivo sea exponerlos como pares en la misma situación, tal como puede observarse en las figuras 60, 61 y 68.

Cuando se pretende marcar la asimetría Augusto-payasos, distinguir los roles de autoridad del primero y de cierta subordinación de los demás, la cámara se angula alternando contrapicada (Fig. 61) y picada (Fig. 62), reforzando el lugar simbólico que ocupa cada personaje en esas escenas. En la escena de la llegada de los payasos al reformatorio, la cámara se mantiene en altura normal hasta que los cinco entran en cuadro, en un PA Conjunto, como se ha marcado ya en la figura 60; pero enseguida hay un gesto colectivo, que es el que hacen los payasos y señala algo que se encuentra fuera de campo: Cielo se lleva la mano a la frente, para cubrirse del sol y agudizar la vista, y todos al mismo tiempo levantan las cabezas lentamente y dirigen sus miradas hacia la izquierda de cuadro. La cámara inicia a continuación un plano secuencia con una trayectoria hacia la izquierda y ascendente, siguiendo la dirección de la mirada del grupo y el mismo timing que ellos manejan en el comportamiento gestual. Esta coreografía entre acciones de los personajes y movimiento de

cámara, termina en un plano general del Reformatorio, en su máxima expresión, tal como aparecen los castillos en las películas de fantasía.

El diseño coreográfico, el detalle de los sonidos y la música producidos en estudio, la puesta en escena que responde a una paleta luminosa y policroma, colaboran en la poética de este cortometraje. Sólo estamos en presencia de una puesta de luces bajas, pero tonos cálidos, en la escena introspectiva del profesor en su habitación, insomne, mientras busca una solución para entusiasmar a sus payasos-alumnos (Fig. 69): allí el claroscuro que genera el foco del velador, lejos de generar un ambiente lúgubre, dibuja el borde de la silueta de Augusto y le da brillo. Los tonos bajos no alcanzan a apagar su sonrisa, cuando encuentra la foto de Chaplin, y la nariz roja que lleva puesta siempre, incluso cuando duerme. Esta idea del payaso que es tal en todo momento, es decir no es una máscara, también es un detalle que resulta creíble en el contexto de esta historia. En la figura 70 se ve a Augusto en PPe, sonrisa amplia y nariz roja de payaso, con un halo de luz que dibuja su silueta por el contraluz y le da un aire heroico: es el efecto simbólico agregado, como resultado del recurso técnico que busca “despegarlo” visualmente a Augusto del fondo.

Poética en la que hay algo de las palabras de Michel Chion cuando dice “(...) pueden localizarse en la imagen los sonidos en el vacío (la imagen los evoca, pero no los da a oír) y en el sonido las imágenes negativas, presentes sólo porque se sugieren.” (1993: 147).
Reformatorio para payasos muestra, sugiere y evoca: ofrece un viaje a la memoria colectiva que conserva las risas de la infancia (Fig. 71 y 72), la inocencia, los colores brillantes e intensos, banderines y guirnaldas (como las que decoran el aula de los payasos), castillos. *Reformatorio (...)* narra un cuento con final feliz (Fig. 74 y 75), donde triunfa el bien y el héroe es un payaso. Y una payasa malabarista Y un prestidigitador. Y una payamédica. Y un mimo. Y también un profesor.
La idea heorica de comunidad (Fig. 73 y 74), donde todos podemos ser héroes y el tesoro es nuestra propia vocación.

Imágenes referenciadas[25]:

Figura 55. P M Conjunto Luca y jugadores de póker.
Figura 56. P M Conjunto Melina y Niña-paciente.

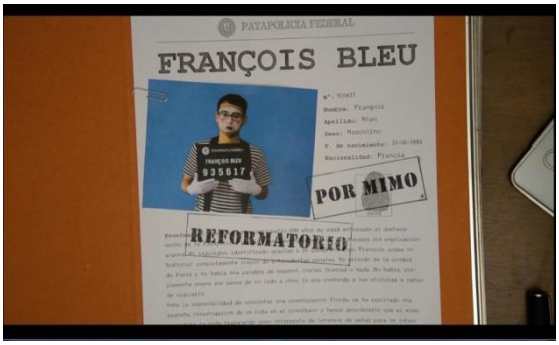


Figura 57. P M Intendente. Referencia de Francois (PM) en pantalla sobreimpresa a izquierda
Figura 58. PD Página de prontuario de Francois. Angulación cenital.

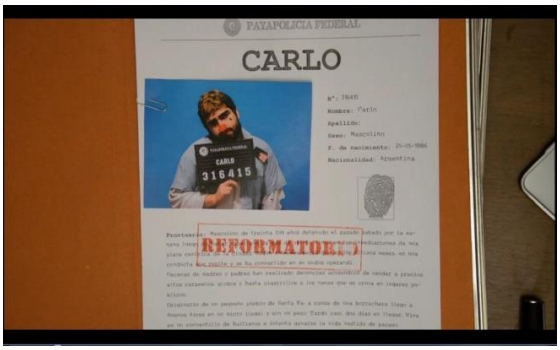


Figura 59. PD Página de prontuario de Carlo. Angulación cenital.
Figura 60. PA Conjunto Francois, Luca, Cielo, Melina y Carlo.

[25] *Reformatorio de payasos* (2016). Disponible en www.el1webtv.com.ar/18-festival-cortos-unlam/

Figura 61. PPe Profesor.
Figura 62. PG Aula, con Luca, Cielo, Carlo, Melina y Francois.

igura 63. PM Cerrado de Luca.
Figura 64. PP Abierto de Melina.

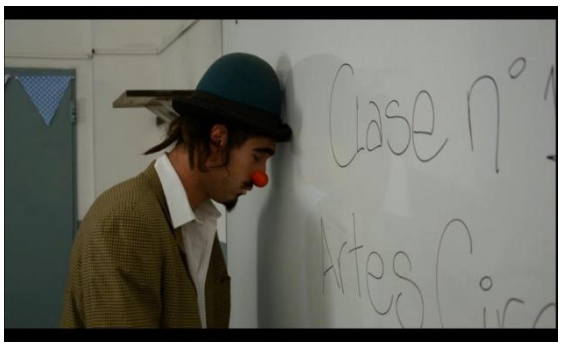


Figura 65. PPe Abierto de Profesor.

Figura 66. PM Abierto Conjunto Francois y Luca.
Figura 67. PPe Cerrado de Francois.

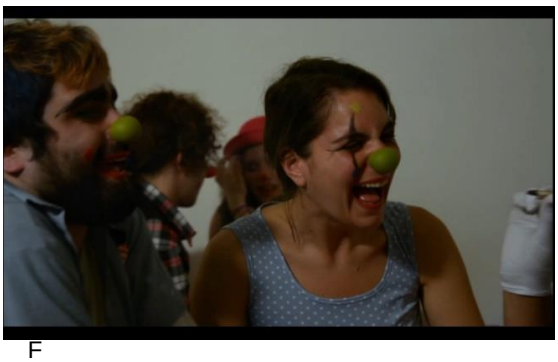


Figura 68. PPe Conjunto Payasos
Figura 69. PA Profesor. Angulación picada leve. Referencia mobiliario dormitorio.

Figura 70. PPe de Profesor.
Figura 71. PE Niño.

Figura 72. PM Conjunto Payasos. Cámara baja, angulación contrapicada leve.
Figura 73. PM Conjunto Payasos. Cámara baja, angulación supina.

Figura 74. PD piernas Niño con referencia piernas Payasos. Cámara baja.
Figura 75. PG Exterior Refomatorio, con referencia interior puerta principal. Profesor en PA de espaldas, Payasos y Niño en PE. Angulación picada leve.

- ***29, el número maldito*: comedia, crítica política y estereotipos**

En el caso de *29, el número maldito* el grupo de alumnos exteriorizó la necesidad de comunicar su ideología, su interpretación de la política argentina en el cortometraje, utilizando elementos de la parodia tanto en la caracterización de los personajes como en la construcción del relato.

De acuerdo a lo que plantearon en su carpeta de investigación, el equipo Cachaca Contenidos "parte de la necesidad de realizar un cortometraje que tome elementos de nuestra propia idiosincrasia. Consideramos que encarar temáticas de denuncia social no tiene que ir de la mano necesaria y únicamente con el documentalismo, o con (...) género dramático. El objetivo puesto, por lo tanto, sigue la tesis de generar contenido ágil y atractivo al espectador, que se encuadre dentro del género cinematográfico de la comedia, específicamente de la comedia de parodia y que, principalmente, se desarrolle en torno a problemáticas sociales, ironizándolas."[26]

La parodia, según González Doreste (1993), siguiendo a Genette, es el término que:

> (...) designa tradicionalmente: la deformación lúdica, la trasposición burlesca de un texto o la imitación satírica de un estilo, que tienen como elemento común el efecto cómico (…) La imitación supone una operación más compleja que la trasformación. Imitación no es reproducir un texto sino producir uno nuevo. Una parodia o un travestimiento se realiza a partir de uno o varios textos concretos, el pastiche imita un estilo (o un género) y a través de esa imitación crea un texto. (p.86-88).

29, el número maldito se propone representar una tipología de personajes en los cuales la exageración de rasgos físicos y detalles de nombres y de estilos (la panza del sindicalista, el exceso de adornos, el pan vegano, etc.), permitirá reconocer a personas de la clase política nacional. El corto también imita y subvierte géneros cinematográficos como el drama y el terror, de tal manera que es posible reconocer a los films en los que basaron. Se cumple entonces, lo que afirma González Doreste: que de la reinterpretación de

[26] Extracción textual de la "Carpeta de investigación" de Cachaca Contenidos.

personajes y situaciones surge la parodia; en el sentido de Genette de la hipertextualidad cinematográfica donde el texto -cortometraje- se relaciona con otro texto anterior –películas como *Saw* o *La pistola desnuda*[27]- pero lo modifica, reelabora o transforma.

El equipo realizó un marco teórico que impulsó la génesis del cortometraje, el cual está vinculado con el manejo de información e implantación de agenda por parte de los medios masivos de comunicación. Para ello tomaron recortes periodísticos en los cuales diversos medios de comunicación, así como funcionarios del gobierno argentino que asumió en diciembre de 2015, referían a la necesidad de "achicar el Estado" y, a trabajadores estatales cuya actividad en ese puesto no está comprobada y aún así perciben un salario, como "ñoquis". Los estudiantes declararon que se plantearon "una problemática social local para desarrollar nuestra historia. (…) A partir de las reiteradas declaraciones de funcionarios y la extensa cobertura mediática en torno al tema, imaginamos la situación en la que un trabajador sea convertido en ñoqui por el Estado, pero de forma literal".

Por la sinopsis de *29, el número maldito* (ver Anexo: Ficha Nº 7) conocemos a Lorenzo Miguel Toledo, Victoria Del Tubo, Patricia Rivas, Daniel Pedrozo, Charly Del Sol y Alfonso Miguens, compañeros de trabajo del Ministerio de la Alegría, quienes se despiertan en un galpón, en el cual están encerrados. Un televisor con la imagen de un globo, con un bigote pintado que remite a Hitler, les informa que están obligados a participar en un juego donde tendrán que superar desafíos para no ser convertidos en ñoquis. Daniel y Patricia logran sobrevivir a las pruebas y encuentran al ministro, que es la persona que los encerró. Y quien los termina convirtiendo en ñoquis y vendiendo en una fábrica de pastas. Charly reaparece en su casa y le informa a su esposa que lo ascendieron en su trabajo, mientras se come un plato de ñoquis.

El cortometraje plantea situaciones comunes, discusiones y acciones que pueden darse entre compañeros de trabajo, con la particularidad de que cada uno de los personajes está delineado de tal forma que se reconozca en ellos la construcción socio-cultural del denominado "sentido común", y que es

[27] Titulo original, *Naked Gun*. Dirigida por David Zucker (1988), antecedente citado en la Carpeta de investigación de Cachaca Contenidos.

reproducida en los medios de comunicación social. El perfil del empleado estatal argentino se muestra estereotipado: poco inteligente, ineficiente, toma mate y no trabaja; la mujer joven, con preocupaciones ecológicas, que no consume carne y tiende a mantener expresiones de la contracultura hippie, pero no asume la contradicción de adquirir su vestimenta y objetos de marca exclusiva; el sindicalista, que añora al ex presidente Perón y habla de postulados "socialistas", pero que no defiende a los trabajadores a los que representa sino su propia posición en el trabajo; el "argentino piola", que busca obtener ventajas de cada situación, sin que le importe caer en la mentira o la traición.

29, el número maldito inicia con imágenes en blanco y negro, tomadas por una cámara de seguridad (Fig. 76), donde se sobreimprime el título y luego la presentación de cada uno de los personajes, donde se pone de manifiesto la intención de la parodia con los nombres y cargos. La primera situación remite a la película *Saw*[28] donde un elemento animado, en este caso un globo color amarillo con una cara dibujada, plantea las reglas del juego en el que participaran si quieren sobrevivir (Fig. 77).

Los empleados del Ministerio de la Alegría son sometidos a pruebas que consisten en servir el café en una oficina, impedir que avance una fila de gente, no brindar soluciones al cliente (Fig. 78), atrapar un "chorizo-mariposa" (Fig. 80) (ingrediente fundamental del "choripán", en este caso asociado al estereotipo del sindicalista), e incluso trabajar de burócratas completando formularios falsos.

Las caracterizaciones de los personajes se plantean en los diálogos y monólogos, que dejan al descubierto las personalidades y las ideas que cada uno tiene para salir del encierro:

"LORENZO MIGUEL TOLEDO
Esto tienen que ser obra de los gorilas oligarcas!
Claro, quieren dividir al pueblo trabajador…

[28] *Saw*, o *El juego del miedo* tal como se distribuyó en Argentina, es una película norteamericana que se estrenó en el año 2004. Dirigida por James Wan y con el guión de Leigh Whannell, *Saw* relata las acciones que realizan los participantes de un juego macabro para poder sobrevivir. Adam y el Dr. Gordon son retenidos en un lugar contra su voluntad por Jigsaw, un psicópata que se comunica con ellos por medio de grabaciones sonoras y audiovisuales.
En videos reproducidos desde un televisor, Jigsaw le habla a los participantes a través de un muñeco. Hasta el año 2017 se produjeron y exhibieron ocho películas con el mismo personaje y similares temáticas. Ver en www.imdb.com/title/tt0387564/

Lo mejor que poder hacer es no hacer nada.
¡Frenémosle todo, hay que resistir con aguante"

Este mismo personaje será el que, luego de superar una prueba, será transformado en ñoqui al grito de "¡Viva Perón, carajo!" acompañando la acción con el gesto de los dedos en "V" (Fig. 81), mientras se escuchan los acordes de una versión en guitarra eléctrica de la marcha *"Los muchachos peronistas"*[29]. Aquí queda planteada la imposibilidad de ganar el juego, ya que pasar o no las pruebas no es determinante del resultado, sino que la decisión recae únicamente en quien dirige el juego.

La iluminación del cortometraje se modifica de acuerdo a los ambientes, colaborando en cada puesta escénica: Cuando la escena transcurre en el sótano, se mantiene una paleta de tonos oscuros; las paredes despintadas y el suelo, plagado de objetos y muebles desperdigados de manera abandónica, dan la impresión de un lugar húmedo, mohoso, marcado por la desidia (Fig. 77), aún más cuando se lo ve en blanco y negro a través de la cámara de seguridad (Fig. 76). Mientras que en las escenas de las "pruebas" a pasar por cada empleado, ya se trate de locaciones interiores o exteriores, la iluminación es alta, fría y homogénea (Fig. 78): su función es meramente descriptiva y permite la lectura clara del lugar, objetos y personajes que forman parte de esa sección del juego; por lo cual ya no tiene la carga dramática y de suspenso propia del duro claroscuro del sótano.

Desde lo formal, este cortometraje aplica de manera canónica los encuadres y movimientos de cámara para construir cada situación: los momentos de tensión y/o emoción remarcados por el PP; las situaciones grupales o diálogos con planos generales (PG) y planos medios (PM). Sin embargo, a diferencia de otras obras cuya intención es representar la realidad, el equipo detrás de este cortometraje se vale de recursos narrativos inusuales como el uso de cámara lenta y del zoom óptico, o encuadres dramáticos, para generar gags y remarcar situaciones cómicas. En esta búsqueda de la parodia, incluyen un videoclip que narra la historia de amor entre el personaje de Pato y una botella de vino (Fig. 79), a manera de ensoñación.

[29] Obra musical que identifica al movimiento político peronista/Partido Justicialista. La versión más popular de "Los muchachos peronistas" fue grabada por Hugo del Carril en 1949. Se atribuyen diversos autores de la letra y música, por lo que figura en SADAIC como de autor anónimo. Ver www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/como-nacio-la-marcha-peronista-por-nestor-pinson.

De esta manera se hace explícita la intervención del director con respecto a la narración, de manera inversa a todo audiovisual en el que se intenta que pase desapercibida, para disimular la construcción del relato. En *29, el número maldito* la situación de exposición del mecanismo tecnológico que parece un error en la narratividad es, en realidad, la expresión de los estudiantes comunicando sus ideas.

En este sentido tomamos de Metz la reflexión sobre lo verosímil, "no hay lo verosímil, sólo hay convenciones verosimilizadas. La convención no verosimilizada es lo que es, es decir, *in-vero-símil*: la superación de la convención en un punto no es ni verosímil ni inverosímil, es lo verdadero en el discurso en el momento de su surgimiento; lo verosimilitud (la palabra dice bastante) es algo que no es lo verdadero pero que no es demasiado diferente a lo verdadero sin serlo" (Metz, 1972 : 28). La verosimilitud del discurso en *29, el número maldito*, residirá entonces en el reconocimiento que los espectadores hacen de situaciones y de personajes de la política y la sociedad argentina.

Este discurso del equipo de estudiantes será reforzado a través de los monólogos que los personajes Ministro de la Alegría y Daniel Pedrozo dicen cuando llegan al final del juego. El Ministro aparece en Plano Americano con angulación contrapicada, ubicado en el centro de la imagen, de manera que lo vemos imponente y custodiado por sus esbirros (Fig. 83). Justifica la estrategia de ajuste del gasto público a través del juego que se realiza con los empleados estatales, con un discurso en el que se reconocen algunos postulados utilizados durante la campaña política para la elección presidencial de 2015, y que fueron reproducidos por los medios de comunicación:

"MINISTRO DE LA ALEGRÍA
Hay muchos problemas en la Argentina de hoy. El primero es
la sobrecarga de empleados del Estado (…) ¡Tenemos que
volver a la gente que se hace a sí misma, en base al
esfuerzo personal! Yo construí un imperio de la nada,
con la fortuna de mi familia y 30 mil hectáreas que heredé…
pero ¡de la nada!"

La respuesta queda en el personaje de Daniel Pedrozo, que funciona como portavoz del equipo de Cachaca Contenidos para transmitir su espíritu e

ideología: encarna lo que el equipo de estudiantes considera es el pensamiento y el sentir del común de la gente. En su parlamento, Daniel realiza un reproche al Ministro (¿a la clase política?), mientras se escuchan los acordes de "No llores por mí, Argentina[30]", en versión instrumental:

> "DANIEL PEDROZO
> Usted dice que quiere agrandar la Nación, pero… ¿qué es la Nación? ¿La Nación no son sus habitantes, no es gente como usted o como yo? ¡A usted debería darle vergüenza jugar con la necesidad de la gente, que lo único que quiere es llegar a fin de mes para vivir dignamente!"

Este parlamento se dirige al público. Es el mensaje de los estudiantes tal como lo informan en su bitácora de trabajo: "la idea es entretener al espectador y a su vez transmitir una postura que está relacionada con el reclamo ante una situación de injusticia (…)"[31]. En este sentido coincidimos con García Gil, quien postula que:

> "documentar las percepciones que una comunidad tiene acerca de los asuntos que afectan su vida no tiene que restringirse exclusivamente a los métodos tradicionales basados en la oralidad y la escritura de textos. En muchos contextos sociales o culturales, independientemente del nivel de alfabetización de la comunidad, la imagen visual está cobrando mayor importancia que los documentos escritos" (2008 : 5).

Esta percepción del equipo, construida y transmitida a través del cortometraje como vehículo de expresión, tiene un cierre desesperanzador: finalmente, a Daniel lo convierten en ñoqui y el ganador del juego será el Ministro de la Alegría, quien incrementa el capital de su fábrica de pastas, producto del aumento de la harina. En forma sorprendente, el personaje de Charly es el único sobreviviente, lo vemos en un contexto doméstico explicando que su éxito es porque "la tiene clara laburando", situación que queda inconclusa puesto que había perdido la prueba a la que fue sometido. La imagen final será

[30] "Don't cry for me, Argentina" es el título original, en inglés. Pieza musical compuesta para la obra de teatro "Evita" en 1978, con música de Andrew Lloyd Weber y letra de Tim Rice. Esta ópera-rock se repuso mundialmente en varias ocasiones. Iincluso la artista estadounidense Madonna protagonizó la versión fílmica homónima en 1996, bajo la dirección de Alan Parker.
[31] Textual extraído de: ¨*29, el número maldito*. Carpeta de investigación¨ de Cachaca Producciones, 2016.

Charly comiendo el “ñoqui peronista” (Fig. 82), que ocupa toda la pantalla: es el “tipo piola” que engulle a sus compañeros; literalmente, se alimenta de ellos.

Imágenes referenciadas[32]:

Figura 76. PD pantalla cámara de seguridad: se ve PG Sótano y PE Conjunto de los personajes.
Figura 77. PM Abierto Conjunto de personajes, con referencia televisor. Angulación picada leve

Figura 78. PP Charly de perfil con referencia de autómatas.
Cámara baja. Angulación contrapicada leve.

Figura 79. PM Conjunto Pato y Botella. Referencia frente de iglesia.
Figura 80. PM Abierto Lorenzo, con red de pesca y chorizo-mariposa. Referencia bosque.

[32] *29, el número maldito* (2016). Disponible en www.el1webtv.com.ar/18-festival-cortos-unlam/

Figura 81. PD Ñoqui ‘con dedos en V’. Referencia camisa. Cámara baja
Figura 82. PD Boca de Charly, tenedor y Ñoqui ‘con dedos en V’

Figura 83. PA Cerrado Conjunto Ministro y guardaespaldas.
Cámara baja. Angulación contrapicada

III.3. Conclusiones

Narrar desde la ficción audiovisual, a diferencia de la producción de un informe periodístico o de un documental, ofrece otros recursos para trabajar sobre la realidad (la puesta en escena, los encuadres y movimientos de cámara, el sonido, la iluminación, el montaje) y generar la ‘ilusión de verdad’.

La ficción permite tomar distancia del fenómeno real para convertirlo en objeto de estudio. Bouquet (1998, citado en De Baecque, 2005) hace referencia a la necesidad del distanciamiento entre narrador/comunicador y la problemática a desarrollar cuando señala que el mundo real, a partir del momento en que contiene la promesa de la heterogeneidad, de la alteridad, del azar, “no puede ser vivido si no es como modo de una amenaza” porque “hay que mantenerlo a distancia para que nada entorpezca la puesta en escena” (p.162).

Los estudiantes participantes del Taller de Ficción Audiovisual han observado la realidad local y global, y han construido desde su mirada los universos que los convocan.

Realizan el doble movimiento: toman distancia y analizan la realidad. Se involucran y producen mundo ficcional que resulta creíble, verosímil: no se trata de reproducirlo, sino de presentarlo. Ejercen plenamente la libertad artística que permite la creación del mundo ficcional, otorgando al espectador una línea narrativa que le permita transitar por estos espacios sin sentirse alienado, ya que hay puntos de contacto, anclajes, entre ambos mundos. Allí se ubican las problemáticas glocales que hablan de la fractura contemporánea: los fenómenos migratorios, la pertencia socio-cultural, las formas de la violencia, las perspectivas actuales sobre género, infancia y adultos mayores (así como las tramas sociales y familiares rotas o resignificadas que las albergan), la otredad, la tensión vocación-profesión.

Cada temática ha atravesado las vivencias de los jóvenes realizadores, o bien ellos se han acercado a las mismas porque estaban y están allí; y fueron internalizadas, procesadas y comunicadas con solidez y eficacia narrativa.

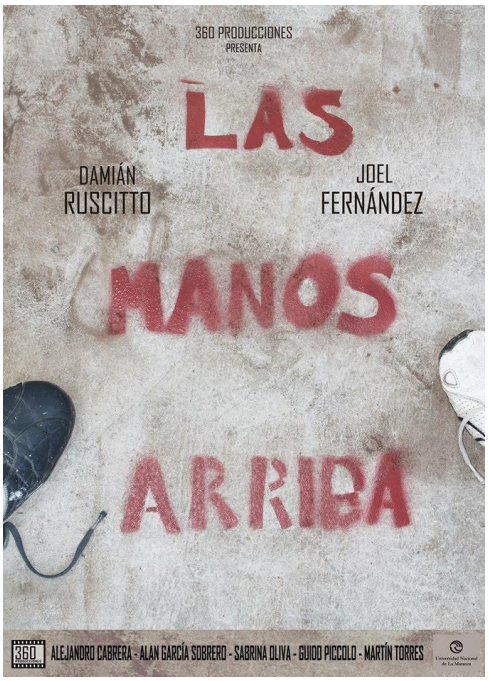
Para ello, los estudiantes matanceros se valieron de las decisiones técnicas y estéticas para darle visión y sonido a cada historia encarnada en los cortometrajes, articulados en la ofrece el montaje. Con recursos retóricos propios de géneros y subgéneros narrativos (drama, comedia, fantástico, suspense, etc.) naturalizados en el campo ficcional, entre los que destacamos: el “fuera de campo”, el contrapunto sonoro, el plano-secuencia, los encuadres, las tomas subjetivas, las puestas de color e iluminación específicas y los efectos especiales.

El resultado son piezas artísticas plenas de poética y reflexión sobre ellos mismos y el mundo que los rodea, que constituyen un producto cultural, comprometido con la realidad en la que están inmersos, y comunicacional, pues desde cada uno transmiten los valores, creencias y aspiraciones de los universitarios en la actualidad. Y a la vez, conscientes de su pertenencia global, indentificando y plasmando aspectos particularmente locales en los conflictos se experimentan a nivel mundial.

En ese sentido, podemos afirmar que estas producciones ficcionales son, en palabras de Tagliaferri y Lorea (2013), “universos sociales narrados” (p.42).

ANEXOS-FICHAS TÉCNICAS DE LOS CORTOMETRAJES ANALIZADOS

FICHA No. 1



Título del cortometraje:	***LAS MANOS ARRIBA***		
Año de producción:	2015	**Duración en minutos:**	10:14
Productora:	360 PRODUCCIONES	**Cantidad de integrantes en el equipo:**	5

Reseña argumental:

El cortometraje relata el encuentro de dos jóvenes (coetáneos) que no se conocen, QUIQUE y GONZALO, al aparecer ambos en un lugar también desconocido, detenido en el tiempo. Entablan una conversación, y a medida que profundizan en sus recuerdos descubren con espanto que han sido víctimas de violencia institucional. QUIQUE habla de sus 'trabajos' en el marco de la delincuencia; mientras que GONZALO rememora las presiones y torturas padecidas por un JEFE DE POLICÍA Y SUS SUBORDINADOS (POLICÍAS), para delinquir. Esos recuerdos los ponen en conocimiento de que, en realidad, ambos están muertos.

Premisa:	'Gatillo fácil', marginalidad, represión policial e impunidad.	
Personajes	**Protagonistas:**	QUIQUE y GONZALO
	Secundarios:	RULO, JEFE DE POLICÍAS, POLICÍA "GORDO"
	Otros:	EMPLEADOS y DUEÑO DE MADERERA, POLICÍAS
Observaciones:	El equipo entrevistó a familiares de Luciano Arruga, un adolescente desaparecido y muerto en el 2009 por abuso policial, en función de la biografía del personaje GONZALO. El leit motiv del cortometraje fue escrito y producido especialmente por músicos que forman parte del contexto del equipo de trabajo.	

Links para acceder desde la web: www.youtube.com/watch?v=UmUN1dpGOvM
www.el1webtv.com.ar/

FICHA No. 2

Título del cortometraje:	***LA OSCURIDAD DE LA LUZ***		
Año de producción:	2015	**Duración en minutos:**	12:05
Productora:	ALQUIMIA CONTENIDOS	**Cantidad de integrantes en el equipo:**	5

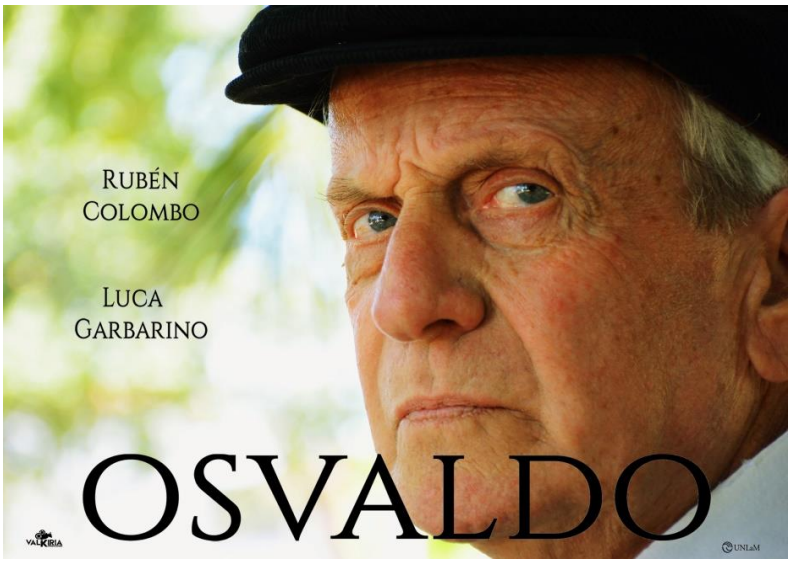
Reseña argumental:

MARIO es un niño que vive en una familia con un PADRE autoritario y violento y una MADRE sumisa. Ante las muestras de sensibilidad de MARIO, el PADRE lo "hace hombre", violentándolo hasta la tortura. Cuando MARIO es adolescente y descubre su sexualidad, el PADRE lo amenaza de muerte y expulsa del hogar. Ya adulto, MARIO se convierte en LUZ, una joven transexual que escribe su historia, cuya edición genera una entrevista televisiva donde LUZ narra su pasado de sufrimiento. En su relato, afirma que su PADRE está muerto. Pero en realidad, y este es el secreto que nunca se devela, es que LUZ se ha vengado de su PADRE, lo mantiene secuestrado en el sótano de su casa desde hace un año, fecha de su supuesto deceso.

Premisa:	Identidad	
Personajes	**Protagonistas:**	MARIO/LUZ, PADRE
	Secundarios:	MADRE, ENTREVISTADORA
	Otros:	HERMANA
Observaciones:	El equipo se contactó con colectivos transexuales para desarrollar su investigación y para buscar una actriz que pudiera interpretar el rol protagonista.	

Link para ver desde la web: www.dailymotion.com/alquimiacontenidos

FICHA No. 3



Título del cortometraje:	***OSVALDO***		
Año de producción:	2016	**Duración en minutos:**	12:03
Productora:	VALKIRIA PRODUCCIONES	**Cantidad de integrantes en el equipo:**	4

Reseña argumental:

OSVALDO tiene 70 años. Sufre la soledad por el abandono de sus hijos y la muerte de su esposa. Todas las mañanas sale a dar una vuelta por la plaza. Allí conoce accidentalmente a LUCAS, un chico de la calle que se gana unas monedas limpiando vidrios de los autos, en la esquina de esa plaza.
A través del juego de ajedrez, que OSVALDO transmite a LUCAS, inician una relación amistosa y se vuelven compañeros. Hasta que una tarde, LUCAS corre para encontrarse con su anciano amigo y sufre un accidente: es atropellado en pleno cambio de semáforo, dejando trunco el vínculo con OSVALDO, quien se enfrenta a un nuevo duelo.

Premisa:	La soledad, la otredad.	
Personajes	**Protagonistas:**	OSVALDO y LUCAS
	Secundarios:	
	Otros:	JÓVENES AMIGOS DE LUCAS (PLAZA)
Observaciones:		

Link para ver desde la web: www.el1webtv.com.ar/18-festival-cortos-unlam/

FICHA No. 4

Título del cortometraje:	***UNITI PER L'ANIMA* (UNIDOS POR EL ALMA)**		
Año de producción:	2016	**Duración en minutos:**	13:39
Productora:	FILIPINAS PRODUCCIONES	**Cantidad de integrantes en el equipo:**	5

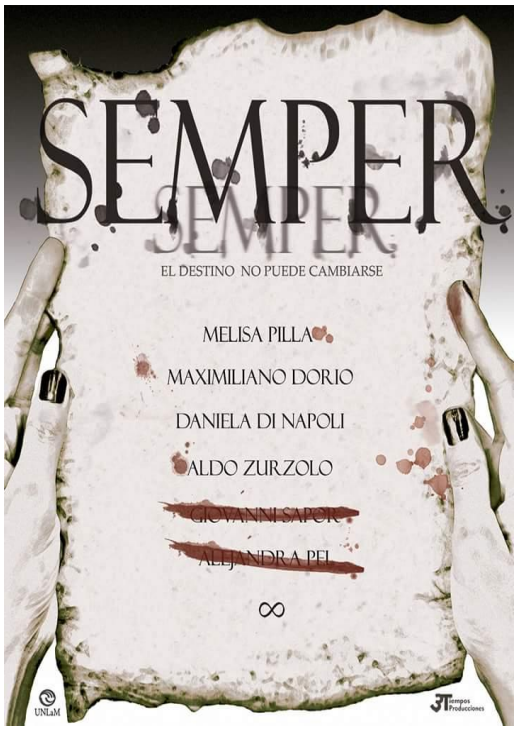
Reseña argumental:

DONATO es un anciano que conversa con su 'yo' de 10 años. Vive en una gran casa, caracterizada por espacios amplios y estilo minimalista, con SU HIJA, SU YERNO Y SU NIETO JULIÁN (con quien tiene una relación muy estrecha). Una tarde, DONATO JUNIOR convence al abuelo para escapar de la casa que es la materialización de la soledad que experimenta. LA FAMILIA cree que delira y decide llevarlo a un hogar de ancianos. JULIÁN, con la ayuda de DONATO JUNIOR, crea un plan para huir junto a su abuelo. Pero DONATO fallece mientras duerme, justo antes de llevar a cabo el escape.

Premisa:	Los vínculos y la familia. El acompañamiento como valor.	
Personajes	**Protagonistas:**	DONATO, DONATO JUNIOR, JULIÁN
	Secundarios:	PADRE y MADRE de Julián
	Otros:	
Observaciones:	Los personajes DONATO (anciano) y DONATO JUNIOR, cantan y conversan en el dialecto italiano de su región de origen.	

Link para ver desde la web: www.el1webtv.com.ar/18-festival-cortos-unlam/

FICHA No. 5



Título del cortometraje:	***SEMPER***		
Año de producción:	2016	**Duración en minutos:**	16:47
Productora:	3TIEMPOS PRODUCCIONES	**Cantidad de integrantes en el equipo:**	4

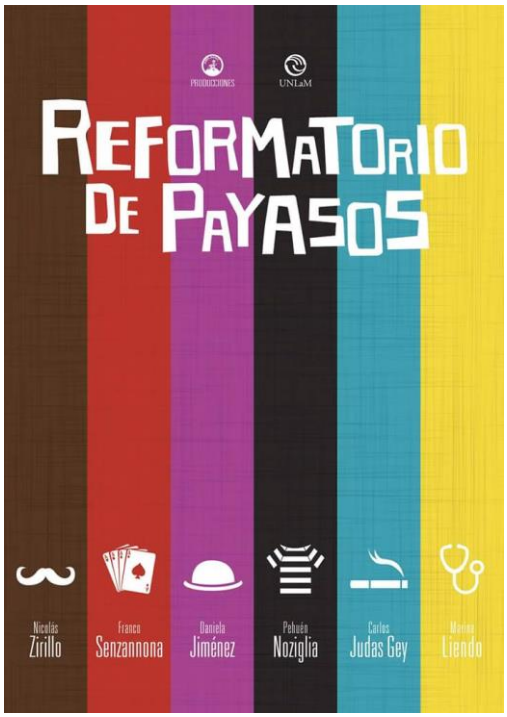
Reseña argumental:

La PARCA 888 del mundo de los muertos se rebela contra el sistema de ejecuciones instalado y para el cual trabaja. Condenada por su irreverencia, es enviada por la PARCA SUPREMA al mundo de los vivos, como una joven mujer (LUZ) que no recuerda su pasado. LUZ conoce a VALENTÍN, se enamoran, pero ella no puede afianzar su relación. Se somete a una terapia regresiva, en cuyas sesiones recuerda su identidad como Parca, el conflicto que la llevó hasta ese momento, y la fecha de su muerte como LUZ ese mismo día, hecho que acontece y la aleja de su vínculo con Valentín. Años después nace la hija de Valentín: él y LUZ vuelven a reencontrarse de otra forma, porque el alma de la PARCA 888 reencarna en la bebé.

Premisa:	El destino.	
Personajes	**Protagonistas:**	LUZ/PARCA 888, VALENTÍN, PARCA SUPREMA
	Secundarios:	OTRAS PARCAS, TERAPEUTA
	Otros:	
Observaciones:		

Link para ver desde la web: www.el1webtv.com.ar/18-festival-cortos-unlam/

FICHA No. 6



Título del cortometraje:	***REFORMATORIO DE PAYASOS***		
Año de producción:	2016	**Duración en minutos:**	11:56
Productora:	MELMAC PRODUCCIONES	**Cantidad de integrantes en el equipo:**	5
Reseña argumental:			
En un mundo donde los payasos tienen su propia ley, AUGUSTO es un profesor al cual se le encomienda la tarea de rehabilitar a un grupo de payasos descarriados: CIELO baila en despedidas de soltero; LUCA es adicto al juego; MELINA es una *payamédica* frustrada; CARLO odia a los niños que se le acercan en las plazas; y FRANÇOIS desearía ser payaso pero nació mimo. Todos son enviados al REFORMATORIO DE LOS PAYASOS para reencontrarse con su vocación. El PROFESOR, luego de varios intentos fallidos, consigue rehabilitarlos gracias a la inclusión de un niño, cuya risa resulta inevitablemente terapéutica.			
Premisa:	Reencuentro con la vocación.		
Personajes	**Protagonistas:**	PROFESOR AUGUSTO, LUCA LAVANT, CIELO CELESTE, MELINA, CARLO, FRANÇOIS BLEU	
	Secundarios:	NIÑO	
	Otros:	BURÓCRATAS, NIÑA DE PLAZA, INTENDENTE, JUGADORES DE PÓKER, CAMARERA, PACIENTE, VARIOS HOMBRES	
Observaciones:	El equipo se propuso la tarea de comunicar a partir de la expresión y la gestualidad por encima del habla, por lo que se enfocaron en desarrollar la historia dentro de la categoría de cine mudo.		
Link para ver desde la web: www.el1webtv.com.ar/18-festival-cortos-unlam/			

FICHA No. 7

Título del cortometraje:	***29, EL NÚMERO MALDITO***		
Año de producción:	2016	**Duración en minutos:**	18:33
Productora:	CACHACA CONTENIDOS	**Cantidad de integrantes en el equipo:**	4

Reseña argumental:

LORENZO, VICTORIA, PATRICIA, DANIEL, CHARLY y ALFONSO, compañeros de trabajo en el mismo MINISTERIO, se despiertan encerrados en un espacio oscuro y desnudo, salvo por la presencia de un televisor cuya pantalla emite la imagen de un globo-parlante que informa a los protagonistas su situación: están obligados a superar desafíos para no ser convertidos en "ñoquis" (se juega con la doble acepción: el alimento y la alusión a aquella persona que percibe un sueldo por un trabajo que no realiza). Cada uno pasa una prueba específica en función de sus debilidades. DANIEL y PATRICIA logran sobrevivir al desafío e intentan escapar. Pero encuentran al ideador del sistema al que fueron sometidos, quien los termina convirtiendo en ñoquis y vendiendo en una fábrica de pastas. CHARLY reaparece en su casa: mientras come un plato de ñoquis, da a su esposa la noticia de su reciente ascenso en el MINISTERIO.

Premisa:	Supervivencia	
Personajes	**Protagonistas:**	LORENZO, PATRICIA, DANIEL, CHARLY, MINISTRO DE LA ALEGRÍA
	Secundarios:	ALFONSO, VICTORIA
	Otros:	AUTÓMATAS, GUARDAESPALDAS
Observaciones:		

Link para ver desde la web: www.el1webtv.com.ar/18-festival-cortos-unlam/

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Agamben, G. (2011). "¿Qué es lo contemporáneo?" En *Desnudez.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Althabe, M. (2009). *Sociedad y cine. Una representación de los años 90 a través del nuevo cine argentino: El caso los filmes de Pablo Trapero y Adrián Caetano.* Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.649/te.649.pdf

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos.* Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Aparici, R. (2010) *Educomunicación: más allá del 2.0.* Barcelona: Gedisa.

Aristóteles (2015). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.

Artopoulos, A. (comp.) (2011). *La sociedad de las cuatro pantallas. Una mirada latinoamericana.* Fundación Telefónica. Cuaderno 34. España: Ariel. Disponible en: http://www.fundacion.telefonica.com/es/arte_cultura/publicaciones/detalle/169

Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.* Barcelona: Gedisa.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Buenos Aires: Paidós Comunicación

Aumont, J. y otros (2015). *Estética del cine, espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Baecque, de A. (comp.), Lucantonio, G. (colaborador) (2005). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia.* Buenos Aires: Paidós.

Balsebre, A. (1994), *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Cátedra.

Barthes, R. (1984). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Barthes, R., Todorov, T. y otros (1972). *Lo verosímil.* Buenos Aires: ed. Tiempo Contemporáneo.

Bauman, Z. (2005). *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bazin, A. (1977). *El cine de la crueldad.* Paris: Colección Cinerese & A Ediciones.

Bazin, A. (1990). *Qué es el cine.* Madrid: RIALP.

Beck, U. (1999). *Los hijos de la libertad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Beck, U. (2008). *Qué es la globalización. Falacias del globalismo, respuestas a la globalización.* Buenos Aires: Paidós Estado y Sociedad.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen.* Buenos Aires: Katz.

Betterini, G. (1975). *Cine, lengua y escritura.* México: Fondo de Cultura Económica.

Binasco, A. (2007), *La conversación radiofónica. Una nueva retórica periodística*. Tesis doctoral Universidad Austral. Buenos Aires: Inédita.

Bordwell, D. (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Bordwell, D. Y Thompson, K. (2010). *El arte cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Bouquet, S. (2001) *De manera que todo comunica. Bazin, Deleuze, Daney; Teoría y crítica del cine.* Barcelona: Paidós.

Bourdieu, P y Passeron, J, 2003 (1964). *Los herederos.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Bourdieu, P y Passeron, J., (1981) *Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Barcelona: Laia.

Broncano Rodríguez, M. y Álvarez Maurín, M. J. (1990). *Aproximación narratológica a los conceptos de personaje, acontecimiento y acontecimiento marco*.

Revista Contextos VIII/15-16 (pp.153-172). España. ISSN 0212-6192. Disponible en www.revistacontextos.es/web1990/08BroncanoyAlvarez.pdf

Brunct, C. (Comp.) (2017). *La realidad, esa ficción. Crónicas Novísimas*. Buenos Aires: Marea.

Brunner, J. J. (1985). *Universidad y sociedad en América Latina: un esquema de interpretación*. Caracas, Venezuela: CRESALC-UNESCO.

Buckingham, D. (2003). *Educación en medios. Alfabetización, aprendizaje y cultura contemporánea.* Barcelona: Paidós Comunicación.

Carmona, R. (2016). *Cómo se comenta un texto fílmico.* Madrid: Cátedra.

Casetti, F y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film.* Buenos Aires: Paidós.

Chillón, A (2000). *La urdimbre mitopoética de la cultura mediática.* Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Periodisme i de Ciències de la Comunicació. Anàlisi: Quaderns de comunicaciò i cultura. España. ISSN 0211-2175 No.24 (pp. 121-159) Disponible en: www.dialnet.unirioja.es.

Chion, Michael (1999). *El sonido. Música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Chion, M. (1990). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.* Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Coll, C. S. (1994). *El análisis de la práctica educativa: reflexiones y propuestas en torno a una aproximación multidisciplinar.* Seminario Internacional sobre Tecnología Educativa en el contexto latinoamericano. Ciudad de México, D.F. 14-18 de marzo de 1994.

Comolli, J-L. (2010). *Cine contra espectáculo.* [seguido de] *Técnica e ideología.* Buenos Aires: Manantial.

Comparato, D. (2008). *El Guión. Arte y técnica de la escritura para cine y televisión.* Buenos Aires: Eudeba.

Córdoba, E. (2008). *Taller de guión para cine y televisión.* Argentina: ed. UNR.

Cruz de la, E. (2012) Memoria(s), cine y sociedad: miradas del cine argentino. *Revista Comunicación* Nº10, Vol.1, año 2012 (pp.708-719). ISSN 1989-600X . Recuperado de: http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa4/055.Memoria(s)_cine_y_sociedad-

miradas_del_cine_argentino.pdf. Córdoba, Argentina: Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

Dancyger, K. (1999). *Técnicas de edición en cine y video.* España: Gedisa.

Da Silva, T. (1998) Cultura y Currículum como prácticas de significación en *Revista de Estudios del Currículum* (1) Vol. 1. Barcelona: Pomares Corredor.

Deleuze, G. (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. España: Paidós.

Deleuze, G. (2016). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I.* España: Paidós.

Della Volpe, G. y Eco, U. (1971). *Problemas del nuevo cine. Discurso del plano secuencia.* Madrid: Alianza.

Denzin, N. y Lincoln, Y. (2011) *El campo de la investigación cualitativa*. Volumen I. Barcelona: Gedisa

Eco, U. (1984). Apocalípticos e integrados. España: Lumen.

Eisenstein, S. M., Pudovkin, V. y Alexandrov, G. (1928). Manifiesto del contrapunto sonoro.

Escamilla, O. (2016). *Taller: Perfiles periodísticos con Jon Lee Anderson* en Fundación García Márquez para el nuevo periodismo iberoamericano. Recuperado en: www.fnpi.org/es/fnpi/taller-perfiles-period%C3%ADsticos-con-jon-lee-anderson

Feldman, S. (1979). *Cine. Técnica y lenguaje.* Buenos Aires: Megalópolis.

Fernández, J. L. (2009). Asedios a la radio. En Carlón, M. & Scolari, C. (compiladores). *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate* (pp. 93-111). Buenos Aires: La Crujía.

Fernández, J. L. (Director) (2008). *La construcción de lo radiofónico.* Buenos Aires: La Crujía.

Field, S. (1995). *El manual del guionista. Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso.* Madrid: Plot Ediciones.

Fontcuberta, J. (ed.) (2003). *Estética fotográfica. Una selección de textos.* Barcelona: ed. Gustavo Gilli.

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

García Escudero, J. M. (1970). *Vamos a hablar de cine.* España: Salvat.

García Gil, M. (2008) El video como herramienta de investigación. Una propuesta metodológica para la formación de profesionales en Comunicación.
En revista digital *CES Felipe Segundo*. Madrid, España. Recuperado en: http://www.cesfelipesegundo.com/revista/articulos2011/Monica%20Garcia.pdf

Gaudreault, A. y Jost, F. (2010). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Genette, G. (1989). *Figuras III.* Barcelona: Lumen.

Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.

González Doreste, D. *Notas (hipertextuales) sobre la parodia genettiana: a propósito de Palimpsestos.* Revista de Filología de la Universidad de La laguna. ISSN 0212-4130, Nº 12, 1993, págs. 83-104. En: Dialnet-NotasHipertextualesSobreLaParodiaGenettiana-91810.pdf

González Requena, J. (1982). *S. M. Eisenstein.* Madrid: Cátedra.

Gubern, R. (1982). *Cien años de cine. Volumen I*. Barcelona: Bruguera. Disponible en: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2009/Cine/01.pdf

Guerriero, L. (2015). *Zona de obras*. Barcelona: Anagrama.

Ibiapina Da Silva, D. (2015). “Filmes e subjetividades em Picos/Piauí/Brasil”. Presentado en el Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación - ALAIC 2015. Disponible en http://www.alaic2015.eci.unc.edu.ar

Jameson, F. y Zizek, S. (1998). *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo.* Buenos Aires: Paidós.

Lumet, S. (2000). *Así se hacen las películas.* Madrid: RIALP.

Lyotard, J. F.(2004). *La Condición Posmoderna*. España: Cátedra.

Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine.* Barcelona: Gedisa.

Martin-Barbero, J. (1997). *De los Medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.* México: GG Massmedia.

Martin-Barbero, J. (1992) Pensar la sociedad desde la comunicación, Un lugar estratégico para el debate a la modernidad. *Revista Diálogos de la Comunicación*. Recuperado de http://www.dialogosfelafacs.net/wp-content/uploads/2012/01/74-revista-dialogos-pensar-la-sociedad-desde-la-comunicacion.pdf

Martin-Barbero, J. (2002). *La educación desde la comunicación*. Bogotá, Colombia: Norma

Martin M.V. y Pérez de Stéfano, L. (2004): Miradas desde y sobre los jóvenes platenses del siglo XXI: una experiencia colectiva que propicia la participación ciudadana desde la escuela, publicada en *Kairos. Revista de temas sociales* (ISSN 1514-9331) N° 14. Fices, Universidad Nacional de San Luis.

Martínez Costa, M. d. P. Diez, J. R. (2008) *Lenguajes, géneros y programas de radio.* Pamplona, España: EUNSA.

McKee, R (2002). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones.* Barcelona: Alba.

McQuail, D. (1998) *La acción de los medios. Los medios de comunicación y el interés público*, Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Mead, M. (1970). *Cultura y Compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional*. Barcelona: Gedisa.

Mellado Ruiz, C. et al. (2007). *Balance 2007. Perspectivas profesionales y del mercado periodístico de la Octava Región*. Concepción, Chile: Publicaciones Dirección de Docencia Universidad de Concepción.

Millerson, G. (2002). *Iluminación para televisión y cine.* Madrid: Ed. Instituto Oficial de Radio Televisión Española (IORTV).

Mizrahi, E. (2015). La realidad y el presente con lenguaje cinematográfico. En *Agencia CTYS, Ciencia Tecnología y Sociedad.* Fecha de Publicación: 2015-05-15. Recuperado de http://www.ctys.com.ar/index.php?idPage=20&idArticulo=3110

Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Murch, W. (2003). *En el momento del parpadeo. Un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid: Ocho y medio. Libros de Cine.

Neale, S. (2013). Cuestiones de género. En *Scrib* biblioteca digital [en línea]. Recuperado en http://www.es.scribd.com/doc/34747418/STEVE-NEALE-Cuestiones-de-género

Núñez Laveveze, L. (1991). *Manual para periodismo. Veinte lecciones sobre el texto y el contexto*. Barcelona: Ariel.

–---------- (2002) "Encuentro entre teoría y práctica del periodismo desde un enfoque interdisciplinario", en *Análisi*, Nº 28, pp. 79–96.

–----------(2004) "El periodismo desde un enfoque interdisciplinar", en J. Cantavella y J. F. Serrano: *Redacción para periodistas: informar e interpretar.* Barcelona: Ariel.

Ortí Teruel, R. y García Collado, M. A. (2000). La mezcla de géneros en el cine actual. Propuesta didáctica de *La Comunidad* (Alex de a Iglesia, 2000). Sección: El cine como medio narrativo. Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación y en la Cultura / IV Congreso Leer.es. Salamanca, España. Disponible en: www.oei.es/historico/congresolenguas/comunicacionesPDF/Orti_Roberto.pdf

Ortiz, M. y Volpini, F.(1995). *Diseño de programas de radio. Guiones, géneros y fórmulas.* Barcelona: Paidós.

Oubiña, D. (2011). El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Pasolini, P. P. (1972). *Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad.* Disponible en: https://esteticacine.files.wordpress.com/2016/03/pasolini-plano-secuencia.pdf

Pidoto, A. (2012) "Aproximaciones teóricas al discurso cinematográfico" en Martínez, D. y otros (comp.) *Temas de investigación en comunicación* (2012). Buenos Aires: UNLaM.

Piñuel Raigada, J. L. (2002) "Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido". En *Estudios de Sociolingüística*. España: Universidad Complutense de Madrid.

Puigross, A. (1992). *La educación argentina desde la reforma, democracia y orden (1916-1943).* Buenos, Aires: Galerna.

Propp, V. (2011). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.

Ramos Pérez, A. y Fernández Casadevante, J. L. (2011) *Ficcionar al otro: Imaginarios, inclusión y presencia de las minorías religiosas en las series de ficción españolas.* Razón y Palabra: Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación. Número 78. Noviembre 2011 - Enero 2012. Disponible en: www.razonypalabra.org.mx/varia/N78/2a%20parte/32_RamosFernandez_V78.pdf

Reguillo Cruz, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles*. Bogotá, Colombia: Norma.

Ricoeur, P. (2008). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción.* España: Siglo XXI.

Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y narración III. El tiempo narrado.* España: Siglo XXI.

Rivera-Betancur, J. L. & Díaz-Bohórquez, J. C. (2013). *Nuevos realizadores de cortometrajes en Colombia: Narrativas y discursos.* Palabra Clave 16(2),559-582. Disponible en http://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/2662/3196

Rosendo, B. (1997). El perfil como género periodístico en *Communication & Society* Vol. 10 (1), pp 95-115. Navarra, España: Facultad de Comunicación, Universidad de Navarra.

Sánchez, R. C. *Montaje cinematográfico. Arte en movimiento.* Ed. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Sánchez-Biosca, V. (1991) *Teoría del montaje cinematográfico.* Ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana (Instituto de las Artes Escénicas, Cine y Música - IVAECM), España. ISBN 84-7890-075-6

Sanguinetti, S. y otros (2009). *Los sistemas expresivos del lenguaje audio*. Córdoba, Argentina: ECI.

Sarlo, B. (2014). *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Stam, R. y otros (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Tagliaferri, C. y Lorea, J. (2013). *Representación de los adolescentes en el nuevo cine argentino de la década del 2000 : sociedad, familia y sexualidad.* - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires,2013. ISBN 978-950-29-1446-6. Disponible en http://comunicacion.sociales.uba.ar/?page_id=636#more-636 (Número de Tesina: 2858)

Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: RIALP.

Truffaut, F. (1992). *El cine según Hitchcock.* Buenos Aires: Alianza.

Todorov, T. (comp.) (2004). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica.* México: Premia.

Urbanczyk, M. y Hernández, Y. F. (2012). Narrativas de violencia y miedo en los cortometrajes universitarios. Palabra Clave 15 (3), 594-618. Sistema de información científica. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. Disponible en: www.redalyc.org//html/649/64924872012/

Vale, E. (1996). Técnicas del guión para cine y televisión. Barcelona: Gedisa.

Van Dijk, Teun (1996) *La noticia como discurso.* Barcelona: Paidós.
----------(1983) Estructuras textuales de las noticias de prensa, en *Análisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 7/8, Març 1983.

Vasilachis de Gialdino, I: (1992) *Métodos Cualitativos I. Los problemas Teóricos-epistemológicos*. Buenos Aires: CEAL.

---------- (2007) *Estrategias de Investigación cualitativa*. Buenos Aires: Gedisa.

Verón, E. (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Buenos Aires, Argentina: Gedisa.

Villanueva, L. (2015). *Las clases de Hebe Uhart*. Buenos Aires: Blatt &Rios.

Zecchetto, V (2002) *La danza de los signos.* Buenos Aires: ISCS.

----------(1999) *Seis semiólogos en busca del lector.* Buenos Aires: La Crujía.