

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

BIRRA BIRRA BIRRA

Una película de **GONZALO CARBONE**

Escrita y dirigida por **GONZALO CARBONE** Producida por **CLARIBEL BRITZ**
Dirección de fotografía **RICARDO GONZALEZ** Cámara **RICARDO GONZALEZ -
YAMILA CONTRERAS - MARIA DONATO - ABRIL GONZALEZ NAVARRO**
Dir. de sonido **GERMAN ABAL - TATIANA PATIES** Montaje **EMILIANO VERGARA**


cine argentino


Argentina



Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Artes Audiovisuales

TESIS COLECTIVA DE GRADO

Licenciatura en Artes Audiovisuales con
Orientación en Guión

Tesista: Gonzalo Carbone
Legajo: 67519/9

Tutor a cargo: Manuel Ferrari

La Plata - Año 2019



BIRRA BIRRA BIRRA

El documental Birra, Birra, Birra comenzó a gestarse hace aproximadamente dos años como proceso de producción del trabajo de nuestra tesis de la carrera de Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Como propuesta general nos acercamos al universo del equipo de Handball Masculino del Club Defensa y Justicia de la localidad de Florencio Varela, intentando reflejar la pasión por el deporte amateur, el concepto de equipo y la gran familia que puede ser un grupo humano.

La mencionada tesis de grado se compone como una obra colectiva cuya producción conjunta consta de dos alumnos de la carrera de Artes Audiovisuales. **Gonzalo Carbone** (Orientación Guión) y **Claribel Britez** (Orientación Realización) en el rol de guionista/director y productora, respectivamente.

A partir de la formación de la dupla creativa en el marco del taller de tesis, se establecieron los roles en función de la especialidad que cada uno desarrolló a lo largo de la carrera. En base a eso se pensó un proyecto que represente un desafío para estas áreas.

En ese contexto surge este proyecto documental, que sentimos que requería de **estrategias narrativas y de producción** que nos situaban frente al desafío anteriormente mencionado y ante la posibilidad de que cada uno pueda tener lugar para realizar sus búsquedas, investigaciones, procesos y aportes específicos y personales.

La estructuración del escrito se dispone del siguiente modo:

-Introducción: Abordaje de ejes temáticos relacionados a la cuestión del documental como género y a la elaboración de un guión para un documental.

-Desarrollo: Consideraciones metodológicas y conceptuales abordadas en tres puntos: Birra, Birra, Birra: Proceso y lenguaje - Birra, Birra, Birra: Del papel a la pantalla - Referentes estéticos y sus aportes.

-Conclusiones: Un breve análisis introspectivo del aprendizaje que nos trajo la experiencia de atravesar el proceso de realización de esta Tesis de grado.



SINOPSIS

El equipo de handball de Defensa y Justicia entrena y se prepara para un duro torneo. Inesperadamente, se genera conmoción en el plantel al recibir la noticia de que algunos de sus jugadores planean su retiro deportivo al finalizar el año. Las condiciones propias de un equipo que practica un deporte amateur, permiten que salgan a la luz el compromiso, el esfuerzo y la pasión de todos los implicados. La camaradería y la unión entre los jugadores trascienden el campo de juego, formando un fuerte grupo humano que se compone como una gran familia.

INTRODUCCIÓN

En una primera etapa, el aporte de Bill Nichols podría pensarse que resulta sumamente significativo a la hora de considerar el documental como un género cinematográfico. Sin embargo, otros autores difieren de la visión de Nichols y expresan sus argumentos para llegar a pensar que las películas documentales establecen sus puntos en común en otros aspectos.

En el momento que Nichols pone énfasis en la figura del texto propiamente dicho, considera al documental como un género cinematográfico que contará lógicamente con audiovisuales que presenten las características, códigos y convenciones correspondientes a un sentido de pertenencia. De este modo, sería posible establecer rasgos comunes y patrones de organización en lo textual. Es por ello que en este contexto, la categoría de género se entiende como una serie de formas, estructuras, estilos o patrones que se presentan en la construcción de las obras y en la recepción por parte de las audiencias, trascendiendo a los productos artísticos individuales y estableciendo la mencionada generalidad de rasgos comunes (Altman, 2000).

Por su parte, Raúl Beceyro se compone como uno de los autores que se permite poner en crisis los enunciados de Nichols

y establece que, según su punto de vista, el cine documental no se compone como un género. Esto se debe principalmente a que “Una película documental no es, en consecuencia, una estructura deliberada que se apoya en un modelo preexistente” (Beceyro, 2007, p.85) ya que puede haber una vasta cantidad de diferencias entre documentales que manejan distintas estrategias y técnicas (y no por el solo hecho de ser documentales, deberían permanecer al mismo género).

Es por ello, que Beceyro plantea que lo que se hace presente y de manera común en los documentales, radica en los materiales que estos audiovisuales utilizan y manejan para construir un relato. “El film documental cuenta hechos que han sucedido o que están sucediendo independientemente de que con ellos se haga o no una película. Sus personajes existen también fuera del film, antes y después del film” (Beceyro, 2007, p.86).

A su vez, Nichols plantea la conceptualización de distintas modalidades de representación, entendiéndolas como “formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes” (Nichols, 1997, p.65). Simplemente, a modo de mención, esta conceptualización se compone por la modalidad



expositiva, la observacional, la interactiva y la reflexiva. Las cuales establecen diferentes conceptos y parámetros de representación histórica. Dichas modalidades serán desarrolladas y problematizadas más adelante y en relación directa con el proceso de creación de la obra audiovisual Birra, Birra, Birra.

Asimismo, resulta posible y pertinente poner el punto de atención en la figura del espectador (y más precisamente en los supuestos y expectativas que éste tendrá frente al visionado de la obra). De alguna manera, se puede pensar un paralelismo y establecer que el proceso de la obra artística se completa una vez que se produce la recepción e interacción con el público. Es así que el espectador establece sus propias hipótesis sobre el texto (en base al texto en cuestión, a sus supuestos y experiencias previas, competencias culturales y a su propia ideología) y luego podrá confirmarlas o abandonarlas. “La diferencia más fundamental entre las expectativas creadas por la ficción narrativa y el documental reside en el estatus del texto en relación con el mundo histórico” (Nichols, 1997, p.56).

Es decir, que frente a una película documental, el espectador pone en juego sus experiencias previas infiriendo que las

imágenes y sonidos transcurrieron original y realmente en el mundo histórico.

Por otro lado, también resulta necesario destacar que Nichols (luego de considerar el documental como un género), establece una notable diferencia entre el cine documental y el cine de ficción, sin considerar demasiado la posibilidad de problematizar dicha frontera. Sin embargo, veremos más adelante como otros autores se encargan de poner en crisis esa división y como esa situación se presentó en una instancia práctica, en la elaboración de la obra audiovisual aquí concebida y propuesta como tesis de grado.

En ese sentido, Beceyro también vuelve a hacer hincapié en la situación de que los audiovisuales documentales narran hechos que son producto de la realidad y que no existen específicamente para la realización de una película. Argumentando que la única diferencia entre un film documental y un film de ficción radica en el hecho de que la ficción genera materiales que solo tienen existencia para el film y que al suspender un rodaje de una película de ficción, todo quedaría igualmente suspendido (Beceyro, 2007). Y consecuentemente, los acontecimientos reales del mundo histórico hubieran ocurrido aún cuando no se esté grabando una

película documental sobre esa realidad.

Es decir, que los límites entre los recursos del documental y la ficción pueden presentarse absolutamente como difusos. Pudiendo contar con situaciones de la realidad representada donde también se manejen recursos estéticos y cinematográficos que a priori parecerían propios y exclusivos de un cine de ficción (incluso desde la elaboración del guión de de la película).

Es por ello, que podría resultar interesante pensar que esa puesta en cuestión y en crisis de los mencionados límites o fronteras, se perciba también desde el proceso de escritura de un guión. De ese modo, en una reconstrucción del proceso y desmenuzamiento del lenguaje desarrollado en la obra audiovisual aquí presentada, se puede pensar que la elaboración de un guión de película documental (en la cual se trabaja con la realidad del mundo histórico) puede ser igual de minuciosa que en un audiovisual de ficción en la cual todos los elementos de la realidad resultan aparentemente controlados por la propia producción.

BIRRA, BIRRA, BIRRA: PROCESO Y LENGUAJE

El germen de la idea de llevar a cabo la presente obra audiovisual surge en el año 2017, en el marco de la materia denominada Taller de Tesis y se genera luego de hacer un análisis introspectivo y personal para poder comprender el hecho de que la posibilidad de concebir el proyecto era real y sólida.

La particularidad de tener una cercanía previa con el plantel y con el cuerpo técnico representó un inconsciente trabajo de investigación de campo que se fue realizando desde hace más de una década. Conocer con anterioridad al cuerpo técnico, jugadores (de hecho, uno de ellos es mi propio hermano) y los espacios físicos representaba un gran paso ya dado y la posibilidad de conjeturar estructuras de guión en base a saberes previos. De ese modo, la posibilidad de elaborar un documental sobre la intimidad de este plantel de jugadores amateurs era concreta, y los saberes previos serían elementos centrales para establecer representaciones sobre esa realidad elegida del mundo histórico. En este contexto y mediante la obra artística, lo que buscamos fue poner énfasis en intentar reflejar la conformación que estos jugadores tienen como grupo y la entrega y pasión desinteresada hacia el equipo, más allá de los resultados deportivos. Sus éxitos y frustraciones, sus distintos estados de ánimo y como enfrentan una realidad en la que pueden practicar este deporte apasionadamente, pero no obtienen ningún tipo de retribución económica. Una especie de montaña rusa de sensaciones por las cuales un equipo debe ir superando obstáculos a lo largo de los meses, siempre enalteciendo los valores que los mantienen unidos como grupo humano.

Muchos jugadores se conocen entre sí desde los siete años de edad (ahora ya están cerca de los treinta) e incluso hay más de una pareja de hermanos que juegan juntos, lo que hace que este grupo humano sea como una gran familia.

Es así, que consideramos que acercarnos mediante el arte audiovisual a este grupo humano, podía constituirnos como gestores culturales, concepto al que arriba Rodolfo Kusch para referirse a la figura del artista. “Un creador no es más que un gestor del sentido, dentro de un horizonte simbólico local, en una dimensión que afecta a todos” (Kusch, 1976, p.120). Es decir que lo que el autor plantea, es el hecho de que el artista toma los diversos elementos del universo simbólico que lo rodea para constituirse como un mediador entre el pueblo y su propia cultura. De este modo, el arte se entiende como un juego colectivo y un fenómeno cultural, en donde el pueblo también participa absorbiendo el sentido de la obra, y no solamente contemplándola.

Una vez sentadas estas bases, consideramos muy apropiado un acercamiento a las modalidades propuestas por Nichols (que mencionamos anteriormente) haciendo un especial énfasis en ciertos aspectos de la modalidad observacional.

Entendiendo siempre que estas modalidades de representación clasificatorias no debemos tomarlas como compartimentos estancos en donde encasillar nuestra obra, ni nuestro proceso de creación y construcción de sentidos. Sino que son puntos de partida en donde una obra puede establecer sentido de pertenencia y afinidad para sentar sus bases y luego poner algunos de esos elementos en crisis, mediante innovaciones, alteraciones o matices.

La modalidad observacional (o de observación) planteada por Nichols hace hincapié en representar una realidad del mundo histórico sin la intervención del realizador, es decir permitiendo que las situaciones se desarrollen frente a la cámara sin ningún tipo de control externo aparente. “En esta modalidad de representación, cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal de la observación en vez de la continuidad lógica de una argumentación o exposición” (Nichols, 1997, p.74). Es por ello que la presencia de la cámara genera

un fuerte compromiso con la inmediatez de la realidad representada y genera que el espectador sienta que está asistiendo a la vida tal y como se la vive, entendiendo que el realizador ha sido sumamente discreto con su presencia en los acontecimientos.

Esta decisión estética que tomamos de comenzar a establecer una afinidad con la modalidad observacional, radica en el hecho de que dicha forma de representación se emparenta en gran medida con los estudios etnográficos en los cuales los observadores asisten a las actividades de otras personas, sin interferir en el transcurso natural de las cosas. En cierta medida, si bien teníamos mucho conocimiento e investigación del funcionamiento del equipo de handball, consideramos que lo más atinado era comenzar a establecer los primeros contactos con el dispositivo cinematográfico, asistiendo a las actividades del cotidiano del grupo, sin que se vean modificadas con nuestra presencia. Para de esa manera reflejar una realidad que aparentemente no es intervenida y se muestra tal cual es.

De ese modo, también creemos que por su contenido, nuestra obra puede constituirse como un documental social, categoría planteada por Daniel Fabián para referirse a documentales que se encarguen de narrar hechos contemporáneos en donde la principal estructuración del relato radique en representar y descubrir costumbres y rituales de las comunidades. Es decir, un acercamiento a las relaciones sociales y rutinas que se generan en un grupo humano que persigue un objetivo común. En nuestro caso, se puede hablar de documental social ya que las vivencias del equipo de handball se componen como un fenómeno social que tiene lugar en una comunidad concreta y que expone el funcionamiento de un grupo comunitario. “Las prácticas sociales [□] aparecen en el foco de la cámara como prácticas novedosas, como prácticas sociales ajenas a nuestras costumbres. Ante nuestra cámara lo novedoso, es la rutina social” (Fabián, 2011, p.4).

Sin embargo, ¿de qué manera se podrían establecer estos anhelos en un guión cinematográfico? Sin lugar a dudas, esta pregunta no tiene una respuesta inequívoca y totalizadora. Los modos de hacer, recursos y técnicas pueden ser enormes y las combinaciones múltiples y en diversos sentidos. De hecho, el objetivo ni siquiera radica en buscar una respuesta, sino en tener siempre presente la pregunta para poder gestar la obra de la manera más conveniente para el proceso creativo. En ese sentido, la estrategia utilizada consistió en brindarle mucha importancia a la investigación y conocimientos previos sobre los acontecimientos que podían llegar a suceder en cada jornada, en qué momento y en qué lugar específico (valor fundamental también para optimizar al máximo las tareas y responsabilidades del área de producción, llevadas a cabo por mi compañera de tesis). De ese modo, resultaba posible y potable escribir secuencias o escenas para anticipar los hechos, describiendo las situaciones reales que acontecerían y a su vez apoyarnos en bocetos o dibujos que establezcan con anterioridad los encuadres aproximados e ideales con los que se pretendían construir las determinadas escenas.

Obviamente que (más allá del alto grado de conocimiento sobre la realidad que iba a acontecer frente a nuestros ojos) el nivel de detalle y rigurosidad buscado en el papel iba a ser sumamente difícil de respetarse ya que los imprevistos de la realidad pueden sorprendernos de manera constante y los hechos nunca van a desarrollarse tal cual los habíamos imaginado en nuestra cabeza o escrito en una escena.

Es por ello, que en la instancia de escritura se recurría a la manera ideal en la que se deseaba que se desarrollasen los hechos de la realidad (estableciendo ciertas generalidades en las acciones escritas, ya que hubiera resultado injustificadamente tortuoso el hecho de intentar adivinar y narrar por ejemplo los minuciosos movimientos que realizarían los jugadores del equipo o la gente del público en las tribunas). Tomando ese planteamiento inicial a

modo de referencia para estar preparados ante cualquier imprevisto que pudiera originarse.

En esa dirección y tomando como primera base esa modalidad de representar la realidad, el proceso audiovisual logró numerosas conquistas técnicas y estilísticas que emergen como recursos centrales en el planteamiento estético de la obra, intentando conformar así, un estilo particular y propio. La utilización de mayoritariamente planos fijos con encuadres muy precisos que destaquen la prolijidad y firmeza que aporta la utilización de trípode, una duración prolongada en la mayoría de los planos (debido a que la búsqueda radica en generar imágenes que contengan muchos elementos y personajes en cuadro, con profundidades que generen un gran ritmo interno en la imagen) y un fuera de campo muy activo y presente (tanto en lo visual como en lo sonoro), entre otros elementos. “En el cine, el campo visual se duplica, entonces, en un campo ciego” (Bonitzer, 2007, p.68).

Este concepto de campo ciego se emparenta con el fuera de campo y hace referencia a que el cine, al presentarnos una visión parcial de la realidad mediante el encuadre, tiene la posibilidad de utilizar esos mismos límites enmarcados para potenciar a los elementos que se encuentran por fuera y así generar el efecto de tensión e incluso temporalidad dramática de un film. El efecto específico del cine radica en remitir a los efectos antes que a la causa (Bonitzer, 2007). Este es un elemento que cobró mucha relevancia en la búsqueda estilística de nuestro audiovisual ya que por muchos momentos intentamos poner el énfasis en los efectos que se generaban en los personajes sin especificar las causas (una persona de la tribuna reaccionando, un jugador suplente alentando a sus compañeros, una fotógrafa disparando con su cámara, etc.) y así ampliar los límites de la imagen y potenciar el campo ciego que se generaba mediante la visión parcial que otorgaban los encuadres.

Sin embargo, luego de aproximarnos a un

estilo propio en el proceso de construcción de nuestra obra audiovisual, pudimos detectar que la modalidad observacional trabajada resultaba muy atractiva para representar los acontecimientos reales del mundo histórico pero que en algunos casos no terminaba de ser suficiente para la construcción de una historia en la cual el espectador logre compenetrarse con las sensaciones que nosotros percibíamos en los personajes.

Para hacer frente a este desafío, es que en la escritura además se optó por utilizar la investigación y saberes, en pos de generar escenas puntuales y ficcionalizadas. Estas escenas escritas, remiten a situaciones totalmente acordes y posibles de ocurrir en el ámbito de estos personajes (de hecho, muchas habían ocurrido verdaderamente aunque sin la presencia de la cámara y entonces el trabajo radicó en poner énfasis en repetir las situaciones en el marco de una puesta en escena). De esa manera, lo que intentamos lograr era que dichas escenas tengan objetivos específicos y una función dramática ya desde la concepción del guión y entonces poder establecer previamente una estructura y articulación del relato cinematográfico. En ese sentido, es que el autor Bienvenido León plantea la categoría de técnicas dramáticas para referirse a determinadas herramientas de las cuales se puede valer el documental a la hora de generar una trama, personajes, tensiones, conflictos y resoluciones. Algunas de estas técnicas planteadas pueden ser la construcción de relatos, la consideración de los seres reales como personajes y la apropiación de elementos de conflicto y suspenso (León, 1999). La utilización de dichos recursos, nos permitió que por momentos se pueda llegar a elaborar una construcción que sirva para referirse a la realidad y no una mera reproducción de la misma. Es por ello que el hecho de trabajar con elementos que generalmente son asociados a los relatos de ficción, nos permitía desarrollar en mayor profundidad las particularidades y singularidades de los actores sociales, para que logren

componerse frente al espectador como personajes con características propias y complejas. Intentando así, lograr un mayor desarrollo tanto de la temática como de la historia que se presentan en la obra. Cabe destacar, que ciertas salvedades se tuvieron en consideración a la hora de poner en crisis el concepto de documental observacional en Birra, Birra, Birra y emparentarlo con elementos de ficción. La principal de ellas radica en el modo de construir las escenas mediante la escritura de guión. Más precisamente, la escritura no hace tanto hincapié en los movimientos de los personajes, sino más bien en las sensaciones y expresiones que deben transmitir los mismos con sus

actitudes, acciones y dichos. Esto funciona más a modo de recordatorio y guía para el equipo técnico, de producción y de dirección ya que los actores sociales (devenidos en personajes) no leen el guión con anterioridad ni tampoco ensayan las interpretaciones. El hecho de trabajar con los verdaderos actores sociales, actuando de ellos mismos, genera que se haga un mayor esfuerzo por mantener la espontaneidad de la escena, sin demasiadas repeticiones. Es por ello, que en el guión tampoco hay presencia de diálogos textuales que los actores deban estudiar y repetir. Sino que en lo referido a la palabra hablada y oralidad de los personajes, elegimos trabajar dejando espacio para que

los mismos puedan expresarse natural y con mayor desenvoltura, pero dándoles objetivos dramáticos (como por ejemplo, tener que decirle algo puntual a alguien y luego expresar tristeza por ello) a los que debían llegar con sus propias palabras. Teniendo a su vez nosotros la posibilidad de, mediante las distintas herramientas y recursos del montaje, alterar la temporalidad, ritmo y articulación de las escenas. En ese sentido, también la construcción de escenas ficcionales se planificó persiguiendo el propósito de lograr una pertenencia y concordancia con las particularidades y propuestas estéticas mencionadas anteriormente como fundamentales en la búsqueda estilística propia de la película.

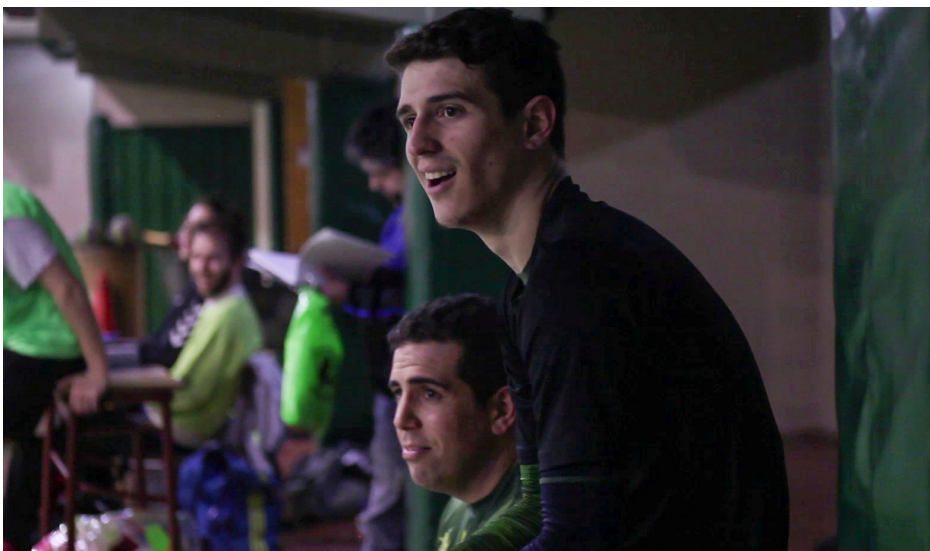


BIRRA, BIRRA, BIRRA DEL PAPEL A LA PANTALLA

El principal problema ético al que uno se enfrenta como guionista y realizador es la cuestión referida a trabajar con personajes reales que uno conoce, aprecia y quiere desde hace muchos años. ¿Qué mostramos y qué no mostramos de ellos? ¿Qué pensarán al verse a ellos mismos? ¿Cómo despegar la mirada personal y priorizar lo conveniente para el proyecto? ¿Cómo alejarse del lugar común e institucional cuando las personas piensan “están haciendo la película del club”?

Claramente las resoluciones de estas preguntas no siempre nos resultarán fáciles de hallar (y en algunos casos incluso no lleguemos a una respuesta), pero como dupla, lo importante en realidad se presenta en tener estos cuestionamientos presentes de manera constante para no ser absorbidos por la temática y poder otorgar la propia mirada de las situaciones. En ese sentido, la escritura del guión también resulta importante para mantener un eje sobre todo tipo de cuestiones que puedan surgir. No necesariamente para que sea un eje o línea inquebrantable, sino justamente para poder tener una referencia que nos de coherencia cuando la realidad comienza a suceder frente a nuestros ojos. Patricio Guzmán se refiere a estas cuestiones cuando plantea que el guión en el documental se debe componer como una estructura necesaria que a su vez puede presuponer todo tipo de cambios y para ello propone las categorías de guión cerrado y guión abierto. “Si es demasiado ‘cerrado’ anula el factor sorpresa y los hallazgos espontáneos del rodaje. Si es demasiado ‘abierto’ supone un importante riesgo de dispersión” (Guzmán, 1997, p.1).

Entonces el objetivo radica en poder establecer un equilibrio en lo referido a la apertura del guión una vez que los sujetos reales del mundo histórico acontecen en tiempo y espacio. Es allí donde se ponen en juego los supuestos subyacentes que



teníamos con anterioridad, frente a la realidad propiamente dicha, las confirmaciones, rectificaciones, imprevistos y el propio azar del universo de situaciones que se producen simultáneamente.

Estas experiencias mencionadas, generaron como resultado una obra audiovisual que difiere en varios aspectos de lo volcado en la escritura del guión. Esto ocurre prácticamente en la totalidad de los proyectos audiovisuales ya que las situaciones de rodaje tienen una carga que genera todo tipo de situaciones o matices que no eran los desarrollados en un papel. Y esto se produce más allá de que la producción tenga totalmente controlado el desarrollo del rodaje (como suele ocurrir en las películas más industriales). Es por ello que, creemos que en este caso particular, la cuestión de tener una estructura de guión que siempre nos sirva como camino o referencia, sería sumamente importante ya que nos encontrábamos sumamente vulnerables frente a situaciones o cambios de planes que podían darse en el mundo histórico que íbamos a retratar. Esto pudimos notarlo principalmente en nuestros procesos de investigación de esa realidad, cuando percibimos que el espacio físico del club presentaba una constante dinámica en la cual ciertas situaciones, roles de las personas, presencia en los espacios físicos, pueden cambiar a todo momento. En ese sentido, fue que tomamos la decisión de que las secuencias, escenas y situaciones planteadas en el desarrollo del guión y su estructura, funcionen como un

punto de partida en lugar de comportarse como un punto de llegada. Es decir que cada escena sería una intención a la cual llegar durante el rodaje, pero con la posibilidad de que también sea el comienzo de nuevas situaciones que pudiesen presentarse en esa realidad. Tanto en los entrenamientos como en los días de partido, se dio un gran lugar a la espontaneidad de los personajes y ello obviamente generaría situaciones de todo tipo. Eso afectó también naturalmente, al potencial que podía llegar a tener cada escena o secuencia. Mientras tuviésemos clara nuestra estructura de guión antes mencionada, podíamos permitirnos el hecho de darle mayor vuelo a situaciones que quizás habían sido planificadas como más específicas (e incluso más anecdóticas) y terminaron aportando mucha más riqueza a las ideas y funciones dramáticas de cada secuencia. En ese sentido, un evento que podía llegar a ser planteado como una escena, terminó siendo una secuencia de varias escenas. Por otro lado, también ocurrió que algunos ejes dramáticos que creíamos que podían funcionar de manera muy potente en el relato, finalmente carecieron de esa cualidad que tenían en el papel y se desarrollaron de una manera más secundaria en el audiovisual.

Esta particularidad se hizo presente en todo el proceso de realización y producción de la obra y es por ello que la escritura del guión resultó fundamental. No solo por el hecho de trazar ejes y una estructura entre las situaciones, hechos y eventos,

sino también para pensar el objetivo final y la idea que quería representar cada secuencia o escena.

Otra particularidad que se nos presentó es el hecho de directamente no poder planificar el rodaje de algunas secuencias planteadas por cuestiones de escasez de recursos. Sin embargo, siempre tratamos de pensar como dupla creativa (guionista/realizador - productora) en que esa aparente “imposibilidad” se traduzca como un desafío para poder pensar modos más creativos y económicos de representar las mismas ideas dramáticas y narrativas dentro de las temáticas trabajadas en el audiovisual.

Sin embargo, quizás el mayor y más inesperado cambio entre el guión planificado y la obra audiovisual fue el de intentar reunir a los personajes del mundo histórico en situaciones o lugares ajenos para representar escenas que a priori tendrían una producción más controlada. A su vez, en esos momentos se pondrían en juego algunos elementos y recursos que se asocian mayoritariamente a las construcciones de ficción. Esa problemática se vio sumamente reflejada en la realización de la obra ya que se habían pensado distintas locaciones y espacios que no pudieron ser utilizados. De ese modo, por un lado nos resultaba muy práctica la representación del mundo histórico y el propio trabajo con ese mundo para generar construcciones ficcionales dentro del club pero a su vez resultaba muy complejo reunir a los personajes por fuera. Al igual que en el punto anterior, tratamos de que esta complejidad se componga como un desafío y de esa manera pensar las variantes de seguir explotando las posibilidades espa-

ciales y estéticas que nos ofrecía el club y a su vez, presentar nuevas locaciones pero con menor cantidad de personajes que los detallados en el guión.

Cabe destacar, que los imprevistos no siempre generaron problemáticas o contrariedades. También es importante tener en claro las ideas y temáticas que se intentan proponer en el guión ya que las eventualidades del mundo histórico ofrecen de manera constante un sinfín de situaciones sumamente atractivas para ser captadas por el dispositivo (por ejemplo, el desarrollo por parte del club, de un evento social de fin de año que desconocíamos en nuestras investigaciones).

Es allí donde se produce un fuerte proceso de selección (tanto en la instancia de rodaje como en la etapa de montaje) y muchas de aquellas situaciones finalmente formaron parte de la obra, sin haber sido tenidas en cuenta en los procesos de escritura. A su vez, otras situaciones imprevistas que resultaron cautivantes en el rodaje, fueron grabadas pero luego se descartaron por diversos motivos.

Por último, otra particularidad que resulta evidente cuando se establece una relación entre las etapas de guión y la de postproducción de nuestra obra, radica en el hecho de que nos permitimos buscar nuevas alternativas y variantes en lo relacionado al orden de las secuencias y escenas, en pos de buscar un fortalecimiento en la estructura del relato. Ya que como mencionamos anteriormente, dicha estructura no se trataría de un eje o línea inquebrantable sino un elemento dramático a construir, profundizar, cuestionar y tratar de fortalecer a lo largo de las etapas de este largo y gratificante camino.

REFERENTES ESTÉTICOS Y SUS APORTES.

A lo largo de este proceso de concreción de la Tesis de Grado, numerosa cantidad de obras audiovisuales nos han servido como referencia tanto en lo estético, como en lo temático y en las distintas formas de vincular estos temas con los recursos narrativos y dramáticos.

Si bien dichas obras se explicitan en la filmografía seleccionada, en este apartado vamos a centrarnos en dos largometrajes argentinos que por sus particularidades nos sirvieron de gran apoyo para nuestro proceso.

Por un lado *Implantación* (Fermín Acosta, Sol Bolloqui, Lucía Salas, 2016) se tomó como un gran referente para tener en cuenta como desde una realización audiovisual se produce el acercamiento a una comunidad y una exploración del espacio físico en el cual se desarrolla la misma. A su vez, tomamos como referencia la construcción de los actores sociales como personajes (ya que ellos son los que en algún aspecto le “dan vida” al lugar) y la búsqueda de recursos que brinden un marco espacial y temporal para organizar la estructura de la narración.

Por otro lado, *Ciclos* (Francisco Pedemonte, 2018) nos fue de gran utilidad ya que es una película que también trabaja construyendo a los actores sociales como personajes, pero agregando la particularidad de que explora sus sentimientos y sensaciones frente a cuestiones relacionadas con la práctica deportiva frente a otras cuestiones de la vida cotidiana. Generando asimismo un clima de intimidad y de introspección que nos resultaba muy interesante en el relato.



CONCLUSIONES

Transcurridos más de dos años desde que comenzó a gestarse la idea del proyecto en el marco del Taller de Tesis, consideramos que recorrimos un arduo pero gratificante camino hasta la finalización de la obra audiovisual.

Creemos que desde un comienzo, fue fundamental el funcionamiento como dupla creativa y que este proyecto fue de un enorme aprendizaje en ese sentido. Además de trabajar específicamente en nuestras áreas, constantemente tuvimos que apoyarnos y complementarnos para de ese modo, poder superar los obstáculos y vicisitudes que presenta la producción y realización de películas independientes en Argentina.

Incluso desde la escritura del guión, se hizo presente el mencionado concepto de gestores culturales para intentar ser mediadores entre el pueblo y nuestra propia cultura. Nos acercamos a la comunidad que ya conocíamos pero esta vez desde un lugar completamente diferente y para ello, siempre tuvimos el mayor de los cariños y respetos. A lo largo de toda esta etapa, se pusieron en práctica diversas búsquedas estilísticas y estéticas (inclu-

so desde la concepción del guión) que consideramos que se ven reflejadas en la obra. En ese sentido, se logró tener el convencimiento de lo necesaria que es la escritura de un guión en los audiovisuales documentales y ello fue un trascendental proceso de maduración tanto en lo profesional como en lo personal.

La respuesta que obtuvimos de la comunidad fue igual o mayor de amena y reconfortante. Es por ello que de manera constante tuvimos que luchar con nuestros propios sentimientos de cariño y sentidos de pertenencia para privilegiar la obra y no dejarnos llevar por la propia pasión y vínculos afectivos.

Definitivamente, las enseñanzas que nos llevamos de este proceso son enormes. Tanto nuestras conquistas como numerosas equivocaciones, resultarán de gran relevancia para nuestras futuras producciones.

Finalmente, nos enfrentamos al momento que estuvimos esperando con ansias y desde hace un largo tiempo. Mientras el mundo histórico continúa Birra, Birra, Birra se convierte en realidad y pasa a manos del público.





BIBLIOGRAFÍA

- Altman, R. (2000). Los Géneros Cinematográficos. Barcelona, España: Ed. Paidós.
- Barthes, R. (1991). Introducción al Análisis Estructural de los Relatos. México: Ed. Premiá.
- Bonitzer, P. (2007). El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine. Buenos Aires, Argentina: Ed. Santiago Arcos.
- Beceyro, R. (2007). Bill Nichols y su representación de la realidad. Cuadernos De Cine Documental, 1(1), 52-57. <https://doi.org/10.14409/ccd.v1i1>
- Beceyro R. (2007). El documental. Algunas cuestiones sobre el género cinematográfico. Imágenes de lo real: La representación de lo político en el documental argentino. Argentina: Ed. Librería.
- Fabián, D. (2011). El cine documental. [Material de circulación interna de la cátedra de Realización II]. DAA. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.
- Gómez Copello, C., Durán, L. & Alessandro, N. (2012). Consideraciones

- sobre el guión de documental cinematográfico y televisivo. [Material de circulación interna de la cátedra de Guión II]. DAA. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.
- Guzmán, P. (1997). El guión en el cine documental. <https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29-el-guion-en-el-cine-documental>
- Jure, C. (2000). Los otros y la cámara. [Material de circulación interna de la cátedra de Documental]. DAA. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.
- Kusch, R. (1976). La cultura como entidad. Geocultura del hombre americano. Buenos Aires, Argentina: Fernando García Cambeiro.
- León, B. (1999). El documental de divulgación científica. Barcelona, España: Ed. Paidós.
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona, España: Ed. Paidós

FILMOGRAFÍA

- Acosta, Fermín (Director) – Bolloqui, Sol (Directora) – Salas, Lucía (Directora): Implantación, Argentina, 2016.
- Biniez, Adrián (Director): El 5 de Talleres, Argentina-Uruguay, 2014.
- Campanella, Juan José (Director): Luna de Avellaneda, Argentina, 2004.
- Colás, Jorge (Director): Los Pibes, Argentina, 2016.
- Covi, Tizza (Directora) – Frimmel, Rainer (Director): La Pivellina, Italia-Austria, 2009.
- Gordon, Douglas (Director) – Parreno, Philippe (Director): Zidane. Un retrato del siglo XXI, (título original: Zidane, un portrait du 21e siècle), Francia, 2006.
- Jure, Cristian (Director): Alta Cumbia, Argentina, 2017.
- Mitre, Santiago (Director): El Estudiante, Argentina, 2011.
- Pedemonte, Francisco (Director): Ciclos, Argentina, 2018.
- Rejtman, Martín (Director): Copacabana, Argentina, 2006.
- Rossellini, Roberto (Director): Stromboli, Italia, 1950.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por haberme apoyado incondicionalmente en todo este proceso y a lo largo de toda la carrera. Siempre pensando en mi bienestar e interesados en como se iba creando esta obra.

A mis hermanos, por ser pilares fundamentales. En especial a Mariano que fue el primero que me escuchó, confió en mí y me abrió las puertas cuando este proyecto era solamente una descabellado sueño.

A toda la gente del club, en especial a los jugadores y cuerpo técnico. Esta película no se podría haber hecho en otro lado ni con otras personas que no fuesen ellos.

A mis amigos, los me regaló la facultad y los de siempre, que por cuestiones geográfica no puedo ver seguido. Son la prueba de que la distancia es un obstáculo pero no una imposibilidad.

A Claribel, mi amiga y compañera de tesis. Ella me dio su palabra de que iba acompañarme en lo que sea y nos pusimos al hombro este hermoso proyecto. Ahora tenemos que disfrutarlo y soñar en grande.

A todo el equipo de grandes profesionales que desinteresadamente se sumaron a colaborar, poniendo su talento y dedicación en este proyecto. Sin ustedes nada de esto hubiese sido posible.

A mi tutor, Manuel Ferrari. Por brindar su tiempo y toda su pasión para guiarme a través de este proceso con las palabras justas y necesarias.

A la Universidad Nacional de La Plata. Lugar que verdaderamente me formó como persona y me permitió desarrollar todas mis capacidades. Brindándome una educación gratuita y de calidad a lo largo de esta etapa inolvidable.

A los profesores y profesoras que me inspiraron. A los que no, también.

A los mates y a las birras.

EQUIPO TÉCNICO

- Guión y dirección:

Gonzalo Carbone

- Producción:

Claribel Britez

- Asistente de producción:

Silvina Cherry

- Dirección de fotografía:

Ricardo González

- Cámaras:

Ricardo González - Abril González

Navarro - Yamila Contreras -

María Donato

- Montaje:

Emiliano Vergara- Gonzalo Carbone

- Postproducción de imagen:

Emiliano Vergara

- Sonido Directo:

Germán Abal

- Postproducción de Sonido:

Tatiana Paties

- Diseño Gráfico:

Paz Videla - Luciano Diaz

- Foto fija:

Luciano Diaz - Marina De Filippo



DEFENSA Y JUSTICIA

HANDBALL



ANEXO: GUIÓN LITERARIO

BIRRA, BIRRA, BIRRA

Escrito por
Gonzalo Carbone

ESC. 1. INT. VESTUARIO - ATARDECER

Una puerta de madera cerrada. Muy lentamente, se asoma un JUGADOR de handball del club Defensa y Justicia, vestido con el uniforme de juego. Abre la puerta y mientras tanto voltea su cabeza levemente, para darle aliento a sus compañeros que vienen detrás de él. Todos los JUGADORES del equipo comienzan a salir del vestuario.

ESC. 2. INT. ESTADIO - ATARDECER

La pelota de handball pica muy lentamente sobre el piso de juego y es el JUGADOR 2 del equipo el que la impulsa y mira hacia adelante.

El JUGADOR 3 recibe la pelota y luego de realizar tres pasos, salta considerablemente y ejecuta un potente lanzamiento con su brazo derecho.

El ARQUERO del equipo se encuentra parado mirando y luego de unos segundos, celebra el gol y alza sus puños. El JUGADOR 4 se acerca y ambos se saludan en señal de festejo. Varios JUGADORES se juntan en ronda y luego de una arenga, gritan al unísono.

TÍTULO: BIRRA, BIRRA, BIRRA

ESC. 3. EXT. CALLE - DÍA

Una avenida con una gran cantidad de autos que transitan a una velocidad considerable. Un cartel y un monumento indican la bienvenida a la ciudad de Florencio Varela.

ESC. 4. EXT. CALLE - DÍA

En una calle de un barrio humilde, autos y colectivos pasan. Sobre una ferretería se distingue pintado un mural que contiene a una figura humana con una camiseta verde y amarilla y con una pelota en la mano, un escudo con la figura de un halcón y la leyenda "Handball Defensa y Justicia".

ESC. 5. EXT. CALLE - DÍA

En la plaza principal de la ciudad, PERSONAS de diversas edades hacen ejercicio, trotan, toman mate y caminan.

ESC. 6. EXT. CALLE - DÍA

Edificio del estadio del equipo, ubicado en el colegio Sagrado Corazón. Algunos CHICOS y CHICAS entran y salen del lugar.

ESC. 7. INT. ESTADIO - DÍA

Desde una notable y gran altura, se aprecia la totalidad del campo de juego y parte de las tribunas. El sol ingresa por las ventanas y el espacio se encuentra totalmente vacío. Un HOMBRE de mediana edad, ingresa caminando con un balde y un lampazo en sus manos. Al llegar a la mitad de la cancha, coloca el balde en el suelo y con el lampazo comienza a limpiar el piso.

ESC. 8. INT. ESTADIO - DÍA

El UTILERO del club se encuentra acomodando y ordenando diversos elementos como pelotas y conitos de entrenamiento. Algunos de los JUGADORES comienzan a llegar y saludan al UTILERO afectuosamente y entre bromas.

ESC. 9. INT. GIMNASIO - ATARDECER

Los CINCO JUGADORES más experimentados del plantel se reúnen en el gimnasio momentos antes del entrenamiento. En una distendida charla, se prometen entre ellos ofrecer el máximo esfuerzo físico y mental por el bien del equipo, debido a que son los últimos partidos del torneo y el objetivo es terminar lo más alto posible en la tabla de posiciones en el final del año.

ESC. 10. INT. ESTADIO - NOCHE

El PLANTEL COMPLETO se encuentra entrenando bajo las órdenes del DIRECTOR TECNICO y el PREPARADOR FÍSICO. El entrenamiento se desarrolla con total normalidad, con momentos de trabajos tácticos que exigen concentración y también con pasajes más distendidos en donde se transmite la unión del grupo.

ESC. 11. INT. ESTADIO - ATARDECER

Se disputa el partido en el cual Defensa y Justicia enfrenta a Estudiantes de La Plata.

Tanto el PÚBLICO como los JUGADORES viven el encuentro con mucha intensidad y fervor ya que entre estos dos equipos existe una rivalidad histórica y especial, que genera el rótulo de "Clásico".

Los últimos instantes del partido son emocionantes, y finaliza con triunfo para Defensa y Justicia por diferencia de un gol. Los JUGADORES se abrazan y festejan alocadamente junto con el PÚBLICO.

ESC. 12. EXT. BAR - NOCHE

Varios de los JUGADORES se encuentran reunidos tomando cerveza y comentando las situaciones vividas durante el partido. El clima es sumamente alegre, distendido y con muchas risas.

Luego de haber brindado varias veces, el ambiente de la reunión cambia drásticamente ya que algunos JUGADORES comunican a sus compañeros, que no seguirán en el equipo el año próximo, retirándose así del deporte amateur.

Los deseos de progresar en sus respectivas carreras universitarias, enfocarse en sus trabajos o brindarle más tiempo a la familia son algunos de los motivos que cada JUGADOR expresa para tomar la determinación del retiro.

El resto de los JUGADORES observa intentando comprender las situaciones personales, pero a su vez se destacan los rostros de preocupación y tristeza.

ESC. 13. INT. GIMNASIO - DIA

Mientras realizan distintos ejercicios de fuerza de brazos, los JUGADORES más jóvenes del equipo conversan sobre la novedad de que algunos compañeros van a retirarse del equipo y expresan sus sensaciones con respecto a eso.

ESC. 14. INT. ESTADIO - DIA

FACUNDO, quien cumple el rol de capitán del equipo, se reúne con el PRESIDENTE de la comisión para conversar sobre diversos temas referidos a la organización del club cuando los partidos son de local, y a la distribución del dinero para los viajes en partidos de visitante.

Durante la charla, surge también la cuestión referida a los ciclos que se van cerrando y a la renovación en el plantel.

ESC. 15. INT. ESTADIO - NOCHE

El PLANTEL COMPLETO se encuentra entrenando nuevamente. En esta oportunidad, se observa un hincapié puesto en ejercicios de mayor resistencia y fuerza física. Si bien el trabajo es muy arduo, en los pequeños descansos los JUGADORES muestran expresiones distendidas y charlan sobre temas intrascendentes de la vida cotidiana.

ESC. 16. EXT. CALLE - DIA

El PLANTEL COMPLETO, el DIRECTOR TECNICO, su ASISTENTE y el PREPARADOR FÍSICO, se reúnen en la esquina del club para dirigirse hacia un partido en condición de visitantes. A medida que llegan, se van saludando y hacen hincapié en quejarse por lo lejos que se encuentra la cancha del otro equipo.

Una gran camioneta blanca llega y se estaciona en la esquina de la cuadra.

ESC. 17. INT. CAMIONETA - DIA

El PLANTEL COMPLETO, el DIRECTOR TECNICO, su ASISTENTE y el PREPARADOR FÍSICO, van viajando rumbo al partido. Todos conversan alegremente y toman mate. Comienza a sonar una canción de cumbia en los parlantes del auto y todos los jugadores comienzan a cantar, arengándose.

UNA PLACA NEGRA INDICA QUE EL RESULTADO DEL PARTIDO CONSISTIÓ EN UNA ABULTADA DERROTA DE DEFENSA Y JUSTICIA.

ESC. 18. INT. CAMIONETA - NOCHE

El PLANTEL COMPLETO, el DIRECTOR TECNICO, su ASISTENTE y el PREPARADOR FÍSICO, vuelven sentados en sus mismas posiciones pero todos con expresiones tristes y de bronca. Algunos miran por la ventana hacia afuera y otros directamente van concentrados en sus respectivos celulares. El silencio se destaca en el ambiente.

ESC. 19. SECUENCIA DE MONTAJE

Utilizando una lógica de montaje paralelo, se construye y establece un contraste entre dos realidades distintas. Por un lado vemos a algunos de los JUGADORES en sus trabajos remunerados y rutinarios (preceptor de colegio, profesores de educación física, conductor de transporte escolar, entre otros.) mientras que intercaladamente, vemos

por otro lado a los mismos JUGADORES disfrutando de jugar un partido de Handball.

ESC. 20. INT. VESTUARIO - ATARDECER

Un vestuario completamente vacío. En el espacio se destacan dos bancos de madera y un rosario que cuelga de un enchufe de electricidad. La puerta se abre ferozmente y van ingresando paulatinamente los JUGADORES del equipo. En sus rostros se nota el fastidio y la seriedad. Debaten y comentan entre ellos sobre distintas situaciones acontecidas en el primer tiempo del partido. Algunos también se quejan del desempeño de los árbitros y otros simplemente se refriegan la cara con sus manos y beben agua. Finalmente, ingresan el DIRECTOR TÉCNICO, su ASISTENTE y el PREPARADOR FÍSICO. La puerta se cierra contundentemente.

Los rostros de los JUGADORES van desarrollando distintas expresiones mientras al DIRECTOR TÉCNICO únicamente se lo oye hablar y dar indicaciones para el equipo. Mientras algunos de los JUGADORES miran atentamente y beben agua, otros mantienen la mirada en dirección al suelo o hacia las paredes y asienten con la cabeza a medida que oyen las indicaciones.

El JUGADOR 1 deja de mirar hacia abajo y levanta su cabeza para mirar hacia el frente. Mantiene bien abiertos los ojos y con su mano se seca el sudor que cae por su frente.

Finalmente, el DIRECTOR TÉCNICO orienta sus palabras hacia una reflexión más motivacional para que el grupo recargue energías, obteniendo más ímpetu para disputar el segundo tiempo y se retira junto con su ASISTENTE y el PREPARADOR FÍSICO. Los JUGADORES comienzan a pararse lentamente y se agrupan en el centro del vestuario, colocándose en forma de ronda, abrazándose y juntando sus manos en el centro del círculo que generan. Uno de ellos se encarga de realizar una arenga motivacional y luego todos gritan fuertemente. Comienzan a salir mirando hacia el frente y el espacio vuelve a quedar completamente vacío. La puerta se cierra.

ESC. 21. INT. ESTADIO - NOCHE

Luego de colocar varias mesas y sillas a un costado del buffet del club, los JUGADORES festejan el triunfo con una reunión plagada de cajas de pizza y latas de cerveza, estableciendo el denominado "tercer tiempo". El ambiente es sumamente informal y todos se muestran exaltados por la victoria a tal punto que comienzan a cantar distintas canciones, a saltar eufóricamente y a bailar entre sí.

ESC. 22. EXT. CALLE - NOCHE

Desde afuera, se observa la fachada del club mientras también se oye como los jugadores continúan cantando y festejando desde dentro del establecimiento.

ESC. 23. INT. AUTO - DIA

El DIRECTOR TÉCNICO maneja su auto y se dirige hacia el estadio junto con su ASISTENTE. En el transcurso del viaje, ambos comentan la situación actual del equipo en la tabla de posiciones y expresan cierta melancolía porque se acerca el último partido del año y luego el grupo va a desarmarse.

ESC. 24. INT. ESTADIO - ATARDECER

Defensa y Justicia disputa el último partido del año frente al Club Atlético River Plate.

El PÚBLICO se muestra muy enfervorizado y expectante frente a las situaciones del partido.

El partido se encuentra empatado y en un final agónico, River Plate recibe a su favor un penal en la última jugada del encuentro. Luego de varios segundos de tensión, se ejecuta el penal y se convierte en gol. De este modo, Defensa y Justicia pierde por un gol de diferencia y en el ambiente se viven sensaciones agrídulces. Los JUGADORES se levantan los brazos tímidamente mientras saludan a la tribuna y el PÚBLICO los aplaude con mucho énfasis.

Algunos de los JUGADORES más experimentados se quiebran en llanto y se abrazan con sus familias ya que ha sido el último partido de ellos en el equipo. De este modo y pese a la derrota, la emotividad se hace presente en gran medida.

ESC. 25. INT. CASA - DIA

El PLANTEL COMPLETO se encuentra comiendo un asado para celebrar el fin de campeonato y despedir el año.

En un momento del almuerzo, se genera un momento de mayor intimidad donde toman la palabra los JUGADORES que se han retirado recientemente del equipo. Cada uno de ellos, se encarga de expresar sus sentimientos de agradecimiento y de despedida.

El resto de los JUGADORES se emocionan y aplauden a los más experimentados.

PLACA NEGRA

ESC. 26. EXT. CALLE - DIA

Dos de los EX JUGADORES recientemente retirados, caminan por la calle de manera sonriente e ingresan por la entrada del club.

ESC. 27. INT. ESTADIO - DIA

Los dos EX JUGADORES, ingresan al establecimiento y se acercan a la mesa de entrada. Allí los recibe una SEÑORA que los saluda amablemente y no quiere cobrarles la entrada para ver el partido. Sin embargo, ambos JUGADORES se sonríen e insisten para pagar, y efectivamente abonan el importe.

La SEÑORA les hace un chiste sobre el cambio de rol ya que ahora "ven el partido desde el otro lado". Ambos EX JUGADORES se sonríen de manera simpática y argumentan que desde la tribuna todo genera más nervios y tensiones. Luego, saludan a la SEÑORA y avanzan.

ESC. 28. INT. TRIBUNA - ATARDECER

Los dos EX JUGADORES se encuentran sentados en la tribuna, charlando distendidamente y comenzando a preparar unos mates.

Luego de unos segundos, ingresan otros dos EX JUGADORES recientemente retirados, quejándose por lo bajo de que al ingresar les cobraron la entrada, y se sientan al lado de los que ya estaban previamente.

Entre los cuatro se saludan y comienzan a hablar de sus vidas cotidianas. Una PERSONA camina por delante de ellos, los saluda con un gesto y los carga al pasar debido a que ahora forman parte del público. Los cuatro EX JUGADORES sonríen y luego empiezan a enfocar su atención en mirar en dirección al campo de juego.

Con el correr de los segundos, los cuatro EX JUGADORES sentados van quedando de lado hasta que el centro de atención se pone en el campo de juego, donde los JUGADORES ACTUALES continúan jugando para el equipo en este nuevo año.

Defensa y Justicia convierte un gol y se oye el grito de la hinchada.

FIN



Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Bellas Artes
Departamento de Artes Audiovisuales

TESIS COLECTIVA DE GRADO

Licenciatura en Artes Audiovisuales con
Orientación en Guión

Tesista: Gonzalo Carbone
Legajo: 67519/9

Tutor a cargo: Manuel Ferrari

La Plata - Año 2019