

**facultad de  
bellas artes**



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO ARTES AUDIOVISUALES**

**Tesis de Grado de la Licenciatura en Artes Audiovisuales con  
orientación en Dirección de Fotografía.**

**Alumno:** David Leandro Witon.

**Legajo:** N° 57631/3.

**Correo electrónico:**

david\_w85@outlook.com

**Teléfono:** 0221-155776546.

**Director:** Gustavo Provitina.

**Fecha:** 25/ 10 / 2019.

**Tema propuesto:** Una reflexión sobre las sociedades de disciplina, control y comunicación.

**Título tentativo:** "La ciudad sin infancia".

## **INDICE**

- 1. Abstract.**
- 2. Fundamentación.**
  - 2.1. Introducción.**
  - 2.2. En busca de un espectador/lector modelo.**
  - 2.3. La riqueza inefable de la imagen.**
  - 2.4. El Montaje: La médula cinematográfica o la última palabra.**
  - 2.5. Sonidos a la retina e imágenes al oído.**
- 3. Conclusión.**
- 4. Bibliografía Ordenada.**
- 5. Filmografía por orden de aparición.**
- 6. Otras bibliografías y filmografías de referencia, utilizadas durante la producción de “La ciudad sin infancia”.**

## **1. Abstract.**

“*La ciudad sin infancia*” es un ensayo que, desplazándose entre los límites del documental y la ficción, intenta recrear un mundo alterno que se discurre en lo cotidiano frente a nosotros sin ser percibido. Este busca ser una reflexión sobre las “*sociedades de disciplina, control e información*”. Mediante un montaje que se evidencia y no se enmascara -propio del formalismo ruso- busca a un espectador que interpele a la obra de forma constante. En pocas palabras esta obra intenta ser un espacio abierto al pensamiento y la reflexión.

## **2. Fundamentación.**

### **2.1 Introducción.**

En el presente escrito intentaré dejar constancia del proceso creativo y de investigación que el cortometraje “*La ciudad sin infancia*” ha desprendido durante su desarrollo. En él como he mencionado anteriormente busco hacer una reflexión sobre las llamadas “*sociedades de disciplina, control e información*”. Intento centrarme en la idea de la ciudad como la estructura principal, dentro de la cual este tipo de sociedades han atravesado, cada una a su manera, a la humanidad en general. Para ello he buscado en los mismos elementos y detalles que conforman a la ciudad, los vestigios que estas distintas sociedades han dejado y van dejando a su paso.

Para llevar esta idea adelante me he apoyado mayormente en el campo del cine-ensayo -o como lo define Didier Coureau <<*una poética del pensamiento*>>-<sup>1</sup>. Que, a mi parecer, al darse el gusto de explorar, traspasar e invadir fronteras, explota de la mejor manera posible al cine, como un arte que se nutre de las diferentes disciplinas estéticas y no tan solo como una síntesis de lenguajes artísticos. También han sido de gran inspiración, la estética proveniente de los collages cinematográficos -como el found footage- y el montaje poético o de contrapunto; el uso de la polisemia que comporta la imagen y el juego de esta particularidad con el sonido y con el montaje de yuxtaposición -experimentado en los primeros años del cine por los formalistas rusos y pregonado en su momento por teóricos como Bela Balázs, con su expresión de las <<tijeras

poéticas>><sup>2</sup> o autores como Tyniánov y Eikhenbaum-. Ya que el montaje -el gran atributo del cine que lo separa de las demás artes-, va mucho más allá de la simple edición mecánica o el ensamblaje de las partes. El montaje construye significados, forja conexiones y crea yuxtaposiciones. O más bien citando a Béla Balázs -quien en el año 1924 señalaba-, <<El montaje es el soplo vivificador del cine y todo depende de él.>><sup>2</sup>

## 2.2 En busca de un espectador/lector modelo.

Para comenzar tomaré prestado, muy por encima, el concepto que *Umberto Eco* desarrolla en su libro “*Seis paseos por los bosques narrativos*”<sup>3</sup>, dónde este habla sobre la actividad que es *la lectura textual*. Eco<sup>3</sup> entre otras cosas, compara a la lectura de un texto con la idea de perderse en un bosque, *un bosque narrativo* que cada texto supone. Tomando los diferentes senderos que hay dentro del mismo, ya sea por elección propia o siguiendo los hilos que el propio autor nos va tejiendo, nos perdemos en ideas, saberes, experiencias, deseos, sueños o pensamientos, propios o ajenos. En otras palabras, nos adentramos en lo profundo del bosque, y valiéndonos de nuestros propios saberes y experiencias nos dejamos atrapar por lo desconocido y es allí justamente donde comenzamos a interrogar el texto y dónde podemos negarnos a los senderos por los cuales el autor nos está guiando y generar los propios, o simplemente entregarnos al paseo guiado por el autor.

Ahora bien, si trasladamos la idea elaborada por Eco a la cuestión audiovisual, sí afrontamos al Film como texto -*Texto filmico*: cuya lectura convoca a la totalidad del lenguaje y no solamente a determinados códigos-, tal como nos lo menciona *Jesús González Requena*<sup>4</sup> (*Decodificación/Lectura*). Y enfrentamos a las teorías desarrolladas por ambos autores, en cuanto a la actividad que es *la lectura textual* ya sea literaria o fílmica, ambas guardan estrecha relación y sino veamos el siguiente extracto del escrito de Requena<sup>4</sup> refiriéndose al texto fílmico:

[...]un texto es un tejido de significantes múltiples y, a la vez, un tejido de sentidos múltiples. El conjunto de estos sentidos múltiples (que es la huella de la presencia de las elecciones del texto en otros textos) define el volumen del texto. [...].

Básicamente aquí, en este fragmento de Requena, -quien habla sobre la lectura del film como un texto fílmico- cuando este se refiere al texto como un *tejido de múltiples significantes y sentidos*, podemos decir que habla prácticamente de los diferentes senderos que cada texto supone y a los cuales hace alusión la idea de Umberto Eco. Y refiriéndose a la actividad que es la lectura, Eco menciona que los senderos que tomemos como lectores dependerán de nuestros gustos, conocimientos y experiencias propias, haciendo alusión a la intertextualidad y la metalingüística que comporte el texto, o como dice Requena la huella del texto en otros textos.

Continuando con Requena <sup>4</sup>, cuando este se refiere a la lectura del texto fílmico, remarca que el **análisis** es solo un momento de la lectura, momento en que, como lectores de ese mismo texto, nos encargamos de separar las distintas capas que forman la estructura de la obra y determinamos las elecciones operadas por la escritura con respecto a la totalidad de las operaciones posibles. Reconocemos en él, lo que hay de reconocible: sus signos, los códigos y las citas que nos devuelven a textos ya conocidos. Resumiendo, Requena menciona que el análisis textual consiste en la sistemática puesta en conexión del texto con su *intertexto*. Pero también remarca que existe otro momento, el de la lectura en sentido estricto, **leer el texto**: << *seguir el movimiento de su escritura, de su trabajo del sentido y de la materia, desplegar el texto*>>.

Hasta aquí sobre la puesta en común o la conversación que acabamos de realizar entre estos dos escritos y sus autores podemos descifrar: que un texto será mucho más fértil y por ende limitará un poco menos al espectador/lector, por cuantos más tránsitos (senderos o tejidos de significados) y entrecruzamientos sean posibles en su capacidad.

Pero al mismo tiempo en lo que se ha expuesto hasta aquí, en lo que se refiere a la *lectura del texto fílmico*, también podemos descifrar - y no significa que hayamos descubierto nada nuevo, sino que remarco una postura-, que al momento de llevar a cabo esta actividad el espectador/lector no es completamente pasivo como he leído en varias ocasiones de la mano de algunos teóricos. Y citando a Eco<sup>5</sup> (libro *Lector in fabula*), nunca se da una comunicación únicamente lingüística; es decir, ningún texto se leerá simplemente por encima, siguiendo las reglas de los caracteres y sin maquinar nada en la imaginación.

Todo texto implica un arduo trabajo y una conexión de la memoria con la imaginación; una interpretación. Y aunque se trate del cine de gran comercio -al que se lo emparenta siempre con un espectador más pasivo-, este comporta una gran cantidad (infinita) de estímulos que apelan a los espectadores, tanto desde lo emotivo como desde sus conocimientos más ilustrados. O sea, en otras palabras, podríamos decir que nosotros, como *espectadores/lectores*, aunque estemos sentados en los cines, los sillones de nuestras salas de estar o tirados nuestras camas estamos muy activos, tanto que incluso podemos hacer lecturas impertinentes de los textos a los que nos enfrentamos. Pues como ya lo hemos visto en los extractos que citamos con antelación y como bien nos deja en claro Eco en el siguiente extracto de su libro <sup>3</sup>:

*<<Todo texto es una máquina perezosa que le pide al lector que le haga parte de su trabajo. Pobre de él si dijera todo lo que su destinatario debería entender: no acabaría nunca.>>*

En fin, Eco nos quiere dejar en claro que el texto requiere que alguien lo ayude a funcionar, ya que un texto no interpretado es un texto no leído, y por ende un texto incompleto. Y para ello el espectador/lector deberá recurrir a lo que Umberto Eco llama “*la enciclopedia del lector*” (su competencia, su saber, sus experiencias, etc.).

Un texto pide la participación del lector como condición de su actualización y como nos lo menciona Eco<sup>5</sup>, elaborar un texto significa “**aplicar una estrategia**” que incluya las suposiciones o conocimientos anticipados de los movimientos del lector. En nuestro caso utilizar todas las técnicas cinematográficas a nuestro favor para la estructuración de la idea.

Ahora bien, sosteniéndome en lo anterior, la construcción de la obra cinematográfica requiere la aplicación de ciertas estrategias que nos ayuden a crear uno o varios caminos para que el espectador decida o no explorarlos. Y desde mi rol como autor, me he propuesto desde el comienzo ir en busca de un **espectador** con las intenciones de que este lleve a cabo una cooperación un poco más activa. Y si bien me he apoyado en el campo del Cine-ensayo, utilicé como principal herramienta a uno de los elementos más importantes del cine, el montaje. Pero un montaje más emparentado con las escuelas de los principios

del cine, más bien proveniente del núcleo del Formalismo ruso. Lo interesante de este es que se vale de una de las cualidades más importantes que comporta la imagen, *la polisemia* -la cual nos invita a hacer innumerables lecturas, sobre cada una de las imágenes en calidad de unidad temporal (lecturas siempre relacionadas a lo denotado)-. Pero al insertar a las imágenes dentro de una cadena de montaje audiovisual, se logra encaminar el discurso hacia una o varias ideas nuevas -diferentes pero no distantes, de las que presenta cada imagen en calidad de unidad temporal-, jugando con las asociaciones y los contrapuntos que se pueden hacer entre ellas, los sonidos y la voz. Este juego que se produce con el montaje de yuxtaposición, surgido de la sucesión y la asociación de las imágenes (la aproximación o la distancia producida por lo que denota cada una de ellas), permite dirigir las diferentes interpretaciones en una dirección -reforzándolas, enriqueciéndolas- o hacerlas más dispersas. Al mismo tiempo y no menos importante en esta relación, el sonido a veces presente en la imagen y otras veces anticipando, en fuera de campo y confundiendo, pero trabajando como apoyo de la imagen o contrastando, coopera con ello -limita y/o extiende la cantidad de interpretaciones que un espectador/lector pueda hacer del cortometraje-. Y así de la misma forma la voz a veces apoyándose en la imagen y otras veces no, puede extender las conexiones que los espectadores puedan hacer, reforzarlas o construir contrapuntos.

La idea de este apartado es la de mostrar como desde el comienzo estuvo presente el diseño del discurso, para llegarle al espectador/lector. Pero siempre teniendo en cuenta que al final los espectadores/lectores, harán sus propias lecturas-se apropiarán bajo el poder de su conocimiento-, del *texto filmico* que es este cortometraje, que mediante el uso y la combinación de determinadas herramientas logra de alguna manera encaminar las diversas interpretaciones, hacia una idea -o como Roman Jakobson le llamaba a este juego "La dominante"<sup>6</sup>-. Esa idea es la que como autor estoy intentando que el espectador pueda y sea capaz de descodificar.

*<<Un texto es un artefacto concebido para producir su Lector Modelo. Este lector no es el que hace la "única conjetura acertada". Un texto puede prever un Lector Modelo destinado a ensayar infinitas conjeturas. El Lector Empírico, en cambio, es simplemente un actor que hace conjeturas sobre el*

*tipo de Lector Modelo requerido por el texto. Puesto que la intención del texto consiste básicamente en producir un Lector Modelo capaz de hacer conjeturas sobre el mismo, la tarea del Lector Modelo consiste en encontrar un Autor Modelo, que no es el Autor Empírico y que se ajusta en última instancia a la intención del texto.*

*Identificar la intención de un texto significa identificar una estrategia semiótica. >>*

*Umberto Eco (Confesiones de un joven novelista) <sup>7</sup>*

### **2.3 La riqueza inefable de la imagen.**

Una de las cualidades más importantes que comporta la imagen en sí misma, es su condición de polisémica. Pero como menciona Roland Barthes en sus ensayos recopilados en *“Lo obvio y lo obtuso”*<sup>8</sup>, la diversidad de esos significados, no son atribuibles en forma particular a una construcción <<natural>> de la imagen (no son propios de la imagen), ni por el contrario <<artificiales>> (dirigidos, contruidos por alguien o algo), sino que debido al código de connotación (significado, no directo pero asociado) que comporta la lectura de la imagen fotográfica, es siempre una cuestión histórica, o si se lo prefiere cultural. Ósea en otras palabras los signos y significados que le atribuimos al mensaje icónico, ya sea este, denotado o connotado, tienen que ver más bien, con que sus signos, son gestos, actitudes, expresiones, colores, efectos dotados de ciertos sentidos en virtud de los usos de una determinada sociedad. Aunque debemos tener en cuenta que durante los tiempos que corren, la globalización y los medios de comunicación de masas (*mass media*) pueden influir en esos signos, produciendo una transculturación de la percepción.

En cuanto habla de la fotografía en su ensayo *“el mensaje fotográfico”*<sup>9</sup> Barthes menciona que la imposición del otro o los otros sentidos al mensaje fotográfico denotado (lo explícito o lo que se ve a simple vista), es elaborada durante los diferentes niveles de la producción fotográfica como la elección, el tratamiento técnico, el encuadre, la composición, etc. Es aquí que entran en juego las intenciones, saberes e ideales conscientes o inconscientes del autor, los signos que este transmita con esos elementos, y los cuales le exigirán al espectador/lector/interprete y a su percepción, unos saberes histórico-culturales. Por ejemplo, en mi caso han sido de una gran influencia los estilos fotográficos de Robert Bresson en *“El carterista”* o *“Un condenado a muerte se escapa”*, Pudovkin en *“La madre”* y Sergei Eisenstein en *“Lo viejo y lo nuevo, la escasez*



de planos generales y el uso de planos cerrados para concentrar la atención en el elemento, en lo que les importa, dejando en esos casos la construcción del panorama completo a disposición del montaje, a la imaginación del espectador y lo que este pueda armar de él mediante los fragmentos y sonidos.

Una semejanza que podemos marcar, entre uno de los autores tratados en el punto anterior, Umberto Eco y lo que menciona Roland Barthes, es que de igual manera estos creen imposible la existencia de un mensaje literal y en estado puro. Ósea en este caso que tratamos aquí, sería la existencia de una imagen con un mensaje denotado y puro, no existiría tal cosa para Barthes (aunque Barthes nombra a la fotografía cruda o de catástrofes como posiblemente lo más cercano a ello, porque según él no comunica nada, solo la crudeza de la imagen).

Ahora bien, Barthes a partir de esas aclaraciones reconoce en la imagen -como el título de su libro lo menciona-, significados obvios (explícitos) y obtusos (escondidos y algo difusos).

Entonces, al momento de la interpretación entrarán en juego los saberes y experiencias que él autor de dicha imagen -o imágenes- ha plasmado o intentado plasmar mediante la producción -ya sean intencionales o casuales-, y la enciclopedia de saberes del espectador. Al mismo tiempo, como ya se ha mencionado anteriormente, debemos tener en cuenta que cuando las particularidades de la imagen como unidad temporal entran ya en una cadena de montaje con otras imágenes, esos significados pueden **mutar** -expandirse, generar nuevos- o **limitarse** -reforzarse- debido a las asociaciones -los choques o las sucesiones- que se produzcan. Que debemos remarcar son siempre como lo menciona Roland Barthes una cuestión histórica, o cultural.

#### **2.4 El Montaje: La médula cinematográfica o la última palabra.**

Casi siempre, desde un punto de vista técnico, suele explicarse al montaje como el hecho de cortar y pegar los distintos fragmentos del copión rodado, para dar a la película su forma definitiva o, mejor dicho, con el fin de dotar a las imágenes de continuidad discursiva. También desde un punto de vista cronológico se lo considera “la última fase” de tres grandes procesos que abarcan la fabricación de un film. Pero el montaje, si lo observamos desde el punto de vista teórico que nos ofrece Deleuze en sus libros *cine I y II*<sup>10</sup>-en los cuáles este se acerca más a una especie de “Historia Natural del cine”- abarca mucho más que eso y se nos presenta como la historia de cierto número de operaciones y combinaciones individualizadas atribuibles a unos cineastas, unas escuelas, unas épocas.

Esa definición técnica marcada con anterioridad- que se propaga como pensamiento unívoco- le atribuye al montaje una idea de transparencia, la búsqueda de que los cortes no sean percibidos, el corte como algo que arruina la idea, una visión de montaje que podemos atribuir más a la escuela teórica del <sup>1</sup>Realismo cinematográfico. Y desde mi punto de vista esto no es tan así, creo que el corte o los silencios son tan importantes en la música como en el cine. Es una cuestión personal de composición que recae en el autor, la idea de marcar, hacer visibles ciertas ideas, decisiones o no hacerlo. Y como segundo vemos que muchos teóricos o cineastas dan o dieron por hecho a la actividad del montaje como la última etapa de tres, como algo perteneciente a la postproducción y personalmente creo que el montaje siempre está presente desde la primera etapa del rodaje, desde la transposición de lo pensado y lo escrito hasta la finalización de la obra. Si bien este cumple su función máxima en esa última etapa de creación, yo veo al montaje como algo que atraviesa todas aquellas etapas y va mutando en relación a las ideas. Además, hoy debemos tener en cuenta que, con el incremento y el perfeccionamiento de los efectos especiales y los falseados en los escenarios cinematográficos, mediante los programas de edición. El montaje de manera cada vez más evidente se sale de esa idea preconcebida y petulante, para no solo situarse en la etapa de la postproducción o convertirse en un fantasma. Y aprovecharé lo expuesto hasta aquí, para mencionar que, en mi caso particular, el montaje es la médula del cortometraje *“La ciudad sin infancia”*. Es el que me permite hacer esos pasajes entre los aspectos del documental y la ficción, éste estuvo y está siempre presente, por momentos busca pasar desapercibido y en otros se hace evidente y no disimula; es el encargado de que la idea, por dispersa que sea en algunos momentos, no termine en nada.

*<<El montaje es una escritura, la grafía de lo absoluto, el rizoma de la idea capturada por la cámara, el momento en que la forma revela su interpretación de la realidad.>>*

*Gustavo Provitina<sup>11</sup>*

## **2.5 Sonidos a la retina e imágenes al oído.**

Como bien lo menciona el título, se abordará en este segmento el contrato audiovisual, en el cuál la imagen es potenciada por el sonido o el sonido es potenciado por la imagen. Citando a Michel Chion *<<no se <<ve>> lo mismo cuando se oye; no se <<oye>> lo mismo cuando se ve.>><sup>12</sup>*. Partiendo desde esta cita podemos

decir que una imagen no siempre transmite significados e ideas muy claras o profundas, y puede que sea el sonido muchas veces el que exprese esos valores más profundos en el convenio imagen-sonido. Ósea, en pocas palabras, siempre debemos tener en cuenta que el sonido puede proyectar situaciones e ideas tan concretas como la imagen a través de lo que expresa, y si no véase el pequeño revuelo que protagonizó Orson Welles con su radioteatro *“La guerra de los mundos.”*

Pero teniendo en cuenta que esto es un convenio y que se compone por más partes, también debemos entender de la misma manera, pero a la inversa, que una imagen clara ante un sonido de poco valor o más abstracto puede ayudar a posicionar al sonido en el cuadro o darle un aspecto visual al sonido y resaltarlo.

En el cortometraje *“La ciudad sin infancia”*-, el sonido aparte de ser gran parte de la atmósfera de ese **mundo alterno** que se intenta reproducir, es también generador de asociaciones y contrapuntos entre él y las imágenes. Por ejemplo, en la última secuencia de imágenes bajo el título *“El jardín de las flores de plástico”*, perteneciente al mismo trabajo, podemos ver como el sonido parece estar fuera de la diégesis, fuera de esa atmósfera previa que se venía trabajando, pero luego la imagen de un altavoz pone al sonido dentro de la misma y lo asocia -produciendo una anticipación-, para luego mutar nuevamente, tornarse cada vez más extraño u abstracto y generar asociaciones más allá de lo evidente.

A todo esto, no debemos olvidar el papel de la voz, la que debido a nuestra naturaleza *“vococentrista”* como bien lo remarca Michel Chion, toma un papel preponderante por sobre los demás sonidos. Prestamos naturalmente más atención a esta que a los demás sonidos, y es por ello, que la voz puede darles a las imágenes en mayor medida que el resto de los sonidos, un valor añadido, ósea estructurar la visión -guiarla- hacia lo obvio o agregar información no contenida, pero siempre con una mayor precisión. Algo muy similar a lo que describe Barthes en cuanto habla sobre la imagen periodística y el pie de foto, el cuál siempre estructura la lectura de la imagen o da un valor añadido. <sup>9</sup>

### **3. Conclusión.**

Al comenzar el proceso de elaboración que supuso el cortometraje *“La ciudad sin infancia”*, mis intenciones apuntaban a que los elementos expresivos estuvieran siempre disponibles para la búsqueda de un espectador más activo, el cual interpelase a la obra. Siempre a favor y en la búsqueda de hacer funcionar a la obra como un espacio para el pensamiento y la reflexión. Y si bien, el cine

tiene muchas maneras para efectuar sus relaciones con el pensamiento. Es al explorar y ensayar las ideas de los principios del cine donde he encontrado las formas efectivas para llevar esa idea adelante. En el seno de una época donde lo que preponderaba era la grandeza de la composición y no, la pura y simple inflación de lo representado. Donde lo que se buscaba eran las formas de expresión para un cine con una visión más artística y no, como una industria de diversión estratégicamente diseñada y manipulada por los aparatos del sistema de consumo masivo. Y es a partir de aquí, y particularmente del acercamiento a las ideas pertenecientes al formalismo ruso, a la importancia que estos le dan al montaje y a las uniones simbólicas que este construye, en dónde el espectáculo no se concentra exclusivamente en la solidez interior o en la consistencia del hilo argumental de la obra, sino en la manera cómo se planifica la puesta en escena. Donde encuentro mi herramienta primordial, la que me ayuda a llevar de alguna manera el <<YO PIENSO cinematográfico>> de Deleuze<sup>10</sup> a la pantalla. Al mismo tiempo los pasajes del documental a la ficción -y viceversa- y la emancipación formal que permite el campo del cine-ensayo me permitieron hacer conexiones más profundas mediante el montaje. Logrando así que el espectador deba interrogar a la obra poniendo en juego su “enciclopedia” (su saber) para decodificar la idea, una idea que, si bien despliega diferentes caminos posibles para su comprensión, es la dominante, el guion central, que rige, determina y transforma los demás.

#### 4. Bibliografía Ordenada.

1. Suzanne, Liandrat - Guigues, Murielle Gagnebin, "*Poétique filmique de la Noosphère*" (*Jean-Luc Godard, Chris Marker, 1982-2001*), "*L'essai et le cinéma*", Seyssel, Éd. Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, 2004. Pág. 217.
2. G. Aristarco, "*Historia de las teorías cinematográficas*", Barcelona, Lumen, 1968, pág. 174
3. Umberto Eco, "*Seis paseos por los bosques narrativos*", Harvard University, Norton Lectures 1992-1993, Traducción de Helena Lozano Miralles, Editorial Lumen 1996.
4. Jesús González Requena, "*Decodificación/Lectura*", "*Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico*", en *Revista de Ciencias de la Información*, nº2, Universidad Complutense, Madrid, 1985.
5. Umberto Eco, "*Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*", Traducción Ricardo Pochtar, Editorial Lumen España 1981.
6. Roman Jakobson, Ensayo "*La Dominante*" extraído de una serie de conferencias inéditas sobre la escuela Formalista Rusa, dictadas en la Universidad Masaryk en Bmo, durante la primavera de 1935. (L. Matejka y K. Pomorska, eds.). *Reading in Russian Poetics*, Cambridge y Londres University Press, 1971, pp.88-87. Traducido al español por Jorge Panesi.
7. Umberto Eco, "*Confesiones de un joven novelista*", Editorial Lumen, España, 2011.
8. Roland Barthes, "*Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*" (ensayos recopilados), Editorial Paidós, Argentina, Buenos Aires, 1986.
9. id. Roland Barthes, "*El mensaje fotográfico*".
10. Gilles Deleuze, "*la imagen-movimiento: estudios sobre Cine I*", editorial Paidós, España, Barcelona, 1984. Y "*La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*", Editorial Paidós, España, Barcelona, 1987. Referencia del YO PIENSO cinematográfico en estudios sobre cine II pág. 212.
11. Gustavo Provitina, "*El cine-ensayo. La mirada que piensa*". La marca editora, Buenos Aires, Argentina, 2014.
12. Michel Chion, "*La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*". Editorial Paidós, España, Barcelona, 1993.

## **5. Filmografía por orden de aparición.**

1. Robert Bresson en *“El carterista”*. (1959)
2. Robert Bresson *“Un condenado a muerte se escapa”*. (1956)
3. Vsévolod Pudovkin en *“La madre”*. (1926)
4. Sergei Eisenstein *“Lo viejo y lo nuevo”*. (1929)

## **6. Otras bibliografías y filmografías de referencia, utilizadas durante la producción de “La ciudad sin infancia”.**

En cuanto a la bibliografía, me he valido de autores como Harun Farocki *“Desconfiar de las imágenes”*, Philippe Dubois *“el acto fotográfico y otros ensayos”* (2015), Josep Maria Catalá *“Film ensayo y vanguardia”* (en Documental y vanguardia, Madrid, Cátedra, 2005). Eisenstein, Sergei M. *“El montaje de atracciones”* (en *El Sentido del cine* (1923)). Y también he utilizado como referentes, a autores como Platón y su *Alegoría de la caverna* hecha en el principio de su *“VII libro de la República”*, Michel Foucault *“Vigilar y castigar”* (siglo XXI editores, 1975), Gilles Deleuze *“Conversaciones”* (Éditions de Minuit, 1995), Ignacio Ramonet *“La explosión del periodismo”* (editorial universitaria, 2011), George Orwell con su libro *“1984”*, Aldous Huxley *“Un mundo feliz”* o a James Ballard con sus retratos en general sobre las tecnologías y la sociedad deshumanizada. En cuanto a referentes cinematográficos o producciones artísticas, *“Junkopia”*(1981) y *“Sans soleil”*(1983) de Chris Marker, *“2 ou 3 choses que je sais d'elle”*(1967) de Jean-Luc Godard, *“Respuestas de mujeres: nuestro cuerpo, nuestro sexo”*(1975) Agnès Varda *“Las estatuas también mueren”* (*Les statues meurent aussi* (1963)) dirigida por Chris Marker, Alain Resnais y Ghislain Cloquet, *“La Multitud”*(2013) de Martin M.Oesterheld, *“Á propos de nice”* (1930) dirigida por Jean Vigo y Boris Kaufman,. Y otros referentes cinematográficos, en cuanto a la riqueza de sus obras en general, han sido Takashi Ito, Guillén Landrián, Albertina Carri, Harun Farocki y Jan Švankmajer.