

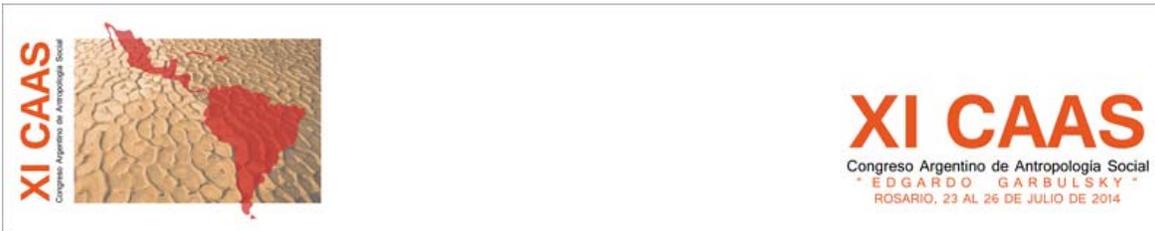
# **Mimesis y Narratividad: El anclaje corporal de la expectación cinematográfica.**

Lewin, Gabriel.

Cita:

Lewin, Gabriel (2014). *Mimesis y Narratividad: El anclaje corporal de la expectación cinematográfica*. XI Congreso Argentino de Antropología Social, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-081/1187>



# XI Congreso Argentino de Antropología Social

Rosario, 23 al 26 de Julio de 2014

GT54-Antropología de y desde los cuerpos: etnografías en perspectiva intercultural

## Mimesis y Narratividad: El anclaje corporal de la espectación cinematográfica

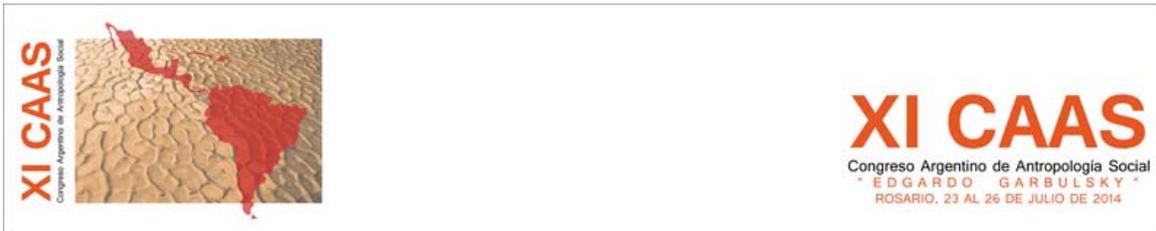
Lewin, Gabriel Gustavo. Maestrando en Estudios Interdisciplinarios de la Subjetividad, FFyL, UBA, en curso. Docente-Investigador, Dto. de Artes, FFyL, UBA. Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance, Instituto de Ciencias Antropológicas, FFyL, UBA.

1

*“La reflexión se identifica con la fuente originaria de toda evidencia... es decir no un acto reflexivo e individual sino una acción, un esfuerzo, un movimiento.”*

Michel Henry, Philosophie et phenomenologie du corps

Partiremos de la pregunta de Ranciere, formulada en “La fabula cinematográfica”, relacionada con el establecimiento de un vínculo entre un dispositivo técnico de producción de imágenes en movimiento y un modo de narrar historias. Intentaremos encontrar una relación particular entre el proceso perceptivo, las imágenes de los cuerpos en movimiento y la narración. Si las imágenes en movimiento nos remiten a la reproducción de lo real, y la ontología de lo real; la representación de cuerpos en movimiento nos remite a la cuestión de la identidad; a la problemática de la mimesis; y a la fascinación por lo coreográfico, para reflexionar sobre la relación mimética del espectador con los cuerpos



representados, en la construcción del compromiso del espectador, como posibilidad de reenvío en el propio cuerpo del espectador; que es donde entendemos que se produce, en última instancia, la verosimilitud del relato, atravesada por la experiencia.

En este breve recorrido examinaremos también la construcción del concepto de espacio narrativo en Stephen Heath, quien analiza la composición del movimiento teniendo en cuenta las transiciones y desfases narrativos, y entendiendo que es en el proceso de recepción donde se produce la sutura que permite la posibilidad de narrativización.

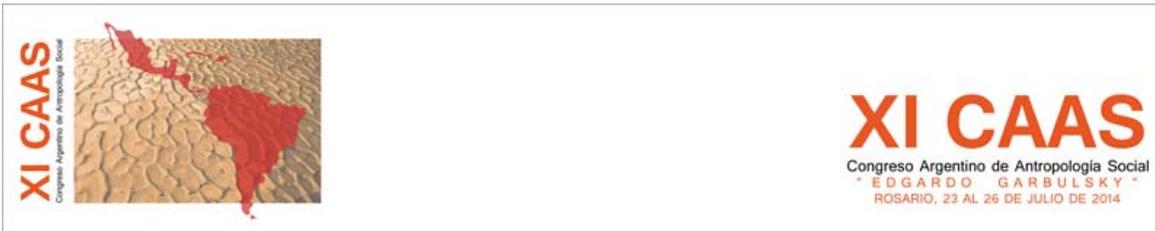
Siguiendo las consideraciones de Vincent Amiel (1988), analizaremos la importancia de las imágenes y representaciones cinematográficas del cuerpo, como materialidad de anclaje que permite concebir el proceso de sutura que hemos descrito.

Finalmente, analizaremos el tratamiento de lo mimético en los análisis de las performances, considerando el vínculo que establece Citro entre los conceptos de fascinación mimética y permeabilidad sensible en las performances rituales.

2

*“Yo soy el ojo cinematográfico. Soy un ojo mecánico.  
Yo, la máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo.  
Desde hoy y para todos los tiempos  
me emancipo de la inmovilidad humana.  
Yo estoy en movimiento ininterrumpido”.*  
Dziga Vertov

Iniciaremos este trabajo renovando la pregunta de Ranciere, formulada en “La fabula cinematográfica”, relacionada con el establecimiento de un vínculo entre un dispositivo técnico de producción de imágenes visibles y un modo de narrar historias.

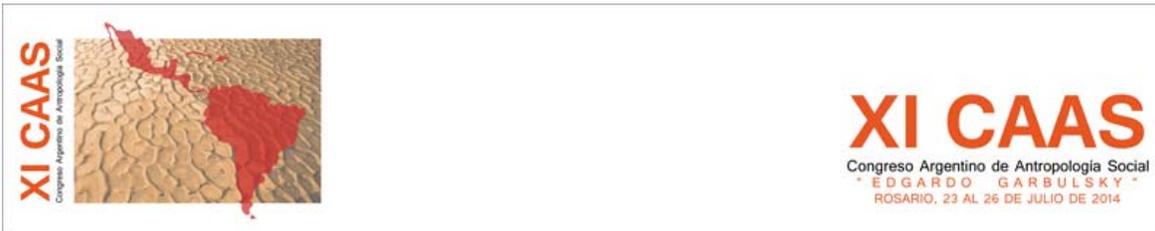


Partiendo de esta inquietud sobre las imágenes en movimiento, intentaremos encontrar una relación particular entre el proceso perceptivo, las imágenes de los cuerpos en movimiento y la narración. Si las imágenes en movimiento nos remiten a la reproducción de lo real, y la ontología de lo real; la representación de cuerpos en movimiento nos remite a la cuestión de la identidad; a la problemática de la mimesis; y a la fascinación por lo coreográfico, en donde consideramos que es posible encontrar un nudo de interrogantes que nos permite abordar esta problemática, para reflexionar sobre la relación mimética *del espectador* con los cuerpos representados, en la construcción del compromiso del espectador, como posibilidad de reenvío en el propio cuerpo del espectador; que es donde entendemos que se produce, en última instancia, la verosimilitud del relato, atravesada por la experiencia.

En este breve recorrido examinaremos también la construcción del concepto de espacio narrativo en Stephen Heath, quien analiza la composición del movimiento teniendo en cuenta las transiciones y desfases narrativos, y entendiendo que es en el proceso de recepción donde se produce la sutura que permite la posibilidad de narrativización.

Siguiendo las consideraciones de Vincent Amiel (1988), analizaremos la importancia de las imágenes y representaciones cinematográficas del cuerpo, como materialidad de anclaje que permite concebir el proceso de sutura que hemos descrito.

Finalmente, analizaremos el tratamiento de lo mimético en los análisis de las performances, considerando el vínculo que establece Citro entre los conceptos de fascinación mimética y permeabilidad sensible en las performances rituales.



**Proponemos que frente a la concepción (sub/yacente?) de un espectador pasivo, que sólo construye una mirada, considerar los procesos de percepción de un espectador activo, implicado en toda su corporeidad, en la cual cobra existencia real el relato cinematográfico.**

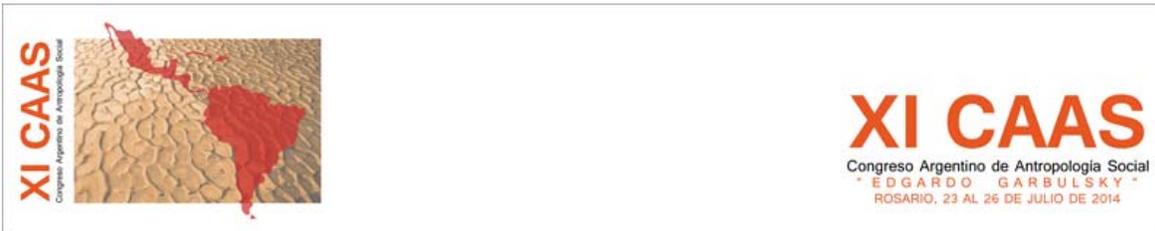
Iniciaremos esta reflexión analizando el desfase entre percepción visual y relato.

Señala García Varas (2010) que para Rancière incluso la adecuación más perfecta entre estas dos dimensiones comporta un fallo. **Confrontando con la resistencia del objeto, indisociable de la diferencia entre el mostrar y el decir.** Para García Varas, el cine tiene el poder de enseñar lo que las palabras esconden, pero posee el contra-efecto de literalizar las metáforas literarias. Considerando que, para Rancière, se pone en relieve el intervalo entre la narración de la maquinación intelectual literaria y la puesta en escena de la fascinación visual.

4

Para analizar esta cuestión, Rancière se remite a Deleuze, en su articulación entre los acontecimientos y las operaciones del arte cinematográfico que restituye a los acontecimientos el poder que les fue arrebatado. Es en esa ruptura, ese desfase del esquema sensorio motor, con lo que la imagen-tiempo se sustrae a la imagen-movimiento.

Jacques Rancière (2005) analiza en “La fabula cinematográfica” cómo la inteligencia de la máquina que no quiere nada ni construye historias sino que **registra** esa infinidad de movimientos; hace a un drama cien veces más intenso que cualquier revés dramático de la fortuna. Un artista que según Jean Epstein ni

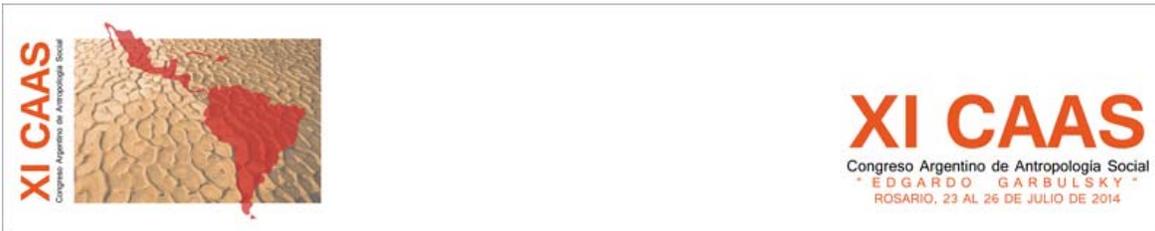


engaña ni puede engañar, pues no hace otra cosa que registrar. Así, Ranciere señala que el automatismo cinematográfico enmienda la querrela entre el arte y la técnica al modificar el propio estatuto de lo real. No reproduce las cosas tal y como se ofrecen a la mirada. **Las registra tal y como el ojo humano no las ve.** Señalando que es por esta razón que el arte de las imágenes en movimiento se encuentra en condiciones de invertir la vieja jerarquía aristotélica, que privilegiaba el muthos – la racionalidad de la trama- y desvalorizaba el oasis, el efecto sensible del espectáculo.

Remitiendo a una verdad interior de lo sensible, donde Ranciere entiende que se resuelven las disputas de prioridad entre las artes y lo sensible: *“El cine revoca el viejo orden mimético, (...) porque resuelve la cuestión de la mimesis en su raíz: la denuncia platónica de las imágenes, la oposición entre la copia sensible y el modelo inteligible”*.

5

Por lo que opone el automatismo cinematográfico, cuya lógica es la ruptura del esquema sensorio motor; al artificio de la expresión teatral: propone el des-orden ó desfase en el relato cinematográfico que provoca el enfrentamiento de dos espacios perceptivos. Donde *“uno de los principios invariables de eso que denominamos puesta en escena cinematográfica consiste en suplementar -y contrariar- el trazado de la acción y la racionalidad de los objetivos mediante el desajuste de dos visibilidades, o de dos relaciones entre lo visible y el movimiento, a través de los reencuadres y movimientos aberrantes impuestos por un personaje que encaja con ese relato de la persecución de unos fines al tiempo que lo pervierte”*.



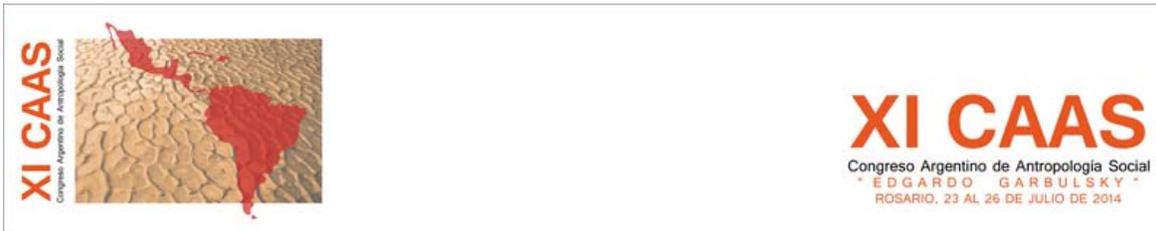
Para analizar la resolución de este desfase, la sutura en el relato, seguiremos el análisis de Stephen Heath (2000), quien cita la tesis de Christian Metz sobre el proceso de construcción de la realidad del film como la de un tipo de “efecto engaño” generalizado: *“si varias imágenes sucesivas representan un espacio bajo diferentes ángulos, el espectador, víctima del ‘efecto engaño’ percibe espontáneamente el espacio como unitario”*. Por lo que considera que fue necesario poder filmar primeros planos de objetos o de gente, evitando cualquier desorientación del espectador.

Heath contesta la pregunta de Arheim, referente al juego con el espacio en el film, la ruptura del espacio en varias imágenes sucesivas y bajo diferentes ángulos; su inquietud acerca de porqué esta ruptura no causa incomodidad. Considerando que el film construye ‘algo entre medio’, un efecto entre un hecho real y una fotografía. Concibiendo el resultado como la ‘fotografiación’ del film, un proceso que se construye por acumulación, a partir de una secuencia de escenas, diversas en tiempo y en espacio, cuya sumatoria logra como efecto que no se perciban como arbitrarias. Señalando que *“si las fotografías del film dieran una impresión espacial muy fuerte, el montaje probablemente sería imposible”*.

### **“Es la irrealidad parcial del film lo que lo hace posible”**

Heath propone que es en la sucesión de movimientos y transiciones donde se construye la implicación del espacio y del espectador, en la instauración del film como narrativa.

Para Heath, cada film es un verdadero drama de visión; se convierte en un tratado de la resolución particular de esta problemática; deviene en una organización narrativa de la mirada, en la que provee direcciones de sentido para el espectador.



Esta posibilidad de lugar, se construye 'entre', como superposición de los modos de primera y tercera persona.

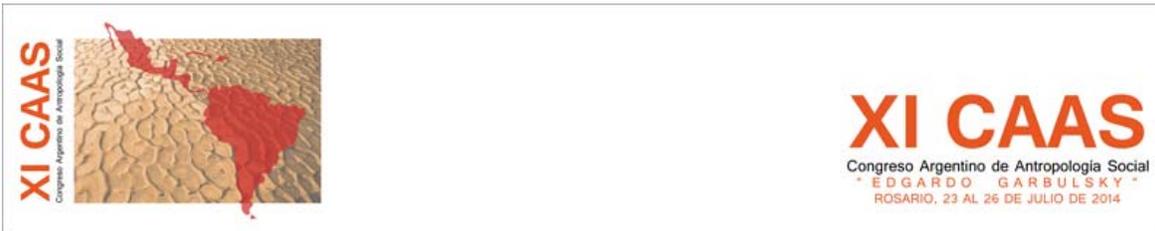
Es en esta tensión donde se produce a la vez, el desfase y la sutura entre los planos del-punto-de-vista subjetivos y los planos objetivos sin-punto-de-vista.

Heath señala que *“la estructura de la imagen fotográfica –con su visión, su escena, su distancia, su normalidad- es al film algo así como lo que el lenguaje es a la novela: la base de sus representaciones, cuyas representaciones pueden incluir la creación de un movimiento del punto de vista reconocido”*.

**Afirmando que este es el sentido de la identificación del espectador con la cámara que con tanta frecuencia remarcan Benjamín: “la identificación de la audiencia con el actor es realmente una identificación con la cámara”; y Metz: “el espectador no puede hacer otra cosa que identificarse con la cámara”.**

7

Por lo que es esta factibilidad técnica, la de la imagen fotográfica, la que proveerá el punto de vista subjetivo capaz de moverse por el espacio sin modificar los términos de esa visión, donde cada plano o reencuadre agregará una diferencia, y donde la continuidad se garantizará por la sumatoria de esas diferencias. La escena se viabiliza como real por adición. Siendo esta tensión entre los puntos de vista primordial para este proceso que ha sido referido en términos de **sutura**, esta ligadura que permite la adición secuencial de los cuadros. Donde cada reencuadre plantea una falta, una diferencia, ésta es re-enlazada por el espectador en la sumatoria imaginaria que permite la continuidad y fluidez de la narración.



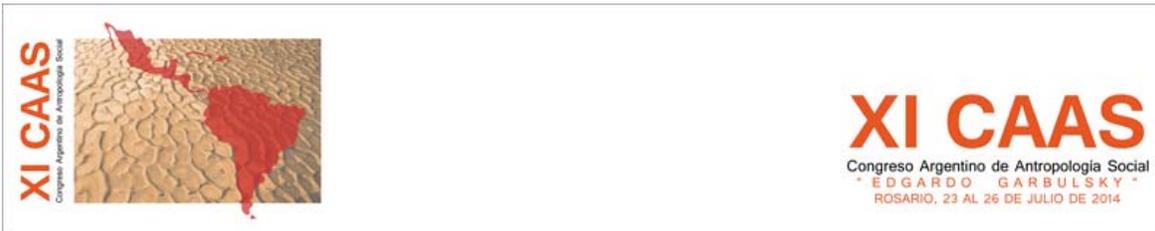
Heath señala que en psicoanálisis la sutura se refiere a la relación del individuo **como sujeto** enlazante de la cadena de su discurso, donde figura desaparecido en el disfraz de un sustituto; como un efecto del significante que lo representa y que toma su lugar como narración del sujeto. Mientras la representación sostiene al sujeto en el orden simbólico; Heath sostiene que *“el funcionamiento de la sutura en la imagen responde a una productividad, a un exceso, que afirma y reafirma en el preciso momento de contener en los intereses de la coherencia”*.

**Es en este proceso de sutura donde el espectador completa el sentido de las imágenes, donde establece su escena como economía de afectos: *“el compromiso del espectador como articulación de la coherencia. Lo que se mueve en el cine, finalmente, es el espectador, inmóvil, frente a la pantalla. El cine es la regulación de ese movimiento, el individuo como sujeto sostenido en un cambio y ubicación del deseo, la energía, la contradicción, en una re-totalización del imaginario”***

8

A partir de las consideraciones de Vincent Amiel (1988), analizaremos la importancia de las imágenes y representaciones cinematográficas del cuerpo, como materialidad de anclaje que permite concebir el proceso de sutura que hemos descrito.

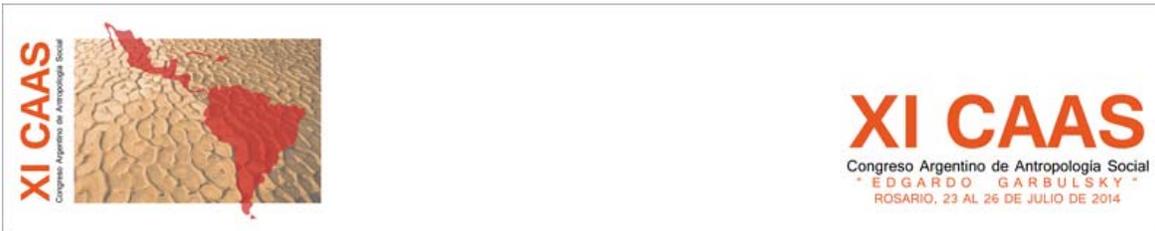
**Amiel se pregunta por el anclaje de la mirada en el devenir de imágenes en movimientos; cómo se construye esa densidad que permite que el relato no se fragmente en una miríada de direcciones centrífugas. Mientras el relato orienta y direcciona en términos históricos, la corporeidad de la imagen cohesiona y aglutina la percepción, por identificación. Analizaremos cual es**



## la tensión entre corporeidad y borradura del cuerpo, a favor del relato, en Amiel

Según Amiel, la textura, la densidad, el espesor de las imágenes en la pantalla cinematográfica es la materia constituyente que despliega la autonomía de la imagen sobre el relato. Es esta materialidad la que ofrece a la mirada un movimiento lastrado, anclado a la corporeidad de las formas; en la cual el grano se resiste, no desaparece en favor de la celeridad de acción, donde la materia se contrapone, tensiona hacia la inercia del relato. Que sin embargo debe proseguir su marcha provocando la borradura de esos gestos, de esa corporeidad. Es en esa tensión y a favor del relato que, en su vocación por lo novelesco, desde sus inicios el cine pretendió valerse del cuerpo como simple vector del relato, en desmedro de su espesor. Amiel destaca esta intencionalidad del relato cinematográfico que pretende reducir al cuerpo como mero instrumento de articulaciones narrativas esencialmente desencarnadas. Cuerpos como máscaras, como signos, desprendidos de su espesor físico, de su dimensión propiamente corporal, cuerpos insignificantes: *“En su dimensión clásica - es decir: narrativa y novelesca - el cine instrumentaliza el cuerpo, despojándolo de aquello mismo que lo sostiene, para no dar de él sino la idea”*.

Amiel cita a Wenders: “Las historias chupan la sangre de las imágenes”, para destacar que el relato impone orden y finalidad a la sucesión de imágenes, reduciendo éstas a la mera figuración, borradura que desmaterializa y somete los cuerpos como meros elementos de reconocimiento ideativo. Según Amiel, el cine impone la narración de la historia contra la imagen. Procedimiento que privilegia el curso de los acontecimientos contra los mismos acontecimientos, en donde el cuerpo desaparece para que sólo se evidencien sus intenciones.



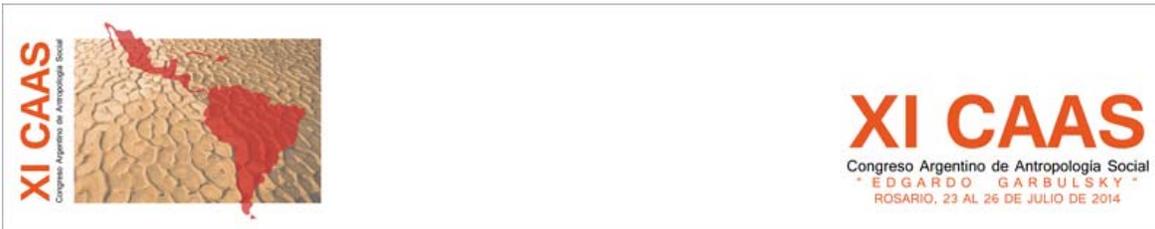
Es en esta tensión que Amiel se pregunta sobre la posibilidad de introducir sentido sin que se condene a la imagen a la mera abstracción. Cómo trabajar esa materialidad, esa resistencia a favor de la imagen, considerando como particularidad del relato cinematográfico la necesidad de amparar esta presencia. Entendiendo que es en esta tensión que se produce en el flujo entre imágenes e historia, entre la estabilidad y el movimiento, como torsión entre la presencia y la fuga; donde se produce la especificidad cinematográfica. Frente a la urgencia del relato, de su lógica de finalidad, Amiel propone que ciertas imágenes conservan la multiplicidad de sus determinaciones y la lógica excepcional de su presencia inmediata: *“Estética encarnada que sin dudas compromete mucho más que otras: aquellas en las que el recorrido en superficie opera lo que, en la imagen, no se somete ni a las palabras ni a la abstracción”*.

10

Para considerar la construcción cinematográfica de esta densidad de lo real, expresada en un cuerpo cargado de movimiento propio, Amiel recurre a Robert Bresson: *“Ver los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar esas partes. Volverlas independientes para darles una nueva dependencia” (...)* *“No solamente relaciones nuevas, sino una manera nueva de rearticular y de ajustar”*.

En esta tensión entre imagen-movimiento y narración, Amiel considera que existe otra perspectiva para desacoplar el movimiento en relación al relato, y construir en la pantalla un recorrido propio de la corporeidad:

*“En lugar de detener el gesto para centrarse en su realización, se trata por el contrario de liberarlo, de permitirle ir más rápido, más lejos de lo que la intención podría justificar. (...) La fuerza y la autonomía de la realidad física se*



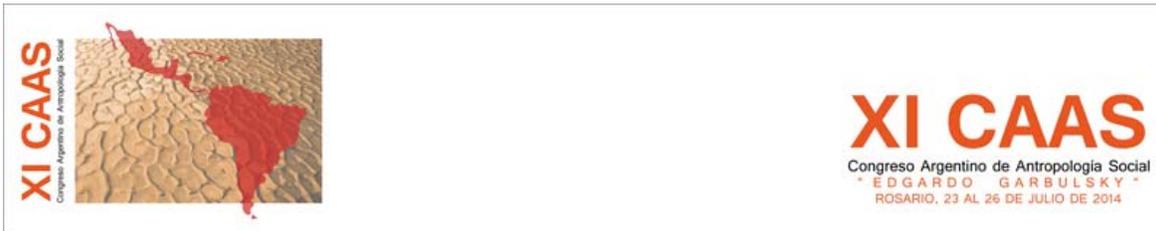
*producen entonces no “más acá” de la unidad del personaje, sino más bien como “más allá”, tras la constitución de un cuerpo que es olvidado en beneficio de su propio movimiento.”*

**Amiel considera que, en las corridas sin objetivo de Buster Keaton, emerge de lo estrictamente narrativo una eficacia física de un cuerpo que se escapa de la pura representación. Que Amiel designa como el exacto arrebató de los cuerpos.**

Según Amiel, Buster Keaton inventa un espacio propio en el cual la precisión de los gestos asume un valor excepcional. Es un movimiento que no se somete a la mecánica del mundo, que se ofrece a la mirada como la imagen de una silueta libre, en un espacio propio. Es por ello que Amiel considera que los surrealistas lo adoptaron rápidamente como uno de los escasos emblemas cinematográficos que superaban sus pretensiones iconoclastas.

En esta reflexión, Amiel considera que han sido vanos los intentos de relacionar la extrema precisión, el encadenamiento riguroso y persistente de las acrobacias de Keaton, con los mecanismos de la técnica triunfante. Entendiendo que se contraponen en la medida que es el propio cuerpo quien *encarna* esta precisión, que otros conciernen a la máquina, por lo que lo contraponen al modelo tecnológico.

Irreductible a la máquina, se propone una funcionalidad disímil a ésta, resguardada en una precisa necesidad interna del gesto humano. Amiel considera

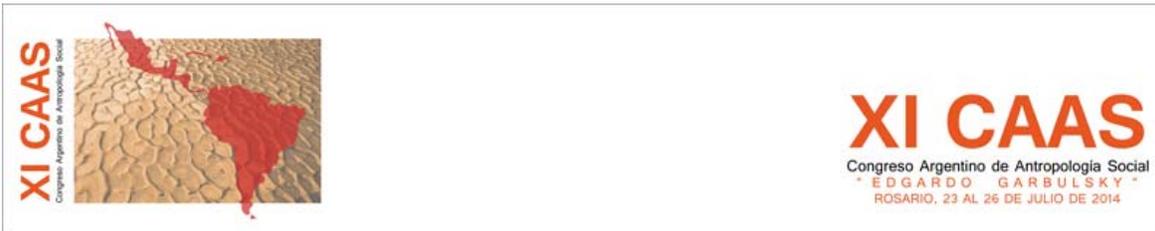


que las corridas de Keaton, sus posturas, su precisión, enuncian su libertad inenarrable; ejerciendo el pleno poder del cuerpo, contra su instrumentalización como cuerpo-máquina. Exhibiendo con el ritmo perfecto de sus movimientos, un verdadero manifiesto, un ejercicio de estilo en el que el gesto ha metamorfoseado el sentido: *“Un andar que ya no pertenece al cuerpo, sino a la voluntad. En el ritmo, sin conciencia, los movimientos se acoplan; a partir del momento en que son objeto de reflexión, el accidente los acecha.”*

Amiel considera que en Keaton la velocidad se constituye en la medida del mundo, donde la concordancia del ritmo es esencial, en tanto que abre el horizonte al individuo sin que se torne necesario apelar a la conciencia: ***“De esta manera la velocidad que arrastra a los cuerpos es ella misma relación, acople con el mundo.”***

12

Lo que nos permite relacionar la anterior reflexión sobre el desajuste entre movimiento y relato, señalando en Keaton una puesta en cortocircuito en favor de una armonía provisional del gesto y del transitar en relación con el flujo exterior. Donde Amiel encuentra que la trayectoria y la velocidad se bastan a sí mismas, en un movimiento que arrastra los cuerpos, que hace atravesar la ciudad a una silueta frágil e invencible; dotada a la vez de potencia y de liviandad; en un movimiento que se ejecuta libre de causas y de consecuencias, el cuerpo resulta libre de sus determinaciones convencionales y permite al espectador experimentar sentimientos excepcionales: *“Ni despreocupado de las evoluciones narrativas, ni dependiente, se afirma en relación a ellas, y no adquiere toda su dimensión que en esa relación de alejamiento.”*

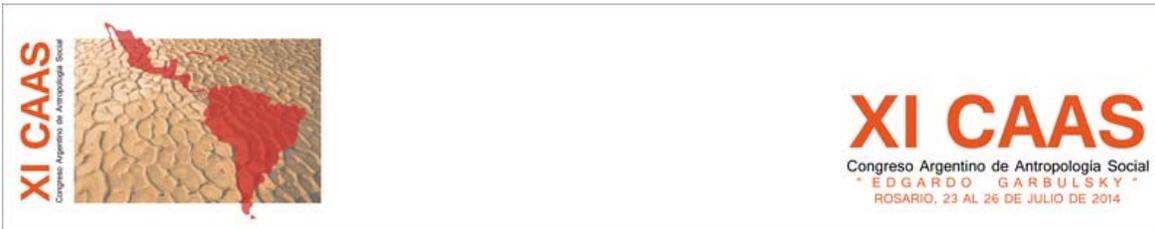


Amiel encuentra también que esta contradicción se refleja en Keaton entre la inmovilidad de sus rasgos y la embriaguez por el movimiento que lo arrastra por entero, ya que no aparecen en su rostro las “explicaciones” de su gestualidad. Opuestamente a lo que sucederá en el cine narrativo, en cierta tradición del music-hall, donde se construirán los signos convencionales desplegados como máscara, Amiel considera que: *“si los gestos de Keaton conmueven, es, la mayoría de las veces, por su distancia con toda significación explícita, por el contraste que crean con el mutismo del rostro: sobre un fondo de silencio, gritan la urgencia y la necesidad de un cuerpo literalmente trasportado.”*(...) *“En el sentido literal del término, el sentimiento se apodera de su cuerpo, sin explicación posible, ni deseable.”*(...) *[Como un] “cuerpo “despegado” del personaje, al mismo tiempo ligado a él y gozando de su independencia.”*

13

Por lo que Amiel interpreta que el espectador no siente la emoción como identificación, en el sentido de tomar el lugar del personaje que sufre, sino que se trata de una cierta manera de sentirse “corporalmente” **trasportados** por esta imagen que nos hace salir de nosotros mismos. Considerando que *“es ‘desde el exterior’ que sentimos la verdad emocional de ese cuerpo. Y no ‘desde el interior’, como lo indicaría una representación psicológica más convencional.”* Para Amiel, hay un “dejar ir”, un “soltar el cuerpo” que inmediatamente **coloca el afecto corporal en primer plano**, un momento en el que el sentimiento desborda de sus manifestaciones habituales, constituyendo *“un ballet de gestos y cuerpos trasportados cuya movilidad sólo puede explicarse por el peso, el desequilibrio y el impulso, la pendiente o el viento.”*

***“En la imagen de ese personaje habitado por la emoción pero trasportado casi a pesar de sí, nos parece reconocer un tipo de***



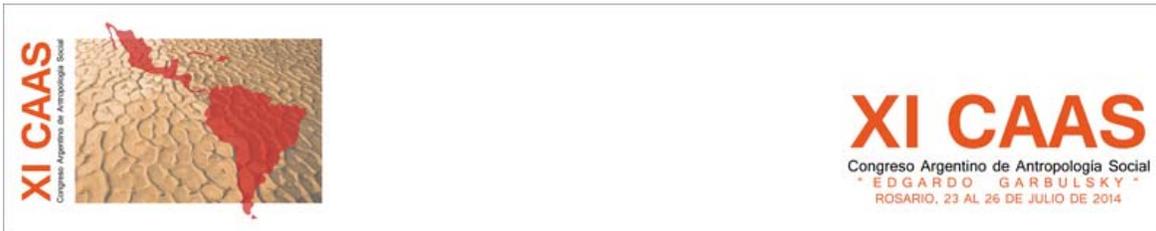
***representación que, evitando el lugar común de la introspección psicologizante, convoca (incluyendo al espectador como ámbito de resonancia) a esa “experiencia interior” que pone en juego al cuerpo en su totalidad y en ese movimiento que, él solo, lo torna perceptible a sí mismo. Porque esta “reflexión” de un tipo particular no se basa en la objetivación, que es distanciamiento, sino que, por el contrario, se acopla al acto que acompaña.”***

Finalmente, propongo retomar el análisis de las performances de Silvia Citro (2001), quien en su trabajo *“El cuerpo emotivo: del ritual al teatro”*, destaca las dimensiones corporales que garantizan la adhesión de los participantes a las creencias y valores que allí se recrean. Considerando que es en esas circunstancias que se produce una permeabilidad sensible a través de relaciones miméticas entre los actuantes; como apertura de la propia corporeidad, por medio de un estado particular de sensibilidad, a los diversos estímulos sensoriales.

14

Citro retoma el énfasis puesto por Artaud en la situación teatral, según la cual su objeto es *“poner la sensibilidad en un estado de percepción más profunda y más fina”* (...) *“como espectáculo dirigido al organismo entero”*. Donde se toma el resguardo de señalar como diferencias entre el ritual y el teatro, aquello que considera como los distintos grados de libertad de agencia:

*“La diferencia con esta visión del ritual, es que en el teatro, las poderosas fuerzas de la mimesis no serían utilizadas para crear una adhesión a valores y normas ya instituidas, sino para provocar y desestabilizar los marcos habituales [de percepción], generando así nuevos estados y nuevas reflexiones en el espectador”.*



Considerando la diferencia entre un participante-actor; y un participante-espectador; como un continuo que abarcaría desde un interprete activo de una performance; hasta un receptor con mayor ó menor grado de actividad. Entendiendo que es en la propia corporeidad del participante donde se puede establecer un polo de mayor actividad kinésica, asociada al involucramiento de todos los sentidos; hasta una participación perceptiva focalizada sólo en alguno de los sentidos. Para lo que retoma la distinción de Laban entre movimiento y percepción, en la cual se destaca que lo característico del movimiento no es tanto su aspecto utilitario ó visible como su sensación.

*“Mientras que en las acciones funcionales la sensación de movimiento es tan sólo un factor acompañante, la misma se transforma en prominente en situaciones expresivas donde la experiencia psico-somática es de mayor importancia”*

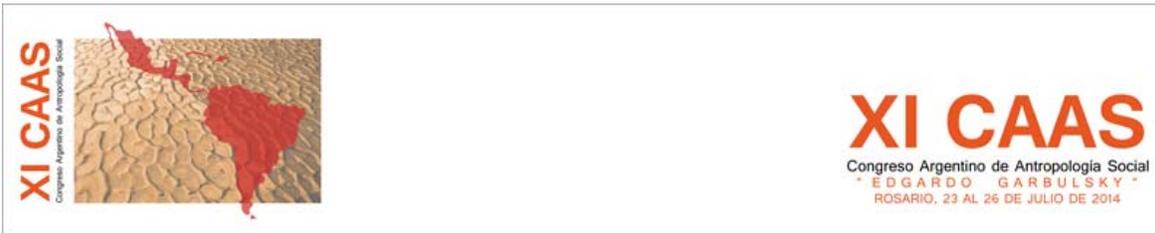
15

Consideramos que es en este polo de la expectación cinematográfica basado en la fascinación mimética; donde se produce un compromiso kinético *del espectador* con los cuerpos representados, en la construcción del compromiso del espectador, como posibilidad de reenvío en el propio cuerpo del espectador; que es donde entendemos que se produce, en última instancia, la verosimilitud del relato, atravesada por la experiencia.

## URL

Amiel, Vincent (1988) El cuerpo en el cine, Presses Universitaires de France  
Traducción: Biselli, Rubén; 2000

<http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/855/El%20cuerpo%20en%20el%20cine.pdf?sequence=1>



Ruiz, Horacio (2003) La narratividad espectral: entre lo real y la fantasía postsimbólica

<http://www.babab.com/no18/espectral.php>

## BIBLIOGRAFÍA

Artaud, A. 1933 El teatro y su doble. Buenos Aires, Sudamericana, ed. 1979.

Aumont, Jacques, Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1993): Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Paidós, Barcelona.

Citro, S. 2001 "El cuerpo emotivo: de las *performances* rituales al teatro." En: Matoso, Elina (comp.), *Imagen y representación del cuerpo*, Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

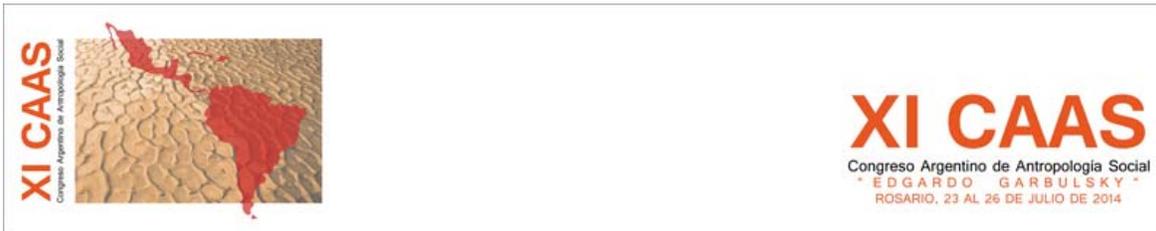
16

Deleuze, Gilles (1991): La imagen-movimiento, Paidós, Barcelona.

García Varas, Ana (2010) Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica. Paul Virilio y la Estética de la Desaparición. En *STVDIVM. Revista de Humanidades*, 16

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Zaragoza

Gubern, Román (1994): La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea, Gustavo Gili, Barcelona.



Heath, Stephen (2000), *Espacio narrativo*, Ficha de Cátedra de Análisis de películas y crítica cinematográfica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Laban, R. 1958. *El dominio del movimiento* Buenos Aires, Fundamentos.

Merleau-Ponty, Maurice (1997): *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona.

Metz, Christian (1979): *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona.

Rancière, Jacques (2005), “La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria (sobre *Le Tumbeau d' Alexander*)” en *La fábula cinematográfica*, Ed. Paidós, Barcelona