

Reflexiones acerca de la escritura sobre cine: un ensayo sobre *Fata Morgana* de Werner Herzog

Por Lucía Pisciotano*

Resumen: Con la intención de reflexionar sobre la escritura acerca del cine, nos adentraremos en un análisis posible de la película *Fata Morgana* del año 1971, del director alemán Werner Herzog. La particular estructura y formato de este film serán el eje articulador a través del cual retomaremos algunas claves teóricas para establecer lineamientos que delimiten un marco conceptual que servirá como referencia a la hora de escribir artículos, críticas, libros o ensayos que se centren en el análisis de films. No porque pueda aplicarse la misma metodología para cualquier análisis, sino que resulta un ejemplo de trabajo sobre la expresión misma del film, lo que requiere cada análisis en su singularidad. Esta película es ideal para sentar las bases del análisis audiovisual, porque su formato experimental exige una particular atención y sensibilidad para trabajar con ella, así como para verla. Este ensayo realizará un repaso de los principales postulados deleuzianos sobre cine para poner en funcionamiento los conceptos teóricos y evaluar su operatividad en el análisis cinematográfico.

Palabras clave: imagen, representación, cine moderno, Werner Herzog.

Reflexões a respeito da escrita sobre cinema: um ensaio sobre *Fata Morgana* de Werner Herzog

Resumo: Com a intenção de pensar a escrita sobre cinema, analisaremos o filme *Fata Morgana* (Werner Herzog, 1971). A estrutura e o formato desta obra serão o eixo de articulação através do qual retornaremos a algumas chaves teóricas para delimitar um arcabouço teórico conceitual que servirá de guia ao escrever qualquer artigo, crítica, livro ou ensaio focado em análise de filmes. Não porque a mesma metodologia possa ser aplicada a qualquer análise, mas é um exemplo de trabalho de expressão do próprio filme, que cada análise requer em sua singularidade. Este filme é ideal para lançar as bases da análise audiovisual, pois seu formato experimental requer atenção e sensibilidade particulares para trabalhar com ele e para vê-lo. Este ensaio revisará os principais postulados deleuzianos sobre cinema para colocar em funcionamento conceitos teóricos e avaliar sua operacionalidade para enriquecer a análise cinematográfica.

Palavras-chave: imagem, representação, cinema moderno, Werner Herzog.

Reflections on writing about cinema: an essay of *Fata Morgana* by Werner Herzog

Abstract: This article offers a possible analysis of the 1971 film *Fata Morgana*, directed by the German director Werner Herzog in order to reflect on writing about cinema. Based on the specific structure and format of this film, we will review key theoretical concepts so as to establish a conceptual framework that will serve as a guide to write articles, film criticism, books or essays focusing on film analysis. Not because the same methodology can be applied to any analysis but because this conceptual framework is based on the expression of the film itself, the unique feature which each analysis requires. We argue that this film is ideal to lay the foundations for audiovisual analysis because its experimental format requires particular attention and sensitivity both in terms of screening and research. Finally, this essay reviews the main Deleuzian theories on cinema, in order to evaluate their usefulness in enriching film analysis.

Key words: image, representation, modern cinema, Werner Herzog.

Fecha de recepción: 15/06/2020

Fecha de aceptación: 15/03/2021

Introducción: la invitación

Escribir sobre cine supone el desafío de pensar qué podemos decir sobre las imágenes y de qué manera interpretamos al cine. Por eso, la primera pregunta que enfrentamos para escribir algo sobre cine es *qué* vemos y *cómo* lo vemos. Y asumimos entonces que el cine no es obvio, ni evidente y que el ejercicio de escribir sobre cine impone la tarea de *hacer decir* a las imágenes, de interrogarlas y ponerlas en diálogo entre ellas (Amado, 2009).

La escritura sobre cine es un ejercicio para el que se requiere conocer el lenguaje del formato audiovisual y sus recovecos, para adentrarse en las obras con su propia lógica, entremezclándola con nuestra mirada; como un rastreo o inquisición insistente que penetra y pregunta para hacer saltar asociaciones distintas, nudos de sentido, conexiones dentro de la trama de significados.

Se torna necesario dar un inicio... Y si bien los inicios son algo contingente, hay algunos memorables, como aquel que da comienzo a la *Teoría Estética* de Adorno (2011), que con potencia anuncia que ha llegado a ser obvio que nada que tenga que ver con el arte es obvio y que nos da la pauta de que todavía importa seguir escribiendo sobre arte.

Otro inicio que destaca es el de *Fata Morgana* (1971), tercer film de Werner Herzog sobre el que vamos a escribir para anudar estas reflexiones en torno a la escritura sobre cine.¹ En este principio, comenzamos por aterrizar. Ocho tomas sucesivas de aviones descendiendo en una pista, con cámara fija, sin música de fondo, sin diálogos. Ocho planos similares pero distintos, de aviones que bajan hasta el piso espejado. Un primer inicio contingente, que nos siembra la duda sobre lo que va a venir luego. Nada anticipa, nada menciona, solo se repite sin saber hasta cuándo. En una entrevista el director sugirió que funcionaba como "filtro de audiencias":

"Fata morgana" significa espejismo. La primera escena de la película está compuesta por ocho tomas de ocho aviones diferentes que aterrizan uno después del otro. Yo estaba seguro de que aquellos espectadores que, llegando el sexto o séptimo aterrizaje, siguieran viendo la película se quedarían hasta el final. La escena inicial selecciona a los espectadores, es una especie de filtro. A medida que el día avanza y el calor aumenta y el aire se vuelve cada vez más seco las imágenes se tornan más borrosas, más impalpables. Entonces se instala algo del orden de lo visionario —como la somnolencia que

¹ Werner Herzog es un director, productor y guionista de cine alemán que se considera parte del movimiento de renovación cinematográfica conocido como Nuevo Cine Alemán. Herzog realiza películas documentales y de ficción, que suelen estar emparentadas por una profunda reflexión sobre el mundo que habitamos, con estética naturalista. Sus films más conocidos son *Aguirre, la ira de Dios* (1972), *Nosferatu, el vampiro* (1978), *Fitzcarraldo* (1982), *Grizzly Man* (2005) y *Cave of Forgotten Dreams* (2010). Es conocido en el ambiente cinematográfico por contar con varias anécdotas curiosas durante sus rodajes, resumidas en el lema que se le adjudica: "Película o muerte".

provoca la fiebre— que nos acompañará durante toda la película (Herzog, 2014: 64).

Más allá de su intención, nos quedamos con este principio, que nada anuncia, solo presenta; expone desde el comienzo uno de los elementos que recorrerá la película, ese espejo ilusorio: el efecto *fata morgana*. A partir de la última de las repeticiones de aviones, empieza levemente un sonido —la música— que anuncia una entrada hacia el comienzo.



©Werner Herzog Film / Fuente: *Fata Morgana* (Werner Herzog, 1971)

La elección de esta película radica en su potencia para vincular sus imágenes con conceptos de la filosofía deleuziana y recorrer algunos principios a establecer para el análisis de films, que pueda servir para obras clásicas o más narrativas, pero sobre todo para el cine moderno de vanguardia y contemporáneo. Los fragmentos y laberintos que propone el montaje en *Fata Morgana* nos permiten una escritura poética, ensayística, que intente transmitir algo de la experiencia de este film. Es decir, el análisis parte de no desligarse

del formato visual de las imágenes en movimiento, asumiendo desde el inicio que la potencia de las imágenes es superadora a la del lenguaje escrito y que, por ese motivo, el análisis siempre es inagotable e infinito (Aumont y Marie, 1990).

Escribir sobre cine escribiendo sobre *Fata Morgana*

El inicio de *Fata Morgana* es, como dijimos, reiterativo y contingente. Nada adelanta sobre lo que vendrá, funciona como apertura hacia los espejismos. Esa repetición de tomas: una y otra vez el aterrizar de un avión, que no es la misma toma ni el mismo avión, que no es la repetición del mismo plano ocho veces seguidas, sino de tomas parecidas, es un pivoteo entre la paciencia y la ansiedad de qué pasaría de seguir repitiendo lo mismo incontables veces. Recuerda a la pregunta nietzscheana de qué sucedería si la vida retornara una y otra vez de la misma manera infinitamente en un eterno retorno (Nietzsche, 2001). Este principio introduce la pluralidad y la diferencia como reglas imperantes.

Tras ello, el primer capítulo es “La Creación”. En una sucesión de planos del desierto, donde se divisan espejismos, pocas figuras humanas, casi ninguna construcción, se escucha la voz en *off* de una mujer que narra una reversión del Popol Vuh, mito maya de la creación.² La voz pertenece a Lotte Eisner, una de las más importantes críticas de arte en Alemania que analizó el cine expresionista alemán, sus demonios, sus oscuridades, sus espejos y deformaciones (Eisner, 2013). La serenidad de la voz, junto a los largos *travellings* y *paneos* del rodaje, la música serena y los paisajes desiertos con luz natural dan un ritmo predominantemente lento y calmo. Un tiempo que

² El Popol Vuh es el libro del “consejo” o de “la comunidad”, que fue un libro sagrado para la cultura maya. Es una recopilación de narraciones míticas y legendarias que comienzan por narrar el comienzo del mundo y muchos fenómenos naturales hasta llegar a los/as primeros/as humanos/as y sus historias.

desafía y amenaza la velocidad del resto del mundo, que está muy lejos y olvidado. Porque es un tiempo propio, intemporal, una deformación del tiempo histórico (Epstein, 2015). En ese perdido lugar del planeta, con esa composición de la imagen de planos generales y gran profundidad de campo, lo escondido, lo olvidado, lo excepcional toman lugar para ser protagonistas durante un rato en donde el tiempo cambia de densidad. Es un ritmo que apacigua, adormece y genera una atracción hipnótica.

La Creación que aparece es una alternativa diferente que sostiene una historia mítica, pero a la vez posible y olvidada. Retoma y se apropia de una narración alternativa a la historia occidental universal. Pone en evidencia que no es esa la historia real o verdadera, que es una entre muchas. La historia de la razón no puede completar todos los vacíos, no puede conformarse como una totalidad cerrada, por eso se torna necesario abrir la escena a múltiples narraciones, a historias alternativas que son siempre parciales y arbitrarias. Recordemos que para Nietzsche (1990) la verdad se conforma de la suma de relatos, de metáforas, historias que se instituyen por el prolongado uso y que se fijan hasta volverse estáticas, "son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son" (1990: 6).

Este film deja en evidencia una distinción que siempre que escribamos sobre cine es importante considerar: que no se está representando al mundo. No se pone en pantalla escenarios contruidos que busquen reflejar o representar nociones a las que adhiere, sino que propone y expone conexiones nuevas que crean y producen en el enlazamiento de las imágenes, a lo largo de una película. *Fata Morgana* no es el reflejo de una realidad que busque un lugar donde difundirse, es un reflejo dentro de otro reflejo, la ficción de otra ficción, que sigue indefinidamente.



©Werner Herzog Film / Fuente: *Fata Morgana* (Werner Herzog, 1971)

Siguiendo la teoría deleuziana, el arte cinematográfico debe ser pensado desde la expresión y no ya desde la representación. Ello porque no se parte del supuesto de que existe una realidad única que se refleja o representa miméticamente. El arte no nace como copia de un mundo verdadero y trascendente, sino que deviene en un plano inmanente que rompe e irrumpe desde la pluralidad y los intersticios (Dipaola, 2010). Pues no hay entonces fundamento último de las cosas ni razón universal, hay devenir y multiplicidad de la experiencia:

Si la representación exige una dualidad entre sujeto y objeto, la expresión, por el contrario, borra todo límite y es sujeto y objeto a la vez: lo expresable y lo expresado y que ya no puede dejar de expresarse. Pero no está en una cosa y en la otra al mismo tiempo, sino que está *entre* las cosas, se repite *entre* las cosas o es las dos cosas a la vez. En otras palabras, no se trata del lugar, del *estar*, sino del devenir (Dipaola, 2010: 5).

Esta lógica se traslada estéticamente al cine, donde ya no debería pensarse que hay una traducción o ficción del mundo, sino una creación que expone nuevos sentidos, que se inserta en el mundo y que expresa y genera

experiencias. Para Deleuze (2002) hay un *entre* de las imágenes que sucede en un plano de inmanencia y donde ocurre la experiencia. Rompe del todo con el concepto de representación que reduce la multiplicidad a una lógica y razón universales.

Para escribir sobre cine, entonces, debemos partir de una lógica de la expresión y tener en cuenta el lenguaje propio del cine; ya que es en el lenguaje audiovisual que se disputa la forma de expresión de la experiencia, como decisión política. El modo en que se filma traduce la naturaleza de aquello que se registra y el cómo se registra es una decisión que modifica sustancialmente aquello que es registrado y su resultado. Por eso es importante considerar no solo el contenido de una película sino la forma en que ese contenido aparece, porque es ese *cómo*, el del lenguaje cinematográfico, el que se ha disputado históricamente entre el cine industrial de entretenimiento y el cine de vanguardia (Aumont y Marie, 1990).

Tanto el encuadre como el plano, la puesta en escena, la disposición del espacio, las luces, el montaje, el sonido y color son decisiones que se toman a lo largo del proceso de producción de una película y que no tienen ni generan el mismo efecto; no son indistintos. Así, el cine tiene posibilidades de realización que son diferentes de la visión humana y que tienen efectos en quien percibe. Todo ello conforma una composición de la imagen que para el caso del cine es dinámica y se pone en juego a lo largo de todo un film (Gardies, 2014). Por eso las precisiones que exponíamos más arriba sobre el modo del inicio de *Fata Morgana* son por demás relevantes dado que, lejos de ser arbitrarias, forman parte de un lenguaje que discute y rompe con el cine clásico y más comercial. Aunque ello no signifique que no exista un cine clásico o industrial de calidad.

De este modo, en el cine moderno de posguerra aparecen nuevos signos que destituyen los encadenamientos de imágenes del cine clásico. A estos nuevos signos Deleuze (2002) los nombra *opsignos* y *sonsignos*, imágenes ópticas y sonoras que constituyen un nuevo modo de hacer cine. Ya no se trata de narraciones completas que tienen sentido de principio a fin y cierran una historia lineal, sino de parcialidades que conforman otros tiempos, otros ritmos y que se proponen como fragmentarios y contingentes:

La imagen, en el circuito de la expresión, es siempre diferente a lo que es: transfigura en el proceso a la cosa y se transfigura por lo que la cosa despliega. Esto es la "imagen-tiempo" por contraposición a la "imagen-movimiento" clásica: la *imagen-tiempo* adviene bajo la expresividad de un tiempo a-lógico que es puro devenir, repetición de lo diferente (Dipaola, 2016: 135).

El cine clásico, el de la imagen-movimiento, es aquel cuyas imágenes conforman un todo cerrado por asociación casi automática; mientras el cine moderno, de la imagen-tiempo, es aquel en que el todo se conforma afuera, en el entremedio de las imágenes, en la relación entre una y otra. El primero es el cine del montaje, el segundo el de los planos secuencia (Dipaola, 2016). Con sus largos *travellings* intercalados con paneos, cámara en mano y largos planos fijos, *Fata Morgana* pertenece al cine alemán de posguerra, al cine de la imagen-tiempo, que se distingue de la cinematografía alemana clásica anterior.

El Nuevo Cine Alemán surgió a principios de los sesenta, con el "Manifiesto de Oberhausen", cuando un conjunto de jóvenes cineastas declararon la muerte del cine comercial.³ La decadencia del cine alemán venía del exilio de muchos de sus cineastas a Hollywood, por la persecución que habían sufrido bajo el

³ El 28 de febrero de 1962 se realizó el "Manifiesto de Oberhausen" entre veintiséis realizadores de cine que decretaron el renacimiento del cine alemán. En él, se llama a abandonar las formas obsoletas de producir cine y abrir el juego al campo del cine experimental y de un cine vivo y vitalista.

nazismo; y un período de producciones propagandísticas y melodramas, que llevaron a la escasez de realización de obras artísticas. Si bien Herzog no se reconoce dentro del movimiento de Oberhausen, ni formó parte de la redacción del manifiesto, su cine inicial, construido desde los márgenes, fuera de los grandes estudios y de bajo presupuesto, forma parte —al menos en su inicio— de esta nueva propuesta de ruptura con el cine anterior.

Los nuevos cines modernos se centran en aspectos estéticos y no en avances tecnológicos. Principalmente, se distancian y diferencian del cine clásico y generan nuevas formas de narrar y construir imágenes (Dipaola, 2010). Su idea es quebrar la narración clásica cerrada para proponer corrimientos, nuevas perspectivas y asociaciones menos simples y directas entre las imágenes. La decisión sobre el montaje es una elección del lenguaje técnico a utilizar que constituye, como mencionamos anteriormente, una posición política (Aumont y Marie, 1990).

En el cine moderno, o de arte y ensayo, el relato se vuelve fragmentario y contingente, el director o la directora cobran importancia como autores y los recursos cinematográficos se tornan expresivos, es decir, ya no son mera compañía y composición de la imagen, sino que resaltan y se hacen evidentes (Bordwell, 1996). Además, forman parte de la expresión misma del film como ensayo y experimentación, que se combinan en poéticas y montajes fragmentarios.

Siguiendo con Deleuze (2009), en estos nuevos cines de posguerra el todo ya no es relacional, es decir que el todo ya no está sujeto a modificaciones según las disposiciones de las partes conformando una unidad, sino que se permite la dispersión, lo fragmentario, la expresión que acontece en un plano de inmanencia; este cine ya no se trata de acciones que producen consecuencias

que se suceden en órdenes causales y en torno a un objetivo definido (Deleuze, 2009).

La segunda parte de *Fata Morgana* es El Paraíso: "Es donde cruzas la arena sin ver tu sombra. Donde cruzas la arena sin ver tu rostro. Hay un paisaje sin significados más profundos" presenta la voz en off, ahora masculina. En el paraíso hay personas: viejos/as, hombres, mujeres, niños/as. Casas pequeñas, animales muertos descomponiéndose al sol. Los restos de autos desarmados se vuelven refugios. Un país caluroso donde se estudia cómo sobreviven los reptiles. Aun es todo desierto, un lugar donde se forman los espejismos y las ilusiones.

Las imágenes sucesivas de los médanos y dunas de arena alcanzan la pureza de imágenes ópticas y sonoras. Los espejismos se confunden e intercambian entre el reflejo y lo reflejado, produciendo lo que Deleuze (2011) llamó "imágenes cristal", que son propias del cine moderno. En el paraíso desierto de *Fata Morgana*, los espejismos son lo único real, porque lo virtual y lo material se entrelazan en la misma imagen. Allí todo queda desplazado, incluso el espacio y también el tiempo. Ya no reina un sentido lineal, sino que se expone la pura contingencia.

Tras el paraíso, La Edad de Oro: "En la Era Dorada aún pueden distinguirse rastros del Paraíso. Aquí, por ejemplo, una vez atracó un bote" se escucha mientras se contempla en el cuadro un joven hombre negro señalando la arena del desierto. Nos advierte de la relatividad del paso del tiempo, de nuestra subjetividad siempre pequeña. El cine tiene la capacidad de fragmentar el tiempo para crear continuidades y, así, evidencia que lo que percibimos como continuo y discontinuo, como reposo o como movimiento, son complementarios e intercambiables. Predica la relatividad de todas las medidas temporales y su vivencia subjetiva (Epstein, 2015).



©Werner Herzog Film / Fuente: *Fata Morgana* (Werner Herzog, 1971)

En la Era Dorada todo es absurdo y fallido. Las imágenes no encuentran sentidos, no tienen relación ni correlato. Ya no hay narración ni tampoco historia, es la era de la humanidad, que no conduce hacia ningún lado. Lo lógico es el sinsentido. La moraleja, sin moral, es que solo nos resta aprender de las tortugas, que son simples y tienen aletas para ir hacia adelante, con un caparazón duro. Un cura lee, mientras otro hombre se ríe a carcajadas, que la respuesta del porvenir es el silencio:

Y aquí, tan pronto giremos a la derecha la alegría del viajero desaparece.

La vista es horrorosa y se hace necesario el silencio.

Preparados para algo, nos preguntamos "¿dónde vamos?".

La respuesta es el silencio.

Nos deslizamos por el paisaje y parece como si...

esta trágica misión de extraña belleza, que de otro modo sería un infierno, nunca terminara.

No podemos resistir esta visión durante mucho tiempo

y una voz interior nos insta a mirar el vigoroso crecimiento de la planta...

que estamos forzando de la tierra
(*Fata Morgana*, Herzog, 1971).

Este final anuncia un comienzo, pronuncia la circularidad del tiempo, la sucesión de los ciclos. La Era Dorada es el auge de la catástrofe, que se desdobra hacia el pasado y hacia el futuro. El tiempo y el espacio, se suceden y se confunden, intercambiándose, espejándose. Desde el principio, hay continuas repeticiones de lo diferente, que expone la pluralidad de la que debemos hacernos cargo. Primero la repetición, luego el mito de la creación como una alternativa entre otras, tras ello el paraíso y el auge del sinsentido, y este ciclo se sucede, una y otra vez, todas las veces que se empiece de nuevo el juego.

Fata Morgana es un film que explora en las posibilidades del cine. No tiene personajes con roles definidos, casi no hay diálogos y apenas unos pocos escenarios. Sale de los grandes estudios, siguiendo la tendencia de los cineastas novedosos de su época, para buscar un lugar en el mundo donde producir su relato. En ese recóndito y excluido lugar para la civilización occidental, se narra desde el margen, para proponer alternativas a la pretendida verdad universal. Se desenmascara, desde las arenas, la versión única; proponiendo una plural. En este cine la narración ya no busca ser verdadera, sino crear verdades: "ficticio no quiere decir de ningún modo falso ni inexistente" (Epstein, 2015: 80). Opera como una suerte de espejo que se cristaliza en el encuentro de la imagen y el pensamiento.

La imagen espejada es análoga al funcionamiento mismo del cine, que espeja y se confunde con las imágenes del afuera. Para Herzog (2014), la verdad en el cine tiene que ver más con momentos precisos en que se escurre y aparece, que se muestra en un instante, que con la verdad de la ciencia. Por eso sostiene que su mejor documental es *Fitzcarraldo* (Werner Herzog, 1982), que

es un hecho histórico al que añade sus propias creaciones ficcionales. Sin embargo, este tipo de verdad que menciona está íntimamente ligada a la búsqueda de la filosofía. En la teoría de Deleuze, pero ya desde Nietzsche (2001) que proclamaba la potencia de transvalorar lo establecido, se declaraba que las alternativas, los afuera, los márgenes, las líneas de fuga, son también verdades que necesitan recuperarse. Es el régimen cristalino de la verdad. "La relación entre el cine y la filosofía es la relación entre la imagen y el concepto. Pero el concepto encierra en sí mismo una cierta relación con la imagen, y la imagen comporta una referencia al concepto" (Deleuze, 2002: 77).



©Werner Herzog Film / Fuente: *Fata Morgana* (Werner Herzog, 1971)

Conclusiones y cierre

La obra de Herzog es vasta y muy diversa. Comprende largometrajes de ficción, documentales, cortometrajes y trabajos para televisión, desde principios de los sesenta hasta la actualidad. *Fata Morgana* es una película muy particular, cuyo carácter experimental nos permitió ahondar en los principios teóricos básicos de la teoría deleuziana sobre cine. En este sentido, la película nos pone frente a ciertas preguntas y dilemas que idealmente deben ser

realizados al emprender el análisis de un film. Esta tarea de reflexión constante es la que permitirá motorizar un pensamiento abierto a comprender el cine en sus propios términos, captando la propuesta que éste presenta.

A través de su propia estructura y por medio de una mirada atenta, pudimos precisar algunas cuestiones básicas a tener en cuenta para comprender a las nuevas cinematografías —modernas— a través de este film. En primer lugar, que en la pantalla se deja en evidencia la pluralidad que emerge de la relación entre planos, atravesada por la diferencia. Por otro lado, que el film juega con su temporalidad propia, deformando las nociones de tiempo y espacio del afuera. Modificando la densidad y velocidad del tiempo tal como es concebido por la historia occidental que se pretende universal.

A través de la elaboración de una historia mítica, alternativa, nos llevó a las propuestas filosóficas nietzscheanas sobre la concepción de verdad y la necesidad de dejar de lado la idea de un mundo objetivo y real que es representado por el cine. En vez de ello, con Deleuze, nos posicionamos a favor de la idea de que el cine crea verdades, que es parte del mundo y existe dentro de él. Las imágenes son capaces de elaborar sentidos propios, que discuten y se disputan con otras imágenes, del mundo y de otras pantallas y dispositivos.

Como las imágenes-cristal son el reflejo de un reflejo en la propuesta deleuziana, el efecto *fata morgana* es el espejismo que se ve como real. Sin embargo, bajo el modo de espejismo, es real, ya que existe como experiencia. Entonces, cualquier película puede ser abordada desde una estética de la experiencia, que considere su lenguaje cinematográfico y se concentre en la porción de creatividad que añade al mundo. No es solo por su contenido, sino también por su montaje y por cada elemento que forma parte de la experiencia singular que produce en conjunto el film.

Bibliografía

- Adorno, T.W. (2011). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine Argentino y Política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Aumont, Jacques y Michel Marie (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2002). *Conversaciones*. Madrid: Editora Nacional.
- ____ (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus.
- ____ (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- Dipaola, Esteban M. (2010). "Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino" en *Imagofagia*, número 1, abril. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/issue/view/1>
- ____ (2016). "Instersticios del pensamiento y de la estética: Expresión e inmanencia del cine en Gilles Deleuze" en *El Banquete de los Dioses*, volumen 4, número 6, pp. 133-152.
- Eisner, Lotte (2013). *La Pantalla Diabólica. Panorama del cine clásico alemán*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Epstein, Jean (2015). *La Inteligencia de una Máquina. Una filosofía del cine*. Buenos Aires: Cactus.
- Gardies, René (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La Marca.
- Herzog, Werner (2014). *Herzog por Herzog: entrevistas y edición de Paul Cronin*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Nietzsche, Friedrich (1990). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- ____ (2001). *La Gaya Ciencia*. Madrid: Akal.

* Lucia Pisciotano es Licenciada en Sociología por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y se encuentra realizando su tesis de Maestría en Comunicación y Cultura por la misma facultad. También estudia Artes Audiovisuales en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Ha participado de diversos eventos académicos y equipos de investigación, y sus temas de investigación principales son el cine argentino contemporáneo y la teoría social contemporánea. E-mail: lupisciottano@gmail.com