

Nombre y Apellido: Esteban Dipaola

Afiliación institucional: CONICET – IIGG – UBA

E- Mail: estebandip@yahoo.com.ar

Propuesta temática: Objetos culturales, arte, estética

Título de la ponencia: LA ESTÉTICA DEL JUEGO IDEAL: MODOS DEL AZAR Y EL ACONTECIMIENTO EN EL NUEVO CINE ARGENTINO

LA ESTÉTICA DEL JUEGO IDEAL

MODOS DEL AZAR Y EL ACONTECIMIENTO EN EL NUEVO CINE ARGENTINO

Esteban Dipaola

*A la memoria de Michelangelo Antonioni
e Ingmar Bergman

Introducción

Gilles Deleuze en sus fundamentales estudios sobre cine analiza correspondientemente el traspaso en la concepción de la imagen y la narración cinematográfica de la imagen-movimiento hacia la imagen-tiempo. Esta ruptura se produce, según el autor, luego de la Segunda Guerra Mundial y, en referencia a la cinematografía particularmente, con las innovaciones estéticas producidas por el “neorrealismo” italiano y la “nouvelle vague” en Francia¹. La imagen-movimiento propia del cine de preguerra, se sostenía en la concepción del montaje, posibilitando de esa forma la representación de una imagen indirecta del tiempo, esto es, el tiempo en aquella forma narrativa del cine no era la cualidad expresiva primordial, sino, al contrario, era cuantificado y dado indirectamente a través de la solución de continuidad aportada mediante el montaje. Así, lo primordial en esa época del cine pasaba a ser la acción y los encadenamientos de acciones que permitían la conformación de la imagen-movimiento. Este cine de preguerra, entonces, es denominado por Gilles Deleuze como el verdadero cine realista, y en este sentido debe tenerse en cuenta que para el autor el realismo es una concepción estética que, en tanto tal, no se define simplemente por una reproducción de la realidad, sino que también implica una serie de indicaciones acerca de lo que “debe ser”

¹ La referencia realizada por Gilles Deleuze a la Segunda Guerra Mundial como acontecimiento determinante de este cambio, no debe ser admitida como una cierta caída del pensador en una forma teleológica de concebir las variaciones en la estética cinematográfica. Lo que Deleuze está pensando en ello es un profundo cambio en la relación entre narración cinematográfica y sociedad. “El tiempo -dirá- pasa a ocupar el lugar de la Historia”.

el cine. Por lo tanto aparece, primeramente, una no necesaria oposición entre realismo y ficción, pero además una identificación del realismo en cine de acuerdo a principios de orden *conductista*, pues el realismo se atenderá a los criterios de *medios y comportamientos*. Esta forma de realismo es identificada ideológicamente por Deleuze, en algunos casos, con el fascismo y la cultura de masas que en su perspectiva representa tanto el “sueño americano” como el “sueño comunista”.

Pero la característica esencial de este cine realista-conductista, y que será el punto esencial de quiebre y ruptura a partir de la posguerra, es que por las propias condiciones de su producción narrativa basada y articulada según los preceptos de continuidad del montaje, se constituye por medio de un esquema básico, el cual será cuestionado y derruido a partir del cine de la imagen-tiempo. Tal esquema es el que Deleuze llama “sensoriomotor”, vale decir, una continuidad articulada de acciones a partir de un orden de imágenes: *imagen-acción*; *imagen-afección*; *imagen-percepción*. En la articulación de estas imágenes se conforma un tipo de relato cinematográfico que se basa en la definición de cambios sensoriomotores en una acción o en una situación. Así, dirá Deleuze, el esquema representacional básico de este cine de preguerra es la fórmula: S-A-S’ (Situación, acción, situación modificada); pero pudiendo aparecer también dentro del mismo esquema, la fórmula: A-S-A’ (Acción, situación, acción modificada). Termina conformándose así, una representación orgánica que mantiene a la narración en un orden de continuidad lineal, basado en la forma del movimiento; y lo que se configura es una *Idea Absoluta de Representación* que acaba encerrando y coartando las potencialidades de la estética cinematográfica.

De esta manera, lo que aparecerá al entrar en crisis este tipo de representación orgánica figurado en el esquema sensoriomotor es un cambio total en la imagen, ya no será una imagen-acción, una imagen-percepción lo que regulará el relato cinematográfico, sino que se instituirá un nuevo modo denominado *imagen-mental*. Como ya hemos dicho, esto tendrá su espacio de producción o des-plegue desde el “neorrealismo” en Italia y también con la “nouvelle vague” y específicamente, para Deleuze, con Jean-Luc Godard.

El tiempo y la crisis de la representación

Con todo ello, el autor de *Diferencia y repetición* empezará a indagar en una serie de características propias de esa nueva estética y nueva narrativa que comienza a emerger a partir de directores como De Sica, Visconti, Rossellini, etc. en Italia y Godard, Truffaut, Rohmer, etc. desde Francia.

Estas nuevas características serán pensadas por Deleuze como una necesaria, productiva y determinante deconstrucción del sistema representativo. Es necesario aclarar que todo el proyecto filosófico de Deleuze (y en tal proyecto filosófico no está exento ni queda afuera sus análisis acerca del cine) se gestó siempre una crítica y una práctica tendiente a demoler, y por ende deconstruir, la noción de Representación que dominó a la Historia de la Filosofía y que tuvo su punto culminante y de mayor efervescencia con la dialéctica hegeliana. Lo que Deleuze denomina la “imagen dogmática del pensamiento” tiene que ver, justamente, con esta noción metafísica, trascendental de Representación que eleva a la Razón y al Logos como principios determinantes y erige, así, una noción de Identidad absoluta, cristalizada en forma definitiva por Hegel en el “Espíritu objetivo”. Friedrich Nietzsche será el primero que desde su deconstrucción genealógica de la moral occidental empezará a poner en cuestión esa Razón absoluta consagrada a la Identidad triunfante, anulando, en ese modo, el devenir inusitado de las fuerzas múltiples de la vida al decir del filósofo alemán, o de la *diferencia* tal como la ha pensado Deleuze. Así, el pensador postestructuralista francés se preocupará por derruir de raíz la Representación, la razón identificante de la filosofía occidental, y para ello habrá que cuestionar y deconstruir la cuádruple raíz que ha sostenido a la Representación desde Platón a Hegel. Esa cuádruple raíz se componía en lo siguiente: analogía, semejanza, identidad, oposición². Únicamente interviniendo radicalmente sobre el esquema representativo y llevando hasta el límite el pensamiento, violentándolo, expresando el límite y la fuga de la afirmación absoluta de la Identidad, podía concebirse y concretarse el devenir, el sentido y el acontecimiento, la diferencia en tanto es siempre diferencia consigo misma, apertura. Una nueva dimensión de *experiencia* y, junto a ello, una nueva experiencia estética podría ser pensada, es decir, realizada.

En este marco, abocado a un proyecto filosófico tendiente a restituir para el *verdadero* pensamiento el “plano de inmanencia” donde las diferencias no queden sujetas a la especificidad de una identidad última, sino que se expresen cualitativamente distintas en infinitas singularidades; Deleuze pensará al cine como esa otra especie de filosofía capaz de llevar a cabo la tarea de toda *verdadera* filosofía, a saber: “crear conceptos”³. La “imagen-mental” de la cual Deleuze habla en sus análisis del neorrealismo y de la *nouvelle vague*, tiene que ver justamente con ello: *insistir* en un cine del pensamiento, un cine donde la imagen esté a nivel del pensamiento. En ese sentido se articulará también su tesis crítica respecto al pensamiento de André Bazin sobre el realismo expuesto en su brillante *¿Qué es el cine?* Pues

² Deleuze, Gilles *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

³ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.

si bien Deleuze aceptará las tesis de Bazin referentes al “montaje prohibido” y a la dimensión del tiempo que aparece con la sucesión de planos secuencias en el neorrealismo y al rastro fragmentario de la realidad que el neorrealismo rearticula en sus imágenes, diferenciándose de aquel viejo realismo que solamente se concebía en la marca de una reproducción de “lo real”; es decir, Deleuze admitirá, tal como lo propuso Bazin, que ese neorrealismo italiano no debe definirse simplemente por su contenido social, sino que deben invocarse criterios formales estéticos, y que lo que aparece es una nueva forma de realidad, a la que ahora el cine apunta a descifrarla, considerándola siempre ambigua y fragmentaria, inventando un nuevo tipo de imagen, denominado por Bazin, “imagen-hecho”. Sin embargo, al tiempo, reprochará Deleuze al fundador de *Cahiers du cinéma* su anquilosada sujeción al dominio de la representación: puesto que continúa habiendo en Bazin una tesis fuerte sobre el cine que expone y mantiene a su estética en el nivel de una “representación de la realidad”; y objetará Deleuze que el principal problema es mantenerse en ese espacio de representación y en ese nivel de la realidad, aduciendo que el rasgo necesario y determinante del cine neorrealista es haber depuesto la representación y otorgado a la estética y narrativa cinematográfica un nivel diferente: el de la expresión. La expresión concebida como una imagen del pensamiento (mental); un nuevo cine, ese *otro* cine del pensamiento.

Así, para Deleuze, aun cuando Bazin reconozca el carácter fragmentario de la realidad tal como es expuesta en el neorrealismo, aun cuando comprenda el movimiento dispersivo de la realidad de los personajes que en la imagen aparecen; siguiendo sometido a las ataduras de un análisis que se sostiene en la concepción de la realidad y, por ende, de la representación, acaba anulando esa misma dispersión y fragmentación que dice hallar como novedad en el neorrealismo, reestableciendo, en algún modo aquel “mito del cine total”.

Ahora bien, al comienzo del presente apartado decíamos que Gilles Deleuze presenta una serie de características propias de esta nueva *organización* de la imagen a partir del neorrealismo. Pues bien, estas características se concentran en cinco y son las siguientes: a) situación dispersiva; b) vínculos deliberadamente débiles; c) la forma vagabundo; d) la toma de conciencia de los tópicos; e) la denuncia del complot⁴. Por supuesto, todos estos caracteres de la nueva imagen son muy propios del neorrealismo y se han consolidado desde aquél. Han marcado, en gran modo, a la narrativa en cine, tal como lo postula Deleuze, desde los acontecimientos de la posguerra. Puede pensarse, por ejemplo, como estos aspectos son retomados en la *nouvelle vague* francesa, sobre todo en películas como las de Godard, pero

⁴ Véase Deleuze, Gilles *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

también en François Truffaut. Las mujeres godardianas en films como « Deux ou trois choses que je sais d'elle » o « Une femme est une femme » aparecen siempre bajo esa figura de la dispersión, así como también bajo la forma vagabundo, deambulando en los espacios que la propia dinámica de la narración y la estética del film propone. Por su parte, la denuncia del complot toma toda su claridad como recurso en filmes como « La chinoise » y « Tout va bien ». En la saga que Truffaut comienza con « Les quatre cents coups » es notorio por su parte aquello que Deleuze refiere con la toma de conciencia de los tópicos, pero también con eso de los vínculos deliberadamente débiles.

Bajo estas características se va conformando y consolidando una nueva concepción estética en la cinematografía que ya no se adecuará a las formas de representación de la realidad (mucho menos a su reproducción), sino que se constituirá como *expresión* de la experiencia, lo que implica una nueva concepción del sentido, del acontecimiento, del devenir que ahora serán propios e intrínsecos a la producción estético-narrativa de la cinematografía.

Entonces, conjuntamente con las variaciones introducidas por el neorrealismo y la nouvelle vague, lo que se acaba gestando, sobre todo, es la creación de tópicos que permiten una nueva concepción de la imagen, pero esto no sería una consumación del cine, sino una absoluta mutación del mismo. Esa imagen-mental, característica de esta mutación cinematográfica, es concebida como una nueva sustancia⁵, es decir, la imagen-mental debe ser una verdadera sustancia pensada y pensante, que instituya las “potencias de lo falso”⁶ en la narración y permita así la gestación ya no de un cine-realidad, sino de un *cine-verdad*. En definitiva, la propuesta es que aquel cine de la percepción de la acción, dejó su lugar a un “cine de vidente”, y un tal cine se caracteriza esencialmente por lo que Deleuze ha llamado *imágenes ópticas y sonoras puras*. Esto quiere decir, sintéticamente, que ya no habrá un encadenamiento de imágenes-acción que en el montaje ofrecen un efecto indirecto del tiempo, sino que, justamente, ese sistema sensoriomotor es puesto en crisis por esa aparición de nuevos signos (*sonsignos* y *opsignos*) que son, precisamente, esas imágenes ópticas y sonoras puras. Con todo esto, en el nuevo cine, o en la nueva imagen, toda la noción de “realidad” es

⁵ Se debe tener en cuenta que Gilles Deleuze toma el concepto de *sustancia* de la obra de Baruch Spinoza donde en contraposición a Descartes la sustancia es pensada y conceptualizada en su fuerza material. La sustancia no es el *yo* elevado a sujeto de una conciencia absoluta, sino que en Spinoza la sustancia es causa primera de su propia materialidad. Deleuze, en sus estudios monográficos trabaja todo el recorrido de la sustancia, desde su concepción en idea, hasta esa materialidad absoluta de la sustancia spinoziana, y que agregado a sus indagaciones sobre Nietzsche y Bergson permitirán a Deleuze concebir el “plano de inmanencia” que tendrá mucha importancia también para sus apreciaciones sobre el cine.

⁶ “La potencia de lo falso no existe sino bajo el aspecto de una serie de potencias, que se remiten siempre unas a otras y que pasan unas a otras.” Deleuze, Gilles *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós, 2005, p. 181.

transformada. A partir del neorrealismo la vinculación entre realidad y acción (nexo básico del realismo antiguo) se halla mediada por una relación onírica y unos sentidos que se han emancipado de sus funciones y representaciones motrices. Ahora la acción no completa la situación, sino que “flota sobre ella”. Afirma Deleuze: “Esto es lo esencial: la manera en que el nuevo régimen de la imagen (la imagen-tiempo directa) opera con descripciones ópticas y sonoras puras, cristalinas, y con narraciones falsificantes, puramente crónicas. A un mismo tiempo la descripción cesa de presuponer una realidad y la narración de remitir a una forma de lo verdadero.”⁷

Con precisión, lo que sucede con esta nueva cualidad de la imagen y con este carácter expresivo de la narrativa y la estética, es que ya no habrá una narración con pretensiones de verdad, o sea, dar cuenta de la “verdad del mundo y de las cosas”, sino que la narración se consolidará como esencialmente falsificante: al contrario de lo que había propuesto Bazin en su ontología del cine, esto es, que la particularidad del cine, aun en su “festejada” versión neorrealista, debía ser no “falsear la realidad”, la tesis más propiamente deleuzeana será que la nueva imagen -que el autor de *El Anti-Edipo* ya empezará a denominar imagen cristal conjuntamente con el nuevo estatuto de la narración, llamado narración cristalina que en su expresión máxima es la narración falsificante- debe desplegar todas las “potencias de lo falso” quebrando con ello cualquier pretensión de adecuación a la verdad que pudiera nuevamente someter al cine. A este respecto, explícitamente alega Gilles Deleuze: “Surge así un nuevo estatuto de la narración: la narración cesa de ser verídica, es decir, de aspirar a lo verdadero, para hacerse esencialmente falsificante. No es en absoluto ‘cada uno con su verdad’, es decir, una variabilidad referida al contenido. Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero... [...] Sólo el artista creador lleva la potencia de lo falso a un grado que se efectúa, no en la forma, sino en la transformación. Ya no hay verdad ni apariencia. Ya no hay forma invariable ni punto de vista variable sobre una forma. Hay un punto de vista que pertenece a la cosa hasta tal extremo que la cosa no cesa de transformarse en un devenir que es idéntico al punto de vista. Metamorfosis de lo verdadero. Eso es lo que es el artista, ‘creador de verdad’, pues la verdad no tiene que ser alcanzada, hallada ni reproducida, debe ser creada.”⁸

Se concibe, entonces, una nueva manera de circulación -proliferación deberíamos decir más propiamente- del *sentido*. Y así el sentido, como expresión pura del acontecimiento, consolidará nuevas formas de aperturas de las imágenes en la narrativa cinematográfica: ya no

⁷ *Ibid* p. 182.

⁸ *Ibid* p. 177-178 y 197.

habrá representación ni una “adecuación real” devenida en nueva cosmovisión de mundo. Pues el relato mismo será el fragmento sobre el cual la realidad se deconstruye como experiencia: experiencia múltiple, descentrada, en devenir. Verdadera experiencia revolucionaria que nunca se universaliza ni se absolutiza.

Aquellas potencias de lo falso integran y responden a una nueva manera de concebir la realidad, pues la hacen, pero en un devenir de lo siempre diferente, en donde se *expresa* el sentido y se vuelve imposible su representación. En el cine de la imagen-tiempo la narrativa se impulsa hacia *su* verdad en el devenir de los *acontecimientos*. En referencia a Rossellini por ejemplo, Deleuze explicaba: “Lo que le interesa es hacer comprender ‘la lucha’ como emergencia de lo nuevo... [...] Bajo los discursos hay que encontrar el nuevo estilo de acto de habla que se desprende cada vez; y bajo las cosas, hay que encontrar el nuevo espacio que se forma.”⁹

Empero, no se trata en Deleuze de suscribir nuevamente a los dualismos analíticos entre realidad y conciencia o entre hecho y pensamiento (algo que todavía podría continuar en el caso de Bazin), por el contrario, para Deleuze, el cine tiene una función y ella es “religiosa”, en el sentido de *re-ligar*. Religar a los hombres con el mundo, construir un verdadero “plano de inmanencia” que quiebre aquella “imagen dogmática del pensamiento” sostenida en la Representación y que permita, otra vez, a los hombres y mujeres recuperar su creencia en el mundo. El pensamiento y el espíritu que el cine necesita (y nosotros con él) son potencias inmanentes de vida cuya esperanza y tarea son crear nuevos lazos, sin trascendencia, entre el hombre y este mundo. Dice Deleuze: “La creencia ya no se dirige hacia un mundo distinto, o transformado. El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por la creencia. Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. [...] Lo seguro es que creer ya no es creer en otro mundo, ni en un mundo transformado. Es solamente, simplemente creer en el cuerpo. Devolver el discurso al cuerpo y, para eso, alcanzar el cuerpo anterior a los discursos, anterior a las palabras, anterior al nombramiento de las cosas: el *nombre* e incluso antes del nombre.”¹⁰

En síntesis, lo que desaparece a partir del surgimiento del neorrealismo, de esa imagental asociada a una forma del pensamiento en el cine, es la Historia, esa Historia con mayúscula con la que la tradición filosófica del pensamiento occidental había creado un

⁹ *Ibid*, pp. 327-328.

¹⁰ *Ibid*, pp. 229 y 231.

mundo a imagen y semejanza de las Ideas, del Espíritu absoluto y de “lo burgués”; y lo que se crea es un “plano de inmanencia”, unas potencias “plebeyas” que hacen de la imagen un acontecimiento siempre indeterminado, impredecible y por-venir. El tiempo se presenta en persona allí donde la Historia ha desaparecido.

¿En dónde el arte?

¿Cuál podríamos decir que es la particularidad del arte cinematográfico respecto al resto de las artes y específicamente visuales? Pues, precisamente, la concepción de esa imagen-tiempo capaz de expresar la dinámica y producción del sentido como acontecimiento puro, como singulares aperturas.

Deleuze daba cuenta de ese peculiar carácter de dispersión de la estética neorrealista; y nos parece que es justamente la posibilidad y potencialidad dispersiva la que conformará a la fuerza de la narrativa cinematográfica en los tiempos actuales. Si el cine ofrece ahora una imagen directa del tiempo, ello se debe, pensamos, a que las formas de circulación tanto en el campo artístico-cultural como propiamente social han variado lo suficiente como para no poder ser encapsuladas en una única y universal dimensión de sentido; y es en este aspecto que es posible hablar del cine como de un arte que interviene sobre la realidad produciéndola, transformándola en experiencia múltiple, abierta y dándole, así, la cualidad del acontecimiento.

Entonces, ¿en dónde el arte? Pues en esa potencialidad meramente productiva del acontecimiento capaz de dar todo de sí en *una vez todas las veces*¹¹. Particularmente -y esta es, aquí, nuestra asunción más profunda- todo ello se expresa con notable evidencia, aun en la heterogeneidad que las denomina, en las películas del Nuevo Cine Argentino (NCA)¹².

¹¹ Deleuze, Gilles *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989. Este *una vez todas las veces* es la forma que adquiere el azar, según Gilles Deleuze, cuando empieza a ser pensado y comprendido en su verdadera dimensión, esto es, en el proceso de serialización infinita e indefinida del sentido. Desarrollaremos esto de forma exhaustiva en los apartados siguientes.

¹² Comprendemos las dificultades pertinentes a la definición de Nuevo Cine Argentino, pues en ella se incluyen toda una serie de películas que no pueden articularse conjuntamente por similitudes estéticas, narrativas, etc. Si bien hay ciertos acuerdos tanto entre críticos como entre académicos acerca de los inicios de esa nueva cinematografía en nuestro país, ubicándose el hito fundador en “Pizza, birra, faso” de Caetano y Stagnaro y estrenada en el año 1997. Sin embargo la heterogeneidad de propuestas estéticas que en los filmes se perciben dificultan sobremanera una definición adecuada sobre el “fenómeno”. Aun así, si se quieren exponer rasgos en común que puede pensarse que presentan tales filmes, habría que recurrir a la constitución de una estructura narrativa que se define como puramente fragmentaria, una apertura y discontinuidad constante de las escenas evitando toda clausura del relato, una puesta en escena mínima centrada en la exposición de micromundos, etc. También debe aludirse a que en este Nuevo Cine Argentino hay una característica esencial que es la de que sus directores son parte de una generación nueva, jóvenes surgidos de las escuelas de cinematografía de los noventa (en ese sentido absolutamente profesionales); y además a que estos directores pueden ser caracterizados en cuanto a la propuesta de sus películas por la oposición con el cine de las generaciones anteriores, es decir, por la oposición a un cierto cine costumbrista y lleno de defectos y afectos televisivos. En este sentido, en ese quiebre

De este modo, aquel carácter dispersivo que marcaba Deleuze, por su parte en las películas del Nuevo Cine Argentino (y esto es una referencia que las distingue de los filmes neorrealistas y de la nouvelle vague) se ve llevado hasta el límite difuso en donde la dispersión misma es reapropiada como experiencia múltiple, o sea, la propia condición de dispersión es fragmentada en cualidades siempre cambiantes e insertas en modos de circulación a-lógicos: la dimensión del tiempo, ahora, y con ello, la imagen-tiempo, es la pura circulación en perpetuo devenir. Es circulación y circularidad unificadas, pero en una serie de retornos imprecisos donde nada, ni siquiera la propia circulación, ni siquiera el tiempo vuelve como lo mismo.

Y esta es la forma más contundente con la que el Nuevo Cine Argentino pone en crisis el viejo dominio de la lógica representativa en el arte. Pero también es la forma más cabal con la que esta nueva cinematografía cuestiona a las posvanguardias que incursionaron en el arte (ahora en términos generales) desde los años sesenta. Pues, en cierto modo, en la estética del Nuevo Cine Argentino puede vislumbrarse el límite de algunas de esas posvanguardias: particularmente en la concepción mimética del arte, debe decirse que justamente el máximo dispersivo en las formas de circulación expresado en la nueva cinematografía argentina, provoca rupturas continuas en la noción de mimesis del arte que todavía aquel arte posvanguardista -aun a su pesar- no lograba realizar. Ello es posible porque esas lógicas imprecisas e impredecibles de la circulación y lo circular en este cine del que venimos dando cuenta, pareciera estar objetivando la mirada *de y sobre* una lógica cultural que hace de toda cosa un objeto de consumo. Es en esa forma de narrar ese nuevo carácter del fetichismo consumista-mercantil, no como denuncia ni como representación social y estética de una realidad, sino, al contrario, como expresión de una experiencia múltiple, fragmentaria y no totalizable, que el Nuevo Cine Argentino, en fin, no reproduce la lógica -que no deja de ser política- de las posvanguardias que tiende a presentar un arte despolitizado y por fuera de las formas sociales y sus relaciones de dominio y festeja así una nueva “promesa de felicidad en el arte”, a saber, su *final*, disfrazado ahora en la vana y vaga idea de que cualquier cosa puede ser presentada como objeto artístico. Así, en estas posvanguardias, fin del arte, fin de la política y fin de la historia confluyen en un axioma fundamental -un nuevo fundamento para un mundo sin fundamentos-: *fin del fin del arte*. O sea, como decíamos, que todo, cualquier cosa puede ser arte; y así, no hay dudas, el sentido fluye infinitamente, pero siempre sobre sí,

generacional puede verse, si se quiere, la característica más propiamente homogénea de una posible definición de lo que se entiende por Nuevo Cine Argentino.

siempre como lo mismo, y ese es su límite: una nueva caída en la representación mimética ahora dada como absoluta auterreferencia del arte en general consigo mismo.

Si bien no es este el espacio propicio para dar cuenta de las distintas maneras en que las posvanguardias han sucumbido a aquello que decían definitivamente desterrar: la representación mimética, podemos, empero, realizar un breve comentario referido al problema en el *arte minimalista*.

Esto sí es una pipa ¡estúpido!

El filósofo Richard Wollheim diagnóstico y describió un proceso de destrucción en el arte (*work of destruction*) que culminaba en un arte por él denominado *arte minimalista*, es decir un arte dotado de un “mínimo de contenido de arte” (*a minimal art-content*)¹³.

El arte minimalista pasaría a caracterizarse por una objetivación profunda (cuasi-trascendente) que arrasaba con toda idea e imposición de cualquier concepción de obra: tiempo y espacio, profundidad, forma y contenido eran ya el propio objeto y no una expresión exterior sobre la que el objeto se concebía en sus relaciones. Eran pues tales objetos, la más pura autorreferencia. Volúmenes que no indicaban más que a sí mismos (p.e. paralelepípedos). “Volúmenes sin síntomas y sin latencias pues: objetos tautológicos”¹⁴.

Algunos artistas minimalistas como Donald Judd y Robert Morris (quienes también intervinieron a través de la escritura de manifiestos sobre esa nueva condición del arte) exigían para este arte minimalista la condición de eliminar toda *ilusión* para imponer objetos llamados *específicos*, vale decir, objetos que únicamente debían ser vistos en razón de lo que *realmente* eran. Donald Judd daba su parecer de la siguiente manera: “Todo lo que se encuentra sobre una superficie tiene un espacio detrás de sí. Dos colores sobre la misma superficie están casi siempre a profundidades diferentes (*lie on different depths*). Un color regular, especialmente si se lo obtiene con la pintura al óleo que cubre la totalidad o la mayor parte de una pintura, es a la vez plano e infinitamente espacial (*both flat and infinitely spatial*). El espacio es poco profundo en todas las obras en que se acentúe el plano rectangular. El espacio de Rothko es poco profundo y sus rectángulos suavizados son paralelos al plano, pero el espacio es casi tradicionalmente ilusionista (*almost traditionally illusionistic*). En las pinturas de Reinhardt, justo detrás del plano de la tela, hay un plano chato que, en cambio, parece infinitamente profundo.

¹³ Wollheim Richard *On Art and the Mind*, Londres-Cambridge, Harvard University Press, 1974.

¹⁴ Didi-Huberman, Georges *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

La pintura de Pollock está manifiestamente *sobre* la tela y el espacio es esencialmente el creado por las marcas que figuran sobre una superficie, de modo que no es ni muy descriptivo ni muy ilusionista. Las bandas concéntricas de Noland no son tan específicamente pinturas *sobre* una superficie como la pintura de Pollock, sino que aplanan más el espacio literal (*literaly space*). Por más chatas y no ilusionistas que sean las pinturas de Noland, sus bandas avanzan y retroceden. Incluso un solo círculo atraerá la superficie hacia él, dejando un pequeño espacio tras de sí. Salvo en el caso de un campo total y uniformemente cubierto de color o de marcas, toda cosa colocada *en* un rectángulo y *sobre* un plano sugiere alguna cosa que está *en y sobre* alguna otra (*something in and on something else*), algo de su ambiente, lo que sugiere una figura o un objeto en su espacio, en el que esa figura o ese objeto son ejemplos de un mundo similar [ilusionista]: es la meta esencial de la pintura. Las recientes pinturas no son completamente simples (*single*)”¹⁵.

Como claramente ha notado Georges Didi-Huberman en sus análisis sobre esta cuestión, lo que acaba reapareciendo en los presupuestos teóricos de estos artistas minimalistas (como se percibe en la cita de Judd) es el argumento modernista por excelencia, a saber, el de la especificidad¹⁶. Sin embargo, la labor teórico práctica de Judd es justamente la radicalización de la especificidad, o sea, lo que llama *literal space*. En palabras y análisis del propio Didi-Huberman: “...a la cuestión de saber cómo se fabrica un objeto visual despojado de todo ilusionismo espacial Judd respondía: hay que fabricar un *objeto espacial*, un objeto en tres dimensiones, productor de su propia espacialidad ‘específica’. Un objeto susceptible, a ese título, de superar el iconografismo de la escultura tradicional y el ilusionismo inveterado de la pintura, incluso modernista. Habría que fabricar según Judd, un objeto que no se presente (y no represente) más que por su sola volumetría de objeto -un paralelepípedo por ejemplo-, un objeto que no inventara ni tiempo ni espacio más allá de sí mismo”¹⁷.

En esta profunda concepción de objetualidad absoluta, donde el objeto pone en crisis, rompe la propia representación de sí, al punto, incluso, de aparecer como sencillamente inexpresivo, confluye una nueva dimensión de pensar la totalidad en la cosa, cada singularidad abstracta como una totalidad concreta. Una nueva exigencia de los artistas minimalistas: *eliminar todo detalle* para imponer objetos comprendidos como *totalidades* indivisibles, indescomponibles: “todos sin partes”, objetos calificados como “no relacionales”. El sentido del todo se preservaba, precisamente, en la singularidad del objeto específico, pensado ahora como un

¹⁵ Judd Donald “Specific Objects”, en: *Complete Writings 1975-1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987, pp. 67-68.

¹⁶ Didi-Huberman, Georges, *op. cit.*

¹⁷ *Ibid*, pp. 29-30.

objeto *total* capaz de dar todo su sentido de sí. Frank Stella -pintor minimalista que producía cuadros “específicos”- respondía ante una interrogación de Bruce Glaser: “Mi pintura se basa en el hecho de que sólo se encuentra en ella lo que puede ser visto. Es realmente un objeto”¹⁸.

En esta modalidad de *presentificar* a la pintura misma propiamente como ya-una-cosa, aparece la relación tautológica del arte minimalista en donde lo que es presentado es lo que hay, es ahí donde está la realidad de esa cosa-arte. Aparentemente, no hay ya representación, pero tampoco expresividad alguna de la obra, pues el sentido es consumido, dado *totalmente* en una sola vez en la totalidad del objeto. Lo que se ve frente a un arte tal -y de ahí su derivación tautológica- es la *misma cosa*, esto es, el *objeto específico*. Es, podemos decir, la *visualidad* de la cosa misma *visualizada* como esa misma cosa.

La más evidente producción de este cierre autorreferencial, quizás estuvo dada con la incursión en la utilización del lenguaje por Joseph Kosuth: el artista exhibió cinco cajas cúbicas, vacías, transparentes, hechas de cristal y duplicó su mismidad de objetos con una “descripción” o una “definición” inscrita directamente en los propios objetos: *Box – Cube – Empty – Clear – Glass*. Aquí se expone, entonces, un nuevo cierre tautológico del lenguaje sobre el objeto reconocido: el objeto específico ya no solamente nos muestra que no hay otra cosa, nada más allá de lo que vemos, sino que además nos lo dice.

El mundo de las *significaciones* y de las *representaciones* de significado desaparece con estas obras. No hay nada expresado más allá del objeto. No hay ningún sentido que no sea dado de una sola y única vez por la singularidad del propio objeto. Todo está ahí, sin significados ocultos ni interpretaciones venideras. El sentido se absorbe como cosa en-sí. Es correspondiente recurrir a algunas palabras de Jacques Derrida para seguir vislumbrando los inconvenientes a los que aludimos: “El proyecto de repetir la cosa ya corresponde a una pasión social y comporta, por lo tanto, una metafóricidad, una traslación elemental. Se transporta a la cosa a su doble (es decir ya a una idealidad) para otro, y la representación perfecta es desde el principio otra con respecto a lo que ella duplica y re-presenta. Allí comienza la alegoría. La pintura ‘directa’ ya es alegórica y apasionada. Por eso no hay escritura *verdadera*. La duplicación de la cosa en la pintura, y ya en el destello del fenómeno donde está presente, guardada y mirada, mantenido por poco que sea enfrente y bajo la mirada, abre el aparecer como ausencia de la cosa a su propiedad y a su verdad. *Nunca hay pintura de la cosa misma y en primer lugar porque no hay cosa misma.*”¹⁹

¹⁸ Glaser, Bruce “Questions à Stella et Judd”, en: Gintz, C. *Regards sur l’art américain des années soixante*, Paris, Territoires, 1987, p. 58. Citado en Didi-Huberman, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*, op. cit. p. 31.

¹⁹ Derrida, Jacques *De la Gramatología*, Madrid, Editora Nacional, 2002, p. 393. -la cursiva es nuestra-.

Justamente por ello, decimos que la supuesta y aparente dispersión, proliferación del sentido en aquellas obras minimalistas se somete a su propio límite: la absoluta reproducción de lo mismo. Pero no decimos esto como una simplificada y vulgar crítica al axioma que se impone: *what you see is what you see*. Sino que nos interesa hacer notar que para su determinación como arte, en este caso, el objeto no es que pierde toda referencia, sino que se instituye a sí mismo como *referente total*, aún cuando se nos diga en todos esos manifiestos que la totalidad está en la cosa, en la singularidad, tal totalidad sigue, está institucionalizada en una concepción *a priori* de arte. El arte cuando promete su propio final, fracasa (promesa incumplida) haciendo de sí mismo un todavía más puro *arte total*.

Contra esto, la potencialidad estética del Nuevo Cine Argentino se gesta en comprender a la singularidad, a cada fragmento de la realidad como irreproducible en sí mismo. Las particulares películas que mínimamente nosotros aquí analizaremos, podemos adelantar que muestran ello y lo alcanzan haciendo intervenir sobre su concepción múltiple de la experiencia a la figura del *azar* y la *circulación* y que nos proponemos en estas páginas analizar, nuevamente retomando a Deleuze, pero ahora en sus apreciaciones filosóficas acerca del sentido y su involucramiento en lo que este pensador llamó el “juego ideal”, procurando desde ese lugar pensar algunas posibilidades estéticas para la comprensión e interpretación del Nuevo Cine Argentino.

La estética del juego ideal

Si un bolso lleno de ropa entregado erróneamente a una persona que no es su verdadero dueño en un “Lave-*rap*” puede desatar un proceso múltiple de circulación indefinida, digamos que ello se debe a que allí el *azar* está dado infinitamente: “cada vez una vez todas las veces”. De ese modo, da comienzo “Silvia Prieto” (1999), la segunda película de Martín Retjman, en donde todo estará entregado, consagrado a modos de circulación que ya no representan identidades, sino que continuamente, indeterminadamente las expresan. Hubiera sido imposible sostener la constante circulación, la singularidad del devenir, de lo siempre otro sin esa exposición de la expresión como un *siempre más allá* de la representación. Esa es la particularidad de este Nuevo Cine Argentino: hacer del *azar* pliegue de pliegues, provocando que, incluso, la propia imagen intervenga como un efecto más en el proceso de circulación. Es el “juego ideal” del que habló Deleuze como la genuina ramificación del *azar*, su afirmación. Específicamente, la producción del *azar* como *obra de arte*. Pero para que esta proliferación del *azar* se genere profundamente, el devenir del *sentido* tiene que estar todo dado de una sola vez en sus series, es decir, la serialización por donde el sentido circula, divaga debe ser

indefinida, indeterminada, *realmente* infinita. Es el caso de *Silvia Prieto* ahora como nombre propio que elude su configuración sustantiva, la excede para estar siempre como nombre del otro. Expresión pura de las películas de Retjman: donde el Yo “hombre verídico” subsumido en la identificación, representación consumada, cede definitivamente su espacio a la expresividad de su devenir *otros*. Así, en los filmes de este realizador, aquellas “potencias de lo falso” que mencionábamos siguiendo a Gilles Deleuze aparecen con toda su contundencia: “Esta nueva situación tiene una razón profunda: contrariamente a la forma de lo verdadero, que es unificante y tiende a la identificación de un personaje (su descubrimiento o simplemente su coherencia), la potencia de lo falso es inseparable de una irreductible multiplicidad. ‘Yo es otro’ ha reemplazado a Yo = Yo.”²⁰

En “*Silvia Prieto*”, pero podríamos extendernos y hablar con más generalidad del cine de Retjman, todo constantemente se vuelve sobre el campo meramente expresivo, es desplazada toda posibilidad de representación y el devenir es la más pura circulación. Así, en la película mencionada, el personaje de *Silvia Prieto* (Rosario Bléfari) durante su trabajo como camarera contará cuántos café con leche, cortados, medialunas y gaseosas ha servido, intercambiará ex parejas con su nueva amiga *Brite* que a su vez lleva el mismo nombre que la marca de jabón en polvo que tanto ella como *Silvia Prieto* promocionan en una esquina en la que la gente circula, llamará constantemente por teléfono a su otra *Silvia Prieto*, e intercambiará como obsequios, dones, objetos inútiles. Pero también la circulación será el eje en “*Los guantes mágicos*” (2004) donde los continuos viajes (en remis, en avión, en micro) instalarán el proceso que acabará consumándose con la circulación entre unos y otros de pastillas antidepresivas y la súper compra de guantes mágicos para su reventa frente a una ola de frío polar en Buenos Aires que fracasa. Por su parte, tanto en “*Silvia Prieto*” como en “*Los guantes mágicos*” los sitios elegidos para almorzar o cenar son los conocidos “tenedores libres” lugares en los que todo, incluso la comida, circula. Así podemos decididamente decir aquí que el carácter serial de las películas de Retjman subvierte incluso a la propia serialización. En cuestión de aclarar conceptos, debemos decir que la *serialización* emerge como efecto de superficie, en tanto la *estructura* no resiste su falla. Las concepciones acerca del “grado cero” (Lévi-Strauss), de la estructuralidad de la estructura (Althusser) o de la falta (Lacan) habían dejado el problema en un espacio irresoluble. Deleuze, no va a proponerse resolver el problema, sino reivindicarlo: es el problema lo que da posibilidad y potencialidad a la estructura. El problema es la apertura, la grieta que atraviesa el orden moral, económico

²⁰ Deleuze, Gilles *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, op. cit.* p. 181.

de una sociedad; y es allí desde donde el azar ramificado puede producir lo diferente, fuera del orden identitario, incluso subvirtiéndolo todo orden identitario, organizando la multiplicidad. La serialización nos indica la regresión indefinida en la que una serie conecta con otra serie que a su vez conecta con otra serie y así al infinito conformando un sistema serial. En tal sistema se articulan las síntesis disyuntivas, esto es, al momento en que una serie converge con la otra, comienza a diverger sin cesar, y esa es la pura expresión del azar. Así cada serie es un elemento incondicionado que es al tiempo condición expresiva (ya no representativa).

Es en esta forma que los modos de expresividad se desplazan en el cine de Retjman por sobre la Representación corrompiéndola, desgastándola desde sus raíces. Nada puede ser detenido, porque nada puede ser más que de otra manera. Es el sentido como puro suceder, estar siempre en el suceso (acontecimiento). Deleuze, también había inscrito ya estas ideas al referirse al problema moral en los estoicos: “La expresión que difiere por naturaleza de la representación, no por ello deja de actuar como lo que está envuelto (o no) en la representación. Por ejemplo, la percepción de la muerte como estado de cosa y cualidad, o el concepto de mortal como predicado de significación, permanecen extrínsecos (desprovistos de sentido) si no comprenden el acontecimiento del morir como lo que se efectúa en uno y se expresa en el otro. [...] La representación no alcanza este ideal tópico sino por la expresión escondida que comprende, es decir, por el acontecimiento que envuelve.”²¹

Si, como nos dice Deleuze, la representación carece de potencia alguna cuando se mantiene liberada, en ausencia de las fuerzas de la expresión, ya podemos añadir a esto que tal representación, en lo que respecta al arte cinematográfico, tiende definitivamente a desaparecer cuando algunos modos puros de la cualidad representativa (por ejemplo, producción e intercambio) son expuestos en el Nuevo Cine Argentino -como vimos con Retjman- en un proceso de circulación que excede el propio campo de las relaciones representativas. Si en ello aparece la expresión, ya no como simple sucedánea de la representación sino como su *otro absoluto*, o sea, su imposible representación, es porque en aquella circulación lo que está sucediendo es la *total afirmación del azar* como condición de relación con las cosas: ya no hay representación de objeto, sino pura expresividad de lo otro como devenir. No hay cosmovisión de mundo alguna, sino un mundo que deviene ya sin nombre en el cual sustantivarse. Una *diferencia* que excede a sus propias grietas abriendo surcos sobre sus propias intensidades.

²¹ Deleuze, Gilles *Lógica del sentido*, op. cit. p. 155.

Con todo esto, podemos decir ahora que es posible pensar una estética para el Nuevo Cine Argentino teniendo en cuenta todas las condiciones que hemos ido aludiendo. De un lado, aquel profundo carácter dispersivo del que hablábamos en relación al neorrealismo y la *nouvelle vague*. A su vez, la condición de circulación y de intercambio como instauración de un proceso de serialización radicalizado, dando de esta forma espacio a la modalidad expresiva y devastando así la cuantificación representativa. Y también, momento clave, esta nueva condición estética se definiría por la más radical y pura afirmación del azar: un “tirar único que es puro caos”, con él el Nuevo Cine Argentino deconstruye definitivamente todos los efectos realistas y se consagra a intervenir sobre la multiplicidad de la experiencia. En ese traspaso de realidad a experiencia se halla la clave para concebir esta estética bajo la condición de la expresión y del azar, pues en la experiencia no hay un dato que deba ser pensado (como sucede con la realidad) sino que ella misma es la más cruda realidad del pensamiento. Es allí, entonces, donde la obra de arte es pensada y multiplicada como forma del pensar. Así aquella imagen-mental de la que hablaba Deleuze como característica determinante del cine de posguerra, pensada ahora también de acuerdo a las prerrogativas propias de Deleuze se desplaza desde la idea de cine-pensamiento hacia la de cine-de-la-experiencia-del-pensamiento. La estética del Nuevo Cine Argentino es, en ese modo, la propia de eso que se denominó el *juego ideal*.

Gilles Deleuze en su *Logique du sens* propone, interviniendo sobre la obra de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas*, y también *Alicia a través de los espejos*, la concepción de un cierto “juego ideal”: mientras el juego propiamente dicho, no puede ser definido específicamente como un juego (y en ello reside una de sus paradojas) en tanto es siempre el modo de un límite; esto es, el juego tal como lo conocemos consiste en una serie de reglas, indicaciones y nominaciones que provocan un cierre sobre esa figura del juego, lo limitan; por su parte, el “juego ideal” -que es el propio de *Alicia*-, se caracteriza por no tener reglas, por carecer de indicación o manual de instrucciones acerca de su uso, escapa ciertamente a ese fetichismo del uso y la adecuación. Es un juego sin reglas, un juego sin límites, donde todo está dado de una vez y cada vez todas las veces. No hay vencedores ni vencidos. Pero eso sí, tal juego es imposible. De esta forma, si aquel juego, el que conocemos, el de siempre, en sí no es un juego; del otro lado, este juego verdadero, sin límites, “ideal” carece de posibilidad, de experimentación (pero no de experiencia -y esa es la clave-).

La lógica del “juego ideal” se basa en la multiplicación indefinida del azar, en la intensificación de la circulación. Es la lógica de lo indeterminado y de lo incondicionado, donde todo se da siempre *cada vez una vez todas las veces*. Es así, la forma en que Deleuze

logra romper con un modo de representación identificante, que hacía de la identidad un único valor-uno; y en ese modo, se abre el campo -ya no representativo- sino expresivo, en el cual la temporalidad en tanto pura circulación indefinida expresa la multiplicidad de cada singularidad, su devenir, su apertura (Yo = Otro).

El “juego ideal” en tanto pura expresión, da cuenta del tiempo ya no como *orden*, como forma mecánica, matemática, sino que lo abre al dinamismo de la más genuina *organización*. Es el tiempo como producción, como devenir, como espacio *entre*, el tiempo en su eterno *ir*. Deleuze propiamente dice: “Los caracteres de los juegos normales son pues las reglas categóricas preexistentes, las hipótesis distributivas, las distribuciones fijas y numéricamente distintas, los resultados consecuentes. Estos juegos son parciales por un doble motivo: porque no ocupan sino una parte de la actividad de los hombres, y porque, incluso llevados al absoluto, *solamente retienen el azar en ciertos puntos*, y dejan el resto al desarrollo mecánico de las consecuencias o la destreza como arte de la causalidad.”²² Y más adelante continúa y da las indicaciones acerca del verdadero juego, aquel que hay que proponer: “Hay que imaginar otros principios, incluso inaplicables en apariencia, donde el juego se vuelva puro. 1º No hay reglas preexistentes; cada tirada inventa sus reglas, lleva en sí su propia regla. 2º En lugar de dividir el azar en un número de tiradas realmente distintas, el conjunto de tiradas afirma todo el azar y no cesa de ramificarlo en cada tirada. 3º Las tiradas no son pues, en realidad, numéricamente distintas. Son cualitativamente distintas, pero todas son las formas cualitativas de un solo y mismo tirar, ontológicamente uno. Cada tirada es en sí misma una serie, pero *en un tiempo más pequeño que el mínimo* de tiempo continuo pensable; a este mínimo serial le corresponde una distribución de singularidades. Cada tirada emite puntos singulares... [...] Pero el conjunto de tiradas está comprendido en el punto aleatorio, único tirar que no cesa de desplazarse a través de todas las series, *en un tiempo más grande que el máximo* de tiempo continuo pensable. Las tiradas son sucesivas unas respecto de otras, pero simultáneas respecto a este punto que cambia siempre la regla, que coordina y ramifica las series correspondientes, insuflando el azar a todo lo largo de cada una. **El tirar único es un caos, del que cada tirada es un fragmento.** Cada tirada opera una distribución de singularidades, constelación.”²³

Así, lo que se conforma es una distribución nómada en la que cada sistema de singularidades comunica y resuena en los otros. Este juego ideal, en tanto impensable, en tanto concebido como sin sentido, no tiene realidad como realizable, pero, empero, es la realidad del pensamiento, es el “inconsciente del pensamiento puro”. Es la violencia del pensamiento

²² *Ibid* p. 78.

²³ *Ibid* p. 79 -la negrita es nuestra-.

vuelto contra sí mismo: “reuniendo ‘en una vez’ el ‘cada vez’ para ‘todas las veces’. Porque *afirmar todo el azar, hacer del azar un objeto de afirmación*, sólo el pensamiento puede hacerlo.”²⁴ El resultado de esta afirmación del azar como afirmación del pensamiento puro, sólo puede ser la **obra de arte**. “Es, pues, el juego reservado al pensamiento y al arte, donde ya no hay sino victorias para los que han sabido jugar, es decir, afirmar y ramificar el azar, en lugar de dividirlo *para dominarlo, para apostar, para ganar*. Este juego que sólo está en el pensamiento y que no tiene otro resultado sino la obra de arte, es también lo que hace que el pensamiento y el arte sean reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo.”²⁵

CONCLUSIONES

En la perspectiva de esa estética del juego ideal que aquí hemos intentado construir de acuerdo a un cierto itinerario, ubicando un contexto para pensar la posibilidad de una experiencia estética propia del Nuevo Cine Argentino, que indague sobre los continuos recursos retomados de las experiencias cinematográficas anteriores y de las rupturas en el orden representativo en el arte (fallidas o no), pero que además se proponga no quedarse en un simple orden de continuidad que reponga concepciones teleológicas en el pensar estético, sino que aborde la cuestión desde lo propio que esta nueva cinematografía tiene para ofrecer en su campo y al pensamiento del arte en general, la dimensión del azar, de la dispersión y de la circulación (variables aquí aludidas interminablemente), por supuesto -no es nuestra intención obviarlos- han aparecido en aquellas obras cinematográficas que hemos aludido al inicio de este trabajo: basta pensar, entre tantos otros, en el cine de Antonioni, donde la dimensión del azar y la circulación ha marcado considerablemente a sus filmes. Pero nos interesa alegar aquí que en el Nuevo Cine Argentino esto es llevado al momento del exceso y de más clara indeterminación: lo que se pone en juego es la imposibilidad de definición misma del acontecimiento. Todo puede suceder porque el tirar único es un caos.

En “Sabado” (2002) de Juan Villegas es un accidente insignificante el que desplaza ese tirar único al infinito. En “Mientras tanto” (2006) de Diego Lerman los personajes constantemente entrecruzados, desplazados de sí en el otro, insertan el proceso de circulación hasta hacerlo devenir en circularidad. Federico León en “Todo juntos” (2003) entromete al azar en medio de una pareja separándose que no encuentran otros más que ellos mismos y así su imposibilidad de representación como pareja es también su imposibilidad de ruptura con el

²⁴ *Ibid* p. 80.

²⁵ *Ibidem*.

devenir de la noche que los convoca a su distancia nunca concretada más que en el azar de un remis que excede a sus propios deseos.

Quizás, como también sucede en el cine de Retjman, son las historias de adolescentes de los filmes de Ezequiel Acuña las que en gran manera dan cuenta de los nuevos procesos de circulación e intercambio en nuestras sociedades -al decir de Baudrillard- hipermodernas. En las películas de este director, el mundo urbano es suplantado por una parafernalia de shoppings expuestos como el único sitio en el que la gente toma contacto con otros. Pues la ciudad propiamente dicha es espacio de soledad, en donde nadie realmente está ni se acerca. Es solamente en ese mundo de intercambio donde el mundo social vuelve a funcionar agregadamente. Así, tanto Retjman como Acuña (por adherir solamente a nuestros ejemplos, aunque aparece en una gran cantidad de directores del Nuevo Cine Argentino) ubican -y desde allí cuestionan- el carácter social allí donde más se hace presente esa nueva forma de fetichismo mercantil -que menciona Fredric Jameson- basado exclusivamente en el consumo y excediendo al ámbito de la producción en sí.

Ese es el mundo donde el azar interviene, donde todo puede circular e incluso exceder el propio campo de las relaciones sociales. Desde ahí, el Nuevo Cine Argentino pone en escena su propia dinámica y hace imagen de aquello que ya es pura imagen: una repetición más que vuelve como siempre otra. “Cuando yo salía, ellos entraban” dice uno de los protagonistas de “Nadar solo” (2003) de Ezequiel Acuña, justamente para referirse a por qué no le hizo una serie de comentarios sobre su expulsión del colegio secundario a sus padres. En ese mundo en el que todo circula, todo está sucediendo aunque nada pueda *verdaderamente* suceder.

Es bajo estas consideraciones narrativas que podemos decir entonces que en esta conformación estética que adjudicamos al Nuevo Cine Argentino, se produce una de las verdaderas rupturas con el momento representacional del arte: no es que el mundo, la realidad se haya vuelto irrepresentable, sino que es necesario ya no representarlo en sus condiciones reales, sino expresarlo en sus experiencias virtuales, en otros términos *expresar con imágenes* las imágenes de ese mundo. El “efecto real” no está en las relaciones (llamemos sociales) sino en las producciones de sentido que el nuevo fetichismo del consumo y de la imagen despliegan. Por eso, si era necesario, nuevamente, cuestionar el momento mimético del arte, ello no tendría mejor ocasión de suceder que a partir de la cinematografía, pues: “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.”²⁶

En definitiva, lo que alcanza este Nuevo Cine Argentino considerándolo desde lo que aquí hemos denominado una estética del juego ideal, es deconstruir los procesos propios de aquellas intervenciones artísticas, que desde las teorizaciones acerca de la estética relacional y del carácter presuntamente “rizomático” del arte²⁷, pretendían aludir a ese nuevo momento del mundo en el que ya no hay representaciones, sino la más pura fragmentación. Pero comprendiendo bien los postulados deleuzeanos y pensándolos, como aquí hemos procurado hacerlo, entendemos -lo vimos con el arte minimalista- que todas aquellas posturas ligadas a la idea de “intervención” no hacen más que reproducir la forma representativa. Pues, que la representación no esté en el todo y se desplace al fragmento no significa que no haya representación, aun cuando ese fragmento se halle en un espacio rizomático de ramificación y aparente insertarse en un proceso de devenir que no es tal en tanto siempre, continuamente vuelve sobre su objeto (la obra). Por el contrario, lo que el Nuevo Cine Argentino expresa es que no hay pura fragmentariedad, lo que hablaría de una disolución de los lazos, sino que la circulación y la afirmación del azar indican que hay nuevos procesos de interacción, pero ahora dados en el campo de una experiencia social que es ya imagen, virtualidad y juego. Absoluta multiplicidad que hace devenir el sentido como siempre *otro*. Acontecimiento.

BIBLIOGRAFÍA:

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

Derrida, Jacques *De la Gramatología*, Madrid, Editora Nacional, 2002.

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

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

Deleuze, Gilles *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.

Deleuze, Gilles *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989.

Didi-Huberman, Georges *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

Judd Donald “Specific Objects”, en: *Complete Writings 1975-1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987.

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

Wollheim Richard *On Art and the Mind*, Londres-Cambridge, Harvard University Press, 1974

²⁶ Rancière, Jacques *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el arte*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 11.

²⁷ Cfr. Laddaga, Reinaldo *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006. Y también, Bourriaud, Nicolás *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.