

Imágenes indiscernibles. Un abordaje de las relaciones entre la imagen y el espacio urbano en el cine argentino contemporáneo¹

Esteban Dipaola²

Resumen

Este artículo busca pensar las transformaciones de las sociedades contemporáneas a partir de nuevos ejercicios de interpretación de lo social y del espacio urbano que se abren desde las estéticas cinematográficas. El abordaje se centra en los aspectos del espacio: las sociedades contemporáneas o posmodernas se caracterizan por una compleja articulación espacio-tiempo; la propia noción de espacio es reconfigurada, y el cine permite pensar estéticas del espacio contemporáneo. Esta idea propone colaborar para el desarrollo de un pensamiento del espacio urbano y de sus devenires estéticos, y a su vez, para replantear algunos conceptos propios del lenguaje estrictamente cinematográfico.

Palabras clave: espacio urbano, sociedades imaginables, cine contemporáneo, visualidad.

Abstract

This article aims to think the transformations of contemporary societies drawing upon new interpretations of both the social realm and urban space, introduced by cinematic aesthetics. This approach focuses on some aspects of space: contemporary or postmodern societies feature a complex time-space relationship; the very notion of space is reconfigured; and cinema allows reflecting on contemporary space aesthetics. Thus, a collaboration to develop thoughts on the urban space and its aesthetic dimensions, and to reformulate some cinematic concepts, is proposed.

Keywords: urban space, “imaginal” societies, contemporary cinema, visuality.

1. Introducción

Comenzaremos por enunciar una hipótesis que, en el transcurso de la argumentación, debiera asumirse como eje de este artículo:

las sociedades contemporáneas o posmodernas configuran sus relaciones y prácticas mediante imágenes. Es necesario pensar al cine contemporáneo como una experiencia más de eso que podemos llamar “sociedades imaginables”. El cine del presente es un evento contemporáneo, y como tal, es una experiencia visual antes que otra cosa. Esto significa que las prácticas sociales actuales se entretajan y simulan como formas visuales y el cine es una experiencia más *entre* ellas.

Entonces, ¿cómo pensar esa experiencia? Si asistimos al mundo de la plena visualidad, ¿cuál sería la singularidad del cine?

El cine contemporáneo es visual en cuanto convoca a la apertura de una experiencia con su objeto. Rancière (2012: 17) enuncia: “El cine nació en la era de la gran sospecha en torno a las historias, el tiempo en que se creía que estaba surgiendo un arte nuevo que ya no contaría historias, ya no describiría el espectáculo de las cosas, ya no presentaría los estados de ánimo de los personajes, sino que inscribiría directamente el producto del pensamiento en el movimiento de las formas”.

Esa idea del teórico francés nos sugiere interpretar que ahora el cine expresa las relaciones, los desplazamientos, todo eso que ocurre, que está pasando y que nos obliga a experimentar las narrativas que *hacen* mundos, puesto que “limitarse a los planos y procedimientos que componen un filme es olvidar que el cine es un arte en la medida en que es un mundo” (Rancière, 2012: 14).

Porque en el mundo contemporáneo convivimos con una permanente lógica de entrecruzamientos y dinámicas de intensa flexibilidad. Es decir, las condiciones estructurales que antaño determinaban las prácticas sociales se han vuelto más permeables y cambiantes. Las imágenes se han convertido en rasgo fundamental de esta nueva forma de articulación estética de lo

¹ Recibido el 10 de enero de 2013, aprobado el 19 de marzo de 2013.

² Universidad de Buenos Aires. E-mail: edipaola78@gmail.com

social. En ese aspecto, las sociedades requieren ser pensadas como dispositivos estéticos, puesto que en las prácticas cotidianas permanentemente los individuos se relacionan mediante condiciones estéticas y a través de producciones de imágenes. Harvey (2008) analizó esto en el marco de una transformación en los regímenes de acumulación del capitalismo, entendiendo a su vez que en el traspaso hacia la posmodernidad las relaciones de los individuos adquieren dimensiones estéticas novedosas, al corresponderse con nuevas figuraciones y concepciones de la articulación y experiencia espacio-temporal.

Con este brevemente descrito contexto de producción social estética e imaginal³, nos proponemos pensar algunas cuestiones relativas a lo audiovisual y cinematográfico, con especial interés en el espacio urbano. Principalmente, es interés del artículo dar cuenta de las maneras en que esta nueva experiencia imaginal en que se inscribe la contemporaneidad transforma las estéticas cotidianas tanto como las cinematográficas, pero además produce interrelaciones con los propios cambios en las sociedades y con las modificaciones de las mismas ciudades. El espacio urbano se ve transformado por su inscripción entre imágenes, pero también por la caracterización de nuevas miradas, por las formas de circulación que en éste adquieren artefactos, objetos, mercancías y personas y por las propias estéticas que se articulan con la experiencia social y cotidiana.

Así, se propone un pequeño esbozo de análisis de una época visual en la que el cine todavía tiene una experiencia que narrar a partir de sus imágenes ya no comprendidas como autónomas respecto a lo social, sino como participantes de la propia condición imaginal presente.

³ La categoría “imaginal” intenta expresar el carácter indiscernible que en la posmodernidad tienen las imágenes respecto a los vínculos sociales. Es decir, refiere a la confluencia entre las imágenes y lo social (véase Dipaola, 2011a).

2. Entre imágenes: la era de lo visual

Las sociedades contemporáneas configuran sus relaciones, prácticas y normativas en estricta relación con los cambios sucedidos a nivel económico, político, cultural y estético desde algunos años a esta parte. Estos cambios adquieren carácter global, lo que posibilita que diferentes experiencias constituyan entrecruzamientos que permiten nuevos ejercicios de la mirada. Se constituye así una novedosa experiencia visual, y más claramente, la presencia de una “era visual” que ya no puede admitir la crítica que anteriormente se expuso ante la llamada “sociedad del espectáculo”, sino que exige una nueva intervención que se adecue, incluso, a las estéticas que esta época propone. Rancière (2010) formuló un profundo y certero cuestionamiento a ese aparato crítico que nostálgicamente se sostiene en el relato de una denuncia moral de las imágenes, y que ya no responde a ninguna potencialidad emancipatoria. Pues, una mirada sobre el dominio de las imágenes en el tiempo presente no puede dejar de atender a sus condiciones positivas de producción: *¿qué tipo de sociedad y de lazos producen tales imágenes?* es una pregunta que debe transitar cualquier pensamiento crítico sobre las condiciones del capitalismo posmoderno. Si es cierta aquella aserción de Jameson (2005) de que “vivimos en el mundo de la saturación de imágenes”, el pensamiento sobre ese mundo no puede simplemente rechazar como perniciosas a las imágenes, puesto que incluso ese mismo pensamiento se halla inmerso en todo el circuito de imágenes del que proviene en tanto parte de los dispositivos estéticos que simulan los efectos prácticos y materiales sobre las sociedades actuales.

Como individuos en sociedad estamos sujetos a múltiples narrativas, atravesados por distintos relatos que hacen posible transformaciones permanentes de nuestros vínculos. De esta manera, se constituye un novedoso dispositivo estético compuesto a

partir de la indiferenciación entre arte y realidad. Esto es particularmente influyente en el cine contemporáneo, debido a que al estar inserto en una dimensión genuinamente visual se muestra imposibilitado de continuar siendo analizado por formas y categorías como “realismo”, o incluso por diferenciaciones de géneros. Ahora el cine es una experiencia más del mundo y espacio visual que vivimos, habitamos y transitamos. Incluso, las diferentes prácticas y modalidades de *ver* cine en la actualidad demuestran ello en concreta manera: el cine no puede evaluarse ya como una relación gestada en el marco de una sala de proyección, sino que las formas mediales de relación social involucran ahora la propia producción de una relación con ese tipo de imágenes. Las copias y circulación de DVD, la bajada de películas a través de distintas páginas de internet o la posibilidad de ver películas *on-line* posibilitan una manera distinta de percibir y comprender la experiencia cinematográfica. También la producción de filmes se transforma al ampliarse la cantidad de dispositivos con los cuales se vuelve posible realizar una película. En definitiva, el cine observa mutaciones en su realización y producción como en su distribución y exhibición,⁴ y eso no prescinde de las propias modificaciones que las imágenes han consignado en el mundo social contemporáneo.

Si asistimos a la multiplicación y diversificación de relatos, eso indica a su vez que las prácticas sociales y culturales también se toman amplias y ramificadas. De este modo, puede afirmarse que en lo cotidiano confluyamos con lo que puede denominarse una “estetización de lo social” (Lash, 1997; Maffesoli, 2005), que necesariamente es algo que debe ser pensado dentro de la lógica de un “régimen estético”.

En ese punto, afrontamos la evidencia propuesta por García Canclini (2010) cuando asegura que esta multiplicación de relatos sobre la sociedad nos indica que estamos situados frente a una “sociedad sin relato”; esto es, nos hallamos en la situación de una imposibilidad de organizar la diversidad de relatos. Precisamente, esa anulación que mencionábamos acerca de la diferencia estética entre arte y realidad obliga a cuestionar la anticuada idea de la “autonomía del arte”, y en nuestro caso específico, poner el punto crítico ante cualquier pretensión de pensar alguna “autonomía de las imágenes”. En definitiva, nos exponemos ante un mundo en el cual el arte -y sus imágenes- se ha vuelto post-autónomo. Y esto es un “proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas basadas en *contextos* hasta llegar a *insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética*” (García Canclini, 2010: 17, *itálicas en original*).

En tales circunstancias, comprender al cine contemporáneo de acuerdo a su visualidad remite a situar el análisis en un entrecruzamiento entre las imágenes que describimos como cinematográficas en tanto son proyecciones propias de algún filme, y las imágenes que atraviesan nuestras redes sociales y cotidianas. El cine se introduce en el espacio y lo transforma mediante sus imágenes, porque en una era de lo visual todas las imágenes se interpenetran y producen experiencias. En el mundo contemporáneo y global somos traspasados constantemente por flujos de imágenes que nos llegan desde las redes digitales, los medios, las publicidades, etc., pero también a través de la circulación de mercancías y las formas de consumo. Con todo ello, los propios individuos y sus relaciones se constituyen como experiencias imaginales en sintonía con los productos y objetos que consumen, las modas, la vestimenta que

⁴ De hecho, actualmente hay películas que se producen exclusivamente para su exhibición vía Internet.

utilizan, los artefactos que portan: en definitiva, las imágenes que producen desde el proceder de sus propias prácticas. Todo ello confluye en la situación de transformaciones permanentes en lo normativo que alteran los dispositivos estéticos que regulan las biografías de lo cotidiano, en el espacio global siempre interconectado del presente.

En esa indistinción entre lo cotidiano y el arte, en esa experiencia post-autónoma del presente, es necesario analizar el régimen estético que se posiciona como específico dentro del contexto de una *producción social entre imágenes*, que es aquello que aquí exponemos como lo *imaginial*.

3. Producciones y dimensiones estéticas e imaginiales del espacio

Se presenta como necesario, entonces, abordar la problemática de definir un “régimen estético” que despliegue caminos posibles de apreciación para ordenar los postulados que inscriben también al arte cinematográfico en esa experiencia post-autónoma que se expresa en lo imaginial.

Primeramente, interviene en esta apreciación algo que profundamente he desarrollado en otro contexto, y que en buena parte, trasciende a estos postulados: me refiero a la distinción entre Representación y Expresión⁵. Concretamente, mi argumentación se ha sostenido en los fundamentos de un cuestionamiento a la noción fuerte de Representación que se impone en el arte en general y en el cine en particular, para comenzar a pensar una idea como la de Expresión. En tales aspectos, sostengo que la Representación exige un modelo trascendente que define *a priori* y por completo el objeto artístico sin atender a sus particularidades de exposición y de intervención en la experiencia social; debido a

ello he insistido, en ese punto, con la crítica a la tesis del realismo en el cine, ya que una concepción estética como esa depende directamente de una idea preconcebida de la realidad a la cual representar. Contrariamente, la noción de Expresión abre las posibilidades de un pensamiento plural y activo del arte y que no restringe las amplias posibilidades y potencialidades interpretativas que en cualquier caso se desprenden de la obra. La Expresión, en ese marco, no es trascendente sino plenamente inmanente y ya no refiere a una idea previa de la realidad, sino que se despliega como experiencia. Lo que la cinematografía realiza mediante sus imágenes, entonces, es una expresión de la experiencia, lo cual implica abordar todos los entrecruzamientos posibles de imágenes con sus múltiples sentidos siempre en transformación. Así, la experiencia no está desligada de la producción de imágenes, sino que ella es un devenir más de esas imágenes. De este modo, no hay representación de la realidad ni anulación de las potencias estéticas de lo cotidiano, sino una permanente insistencia en ello. El cine, entonces, ya no se rige por una pretensión moral de definir *¿qué es lo real?*, sino por una ética y una política que interviene sobre la problemática que indaga acerca de cómo fluye la experiencia cultural y cotidiana entre la multiplicidad de imágenes y relatos que se despliegan en la posmodernidad.

Es interesante observar también la manera en que este mismo problema es asumido y analizado por Rancière (2011). Este pensador propone distinguir, por un lado, entre un “régimen artístico” que se erige como sustento de la Representación, y por otro, un “régimen estético” que provoca y ejerce una ruptura con la Representación.

Rancière argumenta que el principio de la Representación ha sido desde siempre la mimesis, el cual convoca a la *armonía*. Es decir, la mimesis concentra en su unidad representativa una imagen fuerte de estabilidad entre el pensamiento (lo

⁵ Véase Dipaola (2010a y 2010b).

inteligible) y los sentidos (lo sensible). En *La fábula cinematográfica*, por ejemplo, decía: “Si el cine revoca el viejo orden mimético, es porque resuelve la cuestión de la *mimesis* en su raíz: la denuncia platónica de las imágenes, la oposición entre la copia sensible y el modelo inteligible” (Rancière, 2005: 11).

Por esto, es necesario salir del aprisionamiento del modelo mimético, y Rancière encuentra una ligazón entre las condiciones de la *poiesis* y de la *aisthesis*, es decir, entre la naturaleza productiva y la naturaleza sensible. Lo que indica específicamente el autor es que el régimen estético es inmanente -y ya no trascendente como lo era la Representación en el marco del régimen artístico; entonces, esa inmanencia *expresa* una inmediatez entre la *poiesis* y la *aisthesis*. Y es en esa inmanencia, en esa expresividad, en esa afirmación de la inmediatez entre los sentidos y su productividad que se conforma lo que él mismo denomina “régimen estético del arte”: “El cine pertenece al régimen estético del arte en el que ya no existen los criterios antiguos de la representación que distinguían las bellas artes de las artes mecánicas y ponían a cada una de ellas en su lugar” (Rancière, 2012: 14).

En estas condiciones, con la posibilidad de pensar ese “régimen estético del arte” y en articulación con mi tesis acerca del carácter expresivo y ya no representativo del arte, se adquiere consistencia para comprender ese circuito que distinguimos para las imágenes como correlación entre las imágenes propiamente artísticas y las imágenes cotidianas o sociales. Esa relación inmediata entre el arte y la experiencia social es lo que permite pensar novedosas (no por ello nuevas) formas de concreción de esa materia fantasma que es el cine. Si se vuelve inapropiada una categoría como la de realismo, ello se debe -precisamente- a que en esa inmediatez entre la experiencia y las expresividades de las imágenes se constituye lo *imaginal*, es decir, la producción misma de lo social entre las imágenes. En otros

términos, la coalescencia entre la experiencia social y la expresividad de las imágenes cinematográficas que muestra su indiscernibilidad. El carácter post-autónomo del cine contemporáneo, como regido en el marco de una era de lo visual, se explica en esto: la experiencia cultural y cotidiana es indiscernible de las imágenes cinematográficas que la atraviesan y entre las cuales se produce y metamorfosea.

4. Las visualidades y la experiencia del cine

De acuerdo con ese “régimen estético del arte” articulado en la Expresión y que induce el despliegue inmanente de imagen y producción -o, con precisión, de imágenes y experiencia sensible-, nos es posible detallar más claramente aquella idea inicial relativa a que el mundo posmoderno es propio de una era con preeminencia de lo visual, y que sus prácticas y la experiencia cultural y cotidiana se inscriben en eso que singularmente denominamos “sociedades imaginales”.

La articulación de redes, medios, pantallas, publicidades, discursividades, etc., producen una amalgama de efectos imaginales que organizan una multiplicidad y diversificación continua del espacio y del tiempo. El tiempo no se rige ni configura en un orden cronológico, sino que se determina en la inmanencia expresiva de la misma experiencia que los individuos realizan a través de sus prácticas y comunicaciones. El espacio, propiamente, es articulado y proyectado en sus trayectos, en sus derivas. No hay una forma cartográfica rígida o establecida, sino que, otra vez, las propias prácticas y comunicaciones entre individuos conforman un devenir normativo del espacio. En este sentido, podemos también recurrir a una noción como la de “lugares imaginales”, es decir, lugares instituidos a partir de la presencia de prácticas y relaciones que posibilitan una determinada organización de los objetos, las mercancías, etc., que impregnan la experiencia espacial concreta y

que, de tal modo, *expresan* una imagen del lugar. Belting enuncia al respecto: “Las imágenes no aparecieron en el mundo por partenogénesis. Más bien nacieron en cuerpos concretos de la imagen, que desplegaban su efecto ya desde su material y su formato [...] Las imágenes tuvieron la necesidad de adquirir un cuerpo visible puesto que eran objeto de rituales en el espacio público ofrecidos por una comunidad [...] La experiencia del mundo se aplica a la experiencia en la imagen. Sin embargo, la experiencia de la imagen está ligada, por otra parte, a una experiencia medial” (Belting: 33-34 y 35).

En tal condición estética, y en el circuito permanente de prácticas que estimulan un devenir de la experiencia, la cinematografía contemporánea inscribe sus perspectivas en la afluencia constante de visualidades. Aquello que -siguiendo en algunos puntos a Rancière- definimos como “régimen estético del arte”, situado sobre la condición inmanente de la expresión, hace posible el análisis y la focalización sobre un cine que forma parte de lo que llamamos la “producción social *entre* imágenes”. Aquí debe atenderse a la figura intersticial que se presenta: el cine es convocado a la experiencia visual por esa forma intersticial que se despliega como una presencia móvil.

Deleuze (2005a y 2005b) propuso la diferenciación entre el cine clásico y el cine de la Segunda Posguerra (es decir, el cine moderno) de acuerdo a las figuras conceptuales de “imagen-movimiento” y de “imagen-tiempo”. Son conceptos, pues son imágenes, decía Deleuze, lo que equivale a pensar que en su propuesta ya estaba enunciado, en cierto modo, este devenir visual del mundo contemporáneo. En eso que este pensador exponía como “cine moderno”, desde la idea de imagen-tiempo se desprendía otra de carácter específico y fundamental: la “imagen-cristal”. Cuando Deleuze afirma: “el cristal es expresión”, impone una lógica de pensamiento en la cual

la imagen sólo puede pensarse como inmanente, como expresividad, y con precisión, como indiscernibilidad. Esa figura intersticial explica, entonces, que en un absoluto plano de inmanencia se produce, germina una indiscernibilidad de las imágenes⁶.

En nuestro repertorio teórico diremos que entre las imágenes cinematográficas y la experiencia social y cultural no hay delimitación, no hay corte, sino un germen imaginal que incita el despliegue de las visualidades entre las cuales expresamos nuestras estéticas de la vida cotidiana.

Sobre esa idea es que se hace posible abrigar una definición para “cine contemporáneo”. Si el cine clásico se definía en el montaje y en la conceptualización de la imagen-movimiento, el cine moderno se regulaba en la idea del plano y en la forma conceptual de la imagen-tiempo. El paso hacia adelante que Deleuze ofrece es esta noción de indiscernibilidad desprendida a partir de aquella idea de imagen-cristal. Al abrir paso a un pensamiento que conjugue y fecunde lo visual con la experiencia práctica, la indiscernibilidad también da fuerza a la puesta en ejercicio de un pensamiento que busque comprender la expresión de los flujos permanentes de imágenes de nuestras sociedades actuales, es decir, a nuestra presencia en el mundo como un estar-entre-imágenes. El cine contemporáneo se define, así, como un cine de la permanente visualidad, como un cine de la continua proliferación de imágenes, como un cine que fluye sobre una experiencia social y cultural

⁶ Arthur Danto, en su filosofía del arte, también se preocupó por la cuestión de la indiscernibilidad. Si bien no es necesario detenernos en su argumento, vale mencionarlo puesto que allí Danto muestra, precisamente, el modo en que las obras de arte y los objetos cotidianos en el “mundo del arte” no son diferenciables en primera instancia por categorías o juicios estéticos, en tanto tales objetos son indiscernibles. Un análisis de esto puede encontrarse en Dipaola (2011b).

en devenir. En tanto las imágenes cinematográficas y las imágenes de nuestras experiencias prácticas se vuelven indiscernibles, es posible pensar una nueva conceptualización que defina la imagen característica y expositiva para este cine contemporáneo, la cual propongo establecer como *imagen-espacio*.

5. Las visualidades y las estéticas del espacio

Teniendo en consideración la línea de nuestra hipótesis inicial, que indica que en las sociedades contemporáneas los vínculos sociales organizan sus prácticas mediante imágenes en el contexto de una era de preeminencia de lo visual, es necesario insistir en las formas de concebir y aprehender el espacio social en general, y el espacio urbano en particular, en estas sociedades imaginales.

Regidos por la concepción de la visualidad es posible arriesgar definiciones de espacio en un sentido sociológico, en un sentido estético y también una definición cinematográfica de espacio, procurando que tales dimensiones se conjuguen en la narración aquí propuesta.

La definición sociológica de espacio es fundamental, ya que deviene premisa estética de las prácticas en el mundo urbano. En ese marco, podemos hablar de *espacio situado* y de *espacio vivido*: el primero remite a una dimensión límite de lugar; en el segundo caso la referencia es a lo que podemos llamar lo cotidiano. Lo particular de la posmodernidad es que ambas dimensiones se confunden, pues actualmente no es posible delimitar una percepción de lugar sin referir las instancias vitales o prácticas que lo organizan y hacen posible. En un guiño wittgensteiniano se puede argüir que un lugar adquiere significado de acuerdo con su uso. Entonces, lo cotidiano es productor de lugares, y la manera de producir es a partir de metamorfosis continuas: al ser las prácticas de los individuos flexibles y al inscribirse en procesos imaginales, los lugares expresan

mutaciones permanentes gestadas en esos procesos. De esa manera, todo espacio situado -todo lugar- es un espacio vivido -significado, narrado, imaginalizado por prácticas cotidianas. Aparece aquí la evidencia de que el espacio se constituye performativamente. Las propiedades normativas que fundan el espacio y las acciones en éste dispuestas cambian de acuerdo a ese principio de performatividad: es el uso, el hacer, las prácticas aquello que expresa el espacio, y en ese aspecto un lugar se define por los flujos que lo disponen, por las trayectorias y los tránsitos, por las disposiciones de objetos y de cuerpos, por las relaciones entre los objetos y los cuerpos. En fin, por las imágenes que germinan como experiencia entre esos vínculos. Un lugar no es algo fijo, sino la permanente circulación de las imágenes que lo forman y hacen posible. Se trata de una composición de vínculos, y por ende, de movilidades.

De esta definición sociológica del espacio se desprende otra de carácter estético: es posible hablar del espacio como una topología en tránsito, en permanente circuito. Si sociológicamente referimos a la idea de espacio situado y de espacio vivido, en su aspecto estético esto puede inscribirse en las trayectorias. Una “postproducción” del espacio donde los diferentes artefactos, objetos, mercancías que lo componen permitan la aparición de nuevas experiencias y derivas estéticas. Si las “sociedades imaginales” pueden definirse a partir de las múltiples narraciones que la atraviesan, los trayectos se condicen, entonces, con apreciaciones de carácter estético que fecundan las formas de vida cotidiana. La experiencia estética de la visualidad permanente nos propone la perpetuidad del tránsito. Los individuos de la posmodernidad afrontamos disposiciones estéticas de acción, traslado y afecto, en donde todo se define e instituye a través de las imágenes. En similar sentido, Bourriaud dice: “Una imagen transportable, un espejo en marcha: el destino del sujeto en el mundo de la

reproducción ilimitada es el de un exiliado perpetuo [...] En este mundo de lo no auténtico, dividido por la ingeniería doméstica de las imágenes y de las cámaras de control, estandarizado por la industria mundial del imaginario, los signos circulan más que las fuerzas que los estructuran: sólo podemos desplazarnos por las culturas sin identificarnos con ellas, crear singularidad sin sumergirnos en ella, surfear en las formas sin penetrarlas” (Bourriaud, 2009: 46).

Así, la posmodernidad entendida como experiencia de vida estética situada sobre la fluencia de los estilos de vida, sobre los flujos visuales, se señala como consagración de la fluidez y flexibilidad, como devenir de acontecimientos y relaciones que figuran estéticas de lugares atendiendo a las formas de circulación que los espacios propician. En sí, una ciudad ya no puede pensarse por sus límites, su registro geográfico o su demografía poblacional. Ahora la ciudad se define por sus trayectorias, sus flujos de entrada y salida, sus comunicaciones, las prácticas que los individuos ejercen en ella, las estéticas de los cuerpos, los objetos y las mercancías. La ciudad misma se convierte en una experiencia vivida.

Entonces, si el cine es un arte post-autónomo, su vínculo con el espacio urbano no puede describirse como un registro realista-geográfico, sino que es necesario comprender el vínculo estético-visual que posibilita el acontecimiento imagen de la ciudad en un determinado filme.

De este modo, antes de proponer algunas indicaciones para pensar y analizar las estéticas y las imágenes de la ciudad y del espacio en el cine contemporáneo, intentaremos brevemente exponer una definición cinematográfica de espacio que se articule con las precedentes.

Siempre que hablamos de imágenes, el espacio se ajusta al modo de su percepción visual. De hecho, el cine ha utilizado

corrientemente el campo y el fuera de campo como efectivas delimitaciones del espacio. Pero, ¿qué más puede verse cuando pensamos las imágenes cinematográficas no ya con autonomía respecto al registro del cual provienen, sino como parte de esa misma experiencia?

Podemos pensar en términos estrictos la noción de “espacio fílmico”. Aquí nos encontramos primero con la idea de imagen, y entonces, lo que define la visualidad del espacio es el cuadro, la escena y el plano. Pero también el espacio fílmico se configura en su narrativa, y en ese caso, se define por el relato y la poética (Aumont y otros, 2008).

Pero al ser la propia imagen un índice de narración, la diferenciación no es tajante y mucho menos neutral (Aumont, 2006). Debido a ello se puede sostener que las imágenes cinematográficas no adquieren independencia respecto a los acontecimientos que registran y narran: más aún, esas mismas imágenes se introducen como parte de las narraciones de las estéticas y experiencias de la vida cotidiana. La imagen cinematográfica no puede, entonces, representarse como un registro de la realidad, sino que es expresión de la producción de una realidad que, en la actualidad, es plenamente visual. Como sugiere Comolli: “Cada ‘nuevo’ realismo sería entonces una operación de deconstrucción de realidades anteriormente puestas en forma y desde ahora desmontadas. Las piezas originadas se pondrían a su vez de manifiesto como los primeros elementos de una nueva representación del mundo, de una nueva narración, de una nueva creencia” (Comolli, 2007: 369).

En la articulación y pensamiento conjunto de estas dimensiones sociológicas, estéticas y cinematográficas del espacio, y atendiendo a la propuesta inicial relativa a lo imaginario y lo visual, empieza a mostrarse posible ofrecer algunas indicaciones respecto a esto que ya indicamos como peculiar del cine

contemporáneo y que exponemos bajo el título de imagen-espacio.

6. La imagen-espacio en el cine contemporáneo

Al proponer un concepto como el de *imagen-espacio* interesa pensar las condiciones según las cuales es posible entender al propio espacio -junto a ello, a la ciudad y lo urbano- como una producción *entre* imágenes. La idea de lo imaginario no se concentra solamente en un plano estético, sino que propone dar cuenta de la manera en que todo lo que naturalmente llamamos social, cotidiano, real, está traspasado compositivamente por imágenes y se expresa singularmente visual. En el presente no hay tipo de vínculo alguno que pueda apreciarse por fuera de sus experiencias visuales y sus composiciones imaginarias.

Ahora bien, si el espacio se ha convertido en una característica fundamental del cine contemporáneo, ello se debe a que aquél -y precisamente el espacio urbano- adquirió singular relevancia en el contexto actual. El cine desde su nacimiento es urbano, al igual que la modernidad, pero en la posmodernidad visual y saturada de imágenes, el cine es una forma vital más del espacio. La imagen-espacio no es representación de la ciudad, sino expresión de los flujos, las movilizaciones, la permanente circulación. La imagen-espacio es una experiencia del devenir y las metamorfosis de la ciudad y sus figuraciones imaginarias.

Por esto, la imagen-espacio sólo se hizo posible dentro de eso que describimos como “régimen estético del arte”, pues no podía surgir del registro y su pretensión realista o de la *mimesis*, pues es propia de una práctica, de los modos de transitar y performativizar la ciudad. En ese sentido, la imagen-espacio es *síntoma*, es aquello que produce algo que no puede ser inscripto en la representación. Es aquello que por ser visual ya no puede representarse y únicamente es posible

visualizar. En fin, el origen imposible de las “sociedades imaginarias”: estar por fuera de la representación al ser experiencia fluida y permanente de imágenes.

7. Los síntomas de la representación

Entonces, al proponer la idea de síntoma se explicita el “malestar de la representación”. Esto es algo ya aportado por Didi-Huberman (2006) cuando expone su noción de “imagen-síntoma”: en ésta se efectúa un dispositivo crítico que enuncia aquello que la representación no puede observar ahora, lo que escapa puntualmente al *aquí y ahora* de la representación. En ese aspecto, la imagen-síntoma es fuga y porvenir, es decir, expresa lo aún-no-llegado, y eso sólo puede ser percibido como “eternamente” visual. Así, lo *imaginario* es un síntoma, pues es aquello que no podemos representar: el mundo cotidiano vuelto plenamente visual.

De este modo, la imagen-espacio no es una manera de representar la ciudad en el cine contemporáneo, sino de insistir sobre su imposibilidad de representación y visualizar los flujos y movilizaciones, intervenir sobre la propia experiencia de lo urbano.

Esa noción de imagen-espacio como preponderante en las narrativas del cine contemporáneo puede subdividirse de acuerdo a cómo se expresa en los distintos filmes. Así, encontramos imagen-flujo, imagen-presencia e imagen-trayecto. Estas indicaciones se expresan de acuerdo a la manera en que los planos disponen las narrativas en un filme.

8. Las imágenes-espacio en algunos filmes argentinos de la última década

En *Rapado* (1996), de Martín Rejtman, es posible, en el mismo inicio de la película, apreciar una imagen-trayecto, donde la ciudad se compone mediante el desplazamiento de la imagen en un plano-secuencia. Es notorio que la ciudad no es representada, sino

expresada en su movimiento, su composición visual y estética a partir del tránsito. Esta película narra las peripecias de Lucio desde el momento de ese plano inicial en el que le es sustraída su moto, a partir de lo cual el protagonista decidirá raparse el pelo y consagrarse a la búsqueda de una moto para hurtar, la cual termina siendo un motociclor Zanella de baja cilindrada y muy diferente a la que él tenía, que terminará siendo desechada al costado de una ruta. Entre ello, Rejtman utiliza las variantes narrativas que posteriormente fueron características de su cinematografía, es decir, la circulación permanente de objetos, el azar y el caos como dimensiones constructivas el espacio, los intercambios de relaciones y su fluidez, etc.

De este modo, se consigna un tipo de imagen que se define por los trayectos o tránsitos de los personajes, de sus relaciones y de los objetos que portan, se intercambian o consumen. Incluso el “robo” aparece como una forma más del intercambio, y en ese sentido, es definible como un trayecto.

En la película *Centro* (2010), de Sebastián Martínez, tenemos un concreto ejemplo de lo que llamo imagen-presencia, puesto que nos enfrentamos a una cámara fija que, en diferentes lugares del centro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires⁷, atestigua las pulsaciones, flujos y movilidades que organizan la visualidad de la ciudad. Así, la imagen atiende a la presencia de esa movilidad y no forma parte de la misma movilidad como en la imagen-trayecto.

En esta película el director elabora el registro documental situándolo como estrategia narrativa. Compone una temporalidad anacrónica de la propia noción

⁷ Nos referimos principalmente a la Avenida Corrientes en la zona del Obelisco y a la calle Florida. Por supuesto que en la perspectiva teórica que nosotros asumimos no es posible hablar de un único centro, sino que estamos siempre en un marco de multipolaridad.

de centro para desde ello hacer visible el mismo descentramiento del espacio urbano. La imagen-presencia se muestra evidente al poner en escena y fijar aquello que no puede dejar de ser pensado en su desplazamiento.

En el filme *Sábado* (2002), de características incuestionablemente urbanas, y dirigido por Juan Villegas, se ejemplifica lo que defino como imagen-flujo. En este caso, las imágenes expresan las plurales maneras en que las prácticas, los objetos circulantes, las personas, sus diálogos y sus relaciones, etc., producen mediante sus dinámicas y flexibilidades, vale decir, a través de su permanente fluir, la experiencia de la ciudad. La ciudad en el filme se expresa a partir de los flujos, y las imágenes se expresan como parte de todo ese fluir. Los propios lugares no pueden ser representados ni identificados, y son siempre determinados por la circulación y la performatividad permanente que sustenta a la película.

El filme se sitúa en el fluir de un único día de varias personas que por intermedio de circunstancias fortuitas se cruzarán y relacionarán persistentemente; en esas condiciones el azar será una guía de los vínculos y las propias prácticas entre individuos adquirirán un valor performativo. Entonces, el espacio fluye y se condiciona a través de tales efectos performáticos que configuran el espacio vivido como síntoma del espacio urbano mismo.

En *Un mundo misterioso* (2011), de Rodrigo Moreno, se encuentra con claridad otra vez la imagen-trayecto: desde la separación de una pareja de jóvenes, la imagen compone una visualidad y una narrativa que persigue el trayecto de un personaje enfrentado a situaciones novedosas hasta retornar al punto de inicio. Aquí la imagen es plenamente trayectiva y compone la visualidad de la ciudad en ese tránsito.

Lo que más quiero (2010), de Delfina Castagnino, compone una imagen-presencia

mediante su narrativa, al indagar y mostrar la presencia de un vínculo. Es decir, no se centra en el trayecto de los personajes, ni en el fluir de sus prácticas como dinamizadoras del espacio, sino que las imágenes del espacio que percibimos son posibles por la manera en que es mostrada la intensidad del vínculo de amistad como una presencia.

A diferencia del filme *Centro*, en *Lo que más quiero* el carácter de la imagen presencia está aportado por el seguimiento de la cámara del vínculo entre los dos personajes femeninos. Los planos conducen así a sostener una composición estética del espacio, pero no en el orden del lugar estrictamente dicho, sino en esa condición práctica que un vínculo mínimo constituye para hacer posible una expresión de lugar.

Finalmente *Castro* (2009), de Alejo Moguillansky, es posiblemente el ejemplo más contundente en el cine argentino contemporáneo de un trabajo con la imagen-espacio, y en referencia explícita al espacio urbano. En esta película se aprecia con claridad tanto la imagen-flujo como la imagen-trayecto. Las imágenes expresan los trayectos que componen a la ciudad como indefinida en sus límites y como multipolar: así los colectivos mantienen una circulación en direcciones similares aunque sus carteles indiquen que se trasladan hacia puntos cardinales distintos, y las persecuciones no tienen destinos previstos y mutan permanentemente su localización. Y esa indefinición de los trayectos se conjuga con un flujo permanente de mensajes, medios, comunicaciones y prácticas que alteran también las narrativas de la ciudad.

La película de Moguillansky también constituye la visualidad del espacio a partir del otorgamiento de un nombre-móvil: la figura del protagonista llamado Castro debe permanecer en permanente fuga. Ese destino de fuga provoca que su nombre se mencione con constancia en diferentes lugares; así, los espacios de la ciudad se transitan y fluyen en

la dinámica de un nombre que no puede atraparse. El lugar se vuelve móvil por la fuga, pero también por su imposibilidad de ser nombrado en esa repetición continuamente desplazada.

9. Conclusiones

Estas distintas imágenes que dan cuenta de eso que expusimos como *imagen-espacio*, indicando la particularidad del cine contemporáneo, son las que permiten entender a la ciudad como un síntoma visual, y en definitiva, posibilitan comprender las propias experiencias sociales y culturales de la posmodernidad en el contexto de su condición y producción imaginal.

Comolli (2007) sostiene que el cine contemporáneo se basa en poner siempre a “riesgo lo real”. Con ese pretexto asegura que el cine produce todo como imagen: a la ciudad, a los individuos, a las instituciones, pero trabajando siempre-ya con imágenes. Entonces, lo que llama el riesgo de lo real, refiere, concretamente, al riesgo de tener siempre que producirlo, al devenir imagen de lo real. Y eso es lo que, en parte, aquí denominó lo *imaginal*.

Todo ejercicio de lo visual es un desafío a la representación, porque nunca revela una relación directa ni de registro, y contrariamente, siempre se trata de producción, producir lo visual mismo. Por eso no hay verdad de lo real, sino devenir permanente de visualidades, de producciones visuales, que no necesariamente deben presentarse con toda la carga conceptual que significa la noción de “espectáculo”, sino que pueden abordarse bajo la idea de experiencias imaginales, de producción de lo social entre las imágenes.

La imagen-espacio es la concreción imaginal de la ciudad en el cine, pero, al mismo tiempo, del cine en la ciudad.

Referencias

- Aumont, J. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.
- Aumont, J. y otros (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Comolli, J. L. (2007). *Ver y poder*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Deleuze, G. (2005a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriano Hidalgo editora.
- Dipaola, E. (2010a). *La experiencia social en devenir. Expresiones comunitarias e identitarias en el Nuevo Cine Argentino*. Tesis de doctorado. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- _____ (2010b). *Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino. Imagofagia, 1*.
- _____ (2011a). *La producción imaginal de lo social: imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas. Cadernos Zygmunt Bauman, 1, 1*.
- _____ (2011b). *Ontología y estéticas post-representación: problemas de la filosofía del arte de Arthur Danto. Philosophia. Anuario de filosofía, 71*.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- Harvey, D. (2008). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Jameson, F. (2005). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Lash, S. (1997). *Sociología de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Maffesoli, M. (2005). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2010). *Las desventuras del pensamiento crítico*. En: *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- _____ (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.