

Corporalidad, espacio y nuevas formas de socialidad en la cinematografía de Luis Ortega

Bodily, space and new forms of sociality in
the cinematography of Luis Ortega

Esteban Marcos Dipaola *
CONICET-IIGG-UBA
estebandip@yahoo.com.ar

Resumen

El artículo analiza la dimensión visual de la corporalidad tal como aparece en las estéticas, las narrativas y las imágenes de los films de Luis Ortega, *Caja negra* y *Monobloc*. Partiendo de esa exposición de la corporalidad y también de los gestos y los afectos, se busca analizar la conformación de un espacio social íntimo y cotidiano que en la cinematografía de Ortega se hace presente con la figura de los *micromundos*, para comprender las formas de socialidad y la expresión de la experiencia social, ahora dada en la materialidad de los cuerpos como formas de vinculación. Así, las relaciones entre cuerpo y vida o entre cuerpo y dolor se conjugan en el artículo como formas de pensar las condiciones de una nueva experiencia social y cultural.

Palabras clave: corporalidad – socialidad – experiencia – cine – espacio

Abstract

The article analyzes the visual dimension of corporeality just as it appears in the aesthetic, the narratives and the images of Luis Ortega's films, *Caja negra* and *Monobloc*. From the exhibition of the corporality and also of the expressions and the affections, it is possible to analyze the conformation of an intimate and daily social space that becomes present in the cinematography of Ortega with the figure of the micro-worlds, to understand the sociability forms and the expression of the social experience, now givens in the materiality of the bodies like linking forms between individuals. This way, the relations between body and life or between body and pain they are conjugated in the article like ways of thinking the conditions of a new social and cultural experience.

Key words: corporality – sociability – experience – cinema – space

* Licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Doctorando en Ciencias Sociales (UBA) Becario CONICET. Investigador-becario del Instituto de Investigaciones Gino Germani y docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA en la carrera de Sociología

Introducción

Desde hace ya quince años se viene hablando de Nuevo Cine Argentino (NCA)¹, fenómeno heterogéneo caracterizado principalmente por el surgimiento de jóvenes directores que realizaron sus películas contrariando las estéticas y narrativas de la cinematografía argentina de los años ochenta. La particularidad de estos filmes consistió en desahacerse de los manierismos propios del “realismo costumbrista” y proponer una narrativa desligada de la exposición ideológico-política explícita, centrándose en una puesta en escena que pretendía mostrar y no demostrar.

Este nuevo cine fue mutando con el paso de los años, produciendo a su interior modificaciones que han permitido su continuo desarrollo y la persistencia de la etiqueta que lo define como lo nuevo.

El propósito de este artículo es indagar sobre los registros de la cotidianidad en las películas de uno de los realizadores surgidos con esta generación. Luis Ortega es director de las películas *Caja Negra* (2002) y *Monobloc* (2006)² y con una propuesta estilística rayana en el naturalismo en el primer caso y, si se permite, en la ciencia ficción en el segundo, ha compuesto unas formas estéticas y narrativas que posibilitan indagar, desde la producción de imágenes, en las formas de socialidad contemporánea, en la expresión de la cotidianidad y la intimidad, en las formas de comunicación y en la experiencia y materialidad de los cuerpos como modo de relación social. Esa característica de la experiencia corporal en el cine de Ortega, es el modo mediante el cual el realizador hace confluir comunicativamente a los personajes en su espacio social, componiendo lazos de comunicación e instancias comunitarias.

Desde las imágenes, las estéticas y las narrativas de estos filmes la intención se centra en anali-

zar esas nuevas experiencias de comunicación y comunidad, con atención a esa materialidad del cuerpo que expone Ortega. Partimos de dos condiciones que intervienen en el análisis de forma conjunta: de un lado, que el cuerpo no es una representación instituida de una vez y para siempre en el conjunto social (Le Bretón, 2006) y que en tanto la experiencia social es alterada constantemente en la dinámica de sus prácticas, ella adquiere una cualidad múltiple y expresiva que no puede representarse en una idea de unidad (Dipaola, 2010a; 2010b). De otra parte, que la narrativa de Ortega consigna esto a partir de un doble procedimiento: primero establecer la representación restitutiva del cuerpo como fragmentación social, pero, en segundo lugar, componer una expresión sustitutiva del cuerpo como nueva dinámica del lazo social. Con ello será posible entrever y analizar en las imágenes y las estéticas de ambos filmes formas de apreciación de la experiencia social y cultural contemporánea.³

El abordaje metodológico y analítico corresponde a una labor de interpretación, entendiendo que las obras cinematográficas son en sí mismas *vehículos de interpretación* de nuestra cultura contemporánea. En ese sentido, asumimos que toda interpretación es plural y atiende a una pluralidad de dimensiones superpuestas. Por ello, se trata de lo que Jacques Derrida (2003) llamó “interpretación performativa”, es decir, una interpretación que “en su propio acto transforma lo que interpreta”. También significa una forma de producción que implica “desvíos”, porque “la sociedad es un texto cuya regla lexical es la producción” (Bourriaud, 2007: 23). En definitiva, trabajar sobre los signos de nuestra época, pero situados sobre la materia fílmica que produce ya modos de apreciación y de intervención sobre lo real, creándolo (Didi-Huberman, 2006). De

³ Consideramos que las formas de expresión estética de la experiencia social y cultural contemporánea, aparecen de distintas maneras y con variadas aristas en gran parte de las películas del NCA. Aquí nos referimos específicamente a los filmes de Ortega, ya que en ellos puede evidenciarse esto en el contexto de lo que podemos denominar espacios de cotidianidad y de intimidad, y con especial atención en la dimensión de la corporalidad.

¹ Algunos de los directores más emblemáticos surgidos han sido Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Adrián Caetano, Martín Rejtman, Lisandro Alonso, Albertina Carri, entre otros.

² También dirigió la película *Los santos inocentes* (2009) que todavía no ha sido estrenada.

ese modo, nuestro objeto se abre a una multiplicidad de lecturas.

En el marco de estas consideraciones, es necesario explicitar una idea de expresión estética que se diferencie de la noción clásica de representación.

Formas de la *Expresión* en el cine

El problema de la representación en el arte y su crítica ha tallado buena parte de las discusiones estéticas en el siglo XX. Atendiendo sólo a algunos de sus retazos más relevantes, puede pensarse en la problemática abierta por Theodor Adorno (1983) quien consideraba que el arte representativo estaba imposibilitado de comprender las nuevas modalidades de la experiencia cultural, y que, entonces, debía pensarse un arte de la “disonancia”, donde la “mimesis” ya no fuera identificación con la realidad, sino una pura expresión de la experiencia. De esta manera, el arte conservaba su autonomía y podía ser, al tiempo, “vía de conocimiento”, pues se establecía una “inmanencia entre la obra de arte y la experiencia del objeto” (Dipaola y Yabkowski, 2008).

Con otras consideraciones, pero atendiendo, en parte, a postulaciones similares, Arthur Danto (2004, 2008) analizó a las “posvanguardias” del siglo pasado, preocupándose por la “diferencia ontológica” entre las obras de arte y las meras cosas. Así, también impulsaba una idea de expresión que comprendía la inmanencia de la obra de arte, en contraposición a una noción de representación que se sustentaba como momento trascendente de la experiencia estética.

Pero es Gilles Deleuze (2002, 2005a, 2005b) quien más estrictamente aborda el problema de la representación, tanto en el plano filosófico como en el plano estético. Su preocupación filosófica central fue consagrar una forma de pensamiento que no se cierre sobre una fundación trascendente y esencial de las Ideas (Deleuze, 2002). Pero expuso también una visión y lectura del “cine moderno” crítica del modelo representativo⁴, y que se detenía en la condición de la expresión, esto es, en la forma del “in-

tersticio”, y, además, en lo que el autor denominó la “imagen-mental” (Deleuze, 2005b).⁵ Así,

en tanto la expresión es recíproca con la inmanencia y es un devenir que destituye todo modelo de representación de lo verdadero, para Deleuze lo que resulta de ello es una *expresión de la experiencia*. Porque si la realidad bajo su proceso de identificación con el pensamiento se ha vuelto una, lo que debe comprenderse es el verdadero proceso de metamorfosis que indica que los sujetos viven y se relacionan sobre la multiplicidad de la experiencia (Dipaola, 2010c).

Entonces, lo que dificultaba seguir sosteniendo el principio de representación era el carácter de unidad y de identidad con el que reflejaba al pensamiento y a la realidad (Deleuze, 2002). Frente a ello, la concepción de *expresión* asumida y abordada resulta necesaria para pensar el nuevo cine argentino y atender a sus relaciones con las particularidades de nuestra cultura actual. Particularmente para dar cuenta de la inmanencia entre los filmes y la experiencia social y cultural a la que definimos como múltiple y en constante transformación.⁶

Expresión y corporalidad en el cine de Ortega

La experiencia de la corporalidad en las películas de Luis Ortega se pretende analizar como una forma de relación, o, mejor, de *hacer* posible las relaciones, diseminarlas en el espacio. Aunque en tales espacios el mundo de lo cotidiano y lo íntimo aparezca como mínimo, las formas múltiples de expresar la experiencia pueden evidenciarse. Los cuerpos aparecen como una materialización del *don* en ambos filmes del director, en tanto entendemos a esa figura del don como una instancia de permanente desplazamiento que posibilita formas de comunicación y agrupamiento, justamente en su devenir. En definitiva, esos cuerpos, como materialización del don, en sus conexiones (afectivas, gestuales, etc.) producen las relaciones.

Entonces, aquellos regímenes de análisis que se mencionaran en párrafos anteriores, tendientes a percibir la dinámica de restitución-sustitución como formas de interpretación y pro-

⁴ El modelo representativo en el cine se centra en lo que Deleuze llamó, la “representación orgánica del cine clásico”, propio de la “imagen-movimiento” y que se articulaba en el encadenamiento de “vínculos sensoriomotrices”. Su figura representativa fundante era: S-A-S', a saber: una situación que por mediación de una acción se revela transformada (Deleuze, 2005a).

⁵ Por razones de espacio no nos detenemos demasiado en estos conceptos. Simplemente debe quedar claro que la emergencia de una “imagen-mental” para Deleuze significó el advenimiento de un “cine del pensamiento”, en donde las imágenes no se encadenan mediante la sucesión posibilitada por el montaje, sino que lo relevante pasa a ser lo que acontece *entre* una imagen y otra, en el “intersticio”. Eso es lo que se define como *expresión* (Deleuze, 2005b).

⁶ Un desarrollo específico de este punto y su fundamentación puede encontrarse en Dipaola (2010a y 2010c).

ducción de sentidos en la experiencia social y cultural, sirven al análisis de la expresión de la corporalidad y de las formas de socialidad en estos filmes, precisamente evidenciando el problema de la representación estética, y apreciando la inmanencia que los registros estéticos y narrativos de las dos películas poseen con respecto a la propia producción social de la experiencia que realizan los individuos.

Con tales condiciones, se torna viable entender la producción dinámica y flexible de las relaciones sociales —aun en esos espacios mínimos que llamaremos *micromundos*—, entendiendo la emergencia de prácticas que provocan mutaciones normativas en las relaciones (Dipaola, 2010b); posibilitando, de tal modo, ubicar en entredicho la representación normativa de lo social que obliga a referencias sociológicas como la noción de “fragmentación social” (Svampa, 2003) o a la opción por una tendencia al “individualismo” (Touraine, 2006; Beck, 2006; Lipovetzsky, 2000).

Ausencias: formas de la restitución

En las películas *Caja negra* y *Monobloc*, las ausencias impregnan al relato revistiéndolo de melancolía y dolor. En *Caja negra*, Dorotea (Dolores Fonzi) convive con su abuela Eugenia (Eugenia Bassi) a quien cuida y, al tiempo, se reencuentra con su padre Eduardo (Eduardo Couget), quien acaba de salir de prisión. Se desconocen los motivos por lo cuales estuvo detenido, así como nada se dice sobre qué ha sido de la vida de la madre de Dorotea. El registro de lo cotidiano se instala desde ese presente de encuentro con el padre y la ausencia corresponde a notas de un pasado que ya no es representado, sino que será sentido, expresado por los cuerpos. Así, Dorotea y su padre se encuentran diariamente en diferentes espacios (plazas, bares, etc.) no ya para restituir una relación sino para producir nuevos sentidos entre ellos, por esto, sus diálogos son mínimos y se multiplican los gestos: una forma inmanente los vincula, expresada en el dolor y la corporalidad.

También en *Monobloc*, la ausencia es lo que viene a poner sobre la representación el desgarramiento social de los individuos. En este filme, Perla (Graciela Borges) y su hija Nena (Carolina Fal) conviven en un pequeño monoambiente, y en el departamento lindero reside Madrina (Rita Cortese). Pero en sí, el lugar es las ruinas de un edificio monobloc

en donde sólo están ellas tres.⁷ La ausencia es todo lo demás: todo el mundo circundante está marcado por esa ausencia. Pero en ese pequeño mundo de las tres mujeres lo que no deja de producirse todo el tiempo son maneras de proseguir los vínculos, de rehacerlos a cada instante.

Esa premisa de la ausencia introduce la identidad representativa: un mundo donde todo es igual, abúlico y apático. Se trata de ese modo de la restitución que mencionábamos: la restitución de las relaciones en el mundo como imagen representativa que se impone como verdad: “tal cual son”. Un mundo de relaciones fragmentadas, de incomunicación y de plena individualidad. Pero, justamente, esa representación del mundo revela que la experiencia del lazo social se torna imposible, porque al ser una restitución impone un modo normativo-institucional de relaciones sociales que ya no se condice con la experiencia de estos tiempos.

En las películas de Ortega se pone en funcionamiento esa lógica representativa en el relato, para derivar de ello otro modo de hacer devenir las relaciones en una nueva experiencia social y cultural: los personajes de los filmes de Ortega vivencian formas múltiples de la experiencia desprendiéndose de los legados y las normativas tradicionales. El gesto narrativo melancólico y redentor busca desprender la clausura representativa de la restitución y desde allí desplegar la pluralidad expresiva de una genuina sustitución de la experiencia: esas nuevas producciones de sentido y relaciones son los *micromundos*.

Micromundos: sustitución y corporalidad

La experiencia de los micromundos permite comprender que los lazos de socialidad no se hallan afectados por un desgarramiento que produciría comunidades e identidades fragmentadas, sino que, por el contrario, significa una producción continua de relaciones y de sentidos con la pretensión de sostener el arraigo de unos vínculos determinados. En otras películas del nuevo cine argentino como pueden ser las de Martín Rejtman, Diego Lerman o Juan Villegas⁸, puede observarse que el instante y la cir-

⁷ De hecho, el único personaje que aparece presente en el filme además de estas tres mujeres, es la amiga y compañera de trabajo de Perla en un desértico y ruinoso parque de diversiones, interpretada por Evangelina Salazar.

⁸ Martín Rejtman dirigió los filmes *Rapado* (1995), *Silvia Prieto* (1999) y *Los guantes mágicos* (2004); además es director del cortometraje *Doli vuelve a casa* y del documental *Copacabana*, y en colaboración con Federico León del telefilme

culación continua expresan formas efímeras de relación que inducen una dinámica de traslación de una comunidad a otra, y en este caso tampoco correspondería sostener una tesis como la de la fragmentación social o la de la tendencia al individualismo, sino que es en la perenne circulación donde se estaría produciendo el enlace comunitario e identitario.

En el cine de Ortega también se percibe el despliegue de la dinámica comunitaria e identitaria, pero dentro de un contexto que busca situar las prácticas sociales en una cotidianeidad duradera. Empero, esto no es contrario al modo de relaciones que se constituyen en el marco de la circulación indefinida, pues lo que se busca comprender es que las prácticas y la producción de sentidos en la multiplicidad de la experiencia sigue siendo diseminada, pero en estas películas la dinámica comunitaria e identitaria no se efectúa en el paso de una situación a otra, sino en la inmanencia entre relaciones y situación, es decir, en la dinámica intrínseca que cada situación contiene.

La experiencia normativa tradicional, la representación del mundo y sus relaciones, cede frente a la pluralidad expresiva de una experiencia social y cultural que no hace otra cosa más que devenir. Pero en ese devenir se gesta una búsqueda de la cotidianeidad en el vínculo con el otro, renovándolo a cada momento. Las producciones de relaciones de Dorotea con su abuela y con su padre son dinámicas producto de las múltiples maneras de intervenir en la composición del lazo. Del mismo modo, se gesta el entramado afectivo entre Perla, Madrina y Nena: dentro del contexto en el que viven cotidianamente sus experiencias, flexibilizan sus relaciones identitarias pretendiendo sentirse con el otro; de ahí, la fuerza que adquiere la corporalidad en ambas películas de Luis Ortega.

En definitiva, en la cinematografía de Ortega se expresan nuevas maneras de afluencia de los sentimientos y de los afectos, afianzados en la corporalidad y también en la cotidianeidad de situaciones mínimas que sustituyen una representación del mundo, que ya no se condice con sus distintas formas de relacionarse, por una nueva experiencia en donde el sentido se produce cuando se deviene con el otro. Así, no sólo se cuestiona la noción de frag-

mentación social para describir al mundo contemporáneo, sino además cualquier referencia al individualismo: pues aun la melancolía solitaria que expresan los personajes, constantemente están flexibilizándose, intercambiándose y produciéndose en sus relaciones con el otro.

Si la ausencia introducía el mundo de la representación, de todas maneras, es depuesta en la producción de relaciones que se hacen a partir de ella: la restitución del mundo social, su lógica del individualismo y la fragmentación sostenida en la representación normativa de una sociedad tradicional, adviene en estas películas sustentada en la incomunicación, la apatía y la disgregación familiar, pero es socavada por formas de sustitución que hacen de esas experiencias nuevas modalidades de relacionarse y hacerse *en* y *con* el otro. Y son también formas de construir el espacio, puesto que aquí es dado por los tránsitos, los trayectos y los traslados, pero que se evidencian como instancias de comunicación y contacto, como un gesto más de la cotidianeidad que sustituyen. Sintéticamente: mundos mínimos que no dejan de producir relaciones en su interior. Una absoluta inmanencia del sentido que comienza a ser vivida.

Sustituciones de intimidad: corporalizar la experiencia

La melancolía y la cualidad de los gestos constituyen las formas estético-expresivas en el cine de Luis Ortega. Se trata de una manera de vivenciar los vínculos a partir de series de cotidianeidades que hacen fluir las relaciones y las expresiones comunitarias e identitarias.

Caja negra, inicia su narrativa a través de una contraposición analógica, es decir, su efecto de restitución es resuelto en la exposición de una semejanza mediante la alternancia de opuestos. El ruido estruendoso de las calles (ruidos de la circulación de automóviles, gente, etc.) se confunde en las imágenes de un ambiente selvático, con monos que trepan árboles. Pero no es simplemente la postulación alegórica del mensaje de la gran ciudad como una selva, sino que es precisamente ese movimiento de restitución que representa las sociedades fragmentadas y focalizadas en la individualidad. Si los años de la década del noventa en Argentina, y en el contexto del mundo globalizado, habían configurado esa imagen de fragmentación de los lazos sociales producto del neoliberalismo, debe entenderse, sin embargo, que lo que en realidad ha ocurrido es una transformación del lazo social que ha hecho

Entrenamiento elemental para actores. Diego Lerman es director de las películas *Tan de repente* (2002) y *Mientras tanto* (2006). Juan Villegas dirigió los filmes *Sábado* (2001) y *Los suicidas* (2006), además de los cortos *Rutas y veredas* y *2 en 1 auto*.

emerger “nuevas configuraciones sociales” (Semán, 2006). En fin, una nueva experiencia sobre el mundo contemporáneo.

El filme de Luis Ortega se abre mediante esa imagen restitutiva, para inmediatamente proseguir con un movimiento de sustitución que da cuenta del momento expresivo. Los planos se aproximan y detallan las manos de Dorotea aplicando cremas y aceites en el cuerpo de su abuela, para posteriormente peinarla, arreglarla y vestirla. Cuando la representación de una restitución fragmentaria del mundo impone la idea de la disgregación del lazo social, las imágenes de la corporalidad reintegran las cualidades del mundo social y cultural de otro modo: una sustitución de las prácticas en la experiencia, ahora vivida en las expresiones de los cuerpos. Así, “la película es a la vez sobre los cuerpos, sobre su belleza y su corrupción, y sobre la soledad y la dificultad de las relaciones” (Campero, 2009: 57).

Ahora bien, Dorotea sustituye el vacío de su mundo, recompone las ausencias mediante la gestación del vínculo con su abuela. No solamente cuida de ella, sino que la posee en su cuerpo, y ello no se presenta como una carga sino como el modo de vivir una experiencia.⁹ En este aspecto, sin objetar el naturalismo extrañado de la estética de este filme, no puede adscribirse, empero, a una estética realista desde el momento en que lo que se quiebra es el mundo de las representaciones. Aquí los cuerpos expresan, devienen en las sustituciones comunitarias. Dorotea hace experiencia con su cuerpo, acaricia a su abuela, riega las plantas del patio de su casa,¹⁰ transita la ciudad en bicicleta y encuentra nuevos sentidos de sus vivencias compartiendo momentos con su padre. El vacío y la fragmentación se disuelven en los micromundos que Dorotea compone y desplaza. Así, “las categorías de la vida son, precisamente, las actitudes del cuerpo, sus posturas” (Deleuze, 2005b: 251).

⁹ Comprender las relaciones que gesta en sus vínculos íntimos Dorotea de esta forma, nos diferencia de singular manera respecto a lo que piensa Gonzalo Aguilar sobre la película, pues cuando Aguilar enuncia que “Dorotea desperdicia su juventud” al recluirse “en una red familiar signada por la vejez y la apatía” (2006:46), está interpretando la película desde el momento restitutivo sin acceder al movimiento de sustitución que Ortega emplea para mostrar las formas a través de las cuales Dorotea deviene para hacer posible una nueva experiencia y expresarse en una nueva vitalidad.

¹⁰ No sólo el acto del riego mostrado en la felicidad de Dorotea expresa una cualidad de la corporalidad, sino que también se marca esto cuando en ese mismo momento Dorotea se saca la remera y con la manguera moja todo su cuerpo.

Por su parte, Eduardo, el padre de Dorotea, también es mostrado desde la corporalidad y en un movimiento que va desde la restitución a la sustitución. Pues, en primer término, no se nos detalla nada sobre la tragedia de su vida, simplemente apreciamos que sale de la cárcel sin saber qué situación lo mantuvo en ese lugar. Pero la historia de vida del personaje es expresada en el cuerpo: transita la ciudad con un andar desgarrado que, en verdad, es desgarrado, como si en su cuerpo estuviera contenido todo el peso y el dolor de los años que han pasado. La evidencia de ello se hace carne cuando las imágenes muestran la pesadilla de Eduardo, donde entre gemidos y torsiones constantes del cuerpo asistimos a la confluencia de una relación entre el cuerpo y el dolor.

Es justamente con Eduardo que se inscribe la dimensión del cuerpo como configuración y regulación social: su forma de andar es con dificultades y rendida a las inclemencias de su vida y solamente en los encuentros con Dorotea puede sustituir ese dolor. Pero además, debe vivir en una sede del “Ejército de salvación” donde se le indican las reglamentaciones del lugar y todas se relacionan con la institución de una corporalidad determinada y regulada: horarios para dormir, para comer, maneras y horarios para higienizarse, espacios y horarios para recibir visitas. A su vez, en uno de sus encuentros, Dorotea lo acompaña al médico, donde le dan indicaciones para mejorar su postura y restablecer su inclinada columna, para fortalecer los músculos de sus piernas, etc.

Toda una forma de regulación social es representada en la corporalidad de Eduardo, pero a la vez en la expresión del cariño por Dorotea hay una sustitución y transformación de las relaciones. El cuerpo-dolor de Eduardo se convierte en una sucesión de gestos y miradas durante el primer encuentro con Dorotea desde que ha salido de prisión. Una forma distinta de hacer la experiencia del vínculo mediante el cuerpo que hace posible compartir ese momento con su hija. En ese primer encuentro no hay diálogo entre ellos, simplemente se gesta una comprensión de la corporalidad de cada uno, como si más que contarse la historia de varios años correspondiera volver a sentirse: se miran, se sonríen, se vuelven serios, y el compartir se revela como gesto comunitario, cuando Eduardo ofrece su vaso de agua a su hija. Es sólo un gesto, mezquino en palabras, pero que sustituye la experiencia y produce sentidos en esa relación. Así, como sugería David Le Bretón: “Las pulsaciones del cuerpo permiten oír cómo repercuten las relaciones

con el mundo del sujeto, a través del filtro de la vida cotidiana” (Le Bretón, 2006: 92).

Esa corporalidad es inmanente a la experiencia en que los personajes confluyen, porque es en las prácticas donde ellos vivencian formas de integración. Aparecen en estas películas formas del intercambio pero que también proceden a partir de la disposición de los cuerpos: Eduardo pide monedas a los autos que se detienen en los semáforos. Se desplaza con dificultades, pero ello no impide el devenir de sus relaciones, pues con esas monedas compra una gaseosa que regala a Dorotea cuando la visita en su trabajo en la tintorería. De la misma manera, en *Monobloc* Nena se prostituye, ofrece su cuerpo al intercambio mercantil, aun cuando los otros permanezcan en el más absoluto fuera de campo¹¹ y la forma-intercambio esté siempre despersonalizada,¹² y a cambio recibe la volatilidad de unas monedas de chocolate que Nena junta en un frasco para en algún momento compartir junto a Madrina y Perla.

Además, en *Caja negra* abundan los primeros planos y los planos detalle de los cuerpos, mostrándose así una intensidad de los mismos, porque estos cuerpos, en ambas películas de Ortega, no son únicamente posicionales o simplemente motrices, sino que, sobre todo, producen relaciones, hacen la experiencia de sus encuentros con los otros.¹³ Es esa intensidad de los cuerpos que Ortega expresa la que los hace devenir entre la melancolía, el dolor y la vida.

Alain Badiou (2009) retoma la concepción de Jacques Lacan que afirma que “lo social es siempre una herida”; y en *Caja negra* y *Monobloc* el cuerpo como dolor y como vida es una herida social. En un momento la abuela dice a Dorotea: “yo quisiera morirme ahora, y no quisiera morirme... ¿cuántos escalones había que hacer?”. Y posteriormente el plano nos muestra a Dorotea descansando en la cama, pegada a su abuela. El cuerpo como dolor y el cuerpo como vida conforman ese mundo y esa experiencia que no deja de producirse a cada

momento, dando lugar a una dinámica comunitaria que se afirma en la corporalidad que asumen las propias relaciones.

El vínculo entre Dorotea y su abuela, pero también entre Dorotea y su padre está sostenido en ese movimiento de restitución-sustitución, en esa confluencia de dolor y vida con que se hace la experiencia. Por ello, frente al llanto de Dorotea, la abuela puede sentenciar: “no solamente se llora de amargura, se llora de dolor”.

De la misma manera los cuerpos atraviesan la superficie de relaciones en *Monobloc*: Nena es renga y ello le dificulta el desplazamiento motriz, pero no deja de ser mediante los cuerpos que Nena, Madrina y Perla confluyen en su micromundo. La pileta llena de agua turbia en la terraza oscura del monobloc expresa la materialidad en que se vivencian las relaciones: allí Madrina y Nena siempre se quedan reposando sus cuerpos en el agua y la cámara insiste sobre esos cuerpos hasta imponer el reflejo desdoblado del rostro de Nena sobre el agua. Es una “imagen-cristal” (Deleuze, 2005b)¹⁴ perfecta no sólo porque expresa la experiencia múltiple de esos cuerpos, sino además porque inscribe los cuerpos en la materialidad: el cuerpo de Nena es uno – indiscernible– con el agua en ese momento y por eso mismo puede sentirlo y comunicarse a partir de él:

Madrina: –Anoche estaba justo pensando en eso: en las personas que les cuesta la comunicación.

Nena: –No me cuesta. Me aburro. No me parece algo importante.

¹⁴ Deleuze sostiene que la “imagen-cristal” se constituye en la indiscernibilidad entre dos imágenes o entre sus momentos virtual y actual, y define a este concepto según las dimensiones del tiempo: “Lo que constituye a la imagen-cristal es la operación más fundamental del tiempo: como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado, diferentes uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado. Es preciso que el tiempo se escinda al mismo tiempo que se afirma o desenvuelve: se escinde en dos chorros asimétricos, uno que hace pasar todo el presente y otro que conserva todo el pasado. El tiempo consiste en esta escisión, y es ella, es él lo que se “ve en el cristal”. La imagen-cristal no era el tiempo, pero se ve al tiempo en el cristal. Se ve en el cristal la perpetua fundación del tiempo, el tiempo no cronológico, Cronos y no Chronos” (Deleuze, 2005b:113-114). De esta manera, “Lo que se ve en el cristal es siempre el brotar de la vida, del tiempo, en su desdoblamiento y su diferenciación” (Ibid:126).

¹¹ “No son puntos de vista subjetivos (imaginarios) en un mismo mundo, sino un mismo acontecimiento en mundos objetivos diferentes” (Deleuze, 2005:141). De esta manera puede pensarse la intromisión de lo onírico en el universo de *Monobloc*.

¹² Recordemos que en esta película sólo aparecen cuatro personajes que se vinculan directa o indirectamente entre sí, y que el resto permanece siempre como insondable ausencia.

¹³ Es notoria, en este sentido, la escena de Eduardo contemplando anonadado el monumento enrejado “Canto al trabajo” en donde las esculturas de los cuerpos expresan el dolor, el agotamiento, pero además el vínculo entre ellos.

Madrina: ¡Cómo no va a ser importante relacionarse! ¡Intercambiar opiniones con el mundo!

Nena –Importante es sentirse el pie abajo del agua.

La comunicación se impone como un sentido que se vive en y con el cuerpo y hace experiencia con él y con el mundo que lo rodea. Así, la intensidad de los cuerpos, expresada mediante los primeros planos en los filmes de Ortega, es lo que hace devenir a las identidades, pues éstas se flexibilizan para poder compartir asiduamente nuevos momentos con el otro, y esa flexibilidad la adquieren a través del cuerpo, dolor y experiencia. Con esos primeros planos de piernas, brazos, manos, dedos, pies y rostros, Ortega reintegra a todos esos cuerpos a una historia que no se estanca, sino que deviene permanentemente con la experiencia de la vida.¹⁵

Los recorridos de la experiencia

Si la corporalidad no es solamente un dato, sino el modo en que se inscriben momentos en las relaciones entre personas, la experiencia, a su vez, no es solamente lo dado, sino lo que no cesa de producirse, de darse a través de esos cuerpos. Las relaciones de Dorotea con su abuela y con su padre son series de recorridos sobre la experiencia, trayectos afectados por nuevos sentidos con cada encuentro.

Luego de salir de la cárcel, Eduardo transita las calles, pasa por debajo de las autopistas, camina por peatonales llenas de gente, y pasa por el frente de la tintorería donde se encuentra trabajando Dorotea sin que ninguno advierta la situación. No hay aquí entrecruzamientos azarosos, puesto que asistimos al recorrido de Eduardo como restitución del lugar, una forma de reconocimiento. Y sólo a partir de la visita de Dorotea al “Ejército de Salvación”, el reconocimiento será desplazado por un encuentro, por una forma de “hacer nacer la sensibilidad en el sentido” (Deleuze, 2002).¹⁶ Cuando el encuentro en-

tre ellos se consolida como una relación, ese vínculo se convierte en recorridos de la experiencia, pues no necesitan re-construir su relación padre-hija, la que alguna vez pueden haber tenido, porque, como venimos diciendo, no se trata de restituir la relación sino de sustituirla, de repetirla como diferente (Ibid). No hay en ningún momento conversaciones sobre el pasado que nos permitan rehacer una historia de dolor, sino que la melancolía que sostienen esos cuerpos es del presente, del estar ahí, y la experiencia que realizan de su vínculo se presenta como siempre nueva. Por eso Dorotea cada día busca a su padre en la plaza donde él suele estar, concurren juntos a almorzar, lo lleva en la parte trasera de su bicicleta y le compra una camisa y un pantalón para que vaya a cenar con ella y la abuela. Por eso cuerpo y cotidianidad se pliegan: La actitud cotidiana es la que pone el antes y el después en el cuerpo, el tiempo en el cuerpo, el cuerpo como revelador del término. La actitud del cuerpo pone al pensamiento en relación con el tiempo, que es como un afuera infinitamente más lejano que el mundo exterior (Deleuze, 2005b: 252).

Recorrer la experiencia es un gesto más de sustitución. La comunicación y la comunidad entre Dorotea, su abuela y su padre ya no puede ser la misma que antes. Ellos transforman su cotidianidad sin desprenderse de los ritos que la hacen posible, pero haciendo que cada uno de sus actos sea una nueva forma de expresar vivencias con el otro. Luis Ortega documenta la vida cotidiana a través de series de rituales: riego de plantas, asistencia al trabajo, comer, descansar, pero también con los gestos que acompañan a esos ritos: miradas, sonrisas, caricias. Así, el rito no se identifica necesariamente con una restitución de la tradición, sino que es un movimiento que permite diseminar la experiencia de las relaciones sociales y de los grupos (García Canciani, 2008: 63 y ss.). De este modo, los recorridos de la experiencia se introducen como inmanencia de la vida que comparten, puesto que el micromundo que conforman los personajes, abre las formas de lo sensible, dinamiza esas relaciones bajo la forma de un *don*: ellos se dan el cuerpo y, específicamente, se dan la vida.

En las películas de Ortega, el don que hace posible las relaciones son los propios cuerpos. Debi-

¹⁵ “El cuerpo es una construcción social y cultural y su ‘realidad última’ no está dada. El cuerpo mezcla, desordenadamente, sus acciones y sus constituyentes con la simbólica social, y sólo puede comprendérselo en relación con una representación que nunca se confunde con lo real pero sin lo cual lo real no existiría” (Le Bretón, 2006: 182).

¹⁶ Deleuze en sus libros *Diferencia y repetición* y *Lógica del sentido*, realiza una fuerte crítica de la noción de Representación –que en parte expusimos en apartados anteriores–, pretendiendo dar forma a una inmanencia expresiva del sentido. En ese contexto, por contraposición a la lógica del reconocimiento que restituye la trascendencia del

objeto en su forma de percepción representativa, el autor expone la tesis del “objeto del encuentro” que justamente es la disposición del sentido en la experiencia, en las formas sensibles. De este modo, ya no se trata de reconocer el objeto, representarlo, sino de encontrarse en la materialidad sensible con el mismo, expresarlo en la experiencia (Deleuze, 2002).

do a ello es el registro de la cotidianidad, los momentos mínimos que dan sentido a sus vínculos. Dorotea y el padre en sus encuentros dialogan sobre cotidianidades, al igual que ella toma el té con su abuela o exponen juntas sus cuerpos al sol sobre reposeras. Así como Dorotea pasea en bicicleta con amigos del barrio que la pasan a buscar sólo para ello: andar en bicicleta. En fin, se trata de sustituir relaciones, expresar nuevos sentidos a través de lo cotidiano, y los micromundos dinamizan y hacen fluir sus vínculos hacia su interior, en cada gesto y en cada rito cotidiano en el que se expresan.

El don como expresión de los cuerpos y, a partir de éstos, dinamizador de relaciones cotidianas, es expuesto de singular manera cuando la abuela enseña a Dorotea una canción en italiano: "canta con cuore, no con la voce", le dice.¹⁷ La escena muestra conjuntamente la melancolía y la felicidad de ese momento, y la experiencia también es un recorrido en ese vínculo: el cuerpo agotado de la abuela, al igual que el de Eduardo es contrastado con la juventud de Dorotea, por eso Dorotea hace confluir a los tres en un lazo, pero también Dorotea siente, duele y goza con ellos. Si el cuerpo es una "herida social" ellos recorren la experiencia de sus vínculos, salvaguardando a lo cotidiano y sus ritos, configurando nuevas relaciones entre sí a cada momento.

Agotados

El agotamiento de los cuerpos intercede permanentemente en las dos películas de Luis Ortega, pero ese agotamiento no se resuelve como disolución de la experiencia. Tanto en *Caja negra* como en *Monobloc* los cuerpos aparecen heridos, gastados, agotados, pero no dejan de transformar la experiencia y de producir sentidos en sus relaciones, y así se describe un mundo que es ínfimo, pero que al agotarlo se modifica.

Dorotea cuida de su abuela, al igual que Nena protege y cuida a Perla en *Monobloc*, y ello no

significa el cuidado del otro como un deber, es, más precisamente, la necesidad de devenir en el vínculo.

En las escenas finales de *Caja negra* el silencio permanente de la abuela expresa el agobio de los cuerpos, pero ello es contrarrestado con la imagen del cuerpo también agotado del padre de Dorotea que sin embargo, se asea y se viste de manera distinta para concurrir a la cena con su hija y la abuela.

La necesidad de producir nuevos sentidos en esos vínculos sigue dinamizando las relaciones entre esos cuerpos agotados. Debido a esto, en la cena no hay diálogos, pero ello no implica un estado de incomunicación, al contrario, los cuerpos conforman el recorrido de esa experiencia cotidiana: hay innumerables gestos, constantes miradas, y Dorotea que es el cuerpo joven, el que todavía puede seguir recorriendo vínculos en la experiencia es la que interviene comunicando a uno y al otro, intercambiándoles los platos, sirviéndoles un poco más de comida, derivándolos sobre ese micromundo. Quizás es interesante referir a Deleuze cuando argüía: "quizás la fatiga sea la primera y la última actitud, porque contiene a la vez el antes y el después [...] de ningún modo el drama de la comunicación sino la inmensa fatiga del cuerpo" (Deleuze, 2005b:252).

Así, los gestos, la confluencia de los cuerpos, las caricias se perciben también como formas de comunicación y contacto. Aun el agotamiento de los cuerpos, éstos no dejan de vivenciarse en la inmanencia de esas relaciones. Se trata de nuevas formas de "socialidad", es decir, "el mundo compartido, el mundo-con" que siempre "pone el acento sobre la interacción, la reciprocidad" (Maffesoli, 2005: 190). Esas nuevas formas de socialidad también presentes en otras películas de la nueva cinematografía argentina, pero que en este caso adquieren la particularidad de expresar su dinamismo en esas instancias de relación mínima y, en apariencia, cerradas.

En ese contexto de confluencia y agotamiento, Eduardo y la abuela se vuelven a ver, quizás después de mucho tiempo y tal vez por última ocasión, pero en la expresión del micromundo que Dorotea ha hecho posible, ellos dos han sustituido la experiencia, se han vuelto a hacer uno al otro en esa comunidad.

Por eso, en el final, Dorotea ya comprende que la sustitución de la experiencia, la producción de nuevos sentidos en la inmanencia de los lazos se ha consumado, y es así que primero la vemos con su padre en el banco de la plaza, y posteriormente en su casa, mirando a su abuela que ya ha quedado de-

¹⁷ En numerosas ocasiones se ha aludido a las películas de Ortega como representaciones de la incomunicación cotidiana. Si bien las referencias a estados de incomunicación pueden ser vislumbradas en estos filmes, adolece una interpretación tal de una adscripción completa al contenido desatendiendo las formas. Pero, aunque no sólo aquí, en esta escena se vuelve posible refutar cualquier tendencia descriptiva que afirme la problemática de la incomunicación como preponderante en los filmes aludidos. Es así como resulta necesario en el nuevo cine argentino atender a la dinámica que se establece entre forma y contenido como posibilidad concreta de ampliar el campo de análisis.

finitivamente en la cama con su agotado cuerpo. La cámara recorre la intimidad de Dorotea y su abuela hasta nuevamente reponer los primeros planos: el rostro triste de Dorotea, las manos y el rostro inmóvil de la abuela. Involucra así una cámara que insiste sobre los cuerpos y contempla cómo no dejan de producir el sentido.

Ese registro melancólico del final del filme, no restituye la ausencia y el vacío imponiendo, otra vez, la representación y la restitución de un lazo social fragmentado, pues justamente condensa todas las potencialidades de sentido que provienen desde la corporalidad: la muerte ya no es un vacío porque Dorotea ha logrado producir sentidos entre los vínculos.

Conexiones de intimidad

Entre cuerpos que producen relaciones, los micromundos aparecen como conexiones de intimidad. Las caricias con que se inicia la relación de Dorotea con su abuela en *Caja negra* conforman una situación de intimidad que atraviesa el devenir de las relaciones hasta la intimidad del dolor frente a la muerte. Por su parte, en *Monobloc* esa intimidad relacional es absoluta: Perla, Nena y Madrina viven solas en un edificio vacío y en ruinas y en un mundo vacío y doliente. No hay otros y por eso mismo ellas tres concurren en sus relaciones a producirlos. Madrina bebe continuamente fernet y completa los cupones que vienen en la etiqueta con la intención de ganarse un viaje a Brasil y así, en este caso, la lógica del consumo aparece como una lógica de relación, aunque en ese mundo no haya nadie más que ellos.¹⁸ Además, como ya aludimos, Nena utiliza su cuerpo para trabajar como prostituta y Perla es la única que tiene un afuera aunque no puede permanecer en él.

¹⁸ En un interesante artículo Federico Karstulovich expone una serie de reescrituras que harían resultar a *Monobloc* en un especie de “kitsch estrábico” de aquel “metatexto fundacional” del Nuevo Cine Argentino que es *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel: “Graciela Borges como texto-estrella, el tedio, el hastío y el encierro, la pileta con agua sucia, el fernet que duplica el vino tinto con hielo de la película de Lucrecia Martel, los personajes a medio vestir [...] el viaje liberador (aquí a Brasil allá a Bolivia), la amiga-asistente; la inminencia de la muerte, el uso del exterior como fuera de campo amenazante, la música y las acciones sin sentido como momentos de alegría y liberación en medio de la angustia, las mutilaciones físicas como marcas identitarias” (Karstulovich, 2006: 9). Podríamos agregar a las referencias expuestas, las camas como reservorio de los cuerpos agotados en ambas películas y los insistentes truenos como estado de ese afuera amenazante.

La película comienza con las imágenes de las ruinas de un parque de diversiones abandonado (“Soñar Park”) y en donde Perla es despedida de su trabajo, en el que representaba al personaje de *Walt Disney* “Minnie Mousse”, por su mejor amiga, aludiendo a “órdenes desde arriba”; y así el vínculo con el afuera se deshace en ese instante. A partir de ahí, todo sucede y ocurre en la intimidad de una habitación del monobloc y en sus conexiones.

La cámara de Ortega no oculta que ese mundo es un decorado, pues es así que puede mostrar la intimidad de los cuerpos en sus relaciones: cuando el plano tomado desde arriba inicia una traslación pasando desde el departamento de Perla y Nena al de Madrina enseñando la división del decorado, se introduce una nueva forma de “imagen-cristal” donde las partes se vuelven indiscernibles.¹⁹ Es una imagen-cristal ya no sustentada en la dimensión del tiempo, sino en la del espacio, ya que las conexiones de intimidad en *Monobloc* devienen entre las relaciones de los cuerpos con el espacio y, definitivamente, el espacio es aquí lo que se conforma como el campo de relaciones entre los cuerpos.²⁰ Se constituye un micromundo que despojado del vacío del afuera, de todos modos, no se sujeta al agobio del encierro, porque el espacio se disemina en esas comunicaciones entre los cuerpos, en esas conexiones de intimidad. Esta fricción entre el adentro y el afuera fue analizada por Jean-Luc Nancy: La “desgarradura” no consiste más que en la exposición al afuera: todo el “adentro” del ser singular está expuesto al “afuera”. [...] Otra vez: ni el ser, ni la comunidad, están desgarrados, sino que el ser de la comunidad es la exposición de las singularidades (Nancy, 2000:60 –cursiva en original–).

Entonces, la restitución como representación es en esta película las ruinas y el vacío del afuera, y el adentro se convierte en el refugio sobre el que ellas tres sustituyen sus relaciones y las hacen devenir en sus prácticas. “Madrina y Perla son el mundo para mí” dice Nena, comprendiendo que hay en esa intimidad una multiplicidad de formas de re-

¹⁹ Véase Nota 14.

²⁰ Analizando las relaciones entre espacio y decorado en el cine, Jean Narboni decía algo que es útil para describir esa espacialidad que compone la narrativa de *Monobloc* mediante sus planos: “Todos los ejes de recorridos posibles están inventariados: despegues verticales, expansión del espacio en sentido sagital mediante el englobamiento progresivo de los personajes y el decorado, invasión a partir de la alineación frontal o desdoblamiento espectral de la imagen por un juego de reflejos” (Narboni, 2006: 74).

lacionarse.²¹ Esa sustitución de la experiencia articulada en la proliferación múltiple de relaciones en el espacio adquiere todo su tenor en el día del cumpleaños de Perla, donde toda la habitación queda cubierta de globos, y las tres se divierten saltando sobre ellos y reventándolos. De esa manera, el espacio es el lugar donde los cuerpos confluyen y devienen unos entre los otros.

Representación pictórica y metamorfosis de los cuerpos

El registro pictórico que presenta *Monobloc* y que remite singularmente a las luces y las oscuridades de los cuadros de Rembrandt, representa ese mundo ausente y vacío de las ruinas. En ese sentido es que las ruinas son la restitución fragmentaria de las relaciones, y los cuerpos en el espacio interno de los cuartos son la sustitución de la experiencia social como una nueva dinámica del lazo. Lo pictórico es la pura representación, lo que ya no les pertenece, por eso el cielo rojo fuerte y otras veces azul oscuro o las imágenes de los personajes en las ventanas son inmóviles, fijas, y sólo cuando ellas tres están juntas lo fijo se sustituye como movilidad. El mismo edificio monobloc es una imagen profundamente pictórica cuando la cámara lo representa desde el exterior y sólo se convierte en un espacio vivido cuando es expresado en la intimidad de su interior. Así, “la experiencia visual no es un ‘resultado’ o un ‘efecto’ de la obra plástica, sino un componente fundamental de su misma forma que, en tanto que forma, produce la espacialidad de su *presentación*” (Didi-Huberman, 2006: 254 –cursiva en original).

Por esto, exponíamos al inicio del artículo la idea de expresión, pues con ella es posible comprender la inmanencia entre corporalidad y experiencia social y cultural que las narrativas de Ortega detallan. En *Monobloc*, hay una ruptura de la forma-representación que es expuesta en toda esa composición pictórica que aparece como una dimensión externa a la experiencia que los personajes hacen en sus prácticas.

Además, el mundo pictórico es también un afuera de los cuerpos: Perla para extender su vida debe someterse asiduamente a un cambio total de su sangre. El espacio en el que recibe las transfusio-

nes de sangre es amplio, pero vacío; profundamente blanco y sólo contrastado con el rojo de la sangre que circula por los tubos. Precisamente ese blanco inmóvil se presenta como una abstracción pictórica y completamente externa al cuerpo de Perla que se llena del rojo de una sangre limpia y móvil. Así, el cuerpo muta, se metamorfosea en su interior, mientras el espacio externo, ese que ya no pertenece a Perla se mantiene siempre idéntico. De hecho, la narrativa acentúa ese efecto, ya que Carolina Fal, la actriz que personifica a Nena, durante las transfusiones de sangre también es la enfermera, pero aquí ya no lleva puesta la malla corriente que la viste sino que está completamente de blanco y es representada como una parte más de esa pintura exterior a las relaciones cuando un plano detalle muestra el brillo de sus zapatos blancos confundiendo con el blanco del lugar. Porque Perla, Madrina y Nena son un mundo y entre sus cuerpos producen sentidos en sus relaciones, se expresan; y esto significa que el vacío exterior es sólo una abstracción, es decir, sus vínculos se gestan únicamente en el espacio interno de sus experiencias.

Espacios de lo cotidiano

Los ritos de la cotidianeidad están también en *Monobloc*, pero aquí son formas de producir el espacio de interacción, el fluir del lugar en el que viven, en el que están: Madrina lava su viejo auto y constantemente toma fernet y sueña con ganarse el viaje a Brasil. Se meten en la pequeña pileta de agua turbia, acompañan a Perla a las transfusiones de sangre, miran televisión, comen juntas, en fin, toda una serie de cotidianeidades diseminadas sobre ese espacio en el que están, y que dinamiza sus relaciones.

Por esto, las conversaciones también corresponden a sus conexiones de intimidad: “progenitor fue la primera palabra que busqué en el diccionario”, dice Nena, y Perla expresa “*progeniteur*”, ante el pedido de Madrina para que traduzca al francés toda una serie de palabras: *asado-grillè*; *caja negra-box noire*. Por su parte, Madrina indica y expone las múltiples acepciones de la definición de perla según el diccionario. Porque, al igual que las relaciones y el espacio en su pequeño mundo, la intimidad de las conversaciones que mantienen no responde a un sentido único, sino a ese devenir de la experiencia.

Pero es Nena, al igual que Dorotea en *Caja negra*, la que todo el tiempo pretende que ese espacio de lo cotidiano no deje de expresarse y de de-

²¹ En referencia a esta modalidad del espacio en *Monobloc*, decía Marcos Pérez Llahí: “Todo el espacio es actualizado por la cámara con una levedad onírica, dejando menos claro aún la verdadera disposición de los lugares transitados” (Pérez Llahí, 2007: 78).

venir entre las relaciones y por ello no se alegra ni celebra por la partida a Brasil de Madrina cuando ésta comenta haberse ganado el viaje con los cupones de fernet, aunque en realidad haya adquirido el pasaje. Así, Nena sigue viviendo sus relaciones cotidianas, compartiendo los momentos con Perla, aunque Madrina decida marcharse, porque en ese micromundo lo que permanece es siempre la intimidad. Aunque los cuerpos también se agoten y, otra vez, la imagen final nos muestre a Nena y a Perla definitivamente recostadas sobre la cama.

Conclusiones

“Cuando descongelan la pista, el agua: ¿dónde la ponen?”, dice Madrina a Nena en *Mono-bloc*, mientras miran por televisión una competencia de patinaje sobre hielo.

Es una pregunta esplendorosamente cinematográfica; como si dijéramos *¿dónde van las imágenes cuando el film ha concluido?* Pero todavía más que eso, la pregunta de Madrina interviene sobre nuestra mirada, ¿dónde van las relaciones cuando ese espacio mínimo del micromundo es todo lo que hay? Pues es precisamente Madrina la que vive esa dimensión del afuera como un anhelo y una redención —el viaje a Brasil— y también la que insiste discursivamente sobre la necesidad de relacionarse y comunicarse. Pero ni esa pregunta por el *dónde* ni la premisa del viaje deben entenderse como intencionalidad de una *huida*, sino como una mirada al propio desplazamiento del micromundo: las relaciones entre los personajes se gestan como una experiencia de los cuerpos, y así, esos vínculos se dinamizan entre ellos. Porque los propios cuerpos se evidencian como la materialización del don. De ese modo, la expresión de las relaciones en la experiencia no se circunscribe a una representación normativa rígida, sino al desplazamiento constante del don que hace posible el dinamismo y la flexibilidad de esos vínculos, tanto en las experiencias afectivas y gestuales de Dorotea con su abuela y padre, como en las intimidades de Perla, Madrina y Nena.

El micromundo, entonces, no se compone como un encierro, sino como un espacio afectivo en el cual los cuerpos hacen posible instancias de comunicación y conforman lazos de comunidad.

Si preguntáramos *¿adónde va el agua?* sólo podríamos responder: *fluye*. Una similar respuesta parecen dar las expresiones corporales y los trazos afectivos en las películas de Luis Ortega. Allí los cuerpos fluyen y hacen la experiencia de sus relaciones.

. Bibliografía

- ADORNO, T. (1983) *Teoría estética*, Orbis, Madrid.
- AGUILAR, G. (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos editor: Buenos Aires.
- BADIOU, A. (2009) *Pequeño panteón portátil*, FCE: Buenos Aires.
- BECK, U. (2006) *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*, Paidós: Barcelona.
- BOURRIAUD, N. (2007) *Postproducción*, Adriana Hidalgo: Buenos Aires.
- CAMPERO, A. (2009) *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*, Biblioteca Nacional, Los Polvorines, UNGS: Buenos Aires.
- DANTO, A. (2008) *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Paidós: Buenos Aires.
- _____ (2004) *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Paidós: Buenos Aires.
- DELEUZE, G. (2005a) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós: Buenos Aires.
- _____ (2005b) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós: Buenos Aires.
- _____ (2002) *Diferencia y repetición*, Amorrortu: Buenos Aires.
- DERRIDA, J. (2003) *Espectros de Marx*, Trotta: Madrid.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2006) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.*, Adriana Hidalgo: Buenos Aires.
- DIPAOLA, E. (2010a) *La experiencia social en devenir. Expresiones comunitarias e identitarias en el Nuevo Cine Argentino*. Tesis doctoral. Doctorado en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.
- _____ (2010b) "Socialidades contemporáneas: dinámica y flexibilidad en relaciones comunitarias e identitarias", en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias sociales y jurídicas*, Vol. 26, Nº 2, Universidad Complutense de Madrid. Pp. 159-185.
- _____ (2010c) "Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino", en *Imagofagia*, Nº 1, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA).
- DIPAOLA, E. y YABKOWSKI, N. (2008) *En tu ardor y en tu frío. Arte y política en Theodor Adorno y Gilles Deleuze*, Paidós: Buenos Aires.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2008) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós: Buenos Aires.
- KARSTULOVICH, F. (2006) "Recuerdos del futuro", en *El amante* Nº 174, Buenos Aires, noviembre. P. 9.
- LE BRETÓN, D. (2006) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva visión: Buenos Aires.
- LIPOVETZSKY, G. (2000) "Espacio privado y espacio público en la era posmoderna", en Arditi, B. (ed.). *El reverso de la diferencia. Identidad y política*, Nueva sociedad, Caracas.
- MAFFESOLI, M. (2005) *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Paidós, Buenos Aires.