

ESTÉTICAS DEL DESPLAZAMIENTO Y EL EXCESO: figuras del sentido y el acontecimiento en el Nuevo Cine Argentino

Esteban Dipaola
Universidad de Buenos Aires / CONICET (Argentina)
estebandip@yahoo.com.ar

Resumen

El ensayo aborda una serie de ideas acerca del Nuevo Cine Argentino, buscando analizar dimensiones y problemas que tales ideas abren. En ese aspecto, analizando, primeramente, algunas cuestiones relativas a la estética realista y problematizando sus presupuestos y consecuencias, mediante la ejemplificación a partir de ciertos filmes, se propone pensar los regímenes de visualidad e imágenes que las estéticas de esta nueva cinematografía conforman para expresar y ya no representar la experiencia social y cultural en la que vivimos y realizamos nuestros sentidos prácticos. Así, nociones como azar, sentido, acontecimiento, expresión sirven para pensar algunas perspectivas estéticas, filosóficas y sociológicas que pueden evidenciarse en las películas. Todo ello, con el objetivo de pensar y analizar las modalidades narrativas y estéticas que contiene este nuevo cine argentino para expresar el devenir de las relaciones en la experiencia social y cultural contemporánea.

Palabras clave: nuevo cine argentino, realismo, estética, imágenes, visualidades.

Introducción

El Nuevo Cine Argentino puede definirse en tanto la insistencia en detener el relato en el momento justo en que éste empieza a emerger, mejor dicho, a concretarse. La lógica de su visualidad se expresa –así también se abre– sobre la ruptura del ámbito de lo visible que se le contrapone. Esto es, sobre el campo de las imágenes que construyen y articulan el espacio cotidiano, el Nuevo Cine Argentino explora lo “no dicho”, el margen inexpresivo e inexpresado de una realidad que crea constantemente nuevos afueras. En definitiva, no es simplemente que en el Nuevo Cine Argentino la lógica del relato se articule en el foco de una apertura constante y nunca determinada, sino más que eso todavía, el relato introduce permanentemente sus propias rupturas internas, se deshace para rehacerse en su propia estructuración, adviene, en el medio de su propia circulación, al ser en el cual se concibe: se transfigura a sí mismo, perennemente, en el devenir infinito de su forma acontecimiento.

En numerosas críticas y varios estudios académicos se ha intentado resaltar cierto realismo (no ingenuo) de carácter social o crítico que aparecería como la perspectiva estético estructural de este Nuevo Cine Argentino. Pensándose así que, al introducirse en estos filmes historias que abordaban a los períodos de la última crisis del 2001, la problemática de la desocupación, las clases medias (algo que había sido abordado, aunque con otros criterios, en el cine argentino de las décadas cuarenta y cincuenta), la marginalidad, desde el propio marco en que tal marginalidad es construida y concebida, como en los filmes de Caetano *Bolivia* (2002) y el realizado junto con Stagnaro y que inicia este ciclo de producciones de nuevos directores, *Pizza, birra, faso* (1998), esa realidad estaba “encuadrada”, y como decía André Bazin “cada fragmento de lo real puede expresar el mundo desde un *punto de vista*” (1). En este sentido, la identificación realista que se le atribuye al Nuevo Cine Argentino es

comparada o pensada en la perspectiva del “neorrealismo” italiano (algunas coincidencias son claras, sobre todo, en lo referente al uso de actores no profesionales, aunque aquí la similitud se extiende al movimiento de la *nouvelle vague* en Francia y a algunas otras corrientes, por ejemplo, cierto cine oriental de los años sesenta y setenta), sin embargo, las equivalencias a veces son problemáticas, y cierta reducción que suele hacerse para sostener la presencia de una estética realista en la nueva cinematografía argentina acaba perdiendo, en su pretendido análisis, la posibilidad de entrever el campo específico en el que esta cinematografía interviene radicalmente en la realidad: hablamos de una intervención, pues “lo real” no se reproduce o se representa, sino que se crea, pero, simultáneamente, tal intervención es radical, puesto que en esa creación hay una transformación profunda de la experiencia; y nos referimos a una transformación de la experiencia estética, pero también de la experiencia social y cultural o, sencillamente, cotidiana, y a la vinculación repetitiva entre ambas.

De este modo, aquí no sólo anticipamos el rechazo al reduccionismo estético que piensa al Nuevo Cine Argentino bajo la égida de las determinaciones de una estética realista, sino que también pensamos a este nuevo cine bajo una concepción radicalizada de la estética, es decir, nos interesa apuntar que en este nuevo cine no hay siquiera posibilidades de definir una forma definitiva de representación estética, y esto no simplemente porque entre los directores haya una heterogeneidad de posiciones (que de hecho la hay), sino, justamente, porque el modo característico de este Nuevo Cine Argentino es que no se cierra sobre la forma de una representación estable y absoluta, sino que corrompe la representación constantemente, la excede y sobre sus fragmentos deconstruye un relato acerca de aquello que en la realidad aparecía bajo el símbolo de lo ausente. En síntesis, ya no es la historia lo que se expresa, sino el “acontecimiento”, *lo expresable* (2).

Azar, narración y juego

Los momentos de la cotidianeidad están des-encadenados en las narrativas del Nuevo Cine Argentino. No se trata simplemente de que no haya una estructura lineal, sino de que las múltiples perspectivas se disuelven unas en otras haciendo desaparecer toda unidad. Es la paradoja de la aparición de la realidad en esta nueva cinematografía, pues cuando la realidad aparece lo hace desapareciendo en la multiplicidad de sus experiencias carentes o excedidas ya de todo arraigo temporal. Son los encuentros y desencuentros constantes, la dinámica de interacciones fugaces, la instantaneidad de lazos con el otro, el cual sólo es una espera, un arribo imposible, la circulación de objetos, personas, nombres, la circulación de partes que no expresarán nunca un todo, los que entretejen, en definitiva, esa realidad que se diluye en el preciso momento de su presentificación. Pero aquí ni siquiera la aparente lógica cultural –posmoderna– del capitalismo de consumo queda a salvo, pues una circulación tal no está expresando el triunfo y la resignación frente a ese nuevo fetichismo mercantil sustentado en el dominio del “valor-signo” (3), pues tal circulación destituye toda potencialidad signífica, toda forma que oculte el verdadero contenido. En el Nuevo Cine Argentino, la circulación es de relaciones, sólo eso, y así las relaciones no aparecen fetichizadas, pues simplemente huyen de toda posibilidad de representación, de adecuación a la forma. Las relaciones en el Nuevo Cine Argentino no son forma ni contenido, son relaciones, y como tales, circulan. Ahora

bien, no es esto una postulación y celebración del triunfo de lo meramente efímero, al contrario, es una apertura hacia el “juego de lo real” como devenir de la experiencia que el Nuevo Cine Argentino construye. La perspectiva del juego aquí es la de la posibilidad del intercambio de reglas de acción al infinito, esto es, no hay un momento determinante de la norma, el momento clave que establece las coordenadas del espacio, más bien, en el flujo del desarrollo toda regla establece su propio “grado cero”, abriendo la dinámica a nuevas intervenciones y dimensiones (4). Es el “juego ideal” tal como lo propone Gilles Deleuze en su *Lógica del sentido*, donde lo que se espera es que haya un número infinito de relaciones posibles, una *serialización* que desande “grietas” en la estructura, no destituyéndola sino dándole una cualidad superior: la posibilidad del azar, del devenir, de la más genuina metamorfosis (5). Y ese es el “efecto de lo real” en el Nuevo Cine Argentino: correr, abrir la realidad siempre más allá; que los límites del lenguaje no sean los de mi mundo como pretendía Wittgenstein, sino que el mundo explore nuevas y abiertas posibilidades de sentido para mi lenguaje. Cuando en el Nuevo Cine Argentino los diálogos no se corresponden entre sí, no sostienen instancias de enunciación adecuadas para la interacción entre ego y alter, nos hallamos –como en el mundo de Alicia– en ese instante en que el sentido se convierte en lo expresable del acontecimiento y, entonces, las relaciones se constituyen sobre espacios nuevos, construyen nuevas reglas a partir de las cuales nuevamente *insistir* sobre la realidad. Así, esas relaciones son, tal las definía Deleuze, ese “lugar absoluto que falta a su lugar”: la comunicación está asegurada porque las relaciones divergen sin cesar, pues cada relación está desplazada respecto a sí misma, excede a su propia identidad. Por eso, la realidad aparece en el Nuevo Cine Argentino, pero bajo el modo del exceso y del azar, creada *a posteriori* y puesta en escena como desplazamiento y apertura, como juego infinito.

En *Sábado* (2002), de Juan Villegas, los momentos y las expresiones de la cotidianeidad son asiduamente ubicados sobre el tránsito indefinido y constante de esos desplazamientos, incluso en la propia apreciación técnica del montaje, los planos parecieran entrechocarse y no corresponderse entre sí. La narración en esta película es permanentemente regenerada de acuerdo con la concepción de lo azaroso. Es una película de diálogos que exceden las normas enunciativas, marcando los *ritmos* de un mundo que se desordena reorganizándose y ramificándose en nuevas tramas. Un accidente de autos insignificante con un famoso (Gastón Pauls representándose a sí mismo) es el momento de inicio de una deconstrucción de los marcos representativos sobre el que los hechos o las historias podían sostenerse, a partir de ahí todo será una gesticulación de espacios articulados en la gratitud de los entrecruzamientos y los desencuentros. El intercambio de relaciones entre personas, el intercambio de cotidianeidades nimias (compartir el desayuno) se encargarán de expresar las figuras del azar en una visualidad desesperada y desencantada: son sólo esos personajes intercambiándose, o son sólo esas relaciones, o son sólo esos rumbos.

Cuerpos, excesos, fragmentación

Es, por supuesto, la lógica del exceso la que permite que el azar se distribuya indefinidamente sobre un circuito de regulaciones que se esparcen al infinito. La regla –y su representación tanto como su expresión– siempre está en exceso en la narrativa de la nueva cinematografía argentina. No es posible definir la estética y preocupaciones artísticas de la nueva generación de realizadores por

normas de “puntos de vista” en común, “objetualizaciones” específicas, “marcos de percepción” determinados, etcétera. El campo estético que traspasa a toda esa nueva generación es exceder los usos y normas estandarizadas del “hacer cine”, es exceder también, y sobre todo, la representación: hay siempre algo que escapa al orden, fragmentando los modelos. El exceso es el eje de inicio en películas como *Mientras tanto* (2006) de Diego Lerman o *Monobloc* (2006) de Luis Ortega, en ambas todo está siempre más allá, arrebatado de su espacio original. En la película de Lerman debido a la dinámica de los desplazamientos, las imprecisiones de los lazos entre personas, incluso la excesiva estructura coral de su narración que es lo que termina permitiendo el juego en círculo. Pero además, todos los personajes están invadidos por el otro y desplazados de sí mismos, la trama se intercala entre motivaciones que nunca llegan a concretarse y, así, el mundo social aparentemente fragmentado, se expresa en el filme en el modo de una multiplicidad de fragmentos discontinuos y contrarios que, en verdad, más que una idea de fragmentación imponen una dinámica de los vínculos sustentada en la diseminación y la inmanencia del sentido: el odio y el amor, el amparo y la traición, la consideración y el reproche, la fuga y el encuentro, se constituyen, de ese modo, como formas de relación y de devenir.

También en *Monobloc* las motivaciones son una intención en el vacío, pero en este caso el exceso que acaba diluyendo la representación se expone en los colores, hay una insistencia pictórica que irrumpe todos los espacios, hasta el reflejo en el agua sucia de una pileta ubicada en la terraza de un edificio derruido (simbología artificial del mundo de esas mujeres) es una coloración de esa imposibilidad de ser, pero también de estar o, en otros términos, de *estar en el ser* (6). La contraposición que nos presenta *Monobloc* muestra cabalmente una constante flexibilidad de las identidades y de los cuerpos: los colores fuertes, intensos, ardientes; pero de otro lado, los personajes, las miradas, los diálogos, los cuerpos apagados, abúlicos, inexpresivos. Como anotaba Deleuze en sus estudios sobre cine: “el cuerpo nunca está en presente, contiene el antes y el después, la fatiga y la espera” (7). Podría decirse que el uso de los efectos contrapuestos en Luis Ortega –aunque también en la referida película de Lerman– acaba siendo un modo de integración entre su obra cinematográfica y la realidad cotidiana que él se propone expresar, pero *Monobloc* va más allá de ello, traspasa incluso los propios efectos de lo real que indicábamos anteriormente, pues en el filme la sobredeterminación de los colores hace de sus cuadros una concentración de sueños, pero también una disociación de la conciencia, fragmentos de personajes que han hecho desaparecer a todo *otro*. En este filme la nada lógica experiencia de lo onírico desplaza lo real aun por sobre los límites de sus propios efectos, algo que podríamos definir apoyándonos en Georges Didi-Huberman como un quebrantamiento de “lo que se llama realidad por medio de alucinaciones no adaptadas, a fin de cambiar las jerarquías de valores de lo real” (8). De esa manera, las fuerzas alucinatorias producen una brecha en el orden de los procesos mecánicos, introducen “bloques de *a-causalidad*” en esa realidad que se presentaba absurdamente dada como una. Y así, la trama ininterrumpida de tal realidad queda, al fin, desgarrada.

Frente a la imagen del saber sociológico que pretende verificar la existencia de una fragmentación de los lazos sociales, institucionales y cotidianos en la realidad, el Nuevo Cine Argentino introduce otras formas de comprensión de los procesos, sustentado en el valor estético del conocimiento: por ello,

más que referir a la supuesta fragmentación que imposibilitaría seguir sosteniendo la dimensión social de las identidades y de las diferentes comunidades se conciben entre sus imágenes nuevas formas de interacción y comunicación sin dependencias representativas y trascendentes; en otras palabras, se trata de identidades flexibles y comunidades dinámicas, pero de ninguna manera fragmentarias, y que se expresan de acuerdo con profundas metamorfosis que dan cuenta de modos de producción cultural del sentido en el campo mismo de las prácticas o, específicamente en la multiplicidad de la experiencia cultural y social (9). Así, este Nuevo Cine Argentino añade la dinámica de producción de los excesos, y en ese apropiamiento de la realidad, lo que se produce es una reorganización de las cualidades. Siguiendo las formas de la “repetición” y del “devenir”, provocando la emergencia de nuevas concepciones de la temporalidad en la que los personajes son insertos, la narración se desplaza sobre nuevos modos de circulación que ya no se adecuan a la estructura trascendente del modelo y del orden, sino que irrumpen con una cualidad nueva, con una intensidad nueva, que acaba desplazando y desintegrando el suceso real concibiendo una ficción que se entrelaza con la realidad hasta confundirse con ella. Y a partir de ahí la representación se hace añicos: ya no se trata de una representación de la realidad, sino de una realidad que excedió incluso a la propia representación. Lo que queda, entonces, es la más pura *expresión*.

Orden y organización

Cuando los objetos, las personas e incluso los nombres circulan indefinidamente, sin categorías precisas ni regulaciones acordadas previamente, puede decirse que hay algo de la lógica del intercambio que se encuentra fallando. Si nos situáramos en la perspectiva del *don*, todavía deberíamos decir que el don se hace irrepresentable y, junto a ello, imposible, esto es: el don circula porque es lo imposible (10). Sin embargo, los modos de circulación de objetos, personas y nombres en las películas de Martín Rejtman se atienen a todo ese cúmulo de imprecisiones. El carácter de lo impreciso permite que el régimen de relaciones en los filmes de este director no se sostenga en situaciones o lazos de arraigo duradero, sino que se presenten como efectos comunicativos de la realidad social. Hay en Rejtman todo un régimen de enunciados que se integran por sus dimensiones de sentido más que por sus instancias dialógicas. En estas películas (*Rapado* –1995–, *Silvia Prieto* –1999– y *Los guantes mágicos* –2004–) todo puede circular indeterminadamente no sólo porque la circulación carezca de orden, sino porque además se contrapone a todo orden. Lo que aparece en Rejtman es la figura del *orden*, pero devastada, desfigurada por la dinámica productiva de la *organización*. Gilles Deleuze muy claramente definía esta contraposición esencial para comprender la dinámica de relaciones en las sociedades actuales. Sostenía el filósofo francés, siguiendo la obra de Henri Bergson, que mientras la característica del orden era la estaticidad y se adecuaba únicamente a los modos de lo posible, la organización, en cambio, era dinámica, productiva, creativa y se afirmaba sobre los modos de lo actual (11). En el marco de ese proceso puede comprenderse la dinámica de circulación al interior de las películas de Rejtman: todo medio para expresar las relaciones entre personas, entre personas y cosas, pero también entre las cosas entre sí es una creación continua que va desplazando el sentido. Pensando nuevamente en el “juego ideal” que proponía Deleuze, ninguna relación puede ser idéntica, pues las circunstancias, las imbricaciones y

los intercambios que se producen serán diferentes en cada caso. Al igual que con las “síntesis disyuntivas” (12) deleuzianas, en el mismo punto en que los personajes rejtmánicos empiezan a converger, también comienzan a divergir infinitamente. Así, ya no hay lugar para lo posible, todo pasa a intensificarse en “lo actual”.

En *Silvia Prieto* esta insistencia divergente va a instaurarse desde el inicio del filme: “el día que cumplí veintisiete años decidí que mi vida iba a cambiar” dice Silvia Prieto (la protagonista, interpretada por Rosario Bléfari), y a partir de ahí el sentido comenzará a transfigurarse. Silvia Prieto trabajará en un bar y contará cuántos cafés, gaseosas y platos sirvió en un día, luego cambiará de trabajo para dedicarse a ser promotora y hacer circular muestras gratis de un jabón en polvo que lleva como marca el nombre de su compañera de trabajo “Brite”, intercambiará ex pareja con esta compañera, se irá de viaje y volverá y se dispondrá a buscar a todas aquellas mujeres que se llamen Silvia Prieto. En definitiva, Rejtman no propone un régimen definido para que todo esto se articule, por el contrario, es el sentido, sin coordenadas definidas, lo que debe desplazarse. Las identidades aquí se flexibilizan hasta anularse introduciéndose en la diseminación absoluta, ya no importa el yo de la conciencia, pero tampoco el *quién* de la lógica del agente; ahora todo agente, todo yo ha desaparecido en la impredecibilidad creativa de la organización: el acontecimiento desborda la representación.

A través de la impredecible lógica de circulación, Martín Rejtman está construyendo imágenes “sueltas” de las experiencias cotidianas en las sociedades actuales. Como en el análisis de la “narración cristalina” que realiza Deleuze acerca del cine de la imagen-tiempo (13), en las películas de Rejtman los espacios son indiscernibles, pero sin confundirse entre ellos, las escenas se intercambian entre sí, introduciéndose directamente en el tiempo, la narración así se mueve en los bordes del sentido.

Esa dimensión del cristal aparece también claramente en *Los guantes mágicos*: en este filme las interrelaciones entre los personajes y el tiempo se articulan a través de la dimensión de lo “retro”. Los personajes aquí tienen más de treinta años y se reconocen a través de sus interacciones y por medio de un pasado no preciso, pero supuestamente en común. Y en ese espacio que construyen, un boliche “ochentoso” (que incluso remite a películas argentinas de los años ochenta) en donde, por supuesto, se escucha y baila música “ochentosa”, se convertirá en el lugar de convergencia del tiempo: el presente de los personajes experimenta el pasado en común que no es claro si precisamente lo tuvieron; o sea lo “retro” aparece como la figura de intercambio para instaurar un nuevo modo de circulación social. El pasado y el presente se confunden así en un único momento de registro, con lo cual Martín Rejtman atrapa y suelta a la vez la promesa fracasada del cine, a saber: querer mostrarlo todo. Pero el cine, recordando lo que alguna vez expresara Serge Daney: “sólo puede registrar un presente que es perturbador”: pues ese presente “está atrapado en la idea, en el mito, en el sueño de un proceso que no podemos ver ni verificar todos los días”, y que se nos escapa, al tiempo que también nos retiene (14). En esa movilidad perturbadora, entonces, Rejtman termina afirmando lo real como un “modo confuso” de sus ficciones.

Lo mimético perdido

Si los desplazamientos, los desencuentros, los intercambios y el devenir provocan grietas sobre una estructura representativa que hacía de la realidad una identidad puesta en el filme, la ruptura del esquema de la representación acabará de concretarse desde el punto de vista de “la cosa”. Una pantalla negra durando algunos minutos, junto a una música desordenada será la manera utilizada para quebrantar un modo del “cine dentro del cine” por Lisandro Alonso en *Fantasma* (2006), pero ese color negro que por momentos parece interminable, figura también el vacío y la espera de sus dos películas anteriores: *La libertad* (2001) y *Los muertos* (2004). El vacío es ubicado por Alonso sobre lo otro, lo circundante, el afuera: el monte, la selva, el río, allí no habrá nada más que un *trayecto* a recorrer y con el cual se deberá interactuar. En *Los muertos*, el trayecto de Argentino Vargas –el protagonista– será la propia búsqueda, su necesidad de reencuentro y reconocimiento – luego de salir de la cárcel en Corrientes– con un modo de vida; el trayecto –ese mundo que lo circunda– se impondrá como una espera: Vargas va en dirección a algo, espera algo, y lo sabremos (reencontrarse con su hija), pero esa espera es una espera vacía, ya fracasada, pues no hallará a nadie que lo aguarde. La relación entre el objeto y la narración es finalmente distanciada, cortada por Lisandro Alonso: el mundo sobre el que Vargas se encuentra, los fines que el protagonista persigue, la verosimilitud o hasta el naturalismo que Alonso enseña, no se corresponden con el “hecho fílmico” que apreciamos, pues la cosa se nos escapa, es lo que en realidad Alonso deja afuera, y la espera y el vacío agotan el espacio narrativo.

El realizador Dziga Vertov desarticulaba de raíz la representación, “desacomodando” los *puntos de vista*, ubicando el acto expresivo de su arte del otro lado, como si lo real mirara. El plano del césped, desde la perspectiva propia del césped que Vertov realiza, ya ponía en crisis las formas representativas: ¿cómo buscar una referencia de la cosa en la cosa? No había referente. No había analogía ni semejanza, no había oposición ni identidad (15). La representación desde su raíz estaba quebrada. En Alonso, lo otro, la cosa es absoluto justamente porque es un “afuera”, es todo un mundo que rodea a Vargas, pero también a Misael (protagonista de *La libertad*) y al que no se puede corresponder. Por eso la espera es en el vacío. Y por ello, al terminar el recorrido, no hay nadie aguardando (16). Lo mimético fracasa porque se pierde en un mundo que no atrapa.

Pero ese movimiento de la mimesis tiene su instante fatal en *Caja negra* (2002) de Luis Ortega: los fragmentos de lo real en este filme terminan convertidos en tan sólo un espacio en el que los rostros, los cuerpos y el dolor tejen sus vinculaciones. En la película se va gestando un medio de interacción entre los diferentes personajes, pero que, empero, pareciera que nunca acabará de concretarse. Los rostros y las pocas palabras marcan distancias que afirman la imposibilidad de ser abolidas por un gesto siguiente. De todos modos, la resonancia de una realidad fragmentada y sin comunicación que se apreciaría como representación en el filme es desarticulada en la propia narración. La opacidad del mundo que circunda es casi un elemento extradiegético que pretende funcionar como conjunto vasto que encierra a los micromundos que Ortega construye. Las relaciones y la carga que éstas expresan se distancian de aquella opacidad y no la corresponden. En la película, en una escena de bar, donde Dorotea (Dolores Fonzi) se halla con su padre, el diálogo es prácticamente nulo, sin embargo, es justamente en ese espacio vacío –aparente metáfora de la incomunicación cotidiana, donde tal figura retórica es definitivamente desplazada–, pues allí adquieren relevancia otros

elementos comunicativos: rostros, gestos, movimientos, la propia incomodidad de los personajes, la pretensión no concretada de intercambiar los vasos con agua, todo allí se presenta como un modo de vinculación y comunicación con el otro cuando el diálogo se ausenta. Incluso, en el filme, uno de los momentos en los que los rostros más “dicen” es en el absoluto silencio del final, con Dorotea contemplando a su abuela. (17) En el filme de Ortega los rostros se conciben de acuerdo con una sensibilidad propia, haciendo, de esa manera, que el propósito identificador de la mimesis, otra vez, fracase.

Conclusión: representación y acontecimiento

Cuando descongelan la pista, ¿el agua dónde la ponen? Pregunta una de las mujeres de *Monobloc* frente a una pista de hielo para patinaje. Una pregunta esplendorosamente cinematográfica, como si dijéramos, ¿adónde van las imágenes una vez que finalizó la función? Queremos decir, si el relato, en el Nuevo Cine Argentino, se detiene en ese preciso momento en que pareciera tomar definitiva consistencia, es porque los modos narrativos y expresivos ya han disuelto la preeminencia representativa. ¿Adónde va el agua? –admitamos, gran pregunta filosófica del filme de Ortega–; ¿adónde va el relato? –podría interrogar ese nuevo cine–.

Aun cuando al realismo se lo entienda a la manera en que André Bazin evaluó al neorrealismo, esto es, en términos mínimos, que no se represente lo real sino que se tienda a descifrarlo, que se tome un fragmento de la realidad y se “apunte” a él sin pretender reproducirlo (18), los problemas para concebir el realismo en cine siguen subsistiendo. En primer lugar, se sigue dependiendo de una concepción de realidad (19), pero sobre todo, en segundo lugar, se continúa atado a una fuerte noción de representación. En toda concepción de realismo sigue existiendo una distancia ontológica entre la cosa y la duplicación de la cosa, que indica, sin más, una teoría del reflejo.

En el Nuevo Cine Argentino, tal duplicidad no sólo no aparece, sino que además la representación es corrompida primero y desplazada luego en la misma concepción del relato, en la propia insistencia narrativa, conformando todo un circuito que aquí denominamos como de expresión por contraposición a la representación. La expresión es inmanente y despliega la multiplicidad del sentido, contrariamente, la representación es trascendente y anula al sentido en el principio metafísico de unidad.

Si el relato parece detenerse es, en verdad, porque nunca arriba a su cierre, no concreta el proceso, se mantiene en devenir y destituye su origen en la infinitud de sus re-comienzos. La realidad no es representada ni reproducida, porque es un acontecimiento lo que se inscribe como “real”. En los usos y modos narrativos el Nuevo Cine Argentino crea lo real como producción y no como producto, esto es, ese real sobre el que esta nueva cinematografía trabaja, despliega sus artificios hasta convertirse en una genuina producción creativa, es aquel “grado cero” de esa ley que deviene indefinidamente y sin cesar. Se trata de una dinámica productiva perpetua donde absolutamente todo, inclusive esa inscripción de lo real, está siempre haciéndose y por-venir. Es la universalidad de la ley destituyéndose dentro de la serialización narrativa: la ley necesita inmolarse en su propia transgresión. Así el acontecimiento es una apertura, un recomienzo constante en el “juego ideal” donde todas las relaciones pueden darse y ser siempre su propia diferencia. Si el relato parece

detenerse en el momento en que empieza a concretarse, es por su necesidad de desplazarse, transgredirse, re-hacerse, organizarse indefinida e indeterminadamente. En palabras de Didi-Huberman, se trata de “no unificar el devenir” y más precisamente de “inquietar el tiempo” (20). De esa manera, el acontecimiento y la expresión se convierten en la experiencia estética del Nuevo Cine Argentino, destituyendo los cierres de la representación y, conjuntamente, la reproducción, la mismidad y la identidad característica de toda composición estética sustentada en el realismo.

Notas

(1) Bazin, André, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1999.

(2) Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.

(3) Véase, Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 2005. También, Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

(4) Véase, Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, París, Éditions du Seuil, 1972.

(5) Deleuze, Gilles, óp. cit. pp. 78 y ss.

(6) El filme *Monobloc* de Luis Ortega comprende la historia de cuatro mujeres en un paisaje desolado.

(7) Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 251.

(8) Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006, p. 277.

(9) Para un mayor desarrollo de esta cuestión, ver: Dipaola, Esteban, *La experiencia social en devenir. Expresiones comunitarias e identitarias en el Nuevo Cine Argentino*, Tesis de doctorado defendida en la Universidad de Buenos Aires, 2010.

(10) Derrida, Jacques, *Dar el tiempo*, Buenos Aires, Paidós, 1995.

(11) Deleuze, Gilles, *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra, 1987.

(12) Deleuze comprende el concepto de “síntesis disyuntiva” en contraposición a la lógica dialéctica de la negación. Las síntesis disyuntivas son lo sintético, pero de aquello que solamente puede divergir. En el modo de la serialización del sentido, es decir, en la circulación perpetua e infinita del sentido, entre las series se gesta un “punto aleatorio” que ramifica el azar haciendo que las series se comuniquen entre sí, por su convergencia, pero, al mismo tiempo, por su divergencia. Así, lo central en Deleuze no es lo indeterminado entre las series, como suele sostenerse en ocasiones, sino algo más profundo: la “determinación indeterminada”. Véase, Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002). También, Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, óp. cit.

(13) Gilles Deleuze argumenta que la *imagen-cristal* es la “operación fundamental del tiempo”, pues el pasado no se concibe como una instancia posterior al presente que era, sino que es al mismo tiempo pasado y presente, es decir, el tiempo se comprende siempre como un desdoblamiento entre el pasado y el presente. En otros términos, el presente se abre en dos dimensiones heterogéneas, una tiende hacia el futuro, la otra lo hace hacia el pasado: la afirmación del tiempo es así su escisión. De este modo, dirá Deleuze, que el cristal es el límite, “vive en el límite”, en ese límite que es una fuga *entre* una apertura y otra, entre el pasado que ya no es y el porvenir que no es todavía. Véase, Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, óp. cit. pp. 97 y ss.

(14) Daney, Serge, *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*, Buenos Aires, El Amante ediciones, 1998, p. 112. Con la misma lucidez Daney componía la metáfora del “espejo retrovisor”: “mirar por el retrovisor: Allí vemos tanto la imagen de nuestro pasado, como la forma en que esa imagen es modificada por todos aquellos presentes que ya no nos acosan, que desaparecen de nuestra vista como un palimpsesto que va cambiando velozmente. Nos limitamos a mirar hacia atrás, a través del espejo retrovisor, para ver a qué se parecía ese presente”. Véase, Daney, Serge, óp. cit., p. 47).

(15) Deleuze sostiene que estas cuatro características constituyen la raíz de la representación clásica. Véase, Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, óp. cit.

(16) Lisandro Alonso cierra su trilogía con *Fantasma* (2006) donde aquellos dos personajes de sus películas anteriores, Vargas y Misael se perderán en nuevos trayectos dentro de los laberínticos pasillos del Teatro General San Martín sin nunca cruzarse entre ellos. Ahí, Alonso nuevamente hace fracasar la promesa mimética: ellos seguirán aguardando sobre el vacío y sin correspondencia alguna con el *todo*, con el modelo representativo.

(17) "Eso es la imagen: lo que no hace falta decir". Daney, Serge, Perseverancia, óp. cit. p. 57.

(18) Bazin, André, *¿Qué es el cine?* óp. cit.

(19) En términos filosófico-estéticos el pensador norteamericano Arthur Danto demostraba la inconsistencia de las tesis realistas en arte al evidenciar que en el marco de un pensamiento y de una teoría estética para concebir la realidad, primero había que construir su concepto y representarla a través de él. Por lo cual, el realismo no es solamente una preocupación concerniente a la estética, sino que es además epistemológica y ontológica. Véase, Danto, Arthur, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2004. En lo que respecta al cine, Deleuze sostenía que el realismo es una estética y por lo tanto debe ser definido según criterios formales. Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, óp. cit.

(20) Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, óp. cit. p. 240.

Bibliografía

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, París, Éditions du Seuil, 1972.

Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 2005.

Bazin, André, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1999.

Daney, Serge, *Perseverancia. Reflexiones sobre el cine*, Buenos Aires, El Amante ediciones, 1998.

Danto, Arthur, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

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

Diferencia y repetición, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

Lógica del sentido, Barcelona, Paidós, 1989.

El bergsonismo, Madrid, Cátedra, 1987.

Derrida, Jacques, *Dar el tiempo*, Buenos Aires, Paidós, 1995.

Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

Rancière, Jacques, *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós, 2005.

ESTEBAN DIPAOLA

Es Doctor en Ciencias Sociales (2010) por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Licenciado en Sociología (2005) por la misma institución. Actualmente es becario del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es investigador-becario del Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) y docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA en la carrera de Sociología, en la materia Epistemología de las ciencias sociales; también se desempeña en el Ciclo Básico Común (CBC), cátedra: Introducción al Pensamiento Científico. Entre sus publicaciones se destacan el libro, en coautoría, *En tu ardor y en tu frío: arte y política en Theodor*

Adorno y Gilles Deleuze (Paidós, 2008), además de varios artículos sobre cine, arte, cultura y filosofía en distintas revistas especializadas. Expuso en numerosos congresos académicos nacionales e internacionales y, asimismo, ha tenido participación en conferencias y mesas redondas.