



Foto: Ignacio Sánchez

La ciudad y los sentidos: las sensaciones como imágenes del espacio y de las afecciones en el cine argentino contemporáneo

The city and the senses: sensations as images of space and affections in Argentine contemporary cinema

DOI: <https://doi.org/10.22235/d.v0i31.1828>

Esteban Marcos Dipaola

RESUMEN

Las relaciones cine y ciudad son constitutivas, porque el cine surge como experiencia urbana. El cine contemporáneo se constituye desde la dimensión de una imagen-espacio. De acuerdo con la división efectuada por Gilles Deleuze, el cine clásico se constituía desde la imagen-movimiento y el cine moderno desde la imagen-tiempo; pero la contemporaneidad expresa las imágenes de la espacialidad en el cine. En este artículo se analizan películas recientes del cine argentino, que permiten una reflexión desde las imágenes sobre las sensaciones del recorrido urbano. En el abordaje aparece la noche, el verano y el calor como modos de circulación de la ciudad de Buenos Aires, pero exponiendo con ello la posibilidad de una comprensión de las imágenes de lo urbano mediante las sensaciones que atraviesan los tránsitos: el agobio, la humedad, los vapores y olores y las memorias fantasmáticas de encuentros y desencuentros que constituyen una ciudad.

Palabras clave: cine argentino; sensaciones; imagen-espacio; ciudad; olores; tránsitos.

Introducción

En el cine contemporáneo las imágenes puede decirse que cedieron definitivamente el lugar de la representación, porque aunque en la emergencia del cine moderno principalmente con el neorrealismo en Italia y la *nouvelle vague* en Francia, la representación como dispositivo de las imágenes había sido puesta en crisis, sin embargo, en la contemporaneidad ocurre que asistimos a una “era visual” (Brea, 2005; Didi-Huberman, 1997) en la que las imágenes participan de los ámbitos cotidianos, vitales y funcionales de los individuos. En tal sentido, Kevin Lynch (2010) refiere que hay “una imagen pública de cada ciudad que es el resultado de la superposición de muchas imágenes individuales.... Estas imágenes colectivas son necesarias para que el individuo actúe acertadamente dentro de su medio ambiente” (p. 61).

Por eso es posible afirmar que las sociedades globales del presente se definen y cohesionan mediante imágenes, y el cine es un efecto más de las visualidades desplegadas. Cuando la realidad cotidiana —y sus prácticas— es principalmente visual, el cine captura las sensaciones y afecciones que promueven esos espacios imaginables.¹

De acuerdo con la distinción que propuso Gilles Deleuze (2005a; 2005b) en sus *Estudios sobre cine*, el cine clásico y el cine moderno se distinguen por dos modos diferenciados de la imagen: la *imagen-movimiento*, definida

ABSTRACT

The relationship between cinema and city are interrelated because film arises as an urban experience. According to the division elaborated by Gilles Deleuze, classic cinema is conceived from an image-movement perspective whereas modern cinema from an image-temporal aspect. However contemporary films are founded in a dimension between image and space. This article analyzes recent films from Argentine cinema that allow the contemplation of images that inhabit an urban sensation. Throughout the analysis, elements like the night, the summer and the heat show the audience the circulation of the city of Buenos Aires while at the same time exhibit a possible understanding of urban images through the sensations that cross everyday transit: the suffocation, the humidity, the vapors, the smells and the phantasmagoric memories of encounters and separations that all constitute a city.

Keywords: Argentinian cinema; sensations; image-space; city; smells; transits.

principalmente por el encadenamiento sensoriomotor efectuado por el montaje como modelo prevaleciente en el cine clásico; y la *imagen-tiempo* donde, precisamente, el tiempo ya no está dado indirectamente por el encadenamiento y el empalme de los planos en el montaje, sino que es dado directamente por los planos y, especialmente, por el plano secuencia como modelo específico en el cine moderno.

Es a partir de los años ochenta y especialmente desde los años noventa en adelante, cuando el cine comienza a situar sus imágenes por fuera de esas dimensiones que definiera Deleuze, y esto debido a que lo visual, con la difusión de la televisión color primero y las computadoras y dispositivos electrónicos unos años después, se incorporó a la expresión de cualquiera de los vínculos y comunicaciones de los individuos. De este modo, el cine promovió una captación de lo visual y para ello inscribió otro modelo de la imagen, al cual denominé *imagen-espacio*,² donde el montaje y los planos inciden sin ser indicadores de la imagen, porque lo que prevalece es el modo en que cada plano y sus empalmes capturan las visualidades de los flujos contemporáneos: los desplazamientos, los trayectos, las presencias, los desvíos, las incertidumbres, porque, en definitiva, “una ciudad es una organización cambiante y de múltiples propósitos” (Lynch, 2010, p. 112).

Esteban Marcos Dipaola
Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas
y Técnicas-Universidad de
Buenos Aires, Argentina.
<https://orcid.org/0000-0003-1395-3794>
estebanmdipaola@gmail.com

Recepción: 13/06/2019
Aceptación: 23/07/2019

1:: En otros trabajos y en mis investigaciones elaboro y abordo la categoría de “producciones imaginables” para explicar la situación presente desde la indiscernibilidad entre las imágenes y la vida social. Para una mejor comprensión remito a Dipaola (2018; 2019).

2:: En un artículo de hace algunos años definí la *imagen-espacio* como constitutiva de la mirada sobre el devenir de la experiencia urbana que se configura en una ciudad. Allí aplico la concepción a una serie de películas del *nuevo cine argentino* y otras algo más cercanas al tiempo actual, y se tipifican tres modalidades de la imagen-espacio: *imagen-trayecto*, *imagen-flujo* e *imagen-presencia*. Véase Dipaola (2013).

La *imagen-espacio* es la captura de los flujos urbanos que se han convertido en imágenes antes incluso de que un encuadre cinematográfico lo tome para sí, y es posible su aparición cuando el cine ha desmontado la representación y constituye una experiencia de la mirada expresada en el conjunto de una “cultura visual”. Por eso puede esquematizarse esa *imagen-espacio* sobre los nudos de tres experiencias de la mirada que promueve el cine: la *imagen-trayecto*, que desde sus planos expresa la estética de una forma de recorrido; la *imagen-presencia* que captura el instante fijo en el cual un desplazamiento se forma, es decir, donde el plano no es parte de la movilidad, pero sí testigo de los flujos, pulsaciones y sensaciones del despliegue urbano; y finalmente, la *imagen-flujo*:

Las imágenes expresan las plurales maneras en que las prácticas, los objetos circulantes, las personas, sus diálogos y sus relaciones, etc., producen mediante sus dinámicas y flexibilidades, vale decir, a través de su permanente *fluir*, la experiencia de la ciudad (Dipaola, 2013).

Lo visual y el espacio, entonces, congregan una expresividad estética del cine contemporáneo. Y esto significa que la experiencia de la vida urbana es revitalizaciones y acciones constantes sobre el espacio, que las imágenes cinematográficas captan en sus mismos movimientos y devenires, porque no hay trayecto o desvío certero, sino la permanente posibilidad de su transfiguración. Se puede considerar también lo que Jacques Derrida (2013) comprende como el carácter fantasmal del cinematógrafo:

El cine es un arte del fantasma, es decir, que no es ni imagen ni percepción. No es como la fotografía o la pintura. (...) Es algo que no es ni real ni irreal: que vuelve, que se reproduce, en fin, se trata de la cuestión de la reproducción. A partir del momento en que la *primera* percepción de una imagen está ligada a una estructura de reproducción, tratamos con lo fantasmal (p. 320).

Entonces, las imágenes cinematográficas quedan fuera de la representación, es decir, el cine ya no puede decir

lo que hace ver, sino que se vuelve una visibilidad más en juego en el espacio saturado de visualidades de nuestra era, y en eso entonces también reside su condición espectral. Es posible argumentar más, retomando textos clásicos de Jean Epstein, especialmente cuando aborda la condición, justamente, fantasmática del cine en *La inteligencia de una máquina* (2015) y en *El cine del diablo* (2014), porque allí el autor interroga la imagen sobre la indicación de que toda proyección es un fantasma, y que el cinematógrafo transforma al sujeto en otro, poniendo en crisis, a la vez, la identidad producida por la imagen. Se transforma, con esto, el modo de mirar: el carácter fantasmático del cine traduce lo sustancial en un artificio. Es por esto que la forma en el cine solo se puede concebir como movimiento, dando lugar a que la imagen no se ajuste a un empleo racional de argumentos, sino que apele a afecciones, sensaciones y emociones. En línea con lo que referimos anteriormente de Derrida, la característica del cine es que compone en su artificio una figura de lo real que excede a la representación y, por tanto, transforma cualquier condición perceptiva.³

Con las consideraciones enunciadas, y sobre los desvíos, presencias y desplazamientos que la *imagen-espacio* despliega, el objetivo principal de este artículo es analizar las modalidades a partir de las cuales puede afirmarse que, en esta era de lo visual y de las producciones imaginables, también el espacio urbano se compone y organiza, entre diferentes trayectos y perspectivas, mediante sentidos, sensaciones y afecciones que expresan las tramas de derivas en una ciudad. Porque como sugiere Jean-Luc Nancy (2013): “La ciudad es una composición cuyo ‘com’, cuyo régimen de ensamblado, no es sintético ni orgánico, sin ser no obstante puramente analítico y mecánico: combinación o complejidad más que composición, concomitancia más que concordancia” (p. 78).

En estas condiciones, se prestará especial atención para elaborar este análisis a las películas argentinas *Vapor* (Mariano Goldgroh, 2016) y *Lulú* (Luis Ortega, 2014).

3:: Esto que sostengo a partir de algunas ideas de Derrida y principios de Epstein es una condición singular de la cinematografía y no puede remitirse a otras imágenes en la contemporaneidad. Si bien no es cuestión para este artículo, puede decirse que las redes sociales configuran disposiciones perceptivas, pero sin ningún artificio, porque lo que se juega en estas formas de interacción es que el dato de realidad aparezca como no mediado. La imagen circula, pero no es su sustancia (ver Dipaola, 2018).

Condiciones de lo urbano en el cine

Cuando Jean-Louis Comolli (2007) definió que “el cine nace terriblemente urbano” (p. 506) buscaba inscribir en las características del trabajo de las imágenes cinematográficas su capacidad para captar las escenas de las ciudades y sus pasajes y, de esa manera, alterar los modos de la mirada sobre la ciudad. El cine se expresaba como una mirada posada sobre la ciudad. Pero esa esencialidad que Comolli adjudica a lo urbano para el cine, puede precisarse todavía más adecuadamente, porque si el cine es una forma de la mirada sobre la ciudad, es porque en esto capta sus condiciones de lo visible, lo que significa un movimiento de capturas que entre sus distintos planos dan luz a los tránsitos y trayectos, a las presencias y las ausencias y, en fin, a los modos de estar y de recorrer una ciudad. Porque la ciudad se define entre esos desplazamientos y “se construye al deconstruirse. Deconstruyéndose se desensambla para ensamblarse de otra manera, para ensamblar una incesante alteridad siempre transformable, siempre continuada, siempre renovada” (Nancy, 2013, p. 80).

Además, captar las condiciones de lo visible es condensar las capas que componen esa espacialidad, es decir, las maneras en que se perciben y se gustan, las afecciones que provocan, las sensaciones que promueven. Las ciudades contienen espacios que se reconocen por sus olores, que originan también aproximaciones o rechazos; y también los afectos que se exponen o las sensaciones que provoca. El calor es un modo de sentir la ciudad y de componer y organizar sus circuitos, las búsquedas de sombra o de espacios de resguardo del sol, definen estancias de la ciudad. Esto significa que hay todo un régimen de la visión sostenido en las derivas de sensaciones que disponen sentidos del espacio urbano y que “el ciudadano puede impartirle sus propios significados y conexiones” (Lynch, 2010, p. 113).

En el cine argentino, el olor siempre representó una característica de importancia en sus películas, y si el sentido del olfato aparece singularmente es menester atender a sus referencias o a las imágenes que definía. El cineasta Martín Rejtman hace aparecer de manera constante a los sentidos en sus filmes: lo auditivo es primordial en *Los guantes má-*

gicos (2004) y solo basta atender a los boliches bailables, la música estruendosa que debe escuchar el protagonista por decisión de su amigo y la atención minuciosa que presta también el protagonista a sutiles sonidos que provienen de su auto y que parecen prácticamente inaudibles. También el sentido del gusto en *Silvia Prieto* (1999) con las constantes referencias a comidas, el trozado de pollo y los restaurantes con formato de “tenedores libres”⁴ que se frecuentan.

Una película argentina en la que los olores tienen una consideración de relevancia es *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, donde la sensación de lo nauseabundo se confunde con el agobio por el calor del norte argentino en el verano, y esa condensación conforma la experiencia de un espacio de encierro y de cuerpos caídos, echados, que revelan que algo huele mal. A su vez, en *Caja negra* (2002) de Luis Ortega hay un despliegue del espacio urbano en las imágenes que es captado mediante cuerpos desgastados y rotos, cansados y que identifican sensaciones y afecciones de la vida.

En este sentido, la imagen-espacio en el cine contemporáneo remite, como señalamos antes, a los desplazamientos, a las presencias, a la intersección y los trayectos y flujos, pero también esta noción de imagen-espacio es importante para reflexionar acerca de la mirada del cine sobre la ciudad mediante sus sensaciones y afecciones, interpretando cómo se recrean sentidos de la ciudad a través de olores, calores, encuentros y citas, experiencias táctiles y visuales que van definiendo un régimen de la visión que posibilita capturar las vivencias de la ciudad y su composición del espacio, porque “la ciudad debe siempre devenir la ciudad que es sin poder jamás estar segura de ese ser” (Nancy, 2013, p. 57).

En semejante visualidad del espacio, la experiencia de la mirada que se forma encarna un cuerpo que se afecta y origina en las sensaciones que expresa la cualidad filmica, por eso el calor y los olores pueden ser sentidos. Tal como señala Vivian Sobchack (2004), lo subjetivo y lo objetivo son depuestos o pierden la certeza de su dualidad, porque la materia filmica impresiona también el cuerpo y lo encarna.

4:: Principalmente durante los años de la década del noventa en Argentina proliferaron ese tipo de restaurantes llamados “tenedores libres”, donde por un valor fijo quienes asistían podían comer todo lo que quisieran de una amplia variedad de comidas.

Sensaciones: las imágenes cinematográficas y los olores de la ciudad

Ese régimen de la visión que se constituye con la imagen-espacio es lo que articula lo visual de la vida contemporánea con la imagen cinematográfica. Es decir, la imagen en el cine requiere de una puesta en escena, de encadenamientos de planos, etc. que organizan una narrativa y signos propios de la imagen. Sin embargo, en el tiempo presente, tales signos y narrativas están destituidos de sus dimensiones indiciales porque las imágenes están compuestas entre diferentes dispositivos. Si esto determinó una transformación de la mirada para el espectador, significó, al mismo tiempo, una revisión de la mirada del cine sobre las imágenes. Entonces, el régimen de visión es todas las imágenes que consignan un plano y sus encadenamientos, y la puesta en escena es siempre un régimen de mirada. Sin embargo:

La ciudad retira algo de su ser al régimen de la visión. Se niega a estar solamente colocada delante como un objeto. No brinda escapatoria: por el contrario, retiene, y si ofrece alguna vista, alguna imagen de sí misma, es preciso que sea lo que ella misma dispone, habilita, construye (Nancy, 2013, p. 64).

En la película *Lulú* de Luis Ortega ese régimen de visión tiene algunas características que el director había ensayado en filmes anteriores como la mencionada opera prima *Caja negra* y también su segunda obra *Monobloc* (2006). Lo que se argumentó antes acerca de los cuerpos en *Caja negra* puede atribuirse a los colores y otra vez a los cuerpos en *Monobloc*, porque en esta película también los cuerpos están rotos y cansados y definen las sensaciones del espacio como el encierro y la desolación: lo urbano en esta película es el desamparo y el abandono. Pero además los colores de la película son fuertes y algo oscuros, como si el espacio se constituyera en el sosiego de la noche y el calor, y una clara manera de observar esto en el filme es en la escena de la pileta en la terraza cuando las dos mujeres están sumergidas soportando el calor de la noche, y los cuerpos se rozan y además se habla de partes de estos, mientras la imagen reposa sobre un

reflejo del cuerpo hundido en el agua. En definitiva, algo que agobia, la incidencia del calor, es una caracterización que define las sensaciones del espacio urbano en buena parte de la filmografía del cine argentino.

En la película *Lulú*, Lucas (Nahuel Pérez Biscayart) es el novio de Ludmila (Ailín Salas), viven en una casilla que ocuparon, pero en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires, y conviven también con el calor y la noche. A partir de esto, se compone una imagen-espacio que derivará mediante los tránsitos de esta pareja, pero sutilmente ese régimen de visión define los tránsitos a través de los conflictos entre ellos y las sensaciones que se impulsan. Las disputas entre la pareja generan huidas y abandonos que definen siempre nuevas derivas y componen experiencias concretamente diferentes de permanecer y producir sentido en el espacio.

La ciudad es, entonces, un lugar donde las afecciones y emociones pueden inquietar y transfigurar la comprensión de sus lugares y de sus dimensiones. En *Lulú* esto se evidencia por las distintas coincidencias en los transportes públicos y las actitudes que ambos personajes ponen en juego para encontrarse en distintos momentos del filme y recomponer su participación en el vínculo, esto es, su inscripción en ese espacio que define las formas en que recorrerán la ciudad, atendiendo a que “la ciudad es primeramente una circulación, es un transporte, un recorrido, una movilidad, una oscilación, una vibración” (Nancy, 2013, p. 38).

Pero también la película de Ortega interviene sobre la composición de la experiencia del espacio urbano a través de las caracterizaciones de los olores, principalmente porque Lucas trabaja cargando y descargando de un camión volcador los huesos de desperdicio de la faena de animales para el consumo humano. Entonces, Lucas aparece en varias oportunidades recostado entre huesos y pedazos de carne en el volquete del mismo camión, y el tránsito construye una dimensión de la urbanidad que rodea a ese personaje organizada mediante las sensaciones de olores nauseabundos y la podredumbre, algo que se expresa de manera explícita en una ocasión que lo



Foto: Ignacio Sánchez

encuentra Ludmila cuando él recién sale del camión y le dice: “¡qué feo olor tenés!”. La expresión de Ludmila no es agresiva y la dice incluso con desdén y desinterés, como si dijera cualquier cosa, pero sí es la expresión que define el encuentro, es decir, ella se encuentra en un lugar específico con su novio y el espacio de intersección de la cita no está definido cartográficamente, no está situado por coordenadas geográficas que demarcan límites y bordes, sino que es un espacio vivido por la sensación del “feo olor”, haciendo de la ciudad “un lugar donde tiene lugar algo diferente al lugar” (Nancy, 2013, p. 39).

El régimen de visión capta así que los lugares son espacios vividos a partir de sensaciones y afecciones, y que los sentidos del espacio urbano se dimensionan también a partir de estos modos de afectarse. En este caso singular del filme, el olor define un vínculo en un lugar determinado, pero en esa misma condición constituye los emergentes de una mirada de la ciudad: una ciudad que se observa y que es vista afectada por olores. Las sensaciones de la ciudad y ahora concretamente sus olores, puede decirse con sostén en los argumentos anteriores, definen las circulaciones por sus espacios y sus lugares.

Si estas sensaciones y afecciones permiten explicar la participación de las imágenes en la confluencia entre el espacio urbano y lo cinematográfico, tal como en buena medida lo pensó Comolli, esto es, como una esencialidad, se debe a que las experiencias que los propios habitantes

hacen de las ciudades se relacionan con sus distintas maneras de sentir las. Por esto, tales sensaciones y afectos organizan las tramas de lugares y los condicionan.

En el cine argentino también lo urbano ha sido referenciado constantemente mediante los bares y así las escenas de café significaron un factor de preponderancia en el régimen de visión de esta tradición cinematográfica. En general, los bares son puestos en el orden de la mirada por las distintas películas como lugares colmados de sensaciones, sentidos y afectos que definen esa producción visual del espacio. Es en tal aspecto, una ciudad que huele sus recovecos y los vuelve efectos de su narrativa. Entre esos despliegues es que el cine abre lo urbano a su diseminación, porque no es que la ciudad o el espacio urbano se presente como algo cerrado y definido y que el cine lo removiliza con sus imágenes; más bien se busca pensar que el espacio urbano es algo abierto y que no se define por una rigidez cartográfica, sino por sus mitologías y sus tradiciones, que modelan las sensaciones que otorgarán los sentidos siempre inestables para la dimensión de distintos lugares, promoviendo una condición de su ser que “en su movimiento perpetuo, desestablece lo que establece” (Nancy, 2013, p. 37).

Sensaciones: las imágenes cinematográficas y el calor de la ciudad

Esa experiencia de lo urbano abierta a los sentidos que revela las imágenes cinematográficas, distingue

las maneras de comparecer en una ciudad, es decir, de formar una lógica común carente, de todos modos, de alguna definición estable. El cine contemporáneo evidencia que la imagen-espacio no representa ni muestra la ciudad y más concretamente la despliega entre sus múltiples visibilidades, entre las distinciones que hacen de esta algo visible.

Si se refiere a la historia de las imágenes cinematográficas se encuentra que la ciudad aparece siempre a partir de sus desplazamientos. Deleuze atribuyó especialmente esto al cine moderno y su tendencia al “vagabundeo” (2005a), para aludir a los filmes del neorrealismo italiano y de la *nouvelle vague* que concentraban sus planos en los desplazamientos de los personajes, haciendo un cine de traslados y de fugas.⁵ Pero es posible también hallar esas distinciones que aluden a las prácticas del espacio urbano y que configuran la ciudad en las experiencias que transmitía Walter Benjamin y sus descripciones del deambular como requisito de estancia en la vivencia de una ciudad. A la vez, el *flâneur* que tanto Benjamin como Charles Baudelaire han descrito como efectiva expresión de la ciudad. Y es posible agregar el *voyeur*, que se encuentra en películas como *Blow up* (1966) de Antonioni, en *Una película de amor* (1988) de Kiewslowski o en *La ventana indiscreta* (1954) de Hitchcock, pero que además es una figura acentuada en el cine contemporáneo desde el momento en que la imagen está presentada como un registro de lo que es posible espiar, *hacer ver*.

Por esto, bien lo esclarece Comolli (2007) cuando afirma: “Filmar una ciudad, es filmar gestos o flujos que pasan o que no pasan, que se transforman o no en trazas” (p. 428). Lo que explica el pensador y crítico francés a partir de ello, es que en verdad el cine solo puede filmar el tiempo, pero las ciudades con sus desplazamientos y sus derivas y desvíos son la expresión del trazo mismo del tiempo, y por eso para Comolli la mirada es algo que es posible por la ciudad, como decíamos antes mediante la función del régimen de visión. Es la ciudad la que posibilita un ver y la que “no se libra a la mirada y se reserva, no exponiendo sus espacios sino de manera imprevista” (p. 428).

5:: Distintas películas pueden mencionarse aquí como ejemplos: *Alemania, año 0* (1948) de Rossellini, *Ladrón de bicicletas* (1948) de De Sica o *Los cuatrocientos golpes* (1959) de Truffaut, son apenas algunas de ellas.

En la película *Vapor* de Mariano Goldgrob esa experiencia que expone Comolli se evidencia en la narrativa de sus imágenes. La película hace ver los ritos de una noche ante el encuentro casual de un joven y una joven (Julián Calviño y Julia Martínez Rubio) que alguna vez tuvieron una relación amorosa. A partir de esa casualidad, el despliegue del tiempo de la ciudad es un devenir de desplazamientos que se ordenan en las formas de encuentros y citas. Porque la ciudad es un espacio de encuentros, pero también de esperas y de fugas y de gestos que comunican y que registran un tiempo siempre algo impreciso o impuntual, que señala que “solo hay *impasses* en las ciudades, y toda ciudad sea tal vez un *impasse*” (Nancy, 2013, p. 19). Pero en ese *impasse*, lo que funciona en *Vapor* es una modalidad del tiempo dada por la repetición, porque los dos protagonistas se reencuentran, es decir, vuelven a vivir un tiempo alejado y, en algún punto, también ya ajeno, entonces remiten a recuerdos que hacen del tiempo una memoria y de esa manera, “la ciudad se ensambla visualmente como una constelación de gestos volátiles, cada uno de los cuales es rápidamente suplantado por otro” (Barber, 2006, p. 35).

Ellos recuerdan algunos momentos juntos, amigos compartidos, lugares frecuentados e incluso tienen sexo entre sí para dar una presencia a esa memoria. La memoria del tiempo, entonces, es también una mezcla de sensaciones sobre los recorridos de la ciudad y que hacen de esa ciudad un cuerpo visual y táctil. El encuentro y la cita hace de la ciudad un goce, y en *Vapor* esto se expresa en gestos y en conversaciones que no tienen destino, casi como el propio modo en que los jóvenes de la película deciden transitar la noche calurosa de Buenos Aires, sin ningún lugar de arribo “en un nudo vial que no envuelve sus propios destinos” (Nancy, 2013, p. 10), porque el goce de la ciudad se inscribe en la experiencia del desplazamiento y la constitución de un cuerpo siempre abierto. Jean-Luc Nancy (2013) define esa intensidad de la ciudad como cuerpo de especial forma:

La ciudad es una erotización del cuerpo social. Es decir que “lo social”, lo organizado, lo funcional, se vuelve el conjunto (lo similar ensamblado), lo



Foto: Ignacio Sánchez

común (lo vulgar y lo colectivo), el trato (solidario o dislocado), el ser-estar-juntos (como una suspensión del ser), la multitud, la masa, la totalidad sin total, y de nuevo, permanentemente, la vecindad incesante. Es una fricción de todos contra todos... una tensión solapada siempre en acción, una atención en no tocarse en el sentimiento de ser rozado por todos. Encuentros, casualidades, guiños de ojo, miradas de reojo, hacia atrás, una gran indiferencia y desatención en la que sin embargo todos se miran con insistencia: se miran a la cara y se desvían (pp. 72-73).

Este goce de la ciudad que Nancy describe en los términos de una erotización de cuerpos que se pegan y armonizan incluso entre sus distancias y desvíos, es la indicación que transmite *Vapor*. Porque aquella memoria que mencionábamos antes para referir al tiempo de esa casualidad y de ese encuentro, se transmite a su vez, en que los personajes deambulan por la noche en medio de una ola de calor en Buenos Aires y donde escasea el agua. Son personajes que caminan y transpiran y tienen sed. Una ciudad de noche un verano, con vapor y con olores, la ciudad que agobia y que se desploma sobre el cuerpo de ellos dos que, igualmente, nunca dejan de deambular, y así “la ciudad parte en todos los sentidos, hundida en y por su circulación, en y por su polución, en y por su absorción infinita en el seno de su propia agitación” (Nancy, 2013, p. 32).

Esas mismas impresiones pueden también justificarse retomando una vez más a Sobchack (2004) y especialmente cuando construye la noción de “sujeto cinestésico” (*cinesthetic subject*),⁶ con la intención de exponer el modo en que el cine utiliza la visión y lo auditivo para explorar otras sensaciones que captan los sentidos humanos. En tal aspecto, en *Vapor*, incluso en momentos de silencio, las imágenes *hacen* sentir el agobio del calor de la ciudad y conforman un “sentimiento” de lo urbano desde esas afecciones.

En la película de Goldgrob, si la circulación hace que la ciudad carezca de destino, pero también de centro, o que el centro esté siempre fuera, descentrado e inubicable, y por eso van de un lado hacia otro sin detalles precisos, apenas saben que en algún momento de la madrugada se despedirán y cada uno se alejará del otro hasta perderse entre el vapor incesante del nauseabundo calor porteño, a su vez, también los olores tienen una incidencia fundamental para organizar a la ciudad y sus espacios.

El calor de esa noche en Buenos Aires, hace irrespirable el ambiente y también que cualquier líquido que esos jóvenes compren para quitarse algo de la sed pierda el frío rápidamente hasta volverse inadecuado para ser bebido. La transpiración es también una cualidad constante, ellos están siempre mojados, por el vapor y el sudor y por la poca agua que se pueden echar encima en alguna oportunidad. Esos olores despliegan usos de lo urbano y condensan mo-

6:: La autora compone esta noción articulando el discurso cinematográfico con el discurso médico sobre el cuerpo y la actividad sensorial.



Foto: Ignacio Sánchez

dos de percibirlo y de habitarlo. No hay ciudad sin olor y Buenos Aires en verano precipita sobre los cuerpos que la habitan el olor vaporoso e inextinguible que recorre el cuerpo entero mientras se vive la ciudad.

En la película esto se evidencia en la convivencia con los demás compartiendo el agobio por la densidad irrespirable de un aire que quema. Por eso los protagonistas se meten en bares y toman una cerveza, se encuentran inesperadamente con gente conocida, pero que no ven hace tiempo y acaban en una fiesta encerrados, bailando y con más calor. La circulación del espacio urbano toma sentido desde esos despliegues de encuentros y sensaciones que definen una trama equívoca de la ciudad. Cuando una ciudad se expresa a partir de sus afecciones, de su densidad, cuando puede inscribirse en una única palabra o idea: *vapor*, entonces esa ciudad ha alcanzado a condensar un cuerpo social y posibilita ser recorrida y habitada desde esas densidades que la hacen explicable, esto también quiere decir que se puede volver imagen.

En *Vapor* claramente se *ve* a la ciudad de Buenos Aires, porque se la capta en su gesto habitual: el aire denso y cansino, irrespirable de sus noches de calor. Esa captación de la ciudad que realiza la película, significa inscribirla en un régimen de visión. Si Comolli, según señalamos antes, indicaba que la ciudad se deja ver pero siempre de formas imprevistas, en *Vapor* desde un encuentro casual entre dos jóvenes se posibilita *ver* todos los imprevistos de esa ciudad de Buenos Aires en verano; ciertamente no porque el calor agobiante sea algo no previsible para la estación del año, sino porque lo capta en el instante preciso en que se hace cuerpo entre quienes realizan la

experiencia de ese espacio urbano a partir de sus desplazamientos, encuentros y citas, porque:

en una ciudad se producen encuentros, y se la encuentra también. Pero no es el encuentro de alguien, de una unidad individuada y bien silueteada: es una travesía con impresiones y tanteos, con vacilaciones y aproximaciones. En verdad, es un acercamiento que no termina, es una cita cuyo lugar se desplaza, y quizá también la persona (Nancy, 2013, pp. 44-45).

En esa interpretación del filósofo francés acerca de los modos en que la ciudad efectúa su exposición para registrarse en una mirada, es posible capturar la narrativa de *Vapor*, es decir, aproximar en lo imprevisto de un encuentro casual, los lugares y espacios que repiten y reencuentran sensaciones y afectos. Las impresiones de lo vivenciado en un tiempo anterior, pero recubiertas del agobio por un aire denso, como si el amor de esos jóvenes mantuviera el calor, pero en un vapor que somete la respiración y que se evaporará con la despedida.

Conclusiones

En las dos películas mayormente referidas en este artículo, *Lulú* de Ortega y *Vapor* de Goldgrob, se destaca la presencia de los olores, los cuerpos y sus gestos, el calor como sensaciones que abren a los sentidos de la composición relacional del espacio urbano. Esos signos posibilitan una mirada sobre la ciudad y que el cine argentino contemporáneo registra desde lo que denominé imagen-espacio. Esta concepción de una imagen que en sus planos y en el montaje registra la espacialidad

de la ciudad como un ensamble que está siempre por hacerse sin nunca acabar, permite analizar los filmes a partir de los circuitos que registran para ver la ciudad, y en este caso se prefirió concentrarse especialmente en las sensaciones y afecciones.

De este modo, se caracteriza la urbanidad como una experiencia que es además compartida y que no tiene un enlace lineal y definido. Kevin Lynch lo enuncia bien cuando expone:

La persona en movimiento no solo puede sentir que “va en la dirección exacta” sino también que “ya casi ha llegado”. Cuando el recorrido incluye una serie de acontecimientos diferenciados como éstos, llegar y pasar de una meta secundaria a otra, el recorrido mismo adquiere significado y se convierte en una experiencia por derecho propio (Lynch, 2010, p. 119).

Esa posición de Lynch enseña que la ciudad está sobre sus desplazamientos, en la experiencia misma de sus trayectos y no en sus límites de emplazamiento urbano. Por eso puede aludirse a una espacialidad urbana compuesta mediante sensaciones y afectos que promuevan sentidos de la experiencia de lo urbano, tal como se procuró en este artículo. Las películas que posibilitaron la reflexión son singularmente adecuadas en tanto implican un registro especial de esa experiencia entre el calor de Buenos Aires y la presencia de los individuos en la calle como una vivencia de la ciudad. Pero esa composición de la ciudad a través de afectos y sensaciones es un atributo que caracteriza al cine en su historia, que es una particularidad significativa en muchas películas del cine argentino y que, además, tiene singularidades en el cine argentino contemporáneo si se lo analiza a partir de una categoría como la de imagen-espacio.

Entonces, la ciudad que se deambula es la que no posee un recorrido fijo, sino una serie de desvíos también dados por olores, vapores, calores, amores, repeticiones y pérdidas. Es una ciudad siempre en flujo donde conviene “dejar que se desplace la oscuridad

que la ciudad es para sí misma” (Nancy, 2013, p. 79) y, entonces, capturarla en ese devenir inclasificable que hace que cada cual esté siempre en algún otro lugar.

Referencias

- Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Akal.
- Comolli, J-L. (2007). *Ver y poder*. Buenos Aires, Argentina: Aurelia Rivera.
- Deleuze, G. (2005a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Deleuze, G. (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Derrida, J. (2013). *Artes de lo visible (1979-2004)*. Pontevedra, España: Ellago.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Dipaola, E. (2013). Imágenes indiscernibles. Un abordaje de las relaciones entre la imagen y el espacio urbano en el cine argentino contemporáneo. *Bifurcaciones*, 13, 1-12. Recuperado de <http://www.bifurcaciones.cl/2013/07/imagenes-indiscernibles/>
- Dipaola, E. (2018). *Producciones imaginales. Cultura visual y sociedad contemporánea*. Buenos Aires, Argentina: La Cebra.
- Dipaola, E. (2019). Producciones imaginales: lazo social y subjetivación en una sociedad entre imágenes. *Arte, Individuo y Sociedad*, 31(2), 311-325. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/59483>
- Epstein, J. (2014). *El cine del diablo*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Epstein, J. (2015). *La inteligencia de una máquina. Una filosofía del cine*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- Lynch, K. (2010). *La imagen de la ciudad*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Nancy, J-L. (2013). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. London, UK / Berkeley, CA / Los Angeles, CA: University of California Press.
- Filmes
- Goldgrob, M. (Director). (2016). *Vapor* [Película]. Argentina: Cine Insular.
- Ortega, L. (Director). (2014). *Lulú* [Película]. Argentina: 188 Casa Productora.