

# Visualidades de la ciudad contemporánea: imágenes, estéticas y espacios en la cinematografía reciente

ESTEBAN DIPAOLA

01

Se aborda las diferentes representaciones que la ciudad y lo urbano tienen en la cinematografía contemporánea, atendiendo a algunas características estéticas de tales representaciones. En este sentido, se expone no únicamente las condiciones de la estética cinematográfica para expresar en imágenes a las ciudades actuales, sino además las formas estéticas de visualización y conceptualización que las propias ciudades han adquirido en los últimos tiempos. Se busca, así, pensar a las ciudades como series de relaciones y de acuerdo a sus características ofrecidas por la multiplicidad, los flujos, la movilidad, sus diferentes dimensiones, su carácter global, etc. En definitiva, pensar imágenes de ciudades y los intersticios producidos entre esas imágenes y las propiamente cinematográficas.

**Palabras-clave:** *imagen - visualidad - espacio urbano - movilidad - expresión*

## Introducción

Una ciudad es una profunda difusión de imágenes. Carteles publicitarios, pantallas, gigantografías, diseños, modas, etc. se muestran como registros del pasear y de los pasajes urbanos. Las imágenes móviles de las ciudades y las visualidades que emanan, entonces, conforman un circuito y condensan series de prácticas y experiencias que instituyen formas y medios espaciales. La ciudad como tránsito y despliegue se convierte en performatividad y desplazamiento: flujos que se componen de las estéticas de una cultura globalizada donde las imágenes pueden ser reproducidas constantemente y exponerse a la repetición programada. Por eso la ciudad se define también como “espacio vivido”, donde lo visual, la visión y la acción complementan trazos de experiencia urbana que confinan las estéticas y las narrativas de las distintas formas de circulación y de pasaje (GARCÍA VÁZQUEZ, 2008).

En ese contexto, trazos de las narrativas temporales del capitalismo tardío organizan las imágenes de lo urbano. GILLES DELEUZE (2005A) argüía que las imágenes cinematográficas organizaban un mundo, y por su parte, GONZALO AGUILAR (2006) comprendía que en el nuevo cine argentino se representaban narraciones de mundo. Pero ese mundo narrado y organizado en las imágenes es ya la exposición de movilidades: en el caso de Deleuze la “imagen-mundo” se compone en la indiscernibilidad de los signos. Para Aguilar el mundo se narra en lo posible o en las series, es decir, o en la amenaza de la experiencia (el cine de Alonso o de Martel) o en las series que transforman constantemente la experiencia (el cine de Rejtman especialmente) (IBID: 73 Y SS.).<sup>1</sup>

Se trata siempre de un régimen narrativo: la ciudad es circulación y trayectos, y las imágenes cinematográficas registran las modalidades y objetos de esa circulación. La mercancía puede ser amenaza de la experiencia o sucesión de las series, pero es, en el mundo global, “un nuevo régimen óptico” que interviene en el mundo de las imágenes (SARLO, 2009). Así, “la ciudad fílmica compone un entramado de imagen y lenguaje, de vida y muerte” (BARBER, 2006: 13). Por ello, comprender las imágenes móviles de una ciudad es, necesariamente, atravesar los intersticios entre la ciudad como imagen y sus expresiones estéticas y narrativas en las cinematografías contemporáneas.

## Estéticas de la ciudad: expresión, experiencia y devenir de lo urbano

El espacio urbano es producido en la interacción y en las prácticas cotidianas de los individuos. Precisamente esas prácticas adquieren formas fluidas y dinámicas de interacción en el conjunto de la experiencia social y cultural. Interrogar los intersticios producidos entre una experiencia móvil de la ciudad y las imágenes de cine, requiere que en lo estético nos desliguemos de la concepción de Representación. En otro contexto abordé más exhaustivamente este punto;<sup>2</sup> aquí me interesa indicar que la tesis representativa en la estética cinematográfica obtura el plano de movilidad sobre el cual se capta el registro de los flujos permanentes de lo urbano. Siguiendo en algunos puntos indicaciones de la filosofía y la estética deleuziana<sup>3</sup>, propongo el concepto de expresión estética, atendiendo a que éste no define y fija el proceder narrativo-estético de un filme, sino que lo abre al campo material en el cual el filme se produce, es decir,

1 El cine de Lisandro Alonso, Lucrecia Martel y el de Martín Rejtman puede ubicarse dentro de lo que se conoce como “nuevo cine argentino” y que significa un período de la cinematografía nacional que se sitúa entre mediados de los años noventa y, podría decirse –aunque ya en esto no hay un criterio común–, los años 2006 y 2007.

2 Me refiero a mi investigación y tesis doctoral defendida en el mes de mayo del año 2010 en la Universidad de Buenos Aires.

3 Entre otros conceptos que abraza Deleuze para cuestionar el modelo representativo tanto en el plano filosófico como estético, se encuentra el de “plano de inmanencia”. Desde esta propuesta se organizan otras nociones que sirven para deconstruir la Representación, como son: multiplicidad, devenir, series, azar, sentido y acontecimiento. Allí donde no hay representación, adviene la expresión como condensación material y sensible de la multiplicidad, el devenir y el azar. Es decir, la expresión es el acontecimiento (Deleuze, 2002; 1989). En sus *Estudios sobre cine*, la expresión se liga, sobre todo, a la idea de “imagen-cristal”.

las condiciones immanentes de su producción en un espacio y una experiencia social y cultural (DIPAOLA, 2010A; 2010B).

Para ordenar y dar claridad al argumento, podemos sintéticamente exponer que la teoría de la Representación ha constituido el aparato crítico-semántico de la historia de la filosofía y de las teorías del arte. Siempre el pensamiento –desde sus orígenes en la Teoría de las Ideas de Platón– se sustentó en el presupuesto de la mimesis y la racionalidad universal (ADORNO, 1975; 1983; DELEUZE, 2002). En ese universo de la mimesis, el pensamiento podía definirse en una identidad absoluta con la realidad.

Ese modelo de pensamiento se consolida con el surgimiento de la modernidad: el Cogito se convierte en el fundamento que unifica pensamiento con realidad y, así, la realidad sólo lo es del pensamiento. La paradoja se instituye por su dimensión tauológica: hay realidad sólo porque es un efecto del pensamiento, pero al tiempo, hay pensamiento sólo por relación a entes reales que éste representa.

En el orden filosófico, Deleuze objetará que el pensamiento no funda el orden de las cosas, sino que entre ambos hay un “único plano de inmanencia”, debido a lo cual si no hay dimensión trascendente, la representación puede empezar a deconstruirse y componer sobre ella los múltiples pliegues, sus devenires (DELEUZE, 1989; 2002). En ese intersticio abierto en la inmanencia puede emerger una “organización expresiva” que implica un permanente desplazamiento entre el pensar y las cosas.<sup>4</sup>

Aparece, en contraposición a la Representación, la noción de Expresión que se afirma en los “efectos de superficie” que ella misma expresa y es. Así, la expresión está en el expresar pero también en lo expresado: no hay una dualidad, pues, en ese caso, no se diferenciaría en nada de la representación. Es un movimiento entre la subjetividad y la objetividad. No es la interioridad de un sujeto, pero tampoco la sublimación representativo-expresiva de un objeto, es decir, no es el modo en que el objeto se aparece a un sujeto, sino la aparición misma sin profundidad ni esencia, la aparición como el despliegue de una expresividad que no puede dejar de expresar y ser expresada a la vez.

En el plano estético, y específicamente en el cinematográfico, esta idea de expresión es articulada por Deleuze en la concepción de una “imagen-mental”. Ella indica un “cine del pensamiento” y un “cine de vidente”, es decir, un cine en el que ya no hay encadenamiento de situaciones y acciones sino imágenes ópticas y sonoras puras, sonsignos y opsignos (Deleuze, 2005a). También se termina de considerar la idea en el plano estético con la noción de “imagen-cristal” que determina la coalescencia entre las imágenes y ya no, como decimos, una relación indirecta dada en el montaje: “el cristal es expresión”, dice Deleuze (IBID: 105).

La estética cinematográfica se sustenta así en una condición expresiva, de acuerdo a este autor, a partir de una serie de indicios: en primer lugar, la imagen se conforma en el “instersticio”, lo que significa que no hay ya un encadenamiento de imágenes, sino siempre un intersticio entre las mismas; ese “bloque-móvil”, ese “espacio entre” es lo que Deleuze a lo largo de toda su obra ha considerado, efectivamente, la expresión,

4 Dice Philippe Mengue: “Los conceptos de expresión e inmanencia se implican recíprocamente: la expresión es inmanente, y la inmanencia es expresiva” (Mengue, 2008: 97).

entendida como un desplazamiento constante, como un devenir o una diferencia. En segundo lugar, ya no se trata de la condición de la verdad, es decir, las imágenes del cine no representan una verdad sobre los hechos de la realidad, contrariamente, expresan una creencia y, específicamente “una creencia en este mundo” (IBID).<sup>5</sup> Por ello, en tanto la expresión es recíproca con la inmanencia y es un devenir que destituye todo modelo de representación de lo verdadero, lo que resulta de ello es una expresión de la experiencia. Porque si la realidad bajo su proceso de identificación con el pensamiento se ha vuelto una, lo que debe comprenderse es el verdadero proceso de metamorfosis que indica que los sujetos viven y se relacionan sobre la multiplicidad de la experiencia.

En definitiva, el cine contemporáneo expresa un ejercicio de lo visual, y en ese sentido no es una representación de la realidad, sino una composición de visualidades entre las imágenes de eso que denominamos realidad. Por ello la noción de expresión estética también requiere cuestionar la categoría de realismo.

Deleuze pensaba la estética en el cine desde los principios de una ontología inmanente, pues sólo si concebimos que las imágenes, el pensamiento y la realidad toman y adquieren su *sentido* sobre un “solo y único plano de inmanencia”, puede el cine reestablecer el lazo quebrado con el mundo, es decir, esa disociación generada por la idea de una inexplicable preexistencia de un modelo de adecuación entre una representación trascendente y una realidad que se eleva por sobre su propio principio. La expresión es ese nuevo lazo, siempre en devenir, transfigurándose, yendo entre las cosas y las imágenes. Un “cine del pensamiento”, y, en ese marco, ya no se trata de pensar *el* cine, sino de “pensar *con* el cine” (IBID).

De este modo, la expresión en un medio como el cine, que se articula y narra *a partir* de imágenes en movimiento, debe enlazarse con la circulación, con el devenir, con lo que no está sujeto a ningún régimen fijo o lógico.

Una “imagen-mental”, como ya mencionamos, que significa, a su vez, que las propias cosas son imágenes, que el tiempo y el movimiento son también imágenes. En este contexto, Deleuze rompe con toda la concepción fenomenológica del pensamiento sobre cine que consistía en establecer una relación distanciada de percepción entre la visión, la imagen y el objeto. Para el filósofo francés las imágenes existen, pero “las cosas mismas son imágenes”. Cuando se produce una imagen, se está produciendo un acto del pensamiento, pero no como algo que está más allá del objeto, sino que tiene una relación que es inherente al objeto, que genera una nueva sensibilidad de orden puramente material, una inmanencia completa entre pensamiento y objeto:

“Existen imágenes, las cosas mismas son imágenes, porque las imágenes no están en la cabeza, en el cerebro. Al contrario, el cerebro es otra imagen más entre las imágenes. Las imágenes no dejan de actuar y de reaccionar las unas sobre las otras, de producir y de consumir. No existe ninguna diferencia entre las *imágenes*, las cosas y el *movimiento*” (DELEUZE, 2005B: 78 –CURSIVAS EN ORIGINAL–).

5 Por razones de espacio no es posible desarrollar *in extenso* las cuestiones relativas a estos importantes conceptos en la obra deleuziana, sin embargo, creemos que con lo expuesto es suficiente para abordar las problemáticas propias de este artículo.

Considerando a las imágenes como una sensibilidad que es inmanente respecto al pensamiento y a los objetos sobre los que se inscribe y de acuerdo a los que se instituye, puede vislumbrarse cómo la dinámica de la expresión implica, sobre todo, un circuito y un traspaso entre las imágenes, una circulación y un devenir. Si ya no hay representación en esta concepción de las imágenes, es porque éstas se hallan entrelazadas mediante su expresividad en lo otro y restituidas por lo que lo otro expresa en ellas. Por ello, no puede ya concebirse la imagen bajo el requisito de su permanencia y un estado determinante y constante de identidad consigo misma; la imagen, al contrario, en el circuito de la expresión, es siempre diferente a lo que es: transfigura en el proceso a la cosa y se transfigura por lo que la cosa despliega en ella.

De este modo, se comprende bajo la noción de *expresión* una relación estética que es inmanente a la obra y a su vínculo con la experiencia social. Esto es, conforma una inmanencia entre forma y contenido y entiende al arte y a las imágenes como una producción social que, en tanto tal, da cuenta de la multiplicidad de la experiencia, de su devenir. Contrariamente al modelo representativo que trasciende a la obra de arte y a la realidad y, por ende, unifica y totaliza esa realidad en un concepto o modelo universal.

También Jacques Rancière ubicaba en entredicho el lugar adjudicado a la representación. Sostenía que en el manto de la modernidad artística —lugar en el que se sitúa el cine— era adecuado pensar un “régimen estético del arte” que se opone al “régimen representativo clásico” y que supone “una idea distinta del pensamiento que interviene en el arte”. Así: “En el régimen representativo, el trabajo del arte está pensado a partir del modelo de la forma activa que se impone a la materia inerte para someterla a los fines de la representación. En el régimen estético, esa idea de la imposición voluntaria de una forma a una materia se ve recusada” (RANCIÈRE, 2005: 140). Esta es para Rancière la “dialéctica constitutiva del cine”, es decir, una identidad primordial entre el pensamiento y el no-pensamiento (IBID: 146).<sup>6</sup>

En definitiva, no pretendo dialogar con las representaciones posibles de la ciudad, sino con las múltiples expresiones estéticas y narrativas que atraviesan a las imágenes de las ciudades. Son las cartografías diseminadas de las producciones estéticas de las ciudades las que me interesan particularmente.

## De la imagen-tiempo a la imagen-espacio / De lo moderno a lo contemporáneo

Las imágenes del cine moderno son una configuración de topos y de tiempo. Deleuze (2005a) refería que la imagen-tiempo impulsaba al pensamiento hacia una nueva topología: la representación del espacio —y sus acciones— ya no era lo relevante, sino las

6 Respecto a la controversia del realismo y su representación en cine, Dominique Chateau afirma: “Esta disputa pone de manifiesto la dualidad fundamental de toda estética del cine, su relación a la vez con la estética general (con su historia, con su capital teórico) y con la particularidad del medio cinematográfico” (Chateau, 2010: 92).

formas que adquirirían las cualidades de la expresión estética y narrativa del espacio, es decir, atender a las diseminaciones posibles de las dimensiones topográficas. Entonces, en el contexto estético-cultural actual una noción de imagen-espacio es pensable y definible sobre los flujos de lo urbano o de lo que Olivier Mongin (2006) denomina lo “posturbano”: un mundo –y ciudades– organizado por los flujos y los trayectos, por las movilidades permanentes. Lo “urbano fluido” es experiencia de una cultura globalizada, con sus metrópolis multiculturales, que posibilita la transformación constante de los territorios producto de nuevas experiencias y prácticas que imponen un estado de “urbanización” (Muñoz, 2008). El cine compone una intervención estética sobre esos espacios conformando, en cierta manera, eso que Fredric Jameson denominó “inconsciente geopolítico”, entendido como un “instrumento conceptual para comprender nuestro nuevo estar-en-el-mundo” (JAMESON, 1995: 24).

Entonces, a la vez que la imagen-tiempo deleuziana es apertura hacia una imagen-espacio adecuada a las transiciones del capitalismo global, el cine encuentra un tránsito de lo moderno hacia lo contemporáneo. DAVID OUBIÑA (2009) reflexiona acerca de cómo el cine surgió con la modernidad urbana, pues se insertaba en la cultura propia de un capitalismo industrial creciente. Ahora bien, las transformaciones del espacio urbano actuales posibilitan pensar una nueva experiencia de las imágenes que habilitan un ejercicio de pasaje entre las estéticas de un cine moderno y las propias de un cine contemporáneo: un cine de visualidades permanentes.

En este aspecto, Domin Choi sugiere que la contemporaneidad cinematográfica surge por un desfase: “el mundo pretendido por el cine moderno simplemente no coincide con los desarrollos del mundo actual” (CHOI, 2009: 123). Así, el cine contemporáneo se definiría por un predominio de lo visual —tal había anticipado Serge Daney—, “donde lo visible funciona en conexión directa con la economía y la tecnología” (IBID: 123).

Entonces, la contemporaneidad cinematográfica es un ejercicio de lo visual que no se detiene en ningún plano representativo para expresarse como apertura de las múltiples maneras de mirar y transitar las imágenes de la actualidad.

JEAN-LOUIS COMOLLI (2007) introduce un rodeo interesante para modelar una crítica a la violencia de lo visual que expone, al tiempo, una crítica de la representación. En un mundo donde todo tiende a hacerse audiovisual, donde todo se vuelve imagen y espectáculo, los signos se contraen, las metáforas son calladas y esa “visibilidad generalizada plantea, paradójicamente, la cuestión del debilitamiento de las representaciones” (COMOLLI, 2007: 297).

Pensar los realismos y sus representaciones cuando las imágenes y el espectáculo lo abrigan todo, obliga a interrogar y posibilitar otra vez el ejercicio de una nueva creencia, de una nueva narración: un realismo contemporáneo que sea una renovada creencia en el mundo (IBID: 365 y ss.). En fin, un realismo que en lugar de disponerse como representación de la realidad, se exprese como un ejercicio de lo visual.

De esta manera, la contemporaneidad cinematográfica se inscribe en un régimen signado por lo “imaginal” y por la sucesión de visualidades, que imprimen una producción visual del espacio y de lo urbano como experiencia de las movilidades, de los flujos y de

los tránsitos. Las imágenes móviles son intersticio entre las experiencias de circulación y diseminación del espacio urbano y las estéticas cinematográficas que lo expresan.

Esta noción de “imaginal” propone dar cuenta de una nueva dimensión problemática que debe empezar a considerar que en las sociedades posmodernas, las imágenes tienen efectos materiales concretos y entre ellos producen subjetividad, animan vínculos, instituyen deseos, pasiones, afectos, etc. Es decir, lo imaginal se sustenta en que actualmente asistimos a una indiscernibilidad entre las imágenes y lo social: las prácticas sociales están cada vez mayormente regidas por imágenes que las vuelven posibles. Las modas y el ocio, los circuitos de entretenimiento, los ejercicios de “postproducción” que originan otros usos y disposiciones de los objetos, los consumos de indumentarias, artefactos, etc. conforman distintas derivas subjetivas que atraviesan las formas de nuestros vínculos sociales y la propia constitución de los individuos y sus diferentes relaciones como imágenes: el individuo se presenta como imagen y la concreta en el registro de confianza que obtiene como reconocimiento en el espacio social y comunicacional. A partir de esa circulación de lo imaginal, las expresiones de los distintos tipos de prácticas y las interacciones con los espacios de tránsitos también se establecen mediante ejercicios y efectos imaginables: la ciudad se vuelve un registro de imágenes y disposiciones visuales que permite congregarse, dispersarse, organizarla de diferentes maneras según sus repentinas significaciones; incluso estas formas imaginables de cartografiar y practicar los espacios y de asumir identidades flexibilizadas instituyen también los requisitos visuales de diferenciación, exclusión y expulsión.

Sintéticamente, lo imaginal es un modo de evaluar la organización de las prácticas sociales que en la posmodernidad son traspasadas y efectualizadas entre el espectáculo, los objetos, las mercancías y el orden publicitario y consumista de socialización. Esto implica, en fin, pensar el traspaso de sociedades organizadas bajo un “régimen de organización discursiva” a otro tipo sostenido en lo que por ahora podemos simplemente denominar un “régimen de organización óptico”, para mostrar, precisamente, esa preeminencia de lo visual.<sup>7</sup>

## Pasajes: imágenes del cine en la ciudad

La figura del pasaje es la metáfora principal de las imágenes y los registros de la ciudad. Desprendida de Walter Benjamin, es significada nuevamente por Comolli (2007) para observar los lazos entre las imágenes cinematográficas y las de ciudad. “El cine nace terriblemente urbano” —dice— porque expresa todas las metamorfosis y pasajes de la ciudad (Ibid: 506). Así, la “ciudad es una red de signos” y “serie de relaciones”. Por esto, la ciudad filmada no se reduce a “lo visible”, sino que entre sus pasajes se ofrecen la historia, el tiempo, las vivencias cotidianas de los hombres. Entonces, la “ciudad filmada” contemporánea es un “ejercicio de lo visual” en cuanto condensación de sus múltiples experiencias.

7 Esta noción de “imaginal” actualmente está siendo desarrollada y fundamentada en el marco del grupo de investigación que dirijo en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la UBA: “La producción imaginal de lo social”, y se sustenta principalmente, como se evidencia en lo expuesto, en el análisis de la forma-imágenes que adquieren actualmente las prácticas sociales. (ver Dipaola, 2011).

El medio cinematográfico proyecta todas las convulsiones de la vida urbana, interfiriendo en el modo visual e *imaginal* con que los individuos producen sus relaciones. Stephen Barber dice: “las ciudades filmicas de Europa, concebidas a menudo como espacios aberrantes, exploraron la volatilidad de la existencia y de la memoria continentales, revelaron cambios en el poder de sus medios y de sus sociedades, y rastrearon las transformaciones en el seno de la tecnología de la imagen” (BARBER, 2006: 98). Es posible definir la idea de “ciudad filmica” como un espacio aberrante que condensa la representación en imágenes de la ciudad, pero, al tiempo, su proyección, entendiendo por esto último, la manera en que las imágenes cinematográficas también producen el espacio urbano. La imagen contemporánea de la ciudad encierra una dimensión itinerante. En ese sentido, “el cine se alza como medio fundamental para establecer puentes entre las ciudades, sus panoramas y matices arquitectónicos” (IBID: 99).

Es evidente que las representaciones cinematográficas de la ciudad pueden rastrearse desde los orígenes mismos del cinematógrafo. En el “cine moderno” las propuestas estéticas y narrativas del “neorrealismo” y la *nouvelle vague* se centraron en la dimensión de la ciudad y de la calle. Sin embargo, me interesa indagar en eso que denomino la contemporaneidad cinematográfica y en los intersticios de las imágenes. Reflexionar sobre los vínculos entre los modos mediante los cuales las ciudades se expresan como imágenes y las imágenes cinematográficas que se producen sobre esa circulación.

Una variedad de películas “contemporáneas” permiten producir ese ejercicio de lo visible que expresa la multiplicidad visual del mundo actual. *Help me Eros*, filme de Lee Kang Sheng<sup>8</sup>, muestra las maneras en que las miradas sobre la ciudad producen visualidades y espectacularizaciones que el cine no registra, sino que, más claramente, interviene sobre las mismas, produce con ellas y las duplica. Todo en este filme se torna imagen y espectáculo, porque la expresión estética de la ciudad es puro devenir visual e imaginal. Por su parte, *Hierro 3* de Kim Ki-duk<sup>9</sup> ofrece una mirada de la condición urbana contemporánea y de la ciudad global, donde la deriva melancólica y el rastreo nostálgico del lugar se tornan difusos entre las imágenes de la urbanidad contemporánea y las confusiones identitarias propias de una experiencia y una cultura en devenir.

Los registros visuales de lo urbano en el cine argentino contemporáneo están también atravesados por las formas estéticas de producir las experiencias prácticas de los lugares y de las calles. En películas como las de Martín Rejtman o Juan Villegas, los objetos y las formas de circulación e intercambio expresan un devenir de lo urbano que las imágenes cinematográficas atraviesan como un ejercicio más de la ciudad visualizada. Caetano y Stagnaro en *Pizza, birra, faso* (1997) también expresan las imágenes de lo urbano en su circulación, pero introducen las visualidades de los límites, las fronteras

8 Lee Kang Sheng es un director taiwanés y *Help me eros* es una película del año 2007 que muestra el orden espectacular y las corporalidades, las sexualidades y las subjetividades compuestas a partir de interacciones mediante medios electrónicos (chat, etc.) y mediante toda una producción de imágenes. El filme se pudo ver durante el BAFICI 2008 en Buenos Aires.

9 *Hierro 3* es una película del año 2004 que corresponde al director coreano Kim Ki-duk, quien también realizó el film *Primavera, verano, otoño, invierno y otra vez primavera*. Ambos filmes tuvieron su estreno comercial en Argentina.

sobre las que la marginalidad construye sus territorios. En el plano de las culturas populares y el territorio suburbano, el mismo propósito de pensar las fronteras de los espacios y los lugares, puede evidenciarse en el cine de Raúl Perrone.<sup>10</sup>

En otro orden, Centro (2010) de Sebastián Martínez busca detener el registro de circulación, es decir, que sea la ciudad la que se mueve mientras la imagen se inmoviliza. Mediante esa propuesta logra intensificar las imágenes de la ciudad no sólo como experiencia visual, sino explícitamente cinematográfica. El mismo efecto se halla en la intimista *Viaje sentimental* (2010), de Verónica Chen, pero aquí ello se logra mediante los retratos fijos de una suerte de álbum fotográfico, que sin embargo no deja de hacer visible la producción de los lugares como imágenes.<sup>11</sup>

La experiencia de la ciudad y del espacio como forma permanente de circulación y diagramada a partir de esos trayectos como deconstrucción de las cartografías rígidas, se percibe en el filme Castro (2009) de Alejo Moguillansky.<sup>12</sup> Allí, los tránsitos y las persecuciones, los cuerpos y las incomodidades y obstáculos organizan una visualidad de la ciudad y del espacio que compone el devenir de la experiencia de los lugares y su expresión en imágenes, que posibilitan la narración a partir de esas mutaciones generadas entre las diseminaciones y multiplicaciones del espacio. En esa abstracción, como afirmara JAMESON (1995: 101): “El espacio es lo que interrumpe la naturalidad de la línea narrativa”.

En síntesis, si el cine piensa —decía Deleuze— sólo puede hacerlo a través de las imágenes (de los perceptos y afectos). Entonces, las correlaciones entre el cine y el espacio urbano, entre las imágenes cinematográficas y las imágenes de ciudad, deben comprenderse como “imágenes móviles”, entendiendo por ello las múltiples experiencias de la ciudad que se visualizan y se producen mediante los trayectos y los flujos. Las imágenes móviles son las propias de la ciudad, son las visualidades de la ciudad contemporánea, y por ello mismo sólo posibles de organizarlas en lo visible, mediante los intersticios producidos con las imágenes cinematográficas.

10 Al igual que el anteriormente mencionado Rejtman, Juan Villegas y Adrián Caetano y Bruno Stagnaro corresponden a la generación de lo que se denominó “nuevo cine argentino”. De hecho, *Pizza, birra, faso* suele mencionarse como la película fundacional del nuevo cine, aunque también esa referencia se realiza con *Rapado* (1995) de Martín Rejtman. Raúl Perrone, por su parte, es un cineasta muy independiente y con una trayectoria prolífica en la producción de filmes. Mayormente sus películas referencian a la ciudad desde los suburbios, específicamente, con Perrone aparece la imagen del conurbano bonaerense.

11 Tanto la película de Chen como la de Martínez, fueron presentadas en el BAFICI del año 2010 y luego solamente estrenadas en la sala del MALBA, sin paso por el circuito comercial.

12 Esta película se presentó en el BAFICI 2009 y luego tuvo un largo recorrido por festivales internacionales. Sin pasar por el circuito comercial se proyectó en la sala del MALBA. La película trabaja explícitamente sobre los recorridos cartográficos de lo urbano y cuenta con una composición estética que aborda lo visual desde los colores, pero también desde lo coreográfico.

## BIBLIOGRAFÍA:

- ADORNO, Theodor (1970). *Teoría estética*. Madrid, Orbis, 1983.
- (1966). *Dialéctica negativa*. Madrid, Taurus, 1975
- AGUILAR, Gonzalo (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- BARBER, Stephen (2002). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis (2007). *Ver y poder*. Buenos Aires, Aurelia Rivera.
- CHATEAU, Dominique (2006). *Estética del cine*. Buenos Aires, La marca editora, 2010.
- CHOI, Domin (2009). *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- DELEUZE, Gilles (1985). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Paidós, 2005a.
- (2001). "A propósito de, sobre y bajo la comunicación". En de Baecque, A. (comp.) *Teoría y crítica de cine*. Buenos Aires, Paidós, 2005b, 73-82.
- (1968). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires, Amorrortu, 2002.
- (1969). *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1989.
- DIPAOLA, Esteban (2011). *La producción imaginal de lo social: imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas*. En *Cadernos Zygmunt Bauman* Vol. 1, N° 1, Río de Janeiro, 68-84. Se puede consultar:
- <http://www.filosofiacapital.org/ojs-2.1.1/index.php/cadernoszygmuntbauman/index>
- (2010a). *La experiencia social en devenir. Expresiones comunitarias e identitarias en el Nuevo Cine Argentino*. Tesis doctoral de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Sociales (Summa Cum Laude). Fecha de defensa: 21/05/2010. Director: Dr. Claudio Martyniuk (mimeo).
- (2010b). "Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino". En: *Imagofagia* N° 1, Buenos Aires, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisuales. Se puede consultar:
- [http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=76&Itemid=61](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=76&Itemid=61)
- GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos (2008). *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili.
- JAMESON, Fredric (1992). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós, 1995.
- MENGUE, Philippe (1994). *Deleuze o el sistema de lo múltiple*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2008.
- MONGIN, Olivier (2005). *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires, Paidós, 2006.
- MUÑOZ, Francesc (2008). *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona, Gustavo Gili.
- OUBIÑA, David (2009). *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*. Buenos Aires, Manantial.
- RANCIÈRE, Jacques (2001). *La fábula cinematográfica*. Barcelona, Paidós, 2005.
- SARLO, Beatriz (2009). *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI.