

FILMES EXTRAORDINARIOS.
DOCUFICCIÓN Y PRÁCTICAS INTERMEDIALES
EN EL CINE ALTERNATIVO DE MARIANO LLINÁS

Christian von Tschilschke

INTRODUCCIÓN: MARIANO LLINÁS Y EL NUEVO CINE ARGENTINO

Mariano Llinás es indudablemente uno de los representantes más interesantes, originales y prometedores del cine argentino contemporáneo. Nacido en Buenos Aires en 1975, es director, productor, guionista y actor. Como otros directores de su generación, egresó de la Universidad del Cine de Argentina, donde luego trabajó como docente. Se hizo conocido en 2002 con su primera película *Balnearios*, un documental sumamente original de unos ochenta minutos que se acerca, a través de cuatro episodios estilísticamente muy distintos, a la significación mítica que los sitios de veraneo, despoblados en invierno e invadidos por millares de turistas en verano, tienen para el imaginario de Argentina. En 2004, realizó el corto o mediometraje en blanco y negro con el título gongorino *La más bella niña*, con una duración de treinta y dos minutos, sobre otro tema algo extravagante, la elección de la Reina de la Manzana, un concurso de belleza entre chicas adolescentes de la ciudad provincial argentina General Roca¹. Por último, se estrenó en 2008 *Historias extraordinarias*, un filme de ficción de cuatro horas de duración que abarca tres historias paralelas, con tres protagonistas respectivamente designados solamente con las letras X, Z y H, que nunca llegan a cruzarse. Tuvo una gran repercusión, al menos en Argentina². Desde entonces el nombre de Llinás

¹ Como dice el mismo Llinás, se trata del mejor filme que ha hecho jamás y que va a hacer en toda su vida: “nunca voy a volver a hacer algo tan bueno como eso” (Llinás en Godfrid 2008: s.p.).

² “Es una película que acá gusta mucho, pero me parece lógico que no guste mucho en el resto del mundo” (Llinás en Godfrid 2008: s.p.). El segundo largometraje de Llinás, *La flor*, está todavía en filmación.

aparece en todos los estudios monográficos que se han dedicado al nuevo cine argentino en los últimos años, sean de Agustín Campero (2008), de Jaime Pena (2009), de Gonzalo Aguilar (2010) o de Jens Andermann (2012)³.

A pesar de ser mencionado solamente en las últimas páginas de estos estudios, a la película más reciente de Llinás se le otorga cada vez una importancia trascendente. Por un lado, porque permite, ya por su mero título, *Historias extraordinarias*, reanudar con *Historias breves* (1995), la casi mítica compilación de cortometrajes que marcó, junto con *Pizza, birra, faso* (1998), de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, y *Mundo grúa* (1999), de Pablo Trapero, el inicio tan prometedor del nuevo cine argentino, a finales de la década de los noventa. En 2008, *Historias extraordinarias* pareció, por su parte, renovar de manera inesperada la promesa y la utopía de un cine alternativo e independiente y de una estética insólita e innovadora en el mismo momento en el que se empezó a lamentar el agotamiento artístico y la comercialización de la primera ola del nuevo cine argentino. Es precisamente ante este telón de fondo que debe interpretarse el hecho de que tanto Agustín Campero como Jaime Pena, e incluso los propios títulos de sus libros, se refieran a *Historias extraordinarias* (véase también Oubiña 2010: 399).

Por otro lado, según Jens Andermann por ejemplo, el éxito tan especial de *Historias extraordinarias* se presta perfectamente a ser contrapuesto a otro éxito, por cierto muy diferente, como el de *El secreto de sus ojos* (2009), de Juan José Campanella, ganador del Óscar en 2010. Es obvio que ambas películas en su momento parecían simbolizar perfectamente dos opciones absolutamente contrarias del cine argentino, hasta en las propias condiciones materiales de su producción⁴. Por lo demás, el propio Llinás declaró en una entrevista que con el éxito de *El secreto de sus ojos* empezó “a tener más problemas que nunca para conseguir financiación” (Llinás en Adell 2012: s.p.). Pero tampoco debemos perder de vista el hecho de que las películas de

³ A estos hay que sumar, entre otros, los artículos de Porta Fouz (2009), Esteverena/Falcón (2010), Bongers (2012), Morales (2012), Depetris Chauvin (2014) y Nissen/Süß (2014).

⁴ Andermann resume el papel que en este contexto se le atribuyó a *Historias extraordinarias* de la manera siguiente: “reminding everyone what true independent cinema should be about: working on a shoestring Budget (*Historias* was reportedly made with just 30,000 dollars) in exchange for total creative and imaginative freedom, in particular from the constraints of local colour and social realism” (2012: 173).

Llinás y de Campanella, aunque aparentemente muy diferentes, coinciden no solamente en el afán común de entretener al espectador mediante la narración de historias emocionantes, presentadas con suma maestría y eficacia dramática, sino también en el gusto compartido de manipular lúdicamente el relato, de jugar hábilmente con las expectativas del espectador y, particularmente, de tomarle el pelo⁵.

Al fin y al cabo, todos los críticos insisten en el estatus saludablemente excepcional de *Historias extraordinarias* y de la obra filmica —todavía bastante limitada, hay que admitirlo— de Mariano Llinás en su conjunto. La pregunta entonces es, y nos empeñaremos en contestarla a continuación, ¿en qué consisten la particularidad y la importancia de la obra de Llinás, y especialmente de *Historias extraordinarias* dentro del marco del nuevo cine argentino? Suponemos, pues, que en sus películas, desde *Balnearios* pasando por *La más bella niña* hasta *Historias extraordinarias*, Mariano Llinás pone en contacto y vincula, más que ningún otro, dos tendencias, dos universos distintos: la vertiente documental o, mejor dicho, la tendencia masiva a mezclar lo documental y lo ficticio que predominó durante la primera fase del nuevo cine argentino, y la literatura o el sistema literario que el mismo nuevo cine argentino hasta entonces había pasado en gran parte por alto. El título de mi artículo debería señalar exactamente esto: al mezclar el documental con la ficción y la ficción con lo documental a través de ciertas prácticas intermedias, sobre todo la combinación del lenguaje escrito y oral, de la fotografía y de la música, y la imitación de recursos propiamente literarios, Llinás abre al nuevo cine argentino nuevas posibilidades de expresión artística y de reflexión estética y mediática. A lo anterior hay que agregar además que la re-literarización estética del discurso cinematográfico siempre va acompañada de la intención política de reestructurar, al menos parcialmente o más bien en sus márgenes, el campo cinematográfico. Se trata entonces, como veremos, de una estética esencialmente política, en el sentido exacto de la famosa proclamación que hizo Jean-Luc Godard en 1970, según la cual ya no se trataba de hacer filmes políticos, sino de hacer filmes políticamente. Se puede decir por tanto con cierta razón que el cine alternativo de Llinás vuelve en

⁵ Valdría, por tanto, la pena comparar a este respecto *Historias extraordinarias* con *El secreto de sus ojos*, pero ese no es mi propósito en este artículo.

varios aspectos sobre los pasos del cine de autor europeo de la década de los sesenta, realizando mediante este recurso anacrónico un paradójico acto de renovación, en definitiva, típicamente posmoderno.

Tomando como base estas consideraciones, no es casualidad que Llinás se refiera una y otra vez, y de forma enteramente afirmativa a los representantes de la nueva ola francesa, como François Truffaut, Éric Rohmer y André Bazin. De este modo, el cine de Llinás, quizás, ofrece uno de los ejemplos más representativos para ilustrar el lema del coloquio de Siegen del que resulta el presente estudio: “nuevas relaciones entre estética y política”. Con respecto a esta idea directriz, mi contribución se divide en cuatro partes. En la primera parte volveré a los contextos históricos y cinematográficos ya mencionados sumariamente en los que se sitúa el cine de Llinás. La segunda parte está dedicada a la importancia elemental que tienen los gestos iniciales y fundacionales de nombrar y narrar para el proyecto cinematográfico alternativo de Llinás. Después, trataré la construcción de los narradores y de las narraciones a partir de la voz en *off*, o sea, de la voz *over* como indicios destacados de una nueva estética “literaria”. En la cuarta parte analizaré brevemente tanto el movimiento del documento a la ficción y viceversa, así como las prácticas intermediales relacionadas. Terminaré con algunas observaciones sobre la relación entre la estética de Mariano Llinás, su estrategia y política de producción tan significativas para sus películas y su visión individual de un cine (argentino) contemporáneo.

CONTEXTOS HISTÓRICOS Y CINEMATOGRÁFICOS

En lo referente a los contextos históricos y cinematográficos en los que se desarrolló la carrera cinematográfica de Mariano Llinás es preciso recordar, en primer lugar, que sus películas no solamente fueron producidas completamente fuera de las estructuras de financiamiento tradicionales del cine industrial, sino que tampoco entraron en el circuito de la exhibición comercial. Después de haber sido presentadas por primera vez en los BAFICI de 2002 y 2008, respectivamente, tanto *Balnearios* como *Historias extraordinarias* se proyectaron durante cierto tiempo en el MALBA, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, donde se convirtieron en poco tiempo en una

especie de cine de culto⁶. Además, en 2002 Llinás había publicado un texto programático con los directores Gabriel Lichtman y Alejo Moguillansky en la revista *El Amante* en el cual se pronunciaba, a su vez, contra “una cierta tendencia del cine argentino”, por decirlo en alusión al famoso panfleto de François Truffaut de 1954, así como lamentaba el convencionalismo y el agotamiento del nuevo cine argentino (véase Campero 2008: 83-84).

En segundo lugar, cabe advertir el hecho de que uno de los rasgos más característicos del nuevo cine argentino, que incluso se convirtió en un emblema, un “distinctive trademark” (Oubiña 2013: 33), fue su realismo, el acercamiento al documental y la supresión de los límites entre lo documental y lo ficcional, como se pudo notar en las ya mencionadas *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa*, así como en *Silvia Prieto* (1999), de Martín Rejtman, o un poco más tarde en *Bolivia* (2001), de Adrián Caetano. En el fondo no hay nada sorprendente en ello. Por un lado, según lo que destacó Roman Jakobson en su conocido ensayo “Sobre el realismo artístico”, la deformación de los códigos establecidos como condición necesaria para crear algo nuevo casi siempre se legitima por un acercamiento a la realidad y una ganancia de realismo (1970: 14). Por otro lado, las aspiraciones docuficcionales del nuevo cine argentino corresponden a una tendencia global que ya se puede observar desde hace algunos años en otros países y medios (véase Tschiltschke/Schmelzer: 2010). Ahora bien, según los críticos, en el nuevo cine argentino es precisamente esta tendencia al documental y a la hibridación la que ya se ha convertido en algo previsible, en un nuevo convencionalismo, si no en un lugar común⁷.

⁶ En vez de hablar como nosotros de “cine alternativo”, Gonzalo Aguilar utiliza a este respecto el término algo equívoco de “cine anómalo” que define de la manera siguiente: “una serie de películas marginales, bastardas y obstinadas que buscan instaurar otro circuito y una experiencia en los bordes de la industria” (2010: 239). Acerca de la discusión sobre cine industrial y artesanal véanse Bernini/Binder/Schwarzböck (2009).

⁷ Véase, por ejemplo, Campero: “Algo característico del NCA es la dilución de las diferencias entre documental y ficción, tanto en lo que hace a las propias estrategias narrativas como al estatus que tiene esta diferencia” (2008: 75); y Oubiña: “What could be called the official line of this new cinema, which is intimately associated with the films of young film directors, constructs its realism on the undecidable crossroads between fiction and documentary” (2013: 33).

En tercer y último lugar, hay que tener en cuenta —y en esto tampoco hay nada sorprendente— que el despliegue del nuevo cine argentino en busca de un propio lenguaje cinematográfico, autónomo e individual, se realizó dando la espalda a la literatura. Desde hace algunos años, sin embargo, esta situación está cambiando, de modo que Aguilar constata un “giro hacia la literatura” (2010: 241) y, refiriéndose a algunos cineastas jóvenes, como, por ejemplo, Matías Piñeiro, Campero afirma que “quizás su rasgo distintivo sea la recurrencia y el homenaje a la literatura” (2008: 87). Esta transformación va además frecuentemente acompañada por un marcado interés cinéfilo, especialmente en la nueva ola francesa⁸. Es precisamente en estos contextos marcados por la autocrítica, la hibridación referencial y el acercamiento del cine a la literatura, donde la obra de Mariano Llinás adquiere su verdadero significado y relevancia⁹.

LOS GESTOS INICIALES: NOMBRAR Y NARRAR

La característica principal del cine de Llinás, una especie de hilo conductor de su estética y emblema de su “escritura”, y seguramente la razón principal por la que se le acusa de “impuro” y “literario” en el sentido de André Bazin (1981), es el uso constante, en su abundancia absolutamente inusitado, de lenguaje extradiégetico. En la ópera prima de Llinás, *Balnearios*, por ejemplo, el prólogo y los cuatro episodios en los que está subdividida la película —“Historia del Mar del Sur”, “Episodio de las playas”, “Historia de Miramar” y “Episodio de Zucco”—, van acompañados cada uno por un comentario en *off*. En *La más bella niña*, un documental mudo con acompañamiento musical, el lenguaje solo aparece en forma de intertítulos a través de los cuales se articula un narrador homodiegético en primera persona. En *Historias extraordinarias*, en cambio, la narración se realiza principalmente a partir de un relato omnisciente heterodiegético en tercera persona, compuesto por varias voces que vierten un inagotable “torrente de palabras”

⁸ Cabe señalar que la relación del nuevo cine argentino con la literatura sigue siendo un aspecto que todavía no ha sido analizado en detalle.

⁹ Por las mismas razones, para Bongers, el cine de Llinás “ya no es cine, sino un artefacto permeable y en tránsito, una propuesta audiovisual postcinematográfica” (2012: 306).

(Campero 2008: 84) sobre el espectador. Para no volverse manierista de sus propios rasgos autorales, Llinás ha declarado entretanto respecto a *Historias extraordinarias*: “yo siento que esta es la última película que voy a hacer con voz en *off*” (citado por Porta Fouz 2009: 154)¹⁰.

La secuencia a la que se remite aquí a guisa de ejemplo paradigmático, sin embargo, no se refiere —al menos no directamente— al uso tan significativo de la voz en *off*, sino que representa uno de los casos más raros donde la voz de uno de los personajes habla delante de la cámara. Esta escena resulta ejemplar, ya que puede ser interpretada como una *mise en abyme* perfecta del uso y del significado del lenguaje extradieгético y de la voz en *off* en el cine de Llinás. La escena proviene del “Episodio de Zucco”, que corresponde a la cuarta parte de *Balnearios* (01:07:55-01:08:25)¹¹. En ella se muestra al doctor Zucco, un extravagante artista *amateur* de provincia, clavando la estatua de una ballena de hojalata, hecha por él mismo, en plena sierra. Una vez terminada la obra y señalándola con el dedo, Zucco emite una sola palabra —“¡leviatán!”—, seguido de una risa de profunda satisfacción (fig. 1).



Fig. 1: *Balnearios*: “¡Leviatán!” (01:08:15).

¹⁰ Para un estudio más detallado de la voz *over* en el cine de Mariano Llinás véanse los trabajos de Morales (2012) y Depetris Chauvin (2014).

¹¹ El guion de *Balnearios* se encuentra impreso en Llinás (2009a).

Lo que Llinás pone en escena en esta secuencia, sin embargo, no se limita a ser un acto simpáticamente poético y levemente absurdo, sino que contiene una reflexión mediática fundamental sobre la diferencia entre representación e imaginación, imagen y lenguaje, que es típica de toda su obra. Pues lo que se ve en la escena escogida (y en el fotograma reproducido arriba) no es una ballena real sino la representación, la imagen de una ballena, desde luego semejante al objeto representado que puede fácilmente identificarse como tal. ¿Por qué, entonces, añadir una palabra identificadora y explicativa? Esta es exactamente la razón que esgrimen tradicionalmente los defensores de un cine “puro” cuando sospechan que los directores que recurren a la voz en *off* solamente duplican el sentido de las imágenes y no confían suficientemente en ellas, por pereza o falta de imaginación visual (véase Porta Fouz 2009: 151-152).

Frente a estos reproches, la escena de la ballena hace patente que mostrar los objetos y nombrarlos son dos cosas diferentes. Ahora bien, para el cine de Llinás, el acto tanto infantil como arcaico de nombrar las cosas constituye un gesto inicial y una fascinación elemental. A esto se suma el hecho de que la palabra “leviatán” utilizada por Zucco para designar a la ballena —por lo demás mal pronunciada porque la acentúa en la primera sílaba— añade algo a la imagen —un significado mitológico— que falta inicialmente. De este modo, no solo se pone de relieve la disponibilidad semiótica de la imagen para interpretaciones muy diversas, sino también el poder de la palabra, en cierto sentido mágico, el de abrir un camino al mundo de la imaginación, creando así una fuerte tensión estética entre lo visible y lo invisible.

Además del placer de nombrar hay otro gesto inicial no menos fundamental para las películas de Llinás que es igualmente representado a nivel diegético en forma de *mise en abyme*. Es el arquetípico acto de narrar, de contar cuentos, de inventar historias, de crear mundos a partir de la nada y del vacío. En *Historias extraordinarias* es la inmensa planicie de la provincia de Buenos Aires que funciona como equivalente topográfico de este vacío, y en *Balnearios* son las ciudades balnearias deshabitadas y fantasmagóricas fuera de estación, tal como se evocan, por ejemplo, al principio del segundo “Episodio de las playas” (00:16:16-00:16:41), en el que el narrador adopta el tono neutral de un sociólogo o etnólogo de la “ciudad balnearia”. La secuencia en la que quizás mejor se ilustra cómo la realidad, lo visto, lo observado,

puede servir de punto de arranque o de catalizador de narraciones posibles se halla en la segunda parte de *Historias extraordinarias*, y no por casualidad, precisamente en la primera trama protagonizada por el propio Llinás en el papel de X.



Fig. 2: *Historias extraordinarias* II — X (Mariano Llinás) mirando por la ventana (00:50:25).

X se ha refugiado en un hotel de provincia quedándose día a día junto a su ventana observando lo que pasa en la plaza delante del hotel y detrás de las ventanas vecinas (fig. 2). Es la situación prototípica tanto del creador activo como del lector o espectador pasivo que, cada uno a su manera, se imaginan, se apropian, a través de la imaginación, de las vidas y los destinos de personas ajenas¹². Por tanto, no es sorprendente que Llinás afirme en la versión publicada del guion de *Historias extraordinarias* respecto a esta secuencia: “Si tuviera que elegir una parte del film, creo que me quedaría con esta” (2009b: 97).

¹² Esta situación es representada, de forma prototípica, en el relato “La ventana esquinera de mi primo” (“Des Veters Eckfenster”, 1822) del escritor romántico alemán E.T.A. Hoffmann (1776-1822). En este relato, el protagonista paralizado observa desde la ventana de su habitación, de la que no puede salir, una plaza del mercado de Berlín muy frecuentada. Se imagina la vida y el destino de la gente ajena que va pasando.

NARRADORES Y NARRACIONES

La preferencia de Llinás por los actos de nombrar y narrar a través del lenguaje escrito y oral, tal como se plasma en las escenas autoreflexivas que acabamos de citar, no solamente conlleva un desdoblamiento de la narración, sino que también provoca la inversión misma de la jerarquía tradicional entre la imagen y la palabra. Por supuesto, esto no significa que Llinás cuide menos la calidad cinematográfica de sus imágenes. Este no es el caso. Pero también es verdad que en esas condiciones la imagen y la narración a través de las imágenes siempre se perciben inevitablemente en función de la narración lingüística, y es precisamente esto lo que da, ante todo, un carácter literario a las películas de Llinás.

Desde un punto de vista más general, la dominancia del discurso lingüístico se manifiesta principalmente de dos maneras: por su calidad de suplemento de la imagen, en el doble sentido de añadir algo a la imagen o de reemplazarla, y por su poder manipulador de disponer libremente de la narración. La calidad suplementaria de la voz en *off* ya se puede observar en el documental *Balnearios*. Así, en el primer episodio, “Historia de Mar del Sur”, las imágenes de las salas vacías de un viejo hotel abandonado de comienzos del siglo xx van acompañadas de un comentario que cuenta la historia turbulenta de este lugar en el pasado. En el tercer episodio de *Balnearios*, “Historia de Miramar”, que se dedica al caso extraño de la ciudad sumergida del mismo nombre, el contraste entre lo que muestran las imágenes, la superficie de la Mar Chiquita y de la ciudad submarina, desaparecida e invisible, evocada únicamente por el comentario, es aún más grande.

De un modo algo diferente, en el documental “mudo” *La más bella niña*, los intertítulos sirven al narrador para proyectar sus propias fantasías hacia las imágenes de las chicas que compiten en el certamen de belleza. Se comenta, por ejemplo, la foto de una chica rubia de la manera siguiente: “Si este fuera un film de verdad, esta sería la villana. Una agente esclava, bella y fatal, sin piedad a la hora de cumplir con su deber. O una campesina ucraniana, falsamente inocente, que sumiera a todos los hombres de su aldea en la desesperación” (00:04:40).

En el mundo ficcional de *Historias extraordinarias*, en cambio, incluso se explotan todas las posibilidades de introspección en los personajes a través de

la voz en *off* del narrador omnisciente. Uno de los ejemplos más significativos es el relato del sueño de H (Agustín Mendilaharsu), el personaje protagonista de la historia tres. Durante casi un minuto y medio (00:06:19-00:07:39) el narrador cuenta el sueño de H mientras que la cámara se fija en la cara del durmiente. En el libro de su filme, Llinás advierte que esta secuencia se inspira en una sugerencia de Éric Rohmer: “leí [...] el célebre artículo de Éric Rohmer donde recomienda, al filmar un sueño, evitar representar en imágenes lo soñado y en cambio filmar al soñador mientras duerme, y relatar el sueño en *off*. Instantáneamente comprendí que tenía razón” (2009b: 115).

Al explicar su predilección por el uso de la voz en *off* Llinás dice sobre *Historias extraordinarias*, refiriéndose esta vez a André Bazin y al modelo de *Jules et Jim* (1962): “La voz en *off* libera a la imagen de su obligación de narrar” (Llinás en Godfrid 2008: s.p.)¹³. Sin embargo, lo que en realidad exaltan las películas de Llinás, a diferencia de los representantes de la nueva ola francesa, no es tanto la autonomía de la imagen, sino la autonomía de la narración lingüística y de la voz en *off*, que en *Historias extraordinarias* adquiere una presencia casi metafísica. En efecto, el poder manipulador de los narradores extradieгéticos de Llinás se asemeja en menor medida a las novelas de aventuras del siglo XIX de Jules Verne, Jack London o Robert Louis Stevenson, con las que la película de Llinás ha sido comparada a menudo, incluso por el director mismo (véase, entre otros, Llinás en Adell 2012: s.p.), que a la manera lúdica con la que novelistas del siglo XVIII, como Laurence Sterne o Denis Diderot, resaltaron la función autorial del narrador y su papel de organizador del discurso.

Así, por ejemplo, los narradores no se limitan a contar el argumento y a caracterizar a los personajes, proporcionándoles con pocas palabras una gran complejidad y profundidad, sino que hacen uso también de elipsis o saltos en el tiempo, recapitulan los sucesos ya ocurridos o anticipan el desarrollo o el final de la acción. A veces el narrador juega, de manera similar a la literatura, con su propia omnisciencia cuando afirma saber más que los personajes o, al contrario, menos que el espectador. Ya el primer capítulo de la primera parte de *Historias extraordinarias*, “Episodio del tractor”, filmado en un largo

¹³ Para una reflexión más profunda sobre del uso de la voz narrativa en la literatura y en los filmes de la Nueva Ola francesa consúltese Mecke (1997).

plano secuencia en el que el narrador X es testigo fortuito del encuentro violento entre tres hombres en un campo segado, constituye un excelente ejemplo de este estilo sugestivo y conjetural (00:01:53-00:07:28) (fig. 3)¹⁴.



Fig. 3: *Historias extraordinarias I*: “Episodio del tractor” (00:03:32).

Sin embargo, el carácter eminentemente literario de las películas de Llinás no depende solamente de la presencia permanente de la voz *over* y de las diversas funciones narrativas que asume. Hay que considerar también la complejidad de la estructura externa e interna de las obras que le da un aspecto novelesco que ya se puede observar en *Balnearios*, sobre todo en el “Episodio de Zucco”, compuesto de diez subcapítulos y que culmina, por supuesto, en *Historias extraordinarias*. La postura que Llinás toma a este respecto no puede ser más clara: “Inicialmente, mi intención era la de construir un film que fuese lo más parecido posible a una novela” (Llinás en Koza 2008: s.p.). Por consiguiente, el relato de las tres historias paralelas que componen *Historias extraordinarias* se divide en dieciocho capítulos, anunciados cada vez por intertítulos que se reparten en tres “actos” o “intervalos”.

¹⁴ Aparte de esto, por su composición visiblemente pictórica, que recuerda mucho el estilo de la pintura de paisajes del siglo XIX, y el juego entre inmovilidad y movimiento que pone en escena, esta secuencia toma incluso un sentido simbólico que permite clasificarla como otro “gesto inicial”: al crear la ilusión de un cuadro que empieza a animarse remite a los orígenes del cine y a su característica principal: *moving pictures*.

A la complejidad de la estructura externa se suma la multiplicación de narradores y niveles intradieгéticos. Así, por ejemplo, los personajes de Palomeque (Edmundo Lavalle) y César (Klaus Dietze), por su parte, se convierten en narradores incansables, cuyas historias se cuentan, o bien delante de la cámara o bien visualizadas, en forma de “film dentro del film”, como es el caso de la historia de “Los ‘Jolly Goodfellows’”, una banda de soldados ingleses que luchan contra los alemanes en la Segunda Guerra Mundial, narrada en inglés por César al final de la película.

Al literarizar su película de varias maneras —y aún ni siquiera se han mencionado las numerosas referencias a los clásicos de la literatura argentina, como Jorge Luis Borges o Adolfo Bioy Casares, localizados tanto por la crítica como por el mismo director—¹⁵, Llinás alcanza una apoteosis posmoderna, un popurrí de la narración, que oscila entre homenaje y parodia, más allá de toda ideología de pureza, que abarca el encantador ilusionismo tradicional así como toda la gama de los modos de la autoreflexión moderna.

DEL DOCUMENTO A LA FICCIÓN Y VICEVERSA

Ahora bien, la situación se complica aún más, dado que en las películas de Llinás la narración no solo se realiza a través de los medios de la palabra y de la imagen, sino también haciendo uso de lo ficcional y lo documental, elementos que se encuentran mezclados. En este contexto, es importante subrayar que la narración constituye una categoría transversal en lo relativo a la distinción entre documental y ficción, o, en otras palabras, se caracteriza por cierta indiferencia ontológica. Si entonces las películas de Llinás sitúan al espectador entre el documental y la ficción, no lo hacen para acercarse más a la realidad, lo cual fue significativo en la primera fase del nuevo cine argentino, o para plantear problemas de índole epistemológica, sino más bien para aumentar el suspense, para intensificar una vez más el interés del espectador en la narración que llega a surtir efecto independientemente de la veracidad

¹⁵ Véanse, por ejemplo, los comentarios del propio Llinás en el guion (2009a: 47, 53) o de Aguilar (2010: 242, 246).

de lo narrado. Si el espectador empieza a preguntarse si algo que ve o escucha es verdadero o falso, el narrador ya ha conseguido su meta.

En este sentido, ya en *Balnearios* los diferentes comentaristas siembran sistemáticamente la duda cuando afirman al comienzo de los episodios correspondientes “Todo lo que se cuenta en este film es cierto. Sin embargo, por un momento, no lo parece” (00:06:25) o “La tercera historia comienza como un engaño” (00:37:54) o bien “Ahora este documental se vuelve extraño” (00:46:55) —este último comentario se refiere al “Episodio de Zucco” que tiene indudablemente rasgos de un “falso documental” o de un *mockumentary*—.

En *Balnearios*, más precisamente en el primer episodio “Historia de Mar del Sur”, además, se introduce un recurso que formará también parte de la base de la narración en *La más bella niña* y que será diferenciado y perfeccionado en *Historias extraordinarias*: la narración a partir de fotos fijas, ya sea que se trate de documentos auténticos o bien escenificados, como en el caso de la “Historia de Mar del Sur”. Esto no es una invención de Llinás, tiene un modelo lejano en el cortometraje *La jetée*, de Chris Marker, de 1962, bautizado por este como “photo-roman” (fotonovela)¹⁶. En *La más bella niña*, la autenticidad de las fotografías utilizadas se verifica al principio por medio de la reproducción de la acreditación oficial de Mariano Llinás para la Fiesta Nacional de la Manzana, antes de que el discurso subjetivo y fantasmático del narrador se adueñe de las imágenes.

Al igual que en los documentales *Balnearios* y *La más bella niña* se recuperan rasgos de la ficción, en *Historias extraordinarias* la ficción a veces adquiere rasgos del documental. El ejemplo seguramente más alucinante de tal hibridación es la historia del auténtico arquitecto italoargentino Francisco Salomone (1897-1959) que construyó en los años treinta un gran número de edificios monumentales en toda la Provincia de Buenos Aires. Mientras que las imágenes que se muestran de estos edificios son estrictamente documentales, el relato biográfico que les acompaña es completamente inventado, apócrifo, “a la manera de las *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob”, como precisa Llinás en su libro (2009b: 137). Una vez más, el discurso cinematográfico se ve entonces transformado por el sistema literario.

¹⁶ Aparte de este paralelismo Bongers realza también las semejanzas con otro filme de Chris Marker, *Sans soleil* de 1982 (2012: 303).

CONCLUSIÓN: EL “ARTE POVERA” DE LLINÁS ENTRE ESTÉTICA Y POLÍTICA

Después de este análisis de los rasgos artísticos más destacados y atrevidos de la obra de Llinás volveremos brevemente sobre la cuestión inicial de la relación entre estética y política. Conviene referirse en este contexto a algunas observaciones del crítico y cineasta Santiago Palavecino, resumidas por Agustín Campero, sobre el hecho de que la estética de *Historias extraordinarias* “se corresponde también con la conciencia respecto a las tecnologías disponibles y que estaban al alcance de la mano” (2009: 96). Así, Palavecino señala que las imágenes y los “planos de la película reconocen los atributos posibles a partir del formato en el que se filmó” (2009: 96), es decir, el formato Mini DV. También el propio Llinás acentúa el nexo entre el dispositivo tecnológico y la preponderancia de la narración cuando dice: “Entonces el soporte de video te obliga a hacer películas que estén más sostenidas desde cierto esquema narrativo” (Llinás en Godfrid 2008: s.p.).

Sin embargo, en las películas de Llinás los procedimientos estéticos que dan a sus obras su característico aspecto literario y documental, como las fotografías, los intertítulos y el uso excesivo de la narración omnisciente en *off*; además de documentar que las restricciones y obligaciones mencionadas se han convertido en fuentes de creatividad, resultan señales políticas. Por tanto, la apuesta del “arte povera” de Llinás consiste en comprobar que aun desde la marginalidad económica y del literal provincialismo geográfico es posible transmitir mensajes artísticos de transcendencia universal. En el caso del cine alternativo de Mariano Llinás es la universalidad transmediática de la narración, del contar historias.

BIBLIOGRAFÍA

- ADELL, María (2012): “Mariano Llinás, bajo el signo del prodigio”. En: *Contrapicado. Escritos sobre cine*, 45, s.p., <<http://contrapicado.net/articulo/mariano-llinas-bajo-el-signo-del-prodigio/>> (30.11.2015).
- AGUILAR, Gonzalo (2010): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. 2.^a ed. actualizada. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ANDERMANN, Jens (2012): *New Argentine Cinema*. London/New York: Tauris.

- BERNINI, Emilio/BINDER, Tomás/SCHWARZBÖCK, Silvia (2009): “Novísimos. Nuevos cines, Estado e industria. Conversación con Pablo Fendrik, Mariano Llinás, Gaspar Scheuer”. En: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 8, pp. 139-164.
- BAZIN, André (1981 [1951]): “Pour un cinéma impur. Défense de l’adaptation”. En: BAZIN, André: *Qu’est-ce que le cinéma*. Paris: Cerf, pp. 81-106.
- BONGERS, Wolfgang (2012): “‘Si este fuera un film de verdad’: lo contemporáneo en las *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás”. En: BONGERS, Wolfgang (ed.): *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 303-331.
- CAMPERO, Agustín (2009): *Nuevo Cine Argentino. De “Rapado” a “Historias Extraordinarias”*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional.
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene (2014): “Dulce y melancólico. Falso documental y geografía afectiva en *Balnearios* de Mariano Llinás”. En: *abebache*, 7, pp. 139-158, <<http://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista7/139-158.pdf>> (30.11.2015).
- ESTEVEVERENA, Lara/FALCÓN, Rita (2010): “La reflexión lúdica sobre la imagen en el cine de Mariano Llinás”. En: *Cine documental*, 2, s.p., <http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos_02.html> (30.11.2015)
- GODFRID, Federico (2008): “Entrevista a Mariano Llinás”. En: *Grupokane. Revista de Cine y Artes Audiovisuales*, <http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=131:artentrevllinas&catid=36:catficcioiccion&Itemid=29> (30.11.2015).
- HOFFMANN, E.T.A. (1822): “Des Vettters Eckfenster”. En: HOFFMANN, E.T.A. (1994): *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Tomo 8. Berlin: Aufbau-Verlag, pp. 441-471.
- JAKOBSON, Roman (1970 [1921]): “Sobre el realismo artístico”. En: TODOROV, Tzvetan (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Traducción de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 71-79.
- KOZA, Roger Alan (2008): “Las sorprendentes aventuras de Mariano Llinás”. En: *Con los ojos abiertos*, s.p., <<http://ojosabiertos.otroscines.com/las-sorprendentes-aventuras-de-mariano-llinas/>> (30.11.2015).
- LLINÁS, Mariano (2009a): “Guion de *Balnearios*”. En: *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 92, pp. 167-187.
- (2009b): *Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Mondadori.
- MECKE, Jochen (1997): “Voix cassée et voix muée. La voix narrative entre littérature et cinéma”. En: COLLOMB, Michel (ed.): *Voix et création au xx^e siècle: Actes du Colloque de Montpellier, 26, 27, 28 janvier 1995*. Paris: Honoré Champion, pp. 87-98.

- MORALES, Iván (2012): “Indagaciones sobre la voz *over* en el cine de Mariano Llinás. Una vuelta exacerbada a la narración”, <http://www.asaeca.org/aactas/morales_iv_n_-_ponencia.pdf> (30.11.2015).
- NISSEN, Laila/Süss, Johanna: “*Historias extraordinarias del otro lado*. Argentinisches Kino heute. Ein Erzählexperiment”. En: SCHMÖLLER, Verena/AKA, Birgit (eds.) (2014): *¡muestra! Kino aus Spanien und Lateinamerika in Deutschland*. Marburg: Schüren, pp. 193-211.
- OUBIÑA, David (2010): “*Historias breves* und *Historias extraordinarias*: Innovation im zeitgenössischen argentinischen Kino”. En: BIRLE, Peter/BODEMER, Klaus/PAGNI, Andrea (eds.): *Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. 2.^a ed. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 383-401.
- (2013): “Footprints: Risks and Challenges of Contemporary Argentine Cinema”. En: ANDERMANN, Jens/FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (eds.): *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 31-41.
- PENA, Jaime (ed.) (2009): *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores.
- PORTA FOUZ, Javier (2009): “Algunas cosas que nos gusta suponer que sabemos sobre el cine de Llinás”. En: PENA, Jaime (ed.): *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, pp. 151-160.
- TSCHILSCHKE, Christian von/SCHMELZER, Dagmar (eds.) (2010): *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

