

PONER EN EL VER: tramas de significados y lazo social en el Nuevo cine argentino*

PUT ON SHOW: weft of meanings and social ties in the New Argentine Cinema

Esteban Dipaola**

Resumen

El artículo desarrolla como objetivo principal una reflexión sobre las modalidades de expresión del lazo social en las imágenes y las estéticas del Nuevo Cine Argentino. Se propone primeramente una introducción sobre la definición de ese cine y sus especificidades estéticas e históricas y seguidamente se vincula con algunas indicaciones teóricas respecto a transformaciones sociales y culturales en el tiempo presente. Así se empieza una reflexión que analiza las imágenes y narrativas del nuevo cine argentino como medios de expresión de esos cambios culturales y sociales, que obligan a definir una relación entre las imágenes y la experiencia social que muestre el devenir de las relaciones entre individuos.

Palabras clave: Nuevo cine argentino, Lazo social, Experiencia, Realismo, Expresión

Abstract

The main objective article develops a reflection on the modalities of expression of the social bond in the images and the aesthetic of the New Argentine Cinema. It was first proposed an introduction to the definition of that new cinema and its aesthetic and historical specificities and then linked to some theoretical indications of social and cultural transformations at the current time. It is developed a reflection that analyzes the images and narratives of the new Argentine cinema as means of expression of those cultural and social changes, which require defining a relationship between images and social experience that shows the flow of relations between individuals.

Keywords: New Argentine cinema, Social ties, Experience, Realism, Expression

Recibido: Marzo 2016.

Aprobado: Abril 2006.

* Este artículo de investigación se desarrolló en el marco del Proyecto de investigación PICT 2013-1263 del cual soy Director, con financiamiento de AGENCIA-FONCyT y en línea con mi desempeño como investigador científico de CONICET.

** Argentino. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (AGENCIA), profesor regular en la UBA en grado y posgrado. Correo electrónico: estebanmdipaola@gmail.com



INTRODUCCIÓN

Desde mediados de la década de 1990, y extendiéndose hasta algo más de la mitad de la década del 2000¹, en Argentina se desarrolló un tipo de cinematografía peculiar y diferenciada dentro de la tradición del cine argentino. Este cine argentino contemporáneo fue enseguida denominado por la crítica especializada Nuevo Cine Argentino (NCA). Sin embargo, la singular etiqueta era simplemente una manera de aglutinar a un grupo de directores jóvenes egresados de las escuelas de cine que también comenzaban a emerger en esa década del noventa en el país y que aportaban una estética diferente respecto a lo que acostumbraba a verse en el cine producido en el país². Se trataba de algo distinto, pero que de todos modos carecía de un programa conjunto, por esto la etiqueta NCA solo referenciaba a una generación, pero no definía claramente especificidades estéticas. En cualquier caso, estos jóvenes directores transformaron los ejercicios y la práctica de filmar³. Se gestaron cambios estéticos, pero sobre todo se realizó una modificación de la relación con el cine, pues éste ya no debía mostrar la totalidad de una realidad, sino sus hendiduras, sus intersticios, sus huecos, sus fallas. Se trataba de producir lo real, allí donde lo real es una herida.

¿En qué consistieron esos cambios estéticos? Principalmente en otro ejercicio de la mirada y de los usos de la cámara y el montaje. Se optó por la filmación en exteriores y el aprovechamiento de los mínimos recursos disponibles, lo cual ejercitaba otro modo de la mirada: el cine dejaba de representar, para hacer participar de diversos sentidos de lo real. En tal aspecto, debe decirse que el cine adquirió una imagen sensible, a la que denomino *expresión* en oposición a la representación⁴. El cine especialmente representativo en Argentina había sido el de los años ochenta, es decir, un cine de características y estética costumbrista. Contra ese cine los nuevos directores surgidos desde mediados de los años noventa producen una diferencia y una distancia.

1 La referencia de los años es arbitraria. El comienzo del nuevo cine argentino, algunos críticos lo establecen en el año 1995 con el estreno de “Rapado”, película de Martín Rejtman (este es también para nosotros el filme que inicia el NCA), pero hay otros que sitúan ese comienzo con el estreno en 1998 de la película de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, “Pizza, birra, faso”. En cuanto a la finalización, si bien sobre ello poco se ha argumentado, es posible establecer el cierre de esta etapa con el estreno de la película “Historias extraordinarias” en el año 2008 y dirigida por Mariano Llinás a través de su productora El pampero cine. Con esta película cuya extensión supera las cuatro horas, se produce un corte respecto al estilo fragmentario y apático de los anteriores filmes, que se sostenían en pequeñas historias. La voluminosidad de historias extraordinarias es también el pasaje hacia otra narrativa ya no difusa, que reconoce líneas de relato concretas.

2 Además de la Escuela de cine estatal conocida como ENERC, surgió en esos años la Fundación Universidad del Cine (FUC), que fue la de mayor relieve en cuanto a la formación de los jóvenes directores. Otra escuela de cine privada de relativa importancia fue Cievyc.

3 Algunos de esos jóvenes directores eran: el ya mencionado Martín Rejtman, pero también Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Albertina Carri, Ezequiel Acuña, Luis Ortega, Juan Villegas, Diego Lerman, Lisandro Alonso, Rodrigo Moreno, Adrián Caetano, Ana Katz, Celina Murga, entre algunos otros.

4 Esta categoría de expresión como opuesta a la más clásica de representación para el cine la desarrollo en el marco de lo que fue mi tesis doctoral: La experiencia social en devenir. Expresiones comunitarias e identitarias en el Nuevo Cine Argentino, la cual fue desarrollada en el marco del doctorado en Ciencias sociales de la Universidad de Buenos Aires. En este artículo, esbozaremos más adelante algunas indicaciones mínimas para una mejor comprensión de lo que se expone.



EL COSTUMBRISMO COMO UN CINE DEL TODO

La tradición cinematográfica costumbrista en la filmografía argentina contenía un gesto de asimilación del *todo*. Esto significa el establecimiento de un orden absoluto de las imágenes capaz de dirigir la mirada a una presencia, es decir, a una forma representada. En lugar de que las imágenes expresen cualidades abiertas que compongan experiencias o producciones sensibles, se condicionaba el sitio de la mirada a una totalidad ya representada, cerrada y sin resistencia crítica.

Un caso ejemplar de esto que expongo es una película, que fue muy conocida y de gran repercusión internacional titulada “Esperando la carroza”: en el final de ese filme de Alejandro Doria estrenado por primera vez en 1985⁵, se ve a través de la pantalla un gesto teatral que realiza la actriz principal (Mónica Villa), combinado con una risa exagerada, hasta que desde detrás alguien pregunta: “¿de qué te reís?” y la respuesta de Susana de Musicardi (el personaje representado por Mónica Villa) es una mirada a cámara en primer plano y en ese gesto la afirmación y subrayado: “de todos nosotros me río”. En síntesis, eso es el costumbrismo: una referencia al todo como lugar de una esencia. Lo que expone ese momento final es la idea de una condición esencial de lo argentino, una especie de “así somos los argentinos”. La idea de una totalidad y una identidad que articula la representación trascendente de *el Ser argentino*. En gran medida, esa esencia, esa totalidad de la representación son las condiciones de identidad con lo que se define un centralismo de la Argentina, que se enfoca principalmente en el porteño, o puede decirse, la porteñidad. El ser argentino entonces, en el contexto de la representación costumbrista, era pícaro, conversador o charlatán, en otras palabras, chamuyero, altanero, superficial, machista y bien familiar y además corrupto. En esas representaciones, el argentino es por sobre todas las cosas corrupto. Para dar cuenta de esto último, basta mirar las películas policiales de la década del ochenta en el cine nacional. En todas ellas hay un acto de corrupción (siempre política y de parte de funcionarios públicos, porque entre las costumbres argentinas, lo privado siempre está mejor que lo estatal) que desencadena las acciones del policial.

El cine argentino de los 80, entonces, es un cine del todo. Un todo que formula el mensaje moral y repite reproductivamente la condición ideológica de esa práctica de lo moral.

LA EXPERIENCIA Y LO SENSIBLE: EL NUEVO CINE ARGENTINO Y LA EXPRESIÓN

La década del noventa en Argentina marcó ineludibles transformaciones en lo económico, político y social, que además configuraron otras tramas estéticas, que son, al tiempo, tramas de experiencias y de sensibilidades nuevas. Fue una década que reformuló afectos y percepciones, lo que indica que refiguró condiciones de la mirada y de ser afectados por los acontecimientos y por las imágenes. Desde esos años, nuevos sentidos nos afectaron e hicieron circular otras formas de comprensión y de experiencia.

En ese contexto, el nuevo cine argentino surgido desde mediados de los años noventa puede definirse bajo la lógica de una apropiación de esas singularidades. En tal aspecto es que propongo pensarlo como un cine que trabaja sobre las estéticas expresivas de una experiencia hendida. Hendida porque en sus fisuras esa experiencia se nos escapa, se nos da vuelta, se nos pone del otro lado, deviene. Y cuando eso sucede puede afirmarse que es precisamente ahí que la cámara *ve*. Pero en este caso, esa cámara ya no está allí para representarnos el todo, es decir, para representarnos un mundo cerrado y decirnos “hay que mirar esto”. Contrariamente, es una cámara

5 La película tuvo un reestreno en cines argentinos y con copia remasterizada en el año 2013.



que ve en conjunto con nosotros, esto es, con nuestras formas de percibir y de ser afectados; es una cámara que nos envuelve en esa hendidura y en intrépidos movimientos de circulación.

Considerando este punto, es necesario también un cuestionamiento a la tesis realista sobre la que se sostuvo la crítica especializada y también los análisis más académicos para definir este nuevo cine argentino. Desde diferentes puntos de vista siempre se focalizó en la idea de que estos jóvenes directores imponían una estética que fue llamada “nuevo realismo”. Diferentes análisis académicos como los de Gonzalo Aguilar⁶, también Silvia Schwarzböck, o el debate publicado en la extinta revista *Punto de vista* entre Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, David Oubiña y Alan Pauls⁷, procuraron diagramar las coordenadas específicas de ese “nuevo realismo”. La consideración ya no pasaba, claramente, sobre la imitación o el reflejo de la realidad, pero sí significaba una condición de muestra de lo social. Ese nuevo realismo, en definitiva, estaba dando cuenta para la crítica y el análisis académico de una realidad social palpable en la Argentina de la época. Sin embargo, manteniendo una perspectiva de revisión de la tradición realista y buscando redefinir la estética con consideraciones alusivas a la puesta en escena de los filmes, etc., igualmente se fundaba en esa argumentación un plano de representación que obligaba a pensar el cine no en su efectucción en la realidad, es decir, de acuerdo a una reflexión acerca del desarrollo de sentidos entre las imágenes que producen algo real, sino que aquel plano de representación se encargaba de reponer una fundación previa de lo real, con lo cual éste aparecía como algo dado y el nuevo realismo del nuevo cine argentino lo señalaba, lo ponía a la vista.

De manera particular, Schwarzböck⁸ llevaba todavía más lejos la tesis y distinguía entre los “realistas” y los “no realistas” para enfocar en estos últimos. Los no realistas eran cineastas como Rejtman, Villegas, Lerman, Acuña, puesto que abordaban las imágenes desde otras condiciones más ligadas a la circularidad, por momentos cierta estructura coral⁹, y un juego definido con la ficción e incluso con lo absurdo de las escenas y sus continuidades narrativas. Esa línea permanece en la estela de una distinción representativa que define la estética cinematográfica a partir de sus modos de dar cuenta de aquello dado que es lo real y cargarlo de significado.

En este punto, es más correspondiente la línea de análisis e interpretación que proponía Ana Amado¹⁰ cuando hablaba de un “realismo del simulacro”, precisamente para atender a esas puestas en escena que se caracterizaban por lo repetitivo, los retornos y un devenir de juegos ligados a lo azaroso. Eso que Amado con propiedad denominó “realismo del simulacro”, puede ser traspuesto como relieve a todas las películas del nuevo cine argentino, incluyendo aquí a las con mayor precisión puestas bajo la forma del nuevo realismo. Pues, la transfiguración estética que el nuevo cine argentino produjo consistió en el trabajo con las simulaciones de todo plano de lo real, lo que pone a ver el cine argentino desde mediados de los años noventa es una experiencia en permanente flujo de sentidos, completamente flexible y que no puede ser ya identificada. En cierta manera, ese cine pone a ver que la propia realidad es el devenir de múltiples imágenes que se entraman de diferentes formas y nunca lineales y cerradas¹¹.

6 Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006).

7 Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, David Oubiña y Alan Pauls, “Estética del cine, nuevos realismos, representación”, *Punto de vista* N° 76, (2000): 1-9.

8 Silvia Schwarzböck, “Los no realistas”, *El amante* N° 115 (2001): 9.

9 Es el caso de la segunda película de Diego Lerman, “Mientras tanto”, estrenada en el año 2006.

10 Ana Amado, “Cine argentino. Cuando todo es margen”, *Confines* N° 11, (2002): 87-94.

11 Gilles Deleuze para pensar el concepto de diagrama, precisamente como contrapuesto al de representación recurría a una frase de Paul Klee: “no se trata de producir lo visible sino de hacer visible”, que se ajusta a la idea que nosotros queremos transmitir. Ver, Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación* (Madrid: Arena libros, 2013).



La operación es crítica y redefine o transfigura la misma lógica de las imágenes en su relación con la realidad. Pues ahora, las imágenes y la realidad se observan indiscernibles, germinan en su atravesamiento continuo y expresan variaciones de sentido. Se trata así, de un cine que expresa el devenir de la experiencia y que no representa la realidad. Una operación similar a la que emergió con el neorealismo en Italia o con la *nouvelle vague* en Francia, dando lugar al “cine moderno”¹² y cuya síntesis expresaba la distinción entre cine e ideología que exponía el n° 216 de *Cahiers du cinema* y que bien cita Ismail Xavier:

En este sentido, la teoría de la “transparencia” (el clasicismo cinematográfico) es eminentemente reaccionario: no es la “realidad concreta” del mundo que es aprehendida por (o mejor, que impregna) un instrumento no intervencionista, sino más bien el mundo vago, informe, no teorizado, impensado, de la ideología dominante¹³.

Entonces, el nuevo cine argentino se distingue y desprende de cualquier lógica de definición que lo sustente en el realismo. Pues de lo que se trata es de un plan de huida de la representación para trazar líneas de variación, bloques de movilidad que se caracterizan por aperturas múltiples y por tramas precarias o inestables que no sostienen una imagen rígida. En el nuevo cine argentino hay otro registro de la mirada, una puesta diferente en el ver y con el ver. Puede exponerse esta idea también en línea con lo que Jean-Louis Comollí llama el “riesgo de lo real”. Si bien la indicación de Comollí es acerca del cine documental, es posible de extrapolarse en este sentido que nosotros buscamos descifrar, pues el argumento del crítico francés refiere a un cuestionamiento al enfoque realista. Dice Comollí:

El imperativo de 'cómo filmar' que ocupa el centro del trabajo del cineasta se plantea aquí en su necesidad más violenta: no cómo hacer el filme, sino cómo hacer para que haya filme. (...) Las condiciones de la experiencia forman parte de la misma experiencia. Abriéndose a lo que amenaza su propia posibilidad (lo real que amenaza la escena), el cine documental salva al mismo tiempo la posibilidad de un relevo de las representaciones¹⁴.

Simultáneamente, decimos que este nuevo cine argentino se caracterizó por sustituir la dimensión de la realidad por otra más compleja y plural como la de experiencia, es decir, en su estética de lo que se trata es de un devenir sensible de la experiencia. Entonces, ¿qué podría decirse que pone en el ver ese nuevo cine argentino? ¿Qué puede decirse que pone como *riesgo* del ver? Puede pensarse que al ejercer su dispositivo de mirada y de imágenes sobre el hacer visible otra sensibilidad de la experiencia, sus formas flexibles y cambiantes, da cuenta con ello de cierta transfiguración de lo contemporáneo, de los modos de vinculación más flexibles o

12 Tomamos aquí la idea de cine moderno y su distinción respecto al cine clásico de Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* (Buenos Aires: Paidós, 2005). Para este pensador el cine clásico definido a partir de la imagen-movimiento y con preeminencia en la continuidad narrativa del montaje es aquel que es previo a la Segunda Guerra Mundial; mientras que por cine moderno comprende al cine realizado con posterioridad a esa Segunda Guerra, principalmente con el neorealismo y la *nouvelle vague*, y cuya definición central es el pasaje a la imagen-tiempo con preeminencia en los planos.

13 Citado en: Ismail Xavier, *El discurso cinematográfico* (Buenos Aires: Manantial, 2005), 197.

14 Jean-Louis Comollí, *Ver y poder* (Buenos Aires: Aurelia Rivera, 2007), 473.



líquidos del mundo global en el presente¹⁵. Una lógica diferente para hacer visibles imágenes del lazo social y de la experiencia de la donación en nuestras sociedades.

EL DEVENIR DE LA EXPERIENCIA: LA INTERRUPCIÓN COMO DINÁMICA DE SOCIABILIDAD

Las transformaciones que en lo político, económico y cultural marcaron el curso de los últimos cuarenta años en el mundo en general y con incidencias específicas en los países de América Latina, produjeron concretas alteraciones en los vínculos sociales y las configuraciones identitarias, promoviendo otras dinámicas para la gestación del lazo social. Esto determinó otros rasgos de experiencia que promueven diferentes narrativas para la sociabilidad. De acuerdo con Néstor García Canclini, los relatos que expresan lo social y el devenir de sus relaciones se han multiplicado de manera considerable, al punto de que es posible afirmar que afrontamos una “sociedad sin relato”. Pero esto no significa la carencia de todo relato, sino, al contrario, el hecho de que toda la pluralidad que abre a infinitos relatos imposibilita aglutinar un sentido único y corriente para lo social¹⁶.

En buena medida, esas transfiguraciones del campo de la experiencia social se exponen en diferentes análisis sobre las alteraciones que la globalización produce entre los individuos. Ulrich Beck, entiende que el mundo global se define como “sociedad del riesgo”,¹⁷ principalmente porque es necesaria la producción biográfica permanente del individuo, es decir, cada sujeto debe afrontar los riesgos de narrarse a sí mismo con constancia para adecuarse al inagotable devenir de la experiencia. De forma similar piensa Bauman cuando afirma que toda identidad está sometida a un permanente estado de destitución, es decir, a la pérdida de sus anclajes y evidencias de orden que anteriormente reaseguraban su vínculo social¹⁸. En tal aspecto el dominio de la incertidumbre y los desapegos institucionales modifican los ejercicios de reconocimiento social¹⁹.

En otras palabras, las identidades se han vuelto más flexibles y dinámicas y conllevan el signo de los cambios ilimitados²⁰. Esto explica que las relaciones entre individuos no expresen una continuidad temporal sostenida en la duración, sino que su experiencia del otro se exprese volátil y efímera. Los distintos individuos ordenan el mundo a partir de un lazo social completamente flexible y dinámico, que se resignifica una y otra vez entre las mismas prácticas.

Entonces, el lazo social no es entendido en el mundo contemporáneo como un orden lineal y estable que sostiene una línea de duración más o menos perenne. Por el contrario, puede definirse un nuevo tipo o estado de lazo de socialidad sostenido en la producción de una experiencia endeble y que fomenta una producción de sentido profundamente cambiante e incierto. Es una forma de lazo social donde ya no existen seguridades que contengan la representación de una sociedad y de una subjetividad fuerte, sino que revelan los marcos de

15 En este punto y para pensar las flexibilidades del lazo social y de las identidades contemporáneas remito a: Esteban Dipaola, *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social* (Buenos Aires, Letra viva, 2013). En cuanto a la noción que refiere a lo líquido, ver: Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005). Igualmente en el apartado siguiente desarrollaremos algunos de estos aspectos enunciados en relación con ciertos filmes del nuevo cine argentino.

16 Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato* (Buenos Aires: Katz, 2010).

17 Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad* (Barcelona: Paidós, 2006).

18 Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*.

19 Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad* (Madrid: Alianza, 2008).

20 Esteban Dipaola, *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social* (Buenos Aires: Letra viva, 2013).



sentido débiles y frágiles sobre los cuales los sujetos *se dan* una experiencia de sociabilidad. Esto quiere decir que afrontamos la experiencia del lazo social como interrupción -y ya no como duración-. Interpretar el lazo social bajo esa figura de la interrupción, implica reflexionar sobre nuevas dinámicas de las sociedades, sus sensibilidades y las modalidades de constitución de los vínculos y las identidades.

En definitiva, si el lazo social equilibra una relación mediante su interrupción, esto significa que una lógica de la diferenciación y del don atraviesan los vínculos contemporáneos. Para ser más claros, si el acto de donación es la exigencia de cualquier formación social por cuanto éste involucra siempre el intercambio y la reciprocidad, es decir, la unión y la deuda con el otro; en el mundo contemporáneo asistimos a una modalidad singular por la cual la donación que fundaría lo social no exige reciprocidad.

Está en juego en la figura del *don* su vínculo con la representación. Es decir, si el don se representa, si su consecución, producción e imbricación implica la determinación de un representante y un representado, de un intercambio, ese don se anula, pierde su carácter, en tanto pierde su potencia de desplazarse y diseminarse. En síntesis, en tal caso ya no hay acto de dar, sino la demanda de reciprocidad. El don no subsiste en el intercambio, sino tan solo en su desplazamiento. Esto lo explica Jacques Derrida:

Si hay don, lo dado del don (lo que se da, lo que es dado, el don como cosa dada o como acto de donación) no debe volver al donante. No debe circular, no debe intercambiarse, en cualquier caso no debe agotarse, como don, en el proceso del intercambio, en el movimiento de la circulación del círculo bajo la forma del retorno al punto de partida. Si bien la figura del círculo es esencial para lo económico, el don debe seguir siendo aneconómico. No porque resulte ajeno al círculo, sino porque debe guardar con el círculo una relación de extrañeza, una relación sin relación de familiar extrañeza. Puede ser que sea en este sentido en el que el don es lo imposible²¹.

El don es lo imposible o el lazo social -en tanto interrupción- es imposible y es, justamente, allí donde puede pensarse una comunidad en el contexto de las sociedades contemporáneas de la globalización. Roberto Esposito expone de manera similar pero para pensar concretamente el lugar de la comunidad:

Imposible comunidad. Comunidad de la imposible comunidad. Nada de la comunidad es representable, o puede ser llevado a presencia. Si no fuera así, si algo de la comunidad fuera representable, si la comunidad cediera una sola de sus partes a la representación, ella desaparecería²².

Esa zona de intersección o de interrupción donde el lazo social existe porque se vuelve imposible, provocando una volatilidad de los vínculos y un flujo inagotable de experiencia, ya sin identidades estables, es la que revierte el lugar de la representación para el cine -y especialmente para ese nuevo cine argentino-, pues ya no debe representar lo social, es decir no debe decir lo que lo social es, sino *dar* una experiencia, producirla en su singularidad y en sus afectos, entamar su devenir. Allí donde no quedan refugios estables ni sustancias a las que aferrarse, el nuevo cine argentino hizo germinar modos estéticos y

21 Jacques Derrida, *Dar el tiempo* (Buenos Aires: Paidós, 1995), 18.

22 Roberto Esposito, *Categorías de lo impolítico* (Buenos Aires: Katz, 2006), 317.



narrativos posibles que abrieron caminos para *ver* lo contemporáneo y sus sensibilidades. En cierta manera, el nuevo cine argentino expresó nuevas tramas para *poner en el ver* el lazo social de nuestros tiempos.

PONER EN EL VER: COMPOSICIÓN DE IMÁGENES DEL LAZO SOCIAL EN EL NUEVO CINE ARGENTINO

En sus estudios sobre cine, Gilles Deleuze propone distinguir dos tipos de imágenes: las imágenes-movimiento²³ y las imágenes-tiempo²⁴. Las primeras corresponden al cine clásico y conciernen a la representación, el autor denominará ello “representación orgánica”, puesto que organizan las imágenes de acuerdo a la serie S-A-S', esto es: una situación que por intermedio de una acción convierte a la situación en algo mayor, “una situación aumentada”²⁵. Ese dominio clásico de las imágenes no pueden representar el tiempo más que indirectamente, arguye Deleuze. Son las imágenes-tiempo las que expresan una dimensión directa del tiempo, “un tiempo en estado puro”.²⁶ Esa forma expresiva de las imágenes-tiempo está dada -dice Deleuze- por el cristal: “el cristal es el germen del tiempo”²⁷. En una “imagen cristal” el tiempo deja de ser cronológico para convertirse en devenir, pues allí se confunden y mezclan, las capaz virtual-actual. Ya no es el tiempo de las medidas y del número, sino un tiempo que se actualiza entre su presente que pasa y su presente a venir, un tiempo que es actual haciéndose siempre virtual. Así: “lo que se ve en el cristal es siempre el brotar de la vida, del tiempo, en su desdoblamiento y su diferenciación”²⁸.

Entonces, siempre siguiendo a Deleuze, lo que obtenemos entre las imágenes son bloques de espacio-tiempo, nudos que condensan intensidades y devenires, porque lo que realmente importa en las imágenes, es lo que ocurre entremedio. Esa experiencia y comprensión de las imágenes para el “cine moderno” puede ser reelaborada en un análisis del nuevo cine argentino. Si antes exponíamos que se trata de un cine que rompe críticamente la representación y el modo realista de entender las imágenes, debido a intervenir sobre una experiencia hendida, es necesario ahora establecer esas líneas de expresión que en el nuevo cine argentino provocan la emergencia de una dimensión del tiempo como devenir que, simultáneamente, expanden y diseminan la experiencia. Si el nuevo cine argentino expresó entre sus imágenes el flujo de la experiencia social contemporánea es, concretamente, por permitir afluir entre sus imágenes las formas difusas, flexibles y volátiles de intercambio en el mundo contemporáneo. Las dinámicas del don y de la circulación indefinida se expresan entre las imágenes de ese cine desplegando las capaz virtual-actual del lazo social. En otros términos, el lazo social deviene y se flexibiliza porque se actualiza en sus pasajes relacionales, en el fluir permanente de los vínculos entre individuos, pero, a su vez, en ello deviene también virtual. Ese traspaso que disemina el lazo social conforma como indiscernible la relación entre las imágenes y la experiencia. No se trata de pensar una experiencia real representada en las imágenes, sino de atender a los devenires de una experiencia

23 Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (Buenos Aires: Paidós, 2005).

24 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Buenos Aires: Paidós, 2005).

25 Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento*, 204.

26 Deleuze a lo largo de su obra filosófica ha elaborado la idea proveniente de la literatura de Proust acerca del “tiempo puro”. Son recomendables para indagar en ello tanto su libro sobre Proust titulado “Proust y los signos”, como sus análisis de la obra de Immanuel Kant.

27 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 97 y ss.

28 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, 126.



que se vuelve virtual frente a lo actual de las imágenes cinematográficas.

El nuevo cine argentino atravesó los componentes de las imágenes mediante composiciones de nuevos ordenes de visión, de perspectivas y otras posiciones de la mirada, así es como “pone en el ver” el lazo social, lo puede “capturar” -sobre el ojo de la cámara- en su dinámica, en su flujo y en su huida.

DAR A VER: EXPRESIÓN Y EXPERIENCIA DE LAS IMÁGENES EN EL NUEVO CINE ARGENTINO

Es posible analizar y exponer esto que argumento en las páginas precedentes, a partir de la película que funda el Nuevo cine argentino, y que ya mencionáramos: “Rapado” de Martín Rejtman (película terminada en 1992 y estrenada comercialmente -no sin inconvenientes varios- en 1995).

En este filme asistimos al momento iniciático del *don*, es decir, a partir de “Rapado” comienza el gesto de circulación que se encarga de mostrar, ponernos en el ver nada menos que el *lazo social*.

Desde el mismo inicio del filme se ve que sobre una moto transitando en una calle oscura se trasladan dos jóvenes, plano secuencia excelente donde asistimos a ese transitar y a ese pasaje. De repente la moto se detiene y el joven que maneja le indica a su acompañante que se baje. Le pide que le entregue también el reloj, como no tiene, dice “entonces dame las zapatillas”, en esas imágenes estamos asistiendo al acto de un robo. A partir de ahí el objeto lanzado a la lógica del don -aquí la moto- se introduce en una relación sin reciprocidad. “Don perfecto”, diría Derrida, porque no obliga, no pone en deuda, simplemente inaugura un proceso infinito de la relación, su desplazamiento y circulación.

Ese plano secuencia que inicia “Rapado” permite ver de manera directa el tiempo como circulación, como aquello que no puede dejar de devenir. Pero en el segundo y tercer filme de Rejtman, “Silvia Prieto” del año 1999 y “Los guantes mágicos” del año 2004 observaremos la acentuación de esa incidencia. Esa circulación y multiplicación del tiempo se expande todavía más y disemina formas puras del azar, un azar que solo puede ser multiplicidad y distribución a-lógica, objetos en permanente fuga y circulación.

Entonces, en estas dos películas se ve la circulación indefinida de los objetos, el traspaso incesante de unos a otros, pero también los novios pasan de unos a otros y otras, y así mismo los nombres. *Silvia Prieto* se convierte en un significante móvil, hendido sobre su propia capacidad performativa. En definitiva, lo que hace Rejtman es poner en el ver que toda relación es constituida en una práctica y es performativa en tal sentido. Es decir, hace ver que no hay relación social previa a los sujetos que la practican, sino que es inmanente a los sentidos aportados por los individuos de manera material. Es la cualidad del don como fuga: poner en el ver el lazo social como dinámica de una experiencia siempre transfigurada, que entre las prácticas sociales no hace más que devenir; una performatividad absoluta que despliega la más alta variedad de sentidos entrecruzados. En Rejtman el lazo social es el entrecruzamiento constante, el repliegue de toda identidad frente a la dimensión de devenir otro. En “Silvia Prieto”, por ejemplo, la indistinción es puesta en el extremo: no solo el nombre propio *Silvia Prieto* se multiplica entre diferentes portadoras de éste, sino que los objetos asumen el carácter de las personas: el personaje Brite es promotora de una marca de jabones para la ropa también llamada Brite o el video de la boda entre Brite y Marcelo es el mismo de la boda entre Marcelo y Silvia Prieto. Esa indistinción acentuada se conjuga con la circulación de todo: los lugares a los que salen a comer en general



son “tenedores libres”²⁹, esto es: restaurantes donde la comida, las personas y todo en general solamente circula. En la película “Los guantes mágicos” esa misma forma se reestablece, pero el índice es puesto en la circulación de pastillas antidepressivas entre los distintos personajes. Aquí esa forma de lazo social sostenida en la circulación de un don sin reciprocidad ni deuda se entrama, a la vez, con la figura vacía o ausente de los guantes mágicos. La película trabaja su ficcionalidad sobre la espera de un cargamento de guantes mágicos que tres de los protagonistas del filme decidieron comprar a China para venderlos en el medio de una ola polar en Argentina, pero pasa el tiempo y también la ola polar sin que esos guantes arriben al puerto de Buenos Aires. Se da cuenta con esto que la volatilidad y fugacidad del lazo social en las sociedades contemporáneas, es una relación insistente entre la impermanencia y la ausencia.

Siguiendo con nuestra idea, esa misma lógica rejtmániana de la circulación permanente e indefinida se la puede hallar también en Diego Lerman (principalmente en sus dos primeras películas, “Tan de repente” del año 2002 y “Mientras tanto” del año 2006) y en Juan Villegas (sobre todo en su primer filme, “Sábado” estrenado en el año 2001).

Ambos directores en estas películas también elaboran las estéticas de objetos, esos don a dar que fugan y desaparecen para reaparecer todo el tiempo en otras partes, bajo nuevas lógicas de traspaso. Además, Lerman hace intervenir la dimensión del viaje para resaltar el gesto de la circulación y la aventura. El viaje en Lerman es lo que produce las metamorfosis de las identidades, de esas identidades flexibles propias del mundo contemporáneo. Se acentúa allí una lógica del devenir: se deviene lesbiana, hetero, sobrina, amante. Entre formas de circulación y producción inmanente del lazo social, toda identidad puede transformarse en cualquier momento del tiempo.

En “Tan de repente” el viaje es el de dos amigas lesbianas (Mao y Lenin) junto a una chica que acaban de conocer (Marcia). Ese viaje acaba siendo revelador y transformador para las tres protagonistas, pero no porque acontezcan sucesos de gran relieve; lo que hace el filme de Lerman es poner en el ver los modos en que la propia dinámica del lazo social transfigura la experiencia sin necesidad de que los acontecimientos se evidencien grandilocuentes. A las tres chicas les suceden cosas comunes: enamorarse, enojarse, ponerse nostálgicas, comer mucho y querer adelgazar, estar ansiosas, divertirse. Sin embargo, en esas trayectorias de cotidianidad, Lerman captura las intensidades de relaciones que alteran identidades y modifican sentidos de la experiencia.

De manera similar ocurre con “Sábado” de Juan Villegas. En esta película cada uno de los personajes se entre-cruzan permanentemente durante todo un día sábado, y el momento originario de esos entrecruzamientos es un momento que no puede ser situado porque es de la lógica del acontecimiento. Un accidente, un choque entre dos autos, desata la indefinida circulación y entrecruzamiento de identidades. Si no es un momento pasible de ser situado es porque es un instante. Es aquello que huye en el mismo darse. Y ahí, entonces, tenemos otra vez la puesta sobre el ver del lazo social. En el mundo contemporáneo, el lazo social no es una entidad representada exteriormente o trascendentalmente y que regula acciones de los individuos, sino que es precisamente ese instante que inaugura un dar a-lógico, sin reciprocidad ni deuda, sin representación.

Un diálogo de “Sábado”, mientras dos de sus personajes se trasladan en auto consiste en lo siguiente:

29 La película “Silvia Prieto” es de fines de la década del noventa, donde en Argentina proliferaban los llamados “tenedores libres”, lugares donde por el pago de un precio fijo se adquiere el derecho a comer todo lo que una persona desee y sirviéndose mediante la circulación por góndolas con una buena variedad de comidas.



Leo – ¿Es por acá?
 Camila –No.
 Leo – ¿No?
 Camila –Sí, es por acá.
 Leo – ¿Sí o no?
 Camila –Sí o no ¿qué?
 Leo – ¿Es por acá o no?
 Camila –No, vos seguí...

En este filme todo se convierte en una instancia azarosa, acontecimental, donde nada está definido, simplemente porque ya no hay arraigos institucionales que nos definan un modo y un lugar, sino que estamos produciendo lo real, y lo producimos como una forma de ver, de poner en el ver o, incluso -porque de lo que se trata es del don- de *dar a ver*.

En “Sábado” se *da a ver* el flujo de una experiencia que ya no puede ser sostenida en la unidad y el orden, sino que está atravesada por lo diverso y las fugas permanentes de los instantes. Esta película bajo la condición del tránsito y de los pasajes entre parejas, relaciones, amistades, etc. realiza una estética crítica de las figuras de la fuga y del azar como modalidades de vida en la contemporaneidad. La fuga es una aparición permanente en el nuevo cine argentino, mayormente bajo la modalidad del viaje³⁰, pero esa figura solo es aprehensible como lógica del instante: no se fuga de algo o hacia algo en particular, sino que se produce el instante, es decir, ese modo de disección del lazo social que ya no distingue entre su momento actual y el virtual.

Entonces, como venimos argumentando, el nuevo cine argentino trabaja sobre las estéticas de la hendidura, de los intersticios. Se trata de algo que debemos dar a ver. Es un cine que emergió sobre el campo de una experiencia social y cultural que ya no admitía remitir al reflejo ideológico y al mensaje o denuncia moral, sino atravesar singularidades, afectos y efectos de una contemporaneidad que nos arrojaba al mundo, pero ahora sin el fundamento de la esencia del ser, tan solo como devenir, como el índice de un acontecimiento infinito y siempre fallido.

Me interesa insistir con que en todos los filmes mencionados puede vislumbrarse esta particularidad de dar a ver, poner en el ver el don y el lazo social de acuerdo a las condiciones y el contexto de la experiencia social y cultural contemporánea. Los filmes del nuevo cine argentino elaboran las estéticas del proceso de circulación y expresividad del lazo social y lo hacen trasponiendo imágenes. Pero realizan esto según el modelo de la paradoja: porque el lazo social solo puede advenir como imagen es que no es imagen. Es lo desplazado de la imagen, su devenir virtual. Aquello que la imagen no puede representar y que por eso no deja de darse: de *dar a ver*.

PRECIPITACIÓN NORMATIVA Y DEVENIR DE LA EXPERIENCIA

A partir de aquella película con que establecemos el inicio del nuevo cine argentino, y que

30 En numerosas películas del nuevo cine argentino la dimensión de la fuga insiste como figura sobresaliente: en “La ciénaga (2001) de Lucrecia Martel aparece bajo la dimensión de “la escapadita” a Bolivia para hacer unas compras. En “Monobloc” (2006) de Luis Ortega es mediante el viaje a Brasil ganado en un concurso. En las películas de Lerman se evidencia en “Tan de repente” y en “Mientras tanto”: en la primera con el viaje y la aventura de las tres chicas, como ya se desarrolló en este artículo. Y en “Mientras tanto” con la idea del viaje a España para “vivir un futuro mejor”. La fuga adquiere la condición del cambio permanente en este nuevo cine argentino.

es “Rapado”, decimos que se pone en el ver, ya desde el plano secuencia del comienzo, el lazo social y, con esto, el don constitutivo. Así, como si se tratara de una superposición necesaria poner en el ver y dar a ver se constituyen inmanentemente. Cuando el nuevo cine argentino pone en el ver el lazo social, da a ver la relación, sus multiplicidades y devenires. Así, lo que se da en ese traspaso de nombres propios, marcas de productos, objetos y mercancías, personas, etc. son las propias relaciones, se trata de *dar* la experiencia. El nuevo cine argentino compone las imágenes de una experiencia en perpetuo cambio, en un devenir de sentidos, una experiencia múltiple. Por esto mismo, no puede hablarse de realismo con su necesaria lógica de representación, sino de un cine que expresa la experiencia social y sus transfiguraciones.

Esa estética y narrativa que captura y produce imágenes de flujos de experiencias es interceptada en el preciso momento de transformación por el cine de Lucrecia Martel. En las películas de esta realizadora, que son “La ciénaga” del año 2001, “La niña santa” del año 2004 y “La mujer sin cabeza” del año 2008, asistimos al momento preciso de transformación de la experiencia social. Ese momento en que las sociedades de la globalización capitalista comenzaron procesos de desinstitucionalización con lo cual se promovieron las ausencias de anclaje y seguridades que permitían un desarrollo más rígido de las subjetividades. Es decir, una profunda transformación cultural que afectó modos de vida y regulaciones de la experiencia cotidiana. Entonces, el cine de Martel pone en el ver la incertidumbre del lazo social contemporáneo, expresando lo que podemos denominar una precipitación normativa.

Cuando lo normativo ya no es exterior ni trascendente a las dinámicas de socialidad, cuando lo normativo cae y solo puede darse inmanentemente en el mismo decurso de las prácticas sociales, de las apuestas y los juegos entre individuos entrecruzados constantemente, ahí Martel inscribe sus filmes, vale decir, en el origen imposible del acontecimiento. En las tres películas de Martel hay un tratamiento especial de las caídas. Todo el tiempo hay cuerpos que caen, que se quiebran, que ya no pueden sostenerse rígidamente, como si algo temblara y se tambaleara constantemente. Así, estos filmes trabajan sobre el duelo de modos de solidaridad extinguidos y el advenimiento de algo otro, de otros modos de lo normativo.

Desde el comienzo de “La ciénaga” donde el cuerpo de Mecha, la protagonista interpretada por la actriz Graciela Borges, se tambalea hasta caerse y sangrar por cortes de vidrios, y su cierre final con la caída del niño desde la escalera, que este cine expresa el contorno de una experiencia que empieza a desafectarse de sus arraigos estables, convirtiéndose en móvil, impermanente³¹, difusa.

En la segunda película de la directora, “La niña santa”, desde el personaje protagonista de nombre Amalia e interpretada por la actriz María Alché, también se atraviesa esa modalidad de poner en el ver una transformación de la experiencia mediante su precipitación normativa.

Amalia es acosada por un huésped del hotel que gerencia su madre, pero ella no denuncia esa afectación contra su cuerpo y su voluntad, sino que interviene con ello, no se resiste sino que busca el encuentro con ese hombre, pero lo hace en nombre de una vocación, de un llamado dictado por su educación estrictamente religiosa. La búsqueda de Amalia es por querer restituir, por pretender salvar. Tiene una vocación, el llamado de una voz que le indica que debe salvar algo, debe salvar algo de la caída, pero cuando todo se precipita, entonces, la niña santa se sitúa

31 Tomamos la idea de “impermanencia” de los análisis de la posmodernidad ofrecidos por Michel Maffesoli, donde esta característica se relaciona con una búsqueda y pretensión vital: la impermanencia es lo que pasa, sucede, un instante que se agota en ese mismo darse. Pero justamente esa es la vitalidad de la experiencia contemporánea, darse siempre como algo diferente, como un desplazamiento, como aquello que solo puede repetirse si es distinto. Ver, Michel Maffesoli, *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas* (Buenos Aires: Paidós, 2005).



sobre la hendidura, el preciso instante en que puede ver, poner en el ver los dos lados y no ofrecer resistencias para ninguno.

El cine de Martel atraviesa las circunstancias de esa precipitación normativa mediante la figura del deseo. Aquello que pone en flujo a la experiencia, que la retorna como algo siempre diferente es, precisamente, el deseo. Entonces, la búsqueda de Amalia es el encuentro con el devenir del deseo, con lo que este desacomoda la pregnancia de ciertos valores. De manera similar aparece en el fluir del deseo entre hermanos en “La ciénaga”, donde los roces y el juego capturan pieles y cuerpos erotizados. También el deseo como fluidez y devenir de la experiencia se pone en el ver en el filme “La mujer sin cabeza”, pues allí las relaciones entre primos o el goce y deseo de la sobrina con su tía, conjugan la dinámica del deseo como una práctica y una experiencia de comunidad. Esa es la figura del don cuando la precipitación normativa se consume: una comunidad que ya no puede establecerse ni representarse, sino que debe ser practicada y capturada en su propio devenir y su flujo de instantes.

RESTITUCIÓN Y SUSTITUCIÓN

Aquella premisa de la restitución que entre la precipitación normativa admitía la vocación y el llamado en “La niña santa”, pero que en definitiva solo contenía como un en sí su propio flujo del deseo y el devenir de la experiencia, es también puesta entre imágenes en otros filmes del nuevo cine argentino, pero de acuerdo a una lógica intercambiante de restitución y sustitución del curso práctico de las relaciones.

Me referiré a dos directores: Luis Ortega y Ezequiel Acuña. Son directores singulares, porque retoman los tópicos característicos de un presente que se limita a mostrarse y un porvenir ausente, algo que fue corriente en este nuevo cine, pero que a la vez hacen del gesto de restitución un provecho de sustitución. Con claridad, Luis Ortega y Ezequiel Acuña trabajan sobre la melancolía de lo que ha sido, pero siempre sobre la singularidad de ese movimiento que va de la restitución a la sustitución. Si la propuesta de ellos y del nuevo cine fuera simplemente la restitución, otra vez tendríamos una imagen del Todo (como en el cine argentino de los ochenta), es decir, una referencia moral y nostálgica hacia modos de vida ya inexistentes, pero que se añoran en lo remoto como esencialmente mejores que los momentos presentes; empero Ortega y Acuña en sus respectivos filmes, abren la restitución para convertirla en sustitución. No es un retorno a lo que ha sido, sino una forma de comprender una experiencia que empieza a ser, a desplazarse indefinidamente. Es lo que explícitamente podríamos llamar el *acontecimiento*, es decir, la irrupción de lo nuevo como metamorfosis, como expresión múltiple de la diferencia.

En Luis Ortega, la melancolía está en los cuerpos, en el tiempo que les pesa y los aqueja. Si recuperamos en la memoria las imágenes de “Caja negra”, primer filme de él, estrenado en el año 2002, encontramos en esos bellos planos a la abuela, muy anciana y con un cuerpo que es restitución de toda su vida, un cuerpo cansado, dolido, afectado. Pero también tenemos a soldadito, cuerpo desplomado, deformado, extremadamente delgado que trasunta sobre sí el peso y el dolor de los años. Y finalmente, Dorotea (el personaje de Dolores Fonzi) que es el cuerpo joven y que, sin embargo, carga con esos cuerpos anteriores, sufre sus dolores y abandonos. Dorotea es la juventud que arropa el peso de una historia. En el final de “Caja negra”, Dorotea observa a su abuela ya inmóvil sobre una cama, y ese es el gesto de sustitución: lo que viene después solamente puede ser diferente.

Si hacemos ahora un pasaje breve sobre la segunda película de Ortega, “Monobloc”, cuyo estreno fue en el año 2006, advertimos que esos cuerpos siguen con sus inconvenientes. Son



cuerpos también cansados, y que además no pueden completar las capacidades y habilidades de otros cuerpos. Las tres protagonistas son mujeres: Perla (Graciela Borges), que debe ser sometida a continuos trasplantes de la totalidad de su sangre, Nena (Carolina Fal), que por motivo de un accidente ocurrido cuando era pequeña mantiene una pierna coja, y Madrina (Rita Cortese), que no hace más que beber fernet y soñar con ganar el concurso de un viaje que se sortea con la etiqueta de las botellas de esa bebida. Pero además las tres mujeres están encerradas en un edificio apocalíptico y en un mundo vaciado, en crisis, abandonado entre una paleta de colores del estilo de la pintura de Rembrandt. La cámara de Ortega no oculta que ese mundo es un decorado, y así puede mostrar la intimidad de los cuerpos en sus relaciones: cuando el plano tomado desde arriba inicia una traslación pasando desde el departamento de Perla y Nena al de Madrina enseñando la división del decorado, se introduce una nueva forma de “imagen-cristal” donde las partes se vuelven indiscernibles. Es una imagen-cristal ya no sustentada en la dimensión del tiempo, sino en la del espacio, ya que las conexiones de intimidad en *Monobloc* devienen entre las relaciones de los cuerpos con el espacio y, definitivamente, el espacio es aquí lo que se conforma como el campo de relaciones entre los cuerpos.³² Se constituye un “micromundo” que despojado del vacío del afuera, de todos modos, no se sitúa sobre el agobio del encierro, porque el espacio se disemina en esas comunicaciones entre los cuerpos, en esas conexiones de intimidad.

De este modo, sobre esos horizontes imposibles, ausentes de porvenir, Ortega sustituye las relaciones, se despega de toda restitución. Lo apocalíptico de ese mundo y de esos personajes se relaciona con que ya no serán los mismos, han desandado su identidad. Ya no pueden venir a la socialidad de la misma manera, son personajes dando cuenta de la repetición de otras imágenes.

Cuando la sociología de poscrisis proponía la categoría de “fragmentación social”, las estéticas del cine, que a veces nos posibilitan comprender mejor algo de lo que somos, respondían con un *poner a ver* modos de socialidad diferentes y ya no anclados en la restitución de algo anterior. En todo caso, se trataba de llenar, completar, atribuir significado a un porvenir ausente. En fin, lo que este cine vino a mostrar es que no se trataba de fragmentación social sino de nuevas dinámicas del lazo entre sujetos.

Es lo que también se encuentra con Ezequiel Acuña en todos sus filmes (“Nadar solo” del año 2003, “Como un avión estrellado” estrenado en 2005, “Excursiones” del año 2009 y el reciente “La vida de alguien” que se estrenó en 2015). En este director se vislumbra una labor sobre el modo de completar las ausencias, las faltas, no para restituir sino para emprender formas nuevas de experiencia, o, en nuestros términos, para sustituir.

En “Nadar solo”, el personaje principal Martín Canepa, que es interpretado por Nicolás Mateo, busca a su hermano mayor y entre ello solo hallará derivas de otras cosas, otras maneras de producir vínculos y lazos con personas distintas. En “Como un avión estrellado”, la ausencia para Nico (Ignacio Roggers) pasará esta vez a ser la de sus padres fallecidos en un accidente aéreo. A partir de allí todo necesariamente deberá ser y ocurrir de otra manera. Las formas

³² Analizando las relaciones entre espacio y decorado en el cine, Jean Narboni decía algo que es útil para describir esa espacialidad que compone la narrativa de “Monobloc” mediante sus planos: “Todos los ejes de recorridos posibles están inventariados: despegues verticales, expansión del espacio en sentido sagital mediante el englobamiento progresivo de los personajes y el decorado, invasión a partir de la alineación frontal o desdoblamiento espectral de la imagen por un juego de reflejos”. Ver, Jean Narboni, “Las tres edades”, en de Baecque (comp). *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización* (Barcelona: Paidós, 2006), 74. También puede sostenerse esta idea remitiendo a la imagen de Nena en la terraza, cuando metida en la pileta puede verse el reflejo de su rostro en el agua como un desdoblamiento de su propio cuerpo. Ese reflejo, esa dualidad indiscernible del cuerpo y la imagen dan provecho a esta tesis de la restitución y sustitución.

institucionales de lo normativo quiebran, las autoridades ya no son consideradas de la misma forma ni con los mismos valores, pero eso no indica un lazo social fragmentado, sino las formas vívidas de otras experiencias culturales de socialidad, de otra manera de co-sustanciar el lazo con los demás.

En síntesis, los filmes de Ortega y de Acuña referidos enseñan distintas modalidades de ver ese registro biográfico que las personas necesitan perseguir de sustitución en sustitución, constituyéndose sin anclajes ni referencias institucionales que los contengan.

RELACIONES ENTRE IMÁGENES: *LO ACTUAL* DE LA EXPERIENCIA

Esto que hemos desarrollado en lo extenso del artículo bajo la idea de componer imágenes del lazo social contemporáneo, de *poner en el ver* el lazo social, y, en la figura del don, hacer de ello un *dar a ver* la experiencia social como flujo y diseminación, fue también, como se expuso, una intención de analizar críticamente las representaciones estandarizadas del cine argentino bajo la categoría estética del realismo. Se argumentó aquí que con realismo se mantiene una preeminencia representativa que imposibilita dar cuenta de las condiciones de ese nuevo cine argentino para capturar sobre el ojo de la cámara las transfiguraciones y metamorfosis de la experiencia social y cultural del tiempo presente. Por eso se insistió con que el nuevo cine argentino reformula el tratamiento estético de sus imágenes y de sus narrativas y se evidencia como una estética de la expresión, contrapuesta a la representación porque con la expresión no hay una trascendencia fundante que determina los modos de ficcionalización de las imágenes, sino que ella es inmanente a las propias producciones de sentidos de la experiencia que se repite - siempre en su diferenciación, eso que llamamos lo virtual-actual- entre imágenes.

Para articular y cerrar esta noción de estética y de narrativa como expresión propia del nuevo cine argentino y su relación con los modos de configuración de imágenes y montajes de la experiencia social y cultural, me parece necesario e interesante remitir al cine de Lisandro Alonso. Mucho se argumentó acerca del naturalismo e, incluso, del realismo extremo que significa ese intersticio pleno entre realidad y ficción que propone “La libertad” (su primera película, estrenada en el año 2001) con la figura enigmática del hachero (interpretado por Misael Saavedra); o también “Los muertos” (el segundo filme, que data del año 2004) con Argentino Vargas remontando solo en su bote el río en búsqueda de su hija. Pero, en verdad, esos recorridos ponen en el ver, con precisión, las instancias de coalescencia entre las imágenes y la vida social. En ambos casos se trata de personas ajenas a los modos de civilización más corrientes y que, de todas maneras, no cesan de intervenir con las imágenes del mundo contemporáneo: el mundo de las mercancías, el intercambio, los productos industriales y las marcas características del capitalismo tardío tienen su presencia relampagueante entre esos montes aparentemente desprovistos de casi todo. En “La libertad”, Misael traza una experiencia con su hacha que narra el mundo de la obtención de leña, pero en ese aparente aislamiento se recurre a las imágenes de un mundo que es global y lo atraviesa todo, por eso Misael solo puede recurrir a la flexibilidad de su identidad y la transfiguración de sus lazos sociales. Él transporta su leña y la vende como mercancía, regatea el precio de su trabajo, exige una mayor paga y con lo obtenido concurre a un minimercado y compra otras mercancías. El mundo global del intercambio mercantil que configura bloques de espacio-tiempo también aparece allí como lógica del presente.

En “Los muertos”, el trayecto emprendido por Argentino Vargas en el río también conjuga las imágenes de una vida arraigada en las condiciones de la naturaleza, por ejemplo, cuando la cámara captura el momento de carneo de un chivo recién cazado para ser comido, en su



intercambio con el mundo global de las mercancías, ya sea a través de las compras de víveres necesarios para la subsistencia en ese trayecto en el río, o también con el intercambio de dinero por un momento de sexo con una prostituta de uno de los pueblos de la zona.

Esta composición de las imágenes entre mundos que en su apariencia son opuestos o lejanos y que aquí conquista una coalescencia de sus imágenes, se pone definitivamente en el ver, cuando en la tercera película de Alonso titulada “Fantasma” y cuyo estreno fue en el año 2006, el director repone a esos mismos personajes de Misael y Argentino Vargas, pero esta vez deambulando entre los pasillos y salas laberínticas del Teatro General San Martín de la Ciudad de Buenos Aires. Un mundo absolutamente compuesto de imágenes, de lazos sociales configurados entre imágenes, que conforman la definitiva trama de significados del nuevo cine argentino.

Esa puesta en el ver realizada por Alonso a través de sus tres primeros filmes, toman singular consistencia con un plano casi al inicio de la película “Fantasma”: detrás de un vidrio solo podemos ver la imagen de Argentino Vargas, el mismo que se nos mostraba en su naturaleza más insistente en “Los muertos”, y que ahora no es otra cosa que imagen detrás de un vidrio. Tenemos en eso, nuevamente una “imagen-cristal” perfecta, siempre retomando a Deleuze, en donde una virtualidad y una actualidad se interpenetran y confunden. Detrás del vidrio, Argentino Vargas es una parte más de las imágenes que el teatro nos pone en el ver. Pero de repente, y he aquí un movimiento esencial de la filmografía de Alonso (que se termina de corroborar con sus siguientes películas: “Liverpool” del año 2008 y “Jauja”, estrenada en 2014), la pantalla se funde a negro y el sonido de una música caótica y estridente nos aturde. Quizás puede entenderse en esto una referencia clara al filme “La sociedad del espectáculo” de Guy Debord, para atestiguar y proseguir una crítica a la representación y el mundo constituido como imagen.

Sin embargo, en línea con lo que en este artículo procuramos demostrar, es más preciso ver que, en realidad, *a partir de allí* todo será parte de una *relación* entre imágenes. Decimos de una relación porque esa es la clave en el cine de Alonso y en la filmografía general que aquí analizamos del nuevo cine argentino. Esto es, no se trata tanto de una crítica a las imágenes o a un mundo vuelto imagen, donde la espectacularización todo lo dominaría, sino del devenir imagen de la propia experiencia, más concretamente, de la coalescencia o indiscernibilidad entre la experiencia social y las imágenes que la expresan. Los sentidos, entonces, no pertenecen ni a las imágenes ni a la experiencia (o a la realidad), sino que son el entremedio que hace posible sus relaciones. Poner en el ver y dar a ver son movimientos de una misma condición: el de las imágenes como experiencia de vida contemporánea.

CONCLUSIONES

El nuevo cine argentino se distinguió del cine nacional precedente por modos de filmar, de abordar y elaborar las imágenes, de restringir el mensaje moral y no abundar en estereotipos, lo que puede ser traspuesto a la idea de que el nuevo cine argentino consistió en componer un nuevo plano estético para la realización de sus películas. Es eso que llamamos expresión -por contraposición a la representación- y que desprende a las imágenes de la obligación realista, es decir, no la de mostrar el mundo “tal cual es”, sino la de hacer presente una imagen de mundo.

Esta estética de la expresión al situarse sobre la hendidura y el intersticio se suspende siempre sobre la condición del movimiento, no hay en ella posibilidad de síntesis o de congregación en una totalidad, sino mero devenir, intensidades y capturas. Por esto mismo, las imágenes y la experiencia expresada son despliegues de una misma cosa: el entremedio que hace advenir algo siempre diferente, en otras palabras, el sentido.



Eso que llamamos el sentido es, entonces, la cualidad de poner en el ver el lazo social contemporáneo y dar a ver las relaciones de nuestra experiencia cultural siempre transfigurada y en flujo. Desde el descrito plano secuencia con que se inicia “Rapado” de Rejtman hasta la documentación casi lineal y objetiva de las dos primeras películas de Lisandro Alonso, “La libertad” y “Los muertos” y la respuesta espectral a la apariencia de ese mundo natural que se muestra en “Fantasma”, el nuevo cine argentino se configuró como una estética de la expresión correspondiente a dar a ver que toda experiencia abarca una multiplicidad inagotable e inabarcable de sentidos, y que, justamente, por ello las imágenes no deben ni pueden representarla sino, apenas, fluir con ella. En ese plano se aprehende esta estética cinematográfica que da a ver lo real para mostrarlo inhallable o, simplemente, inaprehensible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Registros Visuales.

Director Martín Rejtman

“Rapado” (1995); “Silvia Prieto” (1999); “Los guantes mágicos” (2004).

Director Diego Lerman

“Tan de repente” (2002); “Mientras tanto” (2006).

Director Juan Villegas

“Sábado” (2001).

Directora Lucrecia Martel

“La ciénaga” (2001); “La niña santa” (2004); “La mujer sin cabeza” (2008).

Director Luis Ortega

“Caja negra” (2002); “Monobloc” (2006)

Director Ezequiel Acuña

“Nadar solo” (2003); “Como un avión estrellado” (2005).

Director Lisandro Alonso

“La libertad” (2001); “Los muertos” (2004); “Fantasma” (2006).

Bibliografía.

AGUILAR, Gonzalo. 2006. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

AMADO, Ana. “Cine argentino. Cuando todo es margen”, *Confines* N° 11, (2002): 87-94.

BAUMAN, Zygmunt. 2005. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BECEYRO, Raúl, Rafael Filippelli, David Oubiña, Alan Pauls. “Estética del cine, nuevos realismos, representación” en *Punto de Vista* N° 76 (2000): 1-9.

BECK, Ulrich. 2006. *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.

COMOLLI, Jean-Louis. 2007. *Ver y poder*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.

DELEUZE, Gilles. 2005. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.

DELEUZE, Gilles. 2005. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.

DERRIDA, Jacques. 1995. *Dar el tiempo*. Buenos Aires: Paidós.

DIPAOLA, Esteban. 2013. *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*. Buenos Aires: Letra viva.

ESPOSITO, Roberto. 2006. *Categorías de lo impolítico*. Buenos Aires: Katz.



- GARCÍA Canclini, Néstor. 2010. *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz.
- GIDDENS, Anthony. 2008. *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- MAFFESOLI, Michel. 2005. *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Paidós.
- NARBONI, Jean. “Las tres edades”, en de Baecque (comp). *Nuevos cines, nueva crítica. El cine en la era de la globalización*. 2006. Barcelona: Paidós.
- SCHWARZBÖCK, Silvia. “Los no realistas”, *El amante* N° 115 (2001): 9.
- XAVIER, Ismail. 2005. *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires: Manantial.