



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Artes

Departamento de Artes Audiovisuales

Licenciatura en Artes Audiovisuales

Orientación: Realización

Título: Sísifo urbano

Tema

Ciclos en la gran ciudad: trabajo, transporte y vigilancia

Alumno: Berry Giordano Alin Towi

DNI: 33616990

Legajo: 57953/0

Mail: alin_towi@hotmail.com

Teléfono: 0280 154401811

Directora: Cannova María Paula

Co-directora: Laura Chiabrando

Sinopsis:

A través de un mosaico de fragmentos audiovisuales se recorre un día en la gran ciudad, desde un amanecer hasta el siguiente. A lo largo de este día vemos a los habitantes de la urbe transportarse y trabajar rutinariamente mientras son constantemente vigilados por las cámaras de monitoreo urbano.

Fundamentación:

Nacido y criado en un pueblo pequeño (7000 habitantes), la gran ciudad me ha causado un gran impacto. El presente trabajo trata de expresar audiovisualmente algunas de las sensaciones producidas al pasar de un ámbito al otro: los cambios de ritmo, la cantidad de personas, la indiferencia, el miedo al prójimo, el apuro y movimiento constante, la sensación de que el tiempo se escapa. Y también es el resultado de una exploración de formas de unión de imágenes y sonidos como generadoras de sentido.

Este proyecto se presenta como una visión cuya intención estética, parcial y subjetiva está guiada por los conceptos de trabajo, transporte y vigilancia como orientadores de la selección de los procesos que coexisten en la vida urbana. Por consiguiente, renuncia a la pretensión de observación objetiva de las complejidades de la vida en la ciudad. Una de las formas estéticas y técnicas en las que se han abordado estos tres conceptos implica el uso de sobreimpresión de imágenes (imágenes fundidas superpuestas) y el time lapse, en secuencias susceptibles de considerarse más experimentales.

Esta obra tiene ciertas características que podrían acercarla al género llamado *sinfonía urbana* y toma como principal referente al film de Dziga Vertov *El hombre con la cámara* (Unión Soviética, 1929). Algunas características de las sinfonías urbanas son: la presencia de personajes reales, ausencia de actores y decorados, tratamiento del montaje en base al ritmo visual-sonoro, y se ha propuesto como un género sin narratividad propia. Sin embargo, en este caso las sucesiones de las diferentes escenas proporcionan una narración lineal y secuencial a nivel temporal.

Utilizamos una escaleta en la que se organiza la macroestructura de la narración y se dispusieron las secuencias nodales del cortometraje separadas por las temáticas en las que se evidencian los tres conceptos antes mencionados. No empleamos guiones de tipo literario en los que se indiquen las acciones escena por escena y los diálogos. Ni tampoco guiones de tipo técnico.

La ciudad de La Plata fue tematizada en este cortometraje. La misma, como toda gran urbe, es

un espacio con gran concentración de habitantes que realizan multiplicidad de acciones simultáneas y sucesivas. Los movimientos de las personas, así como sus pausas, generan ritmos tanto visuales como sonoros. Esos ritmos de las acciones públicas que los habitantes realizan diariamente son elementos centrales de este audiovisual. Esos ritmos no son apriorísticos, sino que se caracterizan y organizan también en base a las voluntades culturales de quienes los observan. El observador al recorrer la ciudad, desde un punto de vista y de escucha determinados, selecciona qué sección del espacio resalta, qué elementos visuales y sonoros prioriza, y a qué acciones les presta atención o destaca, en función de la cultura a la que pertenece.

Antecedentes

Durante los años 20 y principios de los 30 hubo una efervescente cantidad de documentales experimentales que tomaron a las grandes ciudades y su dinámica como eje temático, cuya característica principal fue la experimentación formal centrada en los ritmos, texturas y velocidades de la imagen en movimiento. A lo largo de estas obras aparecían recursos y temáticas similares que dieron forma a lo que luego conoceríamos como sinfonías urbanas. Podemos nombrar a *Manhatta* (1921) de Charles Sheeler y Paul Strand, *Solo las horas* (1926) de Alberto Calvancanti o *São Paulo, Sinfonía de una metrópolis* (1929) de Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lusting; pero las obras principales de esta época son *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann y, sobre todo, *El hombre con la cámara* (1929) de Dziga Vertov.

En muchos de estos films se trasluce una visión optimista del futuro de la humanidad que, gracias a los avances técnicos, generaría un estado de bonanza para toda la población. Existen excepciones a esta perspectiva que son contemporáneas, como los films *A propósito de Niza* (1930) de Jean Vigo, donde desde una ideología anarquista se muestra el contraste entre los barrios burgueses y los de la clase trabajadora.

El optimismo de la modernidad fue duramente criticado, luego de las guerras mundiales, en la segunda mitad del siglo XX. Esta visión desencantada con la modernidad también se trasladó a las sinfonías urbanas realizadas principalmente después de los años 80, como la famosa trilogía *Qatsi* (1982- 2002) de Godfrey Reggio, o *Baraka* (1992) de Ron Fricke. Aquí ya no se trata de retratar una sola ciudad sino de varias urbes alrededor del mundo contrastadas con paisajes naturales. En Argentina, podemos citar a la recientemente estrenada *Córdoba sinfonía urbana* (2017), una creación colectiva de Polo Obligado, Daniela Goldes, Antonio Moro, Manuel Torrado, Natalia Comello, Martín Álvarez, Micaela Conti, Germán Scelso.

En *Sísifo urbano* tomamos elementos claves de las obras de la década del 20, como la experimentación con distintas técnicas de montaje (sobreimpresión de imágenes, time lapse y edición con sincronía en los ritmos y acentos musicales), y la atención a los ritmos visuales

generados por el movimiento de los elementos en la imagen. Al mismo tiempo, incorporamos elementos de las nuevas sinfonías, como la posibilidad de una relación de la imagen con la música extradiegética¹ más precisa, gracias a los sistemas de sincronización de imagen y sonido. Esta posibilidad también se extiende al uso de los sonidos foley y ambiente en los espacios urbanos como elementos de puntuación sonora y de enriquecimiento de la narración; tomando como referencia a *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez, y también rescatando a *Wochenende* de Walter Ruttmann (1930).

Estructura

Sísifo urbano presenta un recorrido a lo largo de un día en la ciudad de La Plata, desde el amanecer hasta la medianoche. Las secuencias tematizan un concepto (trabajo, vigilancia y transporte). Asimismo, se intercalan a través de una secuencia intermedia que funciona como catálisis.

La estructura general del cortometraje se organiza mediante tres secuencias principales:

- 1- El ritmo de las personas trabajando,
- 2- la seguridad en las calles.
- 3- los transportes moviéndose con cámara acelerada.

El inicio y el final de este cortometraje tienen en común a la lluvia como elemento aglutinante que enlaza circularmente el amanecer y el crepúsculo. Dicha circularidad temporal tiene como referencia primaria el mito de Sísifo en relación a la repetición invariante. La continuidad se manifiesta en los ritmos de concentración de la actividad humana y de aquietamiento de la misma, así como al interior de las secuencias de actividades que a nivel micro constituyen una acción mayor, como por ejemplo la espera del transporte público, las transiciones desde el espacio vacío hacia su ocupación casi total y un retorno a ese ambiente despojado como puede observarse en los estacionamientos de los centros comerciales. Paralelamente estas repeticiones mantienen ritmos fluctuantes en velocidad al interior de sus propios comportamientos, lo que supone aceleraciones, incrementos y decrecimientos que dinamizan cada sección.

Hay varias secuencias que utilizan la música como una plataforma espacio-temporal que unifica los distintos elementos, otorgando cohesión y unidad. Como dice Michel Chion “Fuera de tiempo y fuera de espacio, la música comunica con todos los tiempos y todos los espacios de la

¹ Michael Chion en “La audiovisión” (1990) plantea a la música que sucede fuera de la diégesis, o sea el mundo imaginario de los personajes, como extradiegética o música de foso, en referencia a la posición de las orquestas de la ópera clásica.

película, pero los deja existir separada y distintamente” (Michel Chion, 1993, Paidós Ibérica, pag.69). Así, a lo largo de todo el audiovisual, las secuencias con música extradiegética se intercalan entre sí con las escenas de sonido ambiente. La secuencia rítmica de los trabajos configura una excepción, porque en ella se priorizaron los ambientes propios y el armado de una banda sonora mediante foley, descartando la música extradiegética. Esto también proporciona una respiración sonora y una segmentación en el tratamiento compositivo con impacto en el montaje, el que se organiza por los movimientos y recurrencias propias de los objetos y de los sujetos que se desplazan. Sin embargo, la superposición de los sonidos pertenecientes al foley desplazados en el tiempo genera un sonido acompasado que -sin proponerse como música- funciona como arte sonoro de la película, dada la búsqueda consciente y estética de la composición sonora.

Escaleta

Secuencia amanecer – música

Secuencia transportes y espera – ambiente

Secuencia trabajos – foleys trabajados de forma rítmica

Secuencia almuerzo – ambiente

Secuencia vigilancia– música

Secuencia espera – ambiente

Secuencia transporte – música

Secuencia lluvia - ambiente

Tratamiento

La base central del tratamiento es el montaje en relación directa con la música y el sonido, la centralidad de la narrativa mediante la sucesión temporal en convivencia territorial, pero sin relación directa entre sujetos y objetos registrados. De esa forma la renuncia al recursos dialógico tanto como a la enunciación en off dispone la atención en las formas de relación que cada secuencia posee. En tal sentido consideramos necesario construir el sujeto del cortometraje mediante múltiples personas que habitan la ciudad a la vez que conforman su colectivo. Por ello, optamos por mostrarlos parcialmente, algunos fuera de campo, reelaborando los encuadres, alternando sus acciones en una sucesión no lineal, para realzar la idea de pérdida de la identidad dentro de la multitud. Otro eje es el tema de la repetición, ya aludido en el título del corto. Aquí la repetición constante de una actividad que realizaba Sísifo la adaptamos a la rutina del ciudadano de la era moderna que, dentro de la lógica del capitalismo, ya sea para realizar bienes materiales como inmateriales, debe realizar tareas repetitivas a un ritmo cada vez más acelerado. La repetición abarca las acciones y los sonidos

reiterativos con fuerte nivel indicial en el contexto urbano (como ambulancias o campanadas) y hasta la música seleccionada que se basa (en las tres piezas²) en bucles o loops que se repiten varias veces, de forma consecutiva y en varios compases (esto es denominado en el ámbito musical como ostinato). Aunque en la música la repetición puede ser generadora de sentido, en el accionar humano aquí sugiere una pérdida del mismo, usando los movimientos corporales repetitivos y los sonidos de herramientas superpuestos, se hace un paralelismo al funcionamiento de una máquina.

Las secuencias³ con música, en especial las de vigilancia y transporte, fueron construidas en base al ritmo de la canción, es decir que el montaje ha priorizado los tiempos, acentos y reiteraciones que la música contiene. Inicialmente seleccionamos una música en función de las necesidades expresivas y narrativas que pretendíamos generar o promover en relación a la temática de lo urbano y sus ritmos, por lo que no se ha agregado música a la edición sino que antes bien la música ha orientado una parte importante del resultante audiovisual. Por ejemplo, la sensación de aumento de la intensidad en la secuencia de vigilancia, donde a partir de un ostinato de las cuerdas se van incorporando más instrumentos como el piano y la flauta, y todos aumentan la intensidad progresivamente; o en la secuencia de transporte, donde la música tiene un ritmo regular, un tempo rápido y las cuerdas realizan un ostinato, lo que junto a la imagen con velocidad acelerada de los autos y personas con movimientos similares a un ritmo parejo, ayudan en una atmósfera de premura y monotonía simultánea.

Se genera así una unidad audiovisual de sentido a partir de lo que sucede en la imagen, pero también a partir del ritmo interno de los planos en relación con el ritmo sonoro, el cual no es sólo musical sino acompañado de ciertos sonidos foley. Estos sonidos diegéticos focalizan algunos elementos sonoros de los espacios urbanos y los resaltan, utilizándolos como elementos narrativos y de puntuación sonora, el uso de espectros sonoros complejos como pueden ser los ruidos, es sincrónico al movimiento de la imagen, y la modulación dinámica de dichos sonidos es independiente de las características de color y la luz en la fotografía.. La inserción de foley a lo largo del cortometraje y desde la introducción responde a la necesidad de hacer convivir tanto aspectos musicales y sonoros extradiegéticos como sonido ambiente que permita resignificar algunos de los momentos, locaciones, contrastes narrativos. Por ejemplo, la sección referida al inicio de la mañana donde prima una mirada más cercana a la naturaleza está en relación a los vuelos de bandadas; en cambio en la sección a cámara rápida en el cruce de una avenida prescinde del sonido ambiente y del foley dado que buscamos concentrar allí la fluidez del gesto rápido en el tránsito amalgamando imagen, música y ambiente sonoro en capas con diferentes niveles de

² “Zilezi” y “Yosu” - Aranis I – 2005 . “Kitano” - Aranis II – 2007. Aranis records.

³ El término “secuencia” es utilizado en este texto con el sentido del léxico audiovisual, es decir, un conjunto de escenas con una unidad temática. Vale la aclaración para evitar confusiones con el término del ámbito musical.

presencia, mediante el uso de la espacialidad en la textura sonora⁴.

En cuanto a la fotografía, se transforma durante el transcurso del día según los ambientes representados; con una preeminencia de tonos cálidos durante las escenas de la mañana donde hay un ambiente tranquilo y amable, luego, en el momento de los trabajos repetitivos, los tonos son neutros tratando de reforzar esa monotonía, pasando a una preponderancia de tonos fríos en la tarde cuando se trata el tema de la vigilancia y el ambiente se vuelve más apesadumbrado; y de vuelta a los cálidos por la noche cuando el movimiento desciende y vuelve la tranquilidad inicial, cerrando así el círculo que también sucede en la narración.

Variamos el montaje según la temática, trabajando la superposición de imágenes y sonidos en la secuencia rítmica de los trabajos⁵, para generar una idea de saturación al superponer las acciones y los sonidos, también se superponen imágenes de manos (intencionalmente solo se encuadran los brazos y manos, evitando rostros para enfatizar la idea de deshumanización) realizando tareas con sonido de máquinas. Asimismo utilizamos la superposición en la secuencia de las cámaras de seguridad pero en esta ocasión para sugerir una relación entre los medios de comunicación hablando de inseguridad constantemente (se ven un diario y un noticiero, y se oye un informativo radial), la cantidad de policías y cámaras en las calles, y la instalación de alarmas y rejas en prácticamente toda la ciudad⁶. Por último hicimos uso del time lapse durante la secuencia del transporte en la ciudad, remarcando el ritmo vertiginoso y el carácter de urgencia que tienen las personas al desplazarse de un punto a otro. La cámara rápida o más conocida por su nombre en inglés time lapse, es una técnica que consiste en capturar los fotogramas a una velocidad menor de la que se utiliza al proyectarlos. Esto permite ver eventos de larga duración en un tiempo menor al que suceden naturalmente (es la técnica opuesta a la cámara lenta). De esta forma, en este trabajo se capturó una foto cada 5 segundos durante periodos de 20 minutos aproximadamente, y luego en el programa de edición se colocaron las fotografías en el mismo orden, pero para ser proyectadas a una velocidad de 24 por segundo. Así visibilizamos patrones de movimiento de los autos y peatones al ritmo de los semáforos.

El montaje en estas tres secuencias nombradas anteriormente se caracteriza por alejarse de la noción de desglose clásico, es decir que no intenta componer una continuidad espacio temporal donde suceda la acción, sino que más bien se basa en los elementos que Vincent Amiel llamaba

⁴La textura sonora, así como el grano de la fotografía supone el entramado, pero en el plano musical implica a los eventos sonoros que ocurren en forma sincrónica y que tiene relaciones entre sí en las que pueden estar subordinados unos a otro, o complementarse. Esas situaciones colaboran con la construcción de una profundidad sonora en la que algunos eventos son más pertinentes o están más presentes que otros, incluso en su forma sincrónica o en su transformación sucesiva.

⁵Minuto 4:03

⁶Podemos citar aquí a Michael Foucault "...cuanto más miedo haya en la población más aceptable y deseable se vuelve el sistema de control policial...lo que explica por que en los periódicos, en la radio, en la televisión, en todos los países del mundo sin ninguna excepción, se concede tanto espacio a la criminalidad como si se tratase de una novedad en cada nuevo día". Las redes del poder. Conferencia dada en Brasil en 1976, Revista Barbarie Nro.4 (1981) San Salvador de Bahía.

“montaje discursivo”⁷, donde cada plano nos remite a su propia esfera de significado, y al utilizar cada fragmento como un elemento significante, el montaje se convierte en discurso, uniendo elementos heterogéneos mediante una operación intelectual.

Estas secuencias igualmente están insertas dentro de la estructura narrativa general del paso del día junto a las demás secuencias. Citando al autor anteriormente nombrado:

“...La estética del fragmento no es incompatible con un principio narrativo, sino que es a menudo complementaria. Permite, en un momento determinado, cambiar el punto de vista; abandonando el hilo principal para ocupar repentinamente, con la mirada o con la conciencia, de algo que resulta un mundo aparte” (Estética del montaje, Vincent Amiel – 2005 Pág. 79)

Proceso y aprendizaje

Una película independiente debe ser improvisada a partir de los medios posibles, a bajo costo y en poco tiempo. Pero lo que es fundamental, las técnicas de producción deben permitir que el cine se desarrolle, porque solo a través de una revolución integral el cine podrá hacer tambalear la dominación estética, política y económica del cine americano (...) El cine debe ser un método al mismo tiempo que una expresión. Y esta expresión debe ser agitación al mismo tiempo que didáctica.

*Glauber Rocha*⁸

El proceso de creación fue largo, con algunas pausas intermedias debidas a cuestiones técnicas y personales. Pero ese tiempo también nos permitió tomar una distancia crítica de la obra para poder verla sin el tamiz de la emoción del momento y poder advertir las partes que no funcionaban y necesitaban re-elaborarse. También efectuamos grandes cambios en la estructura del audiovisual debido a limitaciones técnicas que surgieron durante el rodaje.

Durante la preproducción y rodaje tuvimos en cuenta la limitación de los recursos técnicos y económicos. Pero también los tomamos como elementos guía para transformar la escasez de recursos en una propuesta estética de pocos elementos, pero utilizados todos en coordinación (por ejemplo el 90% del audiovisual está filmado con un lente 70-300mm). Además, estas restricciones me impulsaron como realizador a aprender mucho de corrección de color, ecualización de sonidos y varias técnicas de montaje que no dominaba o no había experimentado.

Esto requirió de varias pruebas y cambios en el montaje de las secuencias, que fuimos puliendo gracias a los consejos de ambas tutoras. A veces quitando material innecesario o reiterativo

⁷ “Estética del montaje” Vincent Amiel, editorial Abada, 2005.

⁸ “La revolución es una estética” Glauber Rocha. Caja negra, Bs. As. 2011, pag. 66.

para la narración, otras veces re-filmando algunos planos y ajustando las uniones de planos y sonidos. Siempre apuntando a generar una unidad audiovisual en su totalidad y a lograr un ritmo interno.

Al revisar, discutir y reelaborar el video, personalmente he descubierto cuantos detalles afectan el ritmo del audiovisual, la atención que se debe prestar a todos los elementos que en una primera visión pueden pasar desapercibidos (por ello es necesario especialistas en cada área), y la necesidad de no ser redundante; la complejidad que conlleva lograr que un audiovisual tenga cambios y a la vez mantenga su unidad estética, y lo necesario de despegarse un poco para poder lograr cierta distancia crítica a la hora de juzgar el trabajo propio, sin estar enamorado del material pero tampoco dudar excesivamente ante cada decisión, siempre probando varias formas para poder encontrar la más funcional al sentido de la obra.

Aspectos logrados y pendientes

Un acierto fue la decisión de asentar los enunciados mediante la imágenes y el universo sonoro de música y ambiente, evitando los diálogos, esto permitió que aprendiera a explorar otras formas narrativas que no están únicamente asentadas en la exposición de ideas habladas o dialogadas; justamente en un medio que tiene tantas posibilidades para explorar tanto desde las imágenes como los sonidos.

También el no tomar a un personaje principal sino mostrar la multiplicidad de individuos realizando las mismas acciones dentro de la ciudad ayudó a reforzar la idea de monotonía en la aparente diversidad del espacio urbano.

En cuanto a los aspectos pendientes, al tener un tratamiento muy formalista y con la decisión de no seguir a ningún personaje principal a lo largo del audiovisual, mantuvimos esa distancia que es funcional al sentido de la obra pero a la vez no se logra establecer una identificación con los personajes ni una sensación de intimidad. Asimismo, en el tratamiento formal, guiado por conceptos y uniones lógicas, no hemos dado lugar a momentos o encadenamientos de un carácter más poético o emocional.

Por otro lado, una ciudad no es únicamente lo que su centro comercial y administrativo posee, aunque sea representativo ya que por múltiples razones es la zona por la que la mayoría transita. Al hacer foco en la clase media que realiza sus actividades dentro del casco urbano, dejamos de lado la posibilidad de trabajar sobre las desigualdades sociales, tanto económicas como del mismísimo espacio habitable (acceso a los servicios básicos, condición de las calles y espacios públicos, etc), entre el centro de la ciudad y los barrios más alejados. En este sentido, la pluralidad de hábitats que hacen a una ciudad no logran estar plenamente presentes, siendo eventualmente sus recurrencias y ritmos formas organizativas a ser incluidas en una mirada más amplia.

Algunos caminos posibles

El campo de experimentación dentro de las sinfonías urbanas está todavía casi inexplorado debido a la poca producción de este tipo de audiovisuales. La aceleración, tanto en los cambios socioculturales como en las nuevas tecnologías de captación y modificación de imágenes, dan lugar a multiplicidad de posibilidades de exploración en cuanto a los temas a abordar y en cuanto a los recursos formales y técnicos a utilizar. Por ejemplo, mediante Internet y las redes sociales se ha empezado a explorar la realización colectiva a gran escala, como el film de Park Chan-Wook y Park Chan-Kyong “*Seoul agridulce*” (Korea del Sur, 2014) donde más de 2800 habitantes de la ciudad de Seúl grabaron y enviaron sus videos de distintas facetas de la vida en esa ciudad, lo cual fue editado dando vida a una sinfonía urbana grabada por los propios ciudadanos del lugar. En este camino también se direcciona la obra “*Córdoba, sinfonía urbana*” (Argentina, 2017) mencionada anteriormente, en la cual los autores realizaron una obra colectiva con guión y dirección de todos ellos. En el film *Naqoyqatsi* (Estados Unidos, 2002) de Godfrey Reggio se explora la utilización de imágenes generadas por equipamiento médico, desde resonancias magnéticas y rayos X hasta tomografías computadas.

Otros recursos técnicos que podrían ser utilizados en sinfonías son la realidad virtual así como el mapping donde se proyectan imágenes sobre superficies de la ciudad.

Conclusión

Creo que se hace visible cómo las tecnologías se han modificado tanto en las últimas décadas, ya que se logró completar un audiovisual desde su planeamiento, rodaje y su postproducción con un presupuesto muy limitado (el equipo fue una reflex, un micrófono y una

9

laptop), reduciendo muchísimo las necesidades económicas para tener el equipo técnico básico de rodaje en comparación con un tiempo atrás. Lo que sí se necesitó siempre, y esta no es la excepción, fueron personas que dedicaran su tiempo, energía y conocimientos (sin recibir una compensación económica en este caso, lo cual sería lo correcto), prestando equipamiento, acompañando, ayudando en rodaje, cediendo locaciones, dando distintos puntos de vista, compartiendo la pasión por el cine y haciendo posible la realización de esta tesis. Además de lo técnico se necesitan conocimientos teórico-prácticos sobre el lenguaje audiovisual, los cuales se adquirieron en gran medida en el ámbito de la universidad pública y gratuita que, no solo ofrece acceso universal al conocimiento, sino que además genera un espacio de encuentro para personas con intereses en común.

A modo de cierre podemos decir que, luego de varias pruebas y modificaciones, se han

logrado integrar los elementos narrativos más utilizados dentro del género sinfonía urbana, aplicándolos a una obra de corta duración y sumándole nuevas herramientas tales como el uso de las cámaras de seguridad y el street view de google maps. Utilizando una estructura narrativa clásica, en este caso el transcurso de un día en la ciudad, en orden lineal, desde el amanecer hasta el anochecer, se han integrado secuencias más cercanas a lo que llamamos un montaje discursivo, utilizando los planos como unidades de sentido propio no subordinados a la lógica de causa y efecto. Se han explorado todas las relaciones de la banda sonora en conexión con la imagen para generar sentidos, atmósferas, emociones o ideas, prescindiendo del diálogo. Se ha trabajado una iluminación natural pero dando unidad a las secuencias mediante la corrección de color, utilizando la paleta de colores en relación tanto con la lógica de la narración del paso del día, como con la atmósfera emocional de cada secuencia en base a su temática particular. Esto ha dado como resultado un mosaico de fragmentos audiovisuales donde, a partir de la visualización de multiplicidad de fracciones de la urbe, podemos hacernos una idea general del trajinar de un día en las calles de la ciudad de La Plata.

Bibliografía:

Comolli J.L. “La ciudad filmada” en Ver y Poder. Buenos Aires Rivera – Nueva librería. 2007.

Lorenti Bilbao José Luis “Miradas sobre la ciudad, la sinfonía como representación de la urbe” en Zainak 1 , Las culturas de la ciudad, San Sebastian, Eusko Ikaskuntza, 2003.

Sánchez Biosca Vicente “Fantasías urbanas en el cine de los años veinte” en revista Lars N°7, Bilbao, 2003.

10

Emilio Martinez “A proposito de Berlín, imaginarios sociales y representaciones urbanas en el cine documental” Universidad complutense de Madrid.

Sánchez Biosca Vicente “Vertov” En El montaje cinematográfico, Barcelona, Paidós,1996.

Vincent Amiel “Estética del montaje” Editorial Abada, 2005.

Daniel Belinche – María Elena Larrègle “Apuntes sobre apreciación musical” Edulp. 2006.

Deleuze Gilles “Posdata sobre las sociedades de control” El lenguaje literario, ed Nordan, Montevideo, 1991.

Foucault Michael “Vigilar y castigar” Editions Gallimard, 1975.

Foucault Michael “Las redes del poder” Revista Barbarie nro 4, 1981.

Filmografía:

“El hombre con la cámara” Vertov, 1929.

“Entusiasmo” Vertov, 1931.

“Koyaanisqatsi” Godfrey Reggio, 1983.

“Suite Habana” Fernando Pérez, 2003.

“Tiempos modernos” Charles Chaplin, 1936.

“Berlín, sinfonía de una gran ciudad” Walter Ruttmann, 1927.

“San Soleil” Chris Marker, 1983.

"Manhatta" Charles Sheeler y Paul Strand, 1921.

"Solo las horas" Alberto Calvancanti, 1926 .

"São Paulo, sinfonía de una metropolis" Adalberto Kemeny y Rudolf Rex Lusting,

1929. “A propósito de Niza” Jean Vigo, 1930.

Música:

“Zilezi” y “Yosu” - Aranís I – 2005. Aranís records..

“Kitano” - Aranís II – 2007. Aranís records.

Todas las composiciones realizadas por Joris Vanvinckenrove

