



**Universidad  
Nacional  
Villa María**

**Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo A. Podestá"**  
Repositorio Institucional

# Mariano Llinás

---

---

un "extraordinario" en el Nuevo Cine Argentino

Año  
2021

Autora  
Bosco, Sofía Belén

Directoras de tesis  
Ferreyra, María Elena y Andruetto, María  
Teresa

Este documento está disponible para su consulta y descarga en el portal on line de la Biblioteca Central "Vicerrector Ricardo Alberto Podestá", en el Repositorio Institucional de la **Universidad Nacional de Villa María**.

#### CITA SUGERIDA

Monteleone, E. (2021). *Mariano Llinás: un "extraordinario" en el Nuevo Cine Argentino*. Villa María: Universidad Nacional Villa María



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional





Universidad  
Nacional  
Villa María

UNIVERSIDAD NACIONAL DE VILLA MARÍA

Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas (IAPCH)

LICENCIATURA EN DISEÑO Y PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

TRABAJO FINAL DE GRADO

# MARIANO LLINÁS

UN EXTRAORDINARIO EN EL NUEVO CINE ARGENTINO

ESTEBAN MONTELEONE

DNI: 32.262.369

Matrícula: 7978

DIRECTORA: MARÍA ELENA FERREYRA

CO-DIRECTORA: MARÍA TERESA ANDRUETTO



Diciembre 2021

# Mariano Llinás

## Un “extraordinario” en el Nuevo Cine Argentino

**Abstract:** Este Trabajo Final de Grado aborda la figura del director argentino Mariano Llinás y las características de su obra dentro del llamado Nuevo Cine Argentino, a través del análisis textual y narrativo de la película *Historias extraordinarias* (2008) obra cumbre del director.

**Palabras Clave:** Mariano Llinás, Cine, Nuevo Cine Argentino, NCA, literatura.

## **Agradecimientos**

A la memoria de mi vieja, Nora González.

A mi abuela, a mis hermanas, a Dino y Alberto Estévez, por su apoyo.

A la Universidad pública, sin la cual no me hubiera sido posible estudiar.

A María Elena Ferreyra y María Teresa Andruetto, por su paciente guía durante la escritura de este TFG.

A lxs compañerxs de Casa Salta y Casa San Juan.

A Gustavo, Mariano y Juan, por la amistad en la distancia.

A Juana, por el amor.

“El cineasta debe ser un novelista y el novelista, un cineasta, en la medida  
que tenga algo que narrar.

Sé que soy dos personas: una que escribe,  
otra que filma.

Me gustaría que las dos se juntaran y presiento que en mi carrera  
se deben haber juntado”.

*Leopoldo Torre Nilson*

# ÍNDICE

Capítulo	Pág.
Introducción _____	8
Objetivos _____	9
1. Particularidades del Nuevo Cine Argentino. _____	10
1.1 Primer Periodo. Antecedentes: 1983 a 1993. Cine, democracia, crisis y debacle. _____	11
1.2 Segundo periodo. 1994 a 2001. Primeros años del NCA. _____	15
1.2.1 Las escuelas cinematográficas _____	16
1.2.2 Primeras películas del NCA. _____	17
1.3 Tercer periodo. 2001 a 2008. Consolidación del NCA. _____	21
1.3.1 Contexto histórico: Crisis y resurgimiento nacional _____	21
1.3.2 La disciplina _____	23
1.3.3 Las películas _____	25
1.4 Cuarto periodo. 2009 en adelante. Post NCA _____	28
2. El Pampero Cine. Entre la experimentación y los nuevos modos de producción. _____	32
2.1 El Pampero Cine, vientos de cambio. _____	33
2.2 Los inicios _____	34
2.3 Las formas de trabajo _____	34
2.4 Las dificultades _____	36
2.5 Los cuatro pamperos _____	40
2.5.1 Laura Citarella _____	40
2.5.2 Alejo Moguillansky _____	40
2.5.3 Agustín Mendilaharsu _____	41
2.5.4 Mariano Llinás _____	41
2.6 Películas producidas por El Pampero Cine _____	43
3. Marco teórico: una aproximación a la narratología fílmica _____	45
3.1 Ficción, verdad y mentira. _____	46
3.2 Tono _____	50
3.3 Arte vs oficio _____	53
3.4 Elementos del relato _____	54

4. Análisis de <i>Historias Extraordinarias</i> _____	57
4.1 Introducción _____	58
4.2 Análisis textual _____	58
4.2.1 Las historias _____	58
4.2.2 Orden de presentación de las historias en la película_____	60
4.2.3 Breve sinopsis de cada capítulo _____	62
4.3 La posición narrativa: Voz en off y circulación de la narración_____	70
4.4 Marcación temporal en el relato fílmico _____	74
4.5 Espacio fílmico y paisaje _____	75
4.6 Fotografía _____	78
4.7 Colorimetría _____	78
4.8 Edición y montaje _____	78
4.9 Diseño sonoro_____	79
4.10 Gráficas y fotomontaje _____	79
4.11 Abordaje analítico y actancial_____	79
5. Conclusiones _____	91
Anexos _____	94
Anexo 1: Acceso al film _____	95
Anexo 2: Ficha Técnica del film _____	96
Anexo 3: Enlace a Desglose toma por toma del film _____	100
Anexo 4: Enlace a Dossier de El Pampero Cine _____	101
Bibliografía _____	102

## Introducción

A partir de la década de los noventa, dentro del cine argentino, se produjo una renovación que lo modificó de manera medular, siendo su motor un conjunto de directores que renovaron las técnicas, las temáticas y el modo de hacer cine existente hasta ese momento conformando el denominado “Nuevo Cine Argentino” (NCA de aquí en más).

El NCA tuvo su mayor apogeo a fines de la década del 90 con películas austeras, producidas por jóvenes realizadores, que retrataban en su mayoría los conflictos de la clase media en una Argentina post devaluación. En los años 2000 muchos de estos realizadores comenzaron una nueva etapa donde las películas presentaron un tratamiento más cuidado acompañado de una estrategia de producción y circulación más efectiva.

Dentro de este grupo de directores, Mariano Llinás sobresale de manera contundente. El director se destaca por el abordaje de una serie de temas y problemas formales poco tratados hasta su momento. Además, se caracteriza tanto por la austeridad de recursos materiales como por un exceso de recursos narrativos empleados en sus producciones. También recurre a una propuesta enteramente lúdica y satírica de su filmografía que lo distingue entre sus congéneres. En 2008 el panorama del NCA se ve sorprendido por una de sus películas, *Historias extraordinarias*, producida y realizada por fuera de la norma reinante en la época. Por la magnitud del proyecto, realizado con presupuesto mínimo, fue una producción que tuvo un gran despliegue tanto técnico como humano y un modo de financiamiento novedoso e inusual.

Si bien algunas películas se venían produciendo de forma cooperativa, por fuera del INCAA<sup>1</sup> y con presupuestos acotados, *Historias extraordinarias* lleva esta modalidad al extremo, tanto por los modos de trabajo de El Pampero Cine, como por las dimensiones diametralmente opuestas de presupuesto y tamaño del proyecto: es una película que narra no una, sino tres historias paralelas que nunca se cruzan, con la presencia de una omnipotente voz en off que permanece más allá de lo esperado. La película propone también un diálogo entre varios géneros cinematográficos (policial, detectivesco, romántico, misterio, bélico, aventura, histórico documental) y lo hace durante una extensión de 347 minutos.

---

<sup>1</sup> INCAA: Es la sigla del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, un ente público que depende del Ministerio de Cultura de la Nación. Tiene como objetivo el fomento y la regulación de las actividades cinematográficas en Argentina. Sitio oficial: <http://www.incaa.gov.ar/>

A su vez, los modos de producción de El Pampero Cine no solo se realizan como cooperativa, sino que también se realizan por afuera del INCAA tanto en financiamiento como en la exhibición, lo que plantea circuitos alternativos de distribución y difusión.

El interés principal que guía esta investigación es determinar cuáles son las características que hacen de Mariano Llinás un director extraordinario –no en un sentido valorativo sino en el sentido de inusual, “no-ordinario”- dentro del Nuevo Cine Argentino a través del análisis de su obra más icónica, *Historias Extraordinarias*, y del contexto de surgimiento tanto de Llinás como del film.

Cabe destacar que, pese a sus diferencias con el resto de los directores del NCA, Llinás se considera parte de este grupo heterogéneo y esta adscripción por parte del director a la generación que conforma el NCA es algo de lo que se dará debida cuenta en el presente trabajo.

También indagaremos sobre el vínculo entre Literatura y Cine, a través de elementos de narratología que den cuenta de “lo literario” en la obra de Llinás y en especial en *Historias Extraordinarias* donde el uso de la voz en off es sumamente inusual y literario. Para ello tomaremos no solo a autores que se refieran al mundo cinematográfico sino también autores de literatura que en sus ensayos hablen del relato y de los modos de narrar, tales como Ricardo Piglia, Juan José Saer y María Teresa Andruetto.

Abordaremos también los modos de trabajo de El Pampero Cine, las lógicas abiertamente opuestas a los modos de producción tradicionales. Su renuencia a los modos de financiación estatal y burocráticos y su búsqueda de modos de distribución y espacios de proyección alternativos.

Por todos estos motivos resulta provocador indagar en torno a la figura del director argentino, guionista y productor, Mariano Llinás, para determinar cuáles son las características que lo hacen irrumpir de manera distintiva, aun con un número reducido de películas en su haber, en el panorama del NCA.

Este estudio se trazará en tres niveles:

**1- Indagación sobre las formas narrativas del cine de Mariano Llinás:** Dimensión poética de sus films. Presencia o ausencia de orden canónico narrativo, caracterización de las estructuras narrativas. Se observará cómo se presenta su narrativa fílmica y cuál es la exploración de las nuevas formas. Se intentará precisar aquí la manera en que, tanto Mariano Llinás como la Productora El Pampero Cine, se presentan como promotores para la experimentación, y la exploración cinematográfica argentina.

**2- Descripción del orden referencial de la obra de Llinás:** Se indicarán los universos referidos, mundos simbólicos, diegésis, sus historias situadas por fuera de la gran

ciudad y desarrolladas en locaciones la llanura de la provincia de Buenos Aires, la construcción de sus personajes, los cuales remiten a personas comunes pero con un fulgor de extrañeza y particularidad, la estructura de sus narrativas, donde los distintos acontecimientos se van concatenando uno con otros, unidos a través de un narrador omnisciente que escuchamos por una voz en off, recurso poco utilizado para la construcción de un personaje completo, la coincidencia y disonancia entre la narración en off y las imágenes que se ven, estableciendo un inusual diálogo entre ambos recursos.

**3- Exploración en torno a las formas de producción:** Se procurará describir las estrategias de producción de El Pampero Cine, sus equipos tanto técnico como humano, su filmografía, las características casi artesanales de su producción, su decisión de trabajar fuera del ámbito del INCAA y su repercusión tanto en ciertos círculos especializados como con el público general.

## **Objetivos**

Este Trabajo Final de Grado, de carácter teórico, se plantea los siguientes objetivos:

### **Objetivo general**

Dar cuenta de las particularidades temáticas, narrativas y de producción de la obra cinematográfica del realizador argentino Mariano Llinás a través de su obra cumbre, el largometraje *Historias Extraordinarias* (2008).

### **Objetivos específicos**

- 1) Indagar acerca del vínculo del cine con la literatura en la obra fílmica de Mariano Llinás.
- 2) Dar cuenta del contexto, tanto social como cinematográfico, en el que se inscribe Mariano Llinás como autor.
- 3) Describir el funcionamiento de la productora El Pampero Cine, en relación a sus prácticas de producción y exhibición.

# Particularidades del Nuevo Cine Argentino



## 1.Particularidades del Nuevo Cine Argentino

A pesar de ser una voz distinguible y muy particular, puede entenderse a Mariano Llinás como perteneciente a la generación del Nuevo Cine Argentino (NCA) con su renovación de temas, estéticas, realizadores, productores y nuevas formas de concebir la industria.

Por ello, en este capítulo intentaremos mostrar un panorama acerca de qué fue el NCA, su antecedentes, orígenes y características, sus obras y directores más relevantes y los contextos que propiciaron esta renovación a la cual Llinás pertenece. Para ello tomaremos de referencia la obra de autores como Prividera (2014), Anderman (2015), Daicich (2015), Campero (2008), Aprea (2008) y Aguilar (2006), entre otros, que dan cuenta del panorama social, político, económico y de la disciplina que mencionábamos.

A los fines analíticos tomaremos cuatro momentos: el periodo entre 1983 y 1993 en el que se da lo que podemos llamar los antecedentes más cercanos al NCA y cuyas características en muchos casos sentaron las bases para desarrollos posteriores; el periodo comprendido entre 1993 y 2000 en el que el NCA nace y tiene sus primeros años; el periodo que va desde 2001 a 2008 o de consolidación, una etapa fresca pero de avance y más madura y, finalmente, el periodo de 2009 hasta aproximadamente 2015, donde podemos ver lo que podría llamarse Post NCA, en el que las características más significativas del NCA se diluyen y se diversifica y multiplica la producción cinematográfica nacional.

### 1.1 Primer período, antecedentes. 1983-1993. Cine, democracia, crisis y debacle

Si bien sabemos que las distinciones temporales que dividen una era de la otra son ejercicios teóricos que sirven a los fines de organizar la información y no siempre responden a líneas tajantes, también es cierto que existen muchas veces eventos que generan puntos de inflexión en la sociedad, produciendo movimientos nuevos que podrán verse con mayor claridad cuando la distancia en el tiempo sea la apropiada.

Con el NCA sucede que existen límites más o menos discutibles en cuanto a su origen, pero puede verse con claridad el comienzo del ciclo anterior, esto es el periodo que se encuentra entre 1983, fin de la última dictadura militar y comienzo del ciclo democrático, y 1993/94 periodo que coincide con el final del primer mandato menemista y con una producción cinematográfica que alcanzó un mínimo histórico con tan solo diez largometrajes producidos en 1992 y apenas cinco en 1994. De igual manera, la cuota de pantalla representaba tan solo un 2%, números extremadamente bajos e inusuales ya que por ejemplo en 1984 se habían producido veintitrés largometrajes y la cuota de pantalla era del 18%. (Anderman, 2015)

Vale la pena en este punto, recordar que la cuota de pantalla es una de las muchas herramientas de regulación de un Estado para defensa y promoción de su actividad cinematográfica, ya que establece una cantidad obligatoria de películas de producción nacional, por cada sala en un periodo determinado de tiempo. Esta cuota es variable según los Estados<sup>2</sup>, pero en todos los casos se trata de una medida de protección y estímulo a la industria cinematográfica local, por lo que estos números hablan del valor otorgado por los distintos gobiernos al Cine Nacional. Así, por ejemplo, en esos años que siguieron a la caída del régimen militar, comienzo del ciclo democrático, el cine devino pilar central de la cultura argentina en medio de un bullir cultural que oscilaba entre temeroso y pujante. Patricia Aufderheide<sup>3</sup> en su artículo “Awake Argentina!” describió que “el público argentino parecía usar la oscuridad de las salas como confesionario” algo que parece confirmar, aunque de otro modo, Manuel Antín cuando afirma que “entre 1983 y 1989 un gran número de las películas estrenadas giraba alrededor de la represión dictatorial” (Anderman, 2015), Anderman coincide en esto: Dieciséis de veintiséis películas estrenadas en el '84 hablaban sobre la represión. Sin embargo, es importante aclarar que no se hacía en código de denuncia aún, momento que llegaría hacia mediados/fines de década, sino con cierta ambigüedad, probablemente como un síntoma de los temores de la población en una democracia incipiente y aún no fuertemente consolidada.

Antín en su rol de presidente del Instituto de Cinematografía disolvió el Ente De Calificación Cinematográfica que era el encargado de ejercer censura durante el régimen militar, y cumplió un rol importante a la hora de incentivar el desarrollo de un cine cuyas temáticas revisaran el oscuro pasado dictatorial como un modo de crear consenso democrático.

La función social del cine en estos tiempos fue tal vez la de crear un consenso social alrededor de valores centrales asociados a la democracia y a los derechos humanos, aunque como se dijo antes con cierta ambigüedad y sin señalamientos puntuales ni discusiones de fondo acerca de las lógicas o las identidades de víctimas y victimarios de la dictadura. Un consenso sobre el valor de lo democrático que, aunque hoy parezca insuficiente ya que no podía aún denunciar cabalmente las atrocidades del terrorismo de Estado, significaba un avance notable en relación a épocas anteriores en las que esto no era posible dado el contexto golpista.

---

<sup>2</sup> Cocsia, Jorge 2005, pp. 102, 103

<sup>3</sup> Académica e intelectual pública sobre los medios y el cambio social, y experta en el uso legítimo en la creación de medios y la erudición. Profesora universitaria en la American University en Washington, DC.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Patricia\\_Aufderheide](https://en.wikipedia.org/wiki/Patricia_Aufderheide)

Además, si bien las aberraciones del último golpe de Estado afectaron a miles de familias argentinas, el discurso oficial durante el golpe invisibilizaba constantemente la problemática que, desde adentro del país y tapada por cuestiones como el mundial de fútbol o la guerra de Malvinas, permanecía inexistente para otros miles de personas. Por ello Gustavo Aprea argumenta que durante la década de los ochentas, “si se buscaba llegar a una audiencia masiva, no era el momento de adoptar el punto de vista de las víctimas ni de los victimarios, sino de una sociedad que ignoraba la existencia de un drama que la involucraba”. (Aprea, 2008, p. 55)

En todo caso esta vaguedad respondía a necesidades y condicionamientos de la época, lo cual puede verse con claridad en las producciones de la segunda mitad de década tales como *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1989), *Los Dueños del silencio* (Carlos Lemos, 1987) o *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), entre otras películas que abordan las temáticas del exilio, la complicidad de gobiernos y corporaciones europeas y estadounidenses con el régimen militar y hasta la tortura ejercida por las fuerzas represoras nacionales. No es casual que estos films se hubieran desarrollado ya pasados algunos años en democracia, en un contexto de inestabilidad hiperinflacionaria, levantamientos carapintados, leyes de punto final y obediencia debida, entre otros y posterior a la publicación del libro *Nunca Más*; quizás pueda verse en sus temáticas un intento no siempre consciente de sostener la democracia y evitar la posibilidad de nuevos golpes.

En cuanto a las temáticas en las producciones, además del “cine de calidad” identificado con cuestiones políticas y dirigido mayormente a un público de clase media y al público extranjero, en la década de los ochenta pudo verse también un cine de entretenimiento que representaba el 35% de la producción total. Su estética provenía de los programas cómicos televisivos de los cuales eran la más de las veces extensiones a formato largometraje con la presencia de los mismos protagonistas, principalmente Alberto Olmedo, Jorge Porcel y estrellas asociadas a sus programas, pero que se permitían elementos prohibidos en la televisión estatal tales como el desnudo femenino, la sátira política y los chistes ofensivos o abiertamente sexuales, elementos que generaban tanta atracción en el cine como rechazo en la televisión familiar de la época.

La producción relativamente artesanal de este tipo de obras, hasta entonces sostenidas por empresas como Aries o Argentina Sono Films, se vio seriamente afectada a fines de la década y comienzos de los noventa con la privatización de los canales de televisión anteriormente públicos, la llegada de producciones internacionales, generalmente series estadounidenses adaptadas al público latino, y la masificación de los VHS y de los videoclubes. A la escasez de producciones de la primera mitad de los noventa le siguieron

en la segunda mitad de la década producciones de series con versiones argentinas de las ya exitosas internacionalmente y películas de igual tono.

Es importante decir que, independientemente del género abordado, el cine argentino intentó responder a estas variaciones en el consumo y la exhibición desde mediados de los ochenta, muchas veces recurriendo a sociedades mixtas internacionales en un intento de sostener y adaptar el modelo previo de producciones medianas que apuntaban a un público de clase media nacional pero ahora también a audiencias internacionales de cine de autor.

Estas coproducciones generaron en algunos casos obras interesantes y complejas en lo formal, tales como *El amor es una mujer gorda* (1987) de Alejandro Agresti en coproducción con Holanda, *Un lugar en el mundo* (1991) de Adolfo Aristarain coproducida con España o *El lado oscuro del corazón* (1992) de Eliseo Subiela en co-producción con Canadá. Sin embargo, en no pocas veces, estas asociaciones implicaron concesiones temáticas y estéticas a los fines de abastecer las expectativas de un público extranjero, respondiendo a algunos preconceptos acerca de “lo argentino” o incorporando a figuras relevantes del país de la coproductora, aun cuando implicara forzar la trama para hacerlo. Estas decisiones influían y demoraban los intentos de expandir esos límites creativos y generar otro tipo de representaciones o de innovación en el lenguaje cinematográfico, lo que se volvió especialmente evidente cuando se intentaba retratar tópicos problemáticos de la época –tales como la decadencia social, o la marginalización de ciertos sectores- alejándose de los asuntos relacionados a la dictadura, poniéndose en evidencia lo inadecuado y poco genuino de ese lenguaje cinematográfico.

Sin embargo, al mismo tiempo y antes que la economía hiperinflacionaria alcanzara su punto crítico, comenzaron a explorarse incipientemente algunas maneras alternativas de producción tales como el financiamiento cooperativo, en un intento de sortear las ya mencionadas restricciones de la industria. Cineastas como Bebe Kamin y Alejandro Doria inauguraron este sistema en el que todos aquellos que formaban parte del equipo de filmación eran considerados socios, aportando su trabajo hasta el momento en que pudiera obtenerse dividendos que eran repartidos por igual, una vez concluida y distribuida la película.

Esta manera de producción sentó las bases para producciones cooperativas posteriores entre las que se encuentran modos de funcionamiento como el de El Pampero Cine. También fue de vital importancia para el resurgimiento del cine documental durante la segunda mitad de los ochenta, periodo en el que se produjeron películas como *Gerónima* (Raúl Alberto Tosso, 1986), *Hombres de Barro* (Miguel Mirra, 1988), *La noche eterna* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1989).

La presencia en las salas durante la segunda mitad de los ochenta fue realmente baja, generando que un estimado del 40% de los cines de Argentina cerraran, en especial en zonas del interior y cines barriales, en 1989 quedaban 27 salas de las 900 que podían registrarse en 1984. En 1992 con tan solo 280 salas abiertas se llegó al punto más bajo, siendo las más afectadas, como dijimos anteriormente, las salas de las provincias y de los barrios periféricos de Capital Federal, en un contexto plagado de movimiento mediático y centrado en las producciones extranjeras, todo ello promovido por la convertibilidad, el poco fomento a la industria nacional y las políticas de importación instrumentadas por el gobierno menemista, de las cuales la industria del cine no estaba exenta.

Hasta aquí el desarrollo de una tendencia en baja que alcanzaría su punto máximo en 1994 año en el cual se crea la Ley 24.377 que introduce modificaciones a la ley 17.741 también llamada Ley de fomento y regulación de la actividad cinematográfica, promulgada en 1964, uno de los hechos que consideramos marcó el inicio de un nuevo ciclo.

## **1.2 Segundo Período. 1994 a 2001, primeros años del NCA**

Tomando como base el libro *Cine y política en Argentina* (Aprea, 2008) (entre otros autores que refieren lo mismo como Agustín Campero (2008) y Mario Daicich (2015)) podemos ver que, como mencionamos anteriormente, el piso histórico en exhibiciones se produjo en 1994, con apenas ocho estrenos, en un contexto que empieza a cambiar con la creación de las salas y multisalas de los shoppings, otra de las innovaciones de la época, que, tras algunos experimentos en los suburbios, desembarcan en las zonas céntricas. Así en los años que siguieron y hacia finales de la década, se recuperaron gradualmente las cifras en exhibiciones y salas de la mano de las recién llegadas multinacionales como Hoyts General, Village y Cinemark, aunque no siempre mejorando la situación de la producción nacional.

En 1994 se promulgó la Nueva Ley de cine, que introdujo modificaciones a la Ley de 1964, cambiando la denominación del Instituto Nacional de Cinematografía por la de Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y recomponiendo las posibilidades económicas del fondo de fomento, con dinero proveniente de la implementación de un impuesto a la exhibición tanto en salas como en cadenas televisivas y a los videoclubes por la reproducción en VHS.

Las características de la economía menemista, en especial la Ley de convertibilidad, permitió a la industria cinematográfica cierto crecimiento ya que los insumos principales se

cotizaban en dólares, también se vio alentado el entretenimiento, lo que mejoró el negocio de la distribución que fomentó a su vez el estreno de numerosas producciones independientes, la emergencia de revistas especializadas y el crecimiento de cinematografías periféricas.

Sin embargo, las ilusiones de renovación generacional que traían estos cambios se vieron defraudadas cuando resultó claro que el organismo, en ese entonces con Julio Mahárbiz al frente, beneficiaría a las corporaciones multimediáticas en sintonía con la visión del gobierno de la época. Fueron, en cambio, otros avances tales como la multiplicación de carreras terciarias, públicas y privadas relacionadas con la formación audiovisual, el advenimiento de la era digital que permitió que las principales herramientas de producción fueran más económicas, los que permitieron que esa renovación llegara, aun a pesar de que el Estado no fuera su principal promotor.

### **1.2.1 Las escuelas cinematográficas**

Se puede afirmar que el Nuevo Cine Argentino planteó una nueva manera de concebir la producción de un emprendimiento cinematográfico.

Como ya dijimos, durante los años anteriores se dieron producciones cooperativas que implicaban una posición menos verticalista de sus integrantes en la realización de películas, también encontramos en esos años las primeras escuelas de cine: si bien desde el '65 ya funcionaba el Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (en adelante ENERC), la carrera de Cine y experimentación de la Universidad del Litoral y algunas carreras de cine a nivel nacional (como en la Universidad Nacional de Córdoba en los ochentas), a estos espacios se sumaron la Universidad del Cine (FUC) en 1991, la carrera de Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad UBA en 1990, la carrera de Diseño y Producción de Imagen en la Universidad Nacional de Villa María (UNVM) desde 1997, la Universidad de Tres de Febrero con la carrera de Producción Audiovisual en 1994, las modificaciones en las currículas de los espacios ya existentes y una seguidilla de aperturas de espacios públicos y privados cuya proliferación multiplicó las posibilidades de aprendizaje para estudiantes de todo el país.

Esto produjo para el periodo posterior a 1994 una generación consolidada de egresados acostumbrados a las lógicas de producción colaborativas estudiantiles que, lejos de abandonar esos modos de funcionamiento, los retomaron y profundizaron en diversas producciones donde no consideraba pertinente ni necesario respetar el sistema de escalafón, ya que el diseño de producción se adaptó a la necesidad de cada proyecto y donde se ponderaron las lógicas cooperativas de años previos y en especial de estos espacios estudiantiles.

A su vez las escuelas de cine se encontraban en una situación particular, necesitaron estar actualizadas ya que se produjo un rápido cambio tecnológico, la convivencia de formatos digitales y analógicos y constantes adaptaciones en softwares de edición, todo ello utilizado por cientos de alumnos que carecían de equipo propio, lo que implicaba elevados presupuestos para las instituciones. En el caso de la ENERC, de acceso gratuito, dependía del INCAA y obtuvo de allí sus fondos y varias de sus posibilidades, la FUC por otro lado era privada y requirió como tal del pago de una cuota, pero instrumentó a la vez un sistema de becas cuya renovación estaba sujeta al desempeño, que el propio Antín, creador de la universidad, describió como imprescindible. En resumen, la posibilidad de acceso a estos espacios formativos permitió a los estudiantes no solo obtener conocimiento sino también adquirir experiencia práctica en el campo cinematográfico, desde vivencias de lo técnico hasta posibilidades de exposición y difusión de sus primeras producciones.

El mismo Llinás, egresado y actualmente docente de la FUC, remarca en diversas oportunidades la importancia que tuvo para él su paso por la universidad y la diferencia que le significó el acceso a equipamiento y prácticas concretas. Aunque en aquellas épocas la Universidad de Cine “estuviera asociada a una idea de elitismo y estéticas hollywoodenses”<sup>4</sup>, para Llinás resultó fundamental la posibilidad que le permitió la universidad de exponerse a otras estéticas, tanto en el consumo como en la producción.

La FUC además representó una novedad en el acceso para los estudiantes de comienzos de los noventa: no solamente podían acceder a los equipos y medios de producción para exploraciones académicas, en calidad de alumnos, sino que podían también realizar solicitudes a la universidad para producciones propias y extra curriculares, lo que significó para la mayoría de los alumnos de esta institución la posibilidad de concretar sus óperas primas, de allí su gran importancia en un contexto en el que realizar cine o producir obras cinematográficas sin el apoyo de organismos oficiales o de productoras privadas de grandes dimensiones resultaba imposible. También de allí la importancia a la hora de diversificar las estéticas y temáticas y hacer crecer el campo cinematográfico permitiendo una exploración que tampoco hubiera sido posible respondiendo a fondos que demandaban estéticas comerciales rígidamente establecidas en la época.

### **1.2.2 Primeras películas del NCA**

El Festival de Cine de Mar del Plata inaugurado en 1954 por el entonces presidente Juan Domingo Perón, había dejado de realizarse en 1970 y por dos décadas permaneció inactivo, hasta que en 1996 volvió, generando polémicas y expectativa. Si bien se dio un

---

<sup>4</sup> Sic. Mariano Llinás, “En la caja”, entrevista. <https://www.youtube.com/watch?v=zZG8bNTOIf8>, Señal U, 2015.

evento más farandulero y televisivo, se pudo sostener un espacio que generaría movimiento en el NCA. El ciclo *Contracampo*, organizado por Nicolás Sarquís, propuso la exhibición de películas que no respondían a las corrientes principales de las grandes cinematografías como por ejemplo el cine iraní y de otros países de oriente, proyecciones que expusieron a diferentes estéticas a los espectadores, lo que resultó especialmente interesante para los nuevos cineastas, como por ejemplo Lisandro Alonso, que en ese entonces era colaborador y asistente del ciclo.

En 1997 se estrenó el film *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro) con excelente repercusión en la nueva crítica que la consideró una película contundente y real, hecha por dos directores noveles y protagonizada por actores desconocidos en ese entonces cuya interpretación resultaba genuina ya que pertenecían al grupo social de los personajes retratados, lo que brindaba además una ausencia de estereotipos, de golpes bajos y afectaciones que diluyeran su intensidad.

La trama de la película gira en torno a un grupo de jóvenes marginales que circula por la Ciudad de Buenos Aires. Al igual que *Rapado* (Martín Rejtman, 1992 a 1996), *Picado Fino* (Esteban Sapir, 1993 a 1996) y las películas de Raúl Perrone (*5 pal' peso* 1998, *Labios de churrasco* 1994, *Graciadió* 1997), *Pizza, birra, faso* retoma la temática “estar a la deriva”, algo que Campero (2008) considera una de las características del cine moderno del mundo.

Dice Campero:

“[...] Y recupera también, junto a esas obras, la facultad del uso del lenguaje hablado, en el marco de un tratamiento sofisticado de las distintas capas del sonido, en el que todo lo que se escucha forma parte deliberada de la puesta en escena. En el cine argentino, el habla fue siempre un territorio en disputa. Las mejores películas de la “edad de oro” se caracterizaban por sus diálogos creíbles. La decadencia de esa era, la crisis de los grandes estudios, tuvo entre sus déficits el imponer un lenguaje exportable y sin una articulación especial con la puesta en escena.” [...] “Detrás de ambas concepciones (el realismo y el naturalismo) hay una toma de posición respecto al reconocimiento de los conflictos de las sociedades. Para el naturalismo, el conflicto tiene como causa inicial una determinación natural, casi biológica. El realismo, en cambio, pone al descubierto una intención crítica, al menos una toma de distancia que interroga respecto a la causa social de los conflictos.” (Campero, 2008, p. 35)

Ya desde el título, la película retrata la cultura popular nacional a través de varias generaciones eligiendo como punto central -los personajes en los que el espectador ahonda y con los que luego empatiza- a los jóvenes excluidos de la década de los noventa, algo que

no había sido tomado anteriormente: son los hijos de la clase trabajadora, obrera, que se encuentran con el desempleo y la exclusión de la década. En *Pizza, birra, faso* los diálogos son el eje de su realismo: están más al servicio de construir los personajes, de brindarles profundidad y matices, que, de avanzar en la trama a partir de las acciones. El lenguaje es quizás más verosímil porque, como dijimos, los actores y directores provienen del sector que retratan. Un lenguaje coloquial, joven, muchas veces marginal, que deviene espontáneo, aunque los directores confiesen que fue muy trabajado con los actores, todo ello en pos de una naturalidad y frescura que rehúye a la afectación, la mirada paternalista o condescendiente y el retrato pintoresco de la pobreza. Tampoco es la mirada impiadosa y externa de la juventud y marginalidad que retrata la televisión mediante los noticieros. Es ese mismo universo, pero retratado desde el punto de vista interior, profundo, de las motivaciones e historias de vida. En este sentido, la película es punta de lanza de una serie de propuestas dramáticas que serán revisitadas posteriormente en diversos ejercicios realizativos tales como las miniseries *Okupas* (Bruno Stagnaro, 2000) o *Tumberos* (Adrián Caetano, 2002) y *Disputas* (Adrián Caetano, 2003).

*Picado fino*, aunque con una estética más rupturista, coincidió en mostrar a esa juventud a la deriva y la desesperación y desazón que parecen representar el *zeitgeist* de los noventa.

Los años siguientes fueron prolíficos en cuanto a estas producciones del NCA, prueba de ello es el estreno en 1999 de *¿Sabés nadar?* (Diego Kaplan), *Ciudad de Dios* (Víctor González), el medimetraje *La expresión del deseo* (Israel Adrián Caetano), *El nadador inmóvil* (Fernán Rudnik), *El asadito* (Gustavo Postiglione), entre otras, todas ellas estrenadas ese año con el BAFICI como vidriera. También ese año se estrenó *Mala época* (Nicolás Saad, Mariano de Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno, 1999) película que agrupa cuatro cortos con argumentos independientes, producidos por estudiantes de la FUC, que, a diferencia de los cortos de *Historias breves* (1995), tomaron una temática de fondo común (las elecciones legislativas) para retratar desde distintos lugares el malestar social de la época, lo que la convierte en un todo mucho más interesante que la mera suma de sus partes. Este esquema, además, posiblemente pueda tomarse como el antecedente de películas posteriores como *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002) y *Balnearios* (Mariano Llinás, 2002) e *Historias Extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008) entre otras.

En 1999 se estrenó además *Mundo Grúa* (Pablo Trapero), una de las películas emblema del NCA. Una de las características de esta película es que toma las limitaciones de producción del film para capitalizarlas –o por lo menos tenerlas en cuenta- en la misma historia retratada. *Mundo grúa* se filmó los fines de semana, durante catorce meses, y fue

financiada de manera *amateur*, con equipamiento prestado por la FUC, con la ayuda de amigos y compañeros de curso y sin el apoyo del INCAA. Hacerla de esta manera y con gran flexibilidad en el guion le permitió a Trapero repensar una y otra vez la película, modificar la idea original, experimentar y volver sobre sus pasos si lo consideraba necesario, todo ello con el menor gasto posible y, una vez finalizada, solicitar distintos financiamientos, sin que ello condicionara el contenido del film. De este modo, el director pudo tocar un tema sensible y de actualidad como la situación social de los desocupados, sin caer en lugares comunes, en imágenes y tópicos remanidos ni en referencias clásicas tanto visuales como musicales para poder describir sin una bajada de línea obvia y moralizante, sin flashback explicativos y sin golpes bajos nostálgicos, el devenir de su personaje.

En ese prolífico año también se terminó de filmar el primer largometraje que Adrián Caetano dirigió solo, *Bolivia*, la más extrema de sus películas en cuanto a hacer evidente su modo de producción, o, como dijimos antes, en esta tendencia a hacer de las adversidades de la filmación parte del mismo film. *Bolivia* fue filmada en 16 mm, sin presupuesto, con una producción autogestionada y principalmente evadiendo lugares comunes, estereotipos, clichés románticos y prejuicios que un tema como el tratado – la vida de un inmigrante boliviano que trabaja en una parrilla de Barracas- hubiera podido traer con facilidad, pero también alejado de la denuncia, la bajada de línea y el cálculo sociológico y ensayístico.

Ya en el año 2000 Daniel Burman estrenó su segundo largo después de *Un crisantemo estalla en cinco esquinas* (1997), se trata de *Esperando al mesías*, que sería la primera parte de una trilogía, junto con otras dos películas que consideramos dentro del siguiente periodo - el de consolidación del NCA- como fueron *El abrazo partido* (2002) y *Derecho de familia* (2006), aunque las películas de Burman son más convencionales en especial en lo narrativo, lo que les permite ser más “sencillas” y a veces mejor recibidas por el público.

El protagonista de los tres films de Burman fue Daniel Hendler, uno de los actores más presentes en el NCA, que representa una novedad en cuanto a la actuación y los personajes: ya no el drama y la afectación sino por el contrario la distancia, la falta de entonación, cierto humor sobre las sensaciones de no pertenencia y no ubicación, cierto patetismo con el que sin embargo se puede empatizar, todo ello sin mucho precedente en la actuación de cine argentino y de algún modo inaugurando un nuevo estilo.

Por otra parte, Fabián Bielisky fue el director de *Nueve reinas*, también estrenada en 2000. Aunque esta película obtuvo su financiamiento y posibilidades de distribución de varias empresas pertenecientes al *establishment* cinematográfico local, y tuvo éxito de taquillas y actores conocidos, podemos considerarla parte del NCA. Siendo la ópera prima de Bielisky - que venía de la escuela de cine del INCAA pero a la vez había hecho la carrera de publicidad

y había asistido a otros directores en diferentes películas de la década anterior- *Nueve reinas* tiene ese realismo sucio que caracteriza al NCA: personajes relativamente jóvenes, en contextos de crisis económica, algo marginales, que usan un lenguaje coloquial y natural – especialmente porteño, que se encuentran en constante movimiento en el entramado urbano y que intentan constantemente salir de “la mala”, en este caso a través de la estafa.

Dice Agustín Campero:

“Es, al igual que las películas del Nuevo Cine, realismo y puesta en escena, pero una de las habilidades del director fue que los mecanismos de esa puesta en escena no distrajeran la atención de los espectadores sobre la historia. Si bien la película no demanda esa mirada, se pueden descifrar en ella claves de aquel presente social y su posible disrupción, con cierres de bancos y la invasión de baratijas importadas.” (Campero, 2008, p.42)

En los años siguientes, cuando el NCA se encontró en su momento de consolidación y profesionalización, la mirada internacional –norteamericana- se detuvo sobre esta película tal vez por la cuota justa de disrupción y *mainstream* que la caracterizan. Políticamente en estos años ya había caído la ilusión de la convertibilidad y se había pasado de la presidencia menemista a la de Fernando de la Rúa cuya caída se venía dando en estos años (1999, 2000) pero que en 2001 tocó su punto máximo con una crisis que marcaría un punto de inflexión social y económica que sería también determinante para una nueva etapa del NCA.

### **1.3 Tercer periodo. 2001 a 2008, consolidación del NCA**

#### **1.3.1 Contexto histórico: Crisis y resurgimiento nacional**

Como mencionábamos anteriormente se venía gestando desde 1998, una crisis nacional que llegó a su punto máximo durante el 2001 y se extendió hasta el 2003, momento en el que comenzó a menguar para ir mejorando progresivamente hacia la segunda mitad de la década.

El gobierno del presidente Menem terminó su mandato con una imagen pública negativa debido al aumento de la pobreza y los casos innumerables de corrupción conocidos del gobierno, el candidato de la Alianza, Fernando de la Rúa, tomó estos elementos para su campaña presentándose como una opción “seria” en contraposición a la imagen de “fiesta menemista” de corrupción y decadencia. Sin embargo, a poco de haber asumido, la representación pública del mandatario era de “inútil” merced a políticas insuficientes y a chistes que se hacían en programas varios acerca de su forma de hablar y acciones. En

octubre de 2000 renunció el Vicepresidente Carlos “Chacho” Álvarez, aduciendo discrepancias ideológicas y problemas de corrupción. El presidente De La Rúa intentó desestimar estas discrepancias, pero la renuncia de algunos funcionarios, sumado a los pocos cambios en materia económica profundizaron el clima de malestar social del momento.

Promediando el año 2001 la crisis institucional era tal que los ahorristas comenzaron a retirar su dinero y a sacarlo del país o por lo menos del sistema bancario, lo que generó una “corrida cambiaria” inusitada. Para contrarrestar este movimiento, esto el gobierno instituyó un “corralito”, es decir una restricción para disponer del dinero bancarizado, impidiéndole a los ahorristas, en su gran mayoría de clase media, que extrajeran su dinero.

Este “corralito” que alcanzaba a la clase media sumado a la pobreza que venían sufriendo desde hacía años los sectores pobres de la sociedad fueron el detonante para una crisis política, económica, social e institucional: En todo el país se dieron los llamados “cacerolazos” es decir manifestaciones y marchas en la que la gente común golpeaban sus cacerolas en reclamo. El clima de disconformidad fue creciendo y comenzaron a darse manifestaciones violentas con destrucción de fachadas de bancos y grandes empresas y luego saqueos, primero a supermercados y cadenas de electrodomésticos y finalmente ya, en un clima de descontrol generalizado, a negocios varios. El estallido social se manifestó a lo largo y ancho del país y en respuesta el presidente declaró Estado de Sitio y estableció un toque de queda, medidas que no habían estado presentes en el país desde la vuelta de la democracia.

La medida generó amplio rechazo y durante el 19 y 20 de diciembre se produjeron las manifestaciones y represión más violentas, con destrozos y manifestantes y policías muertos.

El 20 de diciembre de 2001 el presidente De La Rúa abandonó la Casa Rosada en helicóptero. Al día siguiente, levantó el estado de sitio y renunció a la presidencia, comenzando un periodo de 11 días durante los cuales se sucedieron 5 presidencias: el presidente del senado Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saá, Puerta nuevamente, Eduardo Camaño y finalmente Eduardo Duhalde quien finalizó el mandato de La Rúa hasta las siguientes elecciones para dar continuidad democrática en una sociedad que aun sentía presente el fantasma de la última dictadura.

Durante el periodo que gobernó Duhalde se puso fin a la Ley de Convertibilidad que había estado en vigencia durante una década, se dio una gran devaluación de la moneda, hubo grandes pérdidas de ahorros, en especial por la pesificación de los mismos, aumentó la inflación y numerosas empresas cerraron sus puertas. Toda esta situación generó un índice de desocupación y de pobreza récord en el país.

Durante el año 2003 se dieron las elecciones presidenciales durante las cuales quedaron en situación de ballottage el ex presidente Carlos Menem y un desconocido Néstor Kirchner. Ante la renuncia del ex mandatario a participar de la segunda vuelta electoral resultó electo Kirchner que asumió en diciembre y cuya gobernabilidad se encontraba cuestionada. Sin embargo, las medidas tomadas durante su primer tiempo de mandato rápidamente llevaron a una recuperación que podría considerarse el fin de la crisis que se venía dando.

Durante el mandato de Néstor Kirchner se realizó una reestructuración de la deuda adquirida con el FMI, hubo un crecimiento del PBI de entre el 8% y el 9,5% anual de manera sostenida<sup>5</sup>, un plan de regulación del trabajo para aumentar el “trabajo en blanco” y mejorar las condiciones de los trabajadores, lo que condujo a un crecimiento de salario mínimo y por tanto a una reactivación del mercado interno. Durante este mandato se dieron planes de inclusión y política previsional, se puso énfasis en la federalización de la cultura mediante la Ley Federal de cultura y programas de descentralización, promoviendo la industria y el consumo cultural a lo largo del país. Según el Banco Mundial la disminución de la pobreza extrema o indigencia fue de 16,9% durante el mandato de Duhalde, en 2002, al 2,6% en 2007 al cerrar mandato de Kirchner<sup>6</sup>.

En diciembre de 2007 asumió Cristina Fernández de Kirchner, primera mujer elegida democráticamente para estar a cargo de la presidencia del país, por un amplio margen y continuó en la línea política y económica de su marido, quien falleció en 2010.

Para 2009, momento en el que podríamos decir se pasó a una etapa distinta en el cine nacional que podríamos llamar de post NCA, Cristina Fernández continuaba en la presidencia del país y no se daban cambios significativos a nivel político. No fue, como en otros momentos, estrictamente la cuestión política/partidaria o algún quiebre abrupto lo que determinó este cambio si no una serie de lentas transformaciones sociales, locales y globales, que mencionaremos en el apartado correspondiente.

### **1.3.2 La disciplina**

Más allá de los matices es destacable que la continuidad dentro del INCAA favoreciera el crecimiento y la estabilidad en contextos cambiantes como lo fueron los primeros años del milenio. Durante esta década el instituto tuvo cuatro directores, todos -más allá de las visiones particulares- enfocados en el apoyo a la producción nacional. Esta continuidad deviene en algo para nada menor si tenemos en cuenta la coyuntura socio-política de esos años.

---

<sup>5</sup> <https://datos.bancomundial.org/indicador/NY.GDP.MKTP.KD.ZG?end=2007&locations=AR&start=2003>

<sup>6</sup> <https://datos.bancomundial.org/tema/pobreza?end=2007&locations=AR&start=2002>

Comenzó a darse en la época un círculo virtuoso: la continuidad de los espacios de formación contribuyó a un mayor número y calidad de profesionales, lo que redundó en más equipos de producción y espacios específicos de difusión, tales como revistas especializadas o festivales, lo que, a su vez, convocaba a un público mayor y diverso, interesado en distintos tipos de film. Todo ello, finalmente, al ampliar y diversificar la demanda de la audiencia, fomentó el surgimiento de nuevas estéticas.

Sin dudas también influyó en la potencia de estos años, el hecho de que los medios materiales resultaran más accesibles, ya que, si bien fueron los años post devaluación y post debacle nacional, también fueron años donde se dieron las mayores innovaciones tecnológicas hasta el momento, mediante los procesos de digitalización y donde se plantearon nuevas formas de trabajo en los equipos de producción, todo lo que contribuyó a abaratar costos y facilitar el acceso a la producción como nunca antes.

La producción pareció orientarse o bien a distintos tipos de profesionalización o bien a una creciente experimentación en el lenguaje audiovisual, ambos sostenidos por el mayor acceso a los medios, ya mencionado. Y si bien, dentro del campo de la cinematografía nacional se dieron disputas tanto estéticas como políticas y económicas, ningún sector logró imponerse relegando absolutamente a los demás, sino que, por el contrario, pudo sostenerse una diversidad de producciones y públicos que permitió que el cine nacional de la época creciera en cantidad y calidad en un contexto de crisis como lo fueron esos primeros años del milenio. De todos modos, aunque la producción cinematográfica argentina fuera más diversa que nunca, contradictoriamente las condiciones y posibilidades de exhibición eran cada vez más homogéneas y concentradas tanto en films de origen norteamericano como en films que tuvieran características similares a esa estética, merced no solo al gusto de la audiencia sino también a la concentración de capitales de propietarios extranjeros en las salas de exhibición y a una tendencia comercial que favorecía siempre a aquellos films que redituaran más económicamente. El NCA discutió con esa tendencia, lo importante entre sus producciones no era cuanto factura la taquilla sino la originalidad de cada film y las estrategias que desarrollaron para encontrar a su público. Dice Aprea:

La implementación de esta legislación no llevaba naturalmente a la creación de un nuevo tipo de cinematografía. La participación de los grupos empresariales relacionados en la televisión abierta (especialmente los dos mayores: Artear y Telefé) y la formación de grupos mixtos entre éste y productores internacionales, como Patagonik Film Group (unión de Clarín, Disney/Buena Vista y Telefónica), terminó por definir la concentración del público masivo en pocas manos. Como ejemplo se puede citar las cifras de

taquilla del año 2004 en el que tres películas nacionales (*Patoruzito de José Luis Massa*, *Luna de Avellaneda de Juan José Campanella* y *Peligrosa obsesión de Raúl Rodríguez Peila*) superaron los 900.000 espectadores, cubriendo el 65% del público del cine argentino del año, otros siete films superaron los 100.000 espectadores, y los demás cincuenta títulos restantes no pudieron alcanzar esa cifra. Esa conformación del mercado hace que sin el apoyo de la televisión resulte imposible soñar con una audiencia masiva. Y para acceder a ese público los grandes productores sólo conciben proyectos que se encuadren de las “reglas” del espectáculo, que imitan las propuestas hollywoodenses. La única diferencia con respecto a los entretenimientos de períodos anteriores es que en gran parte de los casos existe una mayor solvencia técnica, y que se recuperó algo de la capacidad narrativa perdida en el abaratamiento y la improvisación durante años de crisis. (Aprea, 2008)

De todos modos, aunque las producciones del NCA entraban en conflicto con ciertas lógicas estéticas y conceptuales del cine comercial/*mainstream*, las lógicas de los equipos de producción, sus modos de trabajo jerárquico y piramidal, se sostenían en casi todas las producciones, con muy contadas excepciones entre las que se encuentra El Pampero Cine.

Durante este período el Estado realizó varios aportes efectivos: implementó distintas formas de fomento en las que podían participar debutantes y grupos con poca experiencia previa; estableció a partir de 1996 las salas Espacios INCAA, dedicadas a la producción nacional en varios puntos del país; desde 2004 luchó con suerte diversa para que se cumpliera la cuota de pantalla para la producción nacional en las salas cinematográficas y se respete la media (cantidad mínima de espectadores) que permite seguir exhibiendo un film tal como lo marca la ley.

Para 2008 el NCA ya tenía varios años de existencia y ya no era “nuevo”. En ciertos momentos algunas películas se volvieron más introspectivas, crípticas y, no pocas veces, forzaron argumentos o restringieron sus posibilidades creativas por causa de presupuestos limitados. Sin embargo, en otros momentos obras como *Historias Extraordinarias* se pelearon contra las restricciones de manera creativa y hasta lúdica. De cualquier modo, aún con altos y bajos, podemos decir que la existencia de un Nuevo Cine Argentino produjo sin dudas una elevación general del estándar en el cine nacional.

### **1.3.3 Las películas**

En cuanto a las producciones realizadas en este periodo cabe destacar que, a la luz de la nueva ficción, perdió peso el tema de la reconstrucción del pasado reciente, tema que fuera uno de los motivos centrales de la mirada política del cine argentino durante los años

posteriores a la democracia. En este nuevo período fueron escasas las ocasiones donde seguía siendo central, tal es el caso de *Garaje Olimpo* (Marco Bechis, 1999), *76-89-03* (Flavio Nardini, Cristian Bernard, 2000), *Vidas privadas* (Fito Páez, 2002), *La vida por Perón* (Sergio Bellotti, 2004), *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2005) o *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano 2006). Si bien fueron películas que podían no ser consideradas por la crítica como parte del NCA, pudo verse un cambio en la manera de retratar el tema en relación a como se venía haciendo: en los relatos se refirieron a acontecimientos traumáticos de manera puntual, clara y directa, pero desde una visión plantada en -y marcada por- el presente. De todos modos, este tema que, como dijimos, fue central en la ficción en otro momento pasó durante este período a ser una temática más propia del campo documental, permitiendo otro tipo de reivindicaciones y exposiciones para el tema y otros temas y profundidades para el campo de la ficción.

Aquellos que fueron grandes temas para la década anterior como podían ser el descenso económico y social de una clase media o la caída en la marginalidad, tomaron otro tono cuando pasados los años permanecieron como problemáticas, es decir ya no eran eventos puntuales, desvíos o paréntesis en el transcurrir de la vida, sino que se tomaron paisajes nuevos, mundos con lógicas particulares: A esta altura los cambios ya eran mucho más permanentes y, en muchos casos, irreversibles.

En el viejo paradigma el trabajo daba sustento y plenitud. Durante los primeros años del NCA, es decir durante la crisis, el mundo laboral expulsó y maldijo a los protagonistas que quedaron por fuera de ese mundo. En esta segunda etapa en cambio el vínculo con el trabajo como espacio de plenitud y ascenso estaba roto. Muchos de los personajes tenían trabajo, sí, pero eran trabajos precarizados por los que ellos no sentían vocación alguna. Ya no era solo el trabajo sino la idea de que la vida laboral podía generar identidad y plenitud, lo que se encontraba fragmentado.

Las películas generadas en este período parecían entrar en crisis con el paradigma anterior, pero sin haber encontrado un nuevo paradigma sobre el cual apoyarse, los personajes seguían estando, por tanto, a la deriva. Muchos de ellos se abandonaban a, justamente, la deriva de los días en una existencia que pocas veces excedía el día a día y otros se encontraban en crisis constante ante la imposibilidad de incluirse en este mundo en el que no hacían pie.

Ya no se trataba solo de personajes que eran expulsados de un sistema que sin ellos seguía funcionando, sino de personajes que quizás no pasaban tantas penurias materiales, pero se ahogaban en el sinsentido de todo un sistema en crisis.

Así por ejemplo encontramos producciones como *Animalada* (Sergio Bizzio, 2001) o *Géminis* (Albertina Carri, 2005) donde los personajes inadaptados eran el resultado de esa anomia y ya no de dificultades materiales. De igual modo en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004) las familias estaban estancadas y en gran parte en crisis de identidad, pero ya no por su pasar económico sino por una falta de sentido existencial.

Las películas de este periodo hablaban sobre el fin del trabajo como eje para el orden social y sobre cómo los roles sociales se confundían en este nuevo mundo. Si antes el objetivo era acceder a la dignidad a través de un trabajo, ahora solo se trataba de sobrevivir del modo que sea y tratando de conservar alguna identidad.

Así por ejemplo el mismo Trapero que en los años previos dirigió *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999) donde se ve esa pérdida de la ilusión de estabilidad, años después dirigió *El bonaerense* (Pablo Trapero, 2002) donde podemos ver a un personaje que está en la policía por cuestiones de mala suerte y luego hizo la película *Nacido y criado* (Pablo Trapero, 2006) en la que alguien en una buena situación económica y social termina en la marginalidad por obra de, una vez más, la mala suerte.

En *El perro* (Carlos Sorín, 2004) se podía ver otra faceta de esta misma situación social cuando vemos a un desocupado que se improvisa como adiestrador de perros.

Es decir, en este nuevo mundo social lo que movilizaba a actuar era la necesidad de adaptarse para sobrevivir, los sujetos estaban solos, más aún: desconectados, sin poder luchar o construir comunidad. La identidad apenas se construía, como dijimos antes, en la necesidad de sobrevivir y en pequeños grupos como la familia en *Familia Rodante* (Pablo Trapero, 2004) pero más allá de estos grupos no existía un vínculo social estable. Abundaban personajes que carecían de estos grupos y se encontraban solos. En muchos casos aislados por azar o elección, un ejemplo de esto serían el hachero protagonista de *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001), el ex preso de *Los muertos* (Lisandro Alonso, 2004) o el personaje nómada en *Extraño* (Santiago Loza, 2004).

Ante la imposibilidad de un vínculo a estos personajes solo les quedaba el aislamiento como camino o por lo menos, una imposibilidad de encuentro con otros.

Cabe destacar que dentro del cine argentino de la época persistían representaciones en el cine *mainstream/comercial* con visiones distintas que, a lo sumo, hablaban de estos cambios sociales desde la mirada tradicional de clase media, aminorando la dureza y recurriendo a miradas moralizantes y quizás más efectistas como pueden ser las de *El hijo de la novia* (Campanella, 2001), o *Luna de Avellaneda* (Campanella, 2004) pero aun allí los

personajes se movían sólo en el ámbito familiar o la comunidad cercana y carecían de impacto social en un mundo lleno de circunstancias que no eligieron.

#### **1.4 Cuarto período. 2009 en adelante - Post NCA**

Como mencionamos en la introducción del capítulo, el objetivo de esta sección es hablar de los antecedentes/estado del arte y del contexto -tanto socioeconómico y político como de la disciplina- en el que surgió Mariano Llinás y por tanto *Historias Extraordinarias*. Por ello no pretendemos extendernos en el análisis de los años posteriores al 2008, año de su estreno, ni en la multiplicidad de producciones y estilos cinematográficos que circulan en la actualidad. Sin embargo, cabe mencionar el motivo por el cual consideramos que el llamado NCA llega hasta ese año, aun cuando sus protagonistas continúan trabajando en la actualidad.

En principio, lo que aún a las películas que consideramos parte del NCA, más allá de la diversidad que puede encontrarse entre ellas, es el origen de sus directores y sus edades -la mayoría de ellos jóvenes producto de la creciente formación en cine-, también el contexto socioeconómico y cultural compartido en el que se gestaron estos films -la crisis de fines de los noventa a principios de los 2000.

También podría considerarse que el incipiente acceso al mundo digital y las crecientes facilidades para llevar adelante producciones cinematográficas, son un elemento en común entre los directores del NCA. Así como también las temáticas abordadas, ya que, más allá de las particularidades, la mayoría de los films retrataban a personajes de clase media o media-baja que se encontraban a la deriva, primero por el quiebre que implicó el desempleo y la crisis, luego por los empleos precarizados o más aún: por la desazón de haber perdido la ilusión de un mundo donde el trabajo daba sentido y norte a la vida (Aprea, 2008)<sup>7</sup>.

2008, año en que se estrenó *Historias Extraordinarias*, fue el último año en donde podemos apreciar de manera más extendida estas características en los films. A partir de 2009, y de manera sostenida los siguientes años, pudo verse un giro en las temáticas: a medida que la crisis del 2001 se alejaba en el tiempo, el centro comenzaba a ser los dramas individuales de diferentes sujetos o familias de una clase media que se preocupaba por temas diversos y ya no por subsistir en una economía en crisis. Así, por ejemplo, en 2010 se estrenó la película *Dos hermanos* (Daniel Burman, 2010) en la que el tema central es el vínculo de amor-odio entre dos hermanos (Gasalla y Borges) que acaban de perder a su madre, o

---

<sup>7</sup> Cine y políticas en Argentina, Aprea, 2008, pp 71.

*Francia* (Adrián Caetano, 2010) que retrató la vida de una familia contada desde la hija en edad escolar.

2009 fue también el año de estreno de *El secreto de sus ojos*, que, con más de dos millones y medio de espectadores, fue la película argentina de mayor éxito en taquilla ese año y una de las más taquilleras de la historia del cine argentino. En 2010 *El secreto de sus ojos* ganó el Óscar a la mejor película extranjera, algo que solo había sucedido antes con *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985). El estreno de esta película generó un nuevo impulso para un cine *mainstream*, contrapuesto a lo que buscaban los directores pertenecientes al NCA, y de algún modo marcó un nuevo rumbo para las producciones de los años siguientes. En palabras del mismo Llinás:

[...]” en la primavera del 2009, cuando yo ya estaba filmado *La Flor*, que sacaron una nota de mierda sobre Castro, y yo, con horror, vi que les estaba gustando *El secreto de sus ojos*” [...] “Ese fue el cambio de paradigma. Antes de eso, estábamos todos trabajando en conjunto, con idas y vueltas, por supuesto, pero más o menos estábamos de acuerdo en qué tipo de cine nacional queríamos hacer y defender. Mi generación de cineastas peleó para que cierto tipo de películas, que hoy se siguen haciendo, no existieran más. Y hubo una generación de críticos que también peleó por lo mismo. Pero bueno, en algún momento se produjo el divorcio. Eso está claro. Y yo creo que fue ahí. Y hoy sucede que algunos cineastas seguimos pensando que ese tipo de películas no debería, al menos, ocupar el centro de atención, pero al mismo tiempo tenés otros que se pasaron, y empezaron a hacer películas más o menos como esas. Y, a la vez, hay un montón de críticos a los que siempre les gustaron las películas de mierda, o a los que les empezaron a gustar las películas de mierda y no se dieron cuenta de que efectivamente cambiaron de posición y pasaron a defender todo lo que antes repudiaban. Entonces no podemos hablar de nuevo paradigma. Más bien fue lo contrario. Fue una cosa que clausuró la juventud del Nuevo Cine Argentino e inició un movimiento de contra reacción. Entonces, si yo tengo que adjudicarle un sentido histórico a *Historias Extraordinarias*, ese es el de haber sido una película que clausuró algo en lugar de abrirlo.” [...] “En conclusión: *Historias Extraordinarias* cerró un paradigma y *El secreto de sus ojos* abrió otro. Y en ese otro estaba repartido muy claramente lo que era el cine comercial y lo que era el protocine independiente<sup>8</sup>”.

---

<sup>8</sup> Nota: «ES IMPRESCINDIBLE PARA UN CINEASTA NO SABER A DÓNDE IR»: ENTREVISTA A MARIANO LLINÁS, POR GABRIEL ORQUEDA, revista Hacerse La Crítica  
<https://hacerselacritica.com/es-imprescindible-para-un-cineasta-no-saber-a-donde-ir-entrevista-a-mariano-llinas-por-gabriel-orqueda/>

Además, para los autores que venían produciendo y que representaron al NCA, la tendencia al profesionalismo llevó a nuevos niveles de calidad a sus producciones, pero también a nuevas exigencias, expectativas de que las segundas o terceras producciones fueran tan buenas como las primeras. Esta exigencia los colocó en el camino de “Lo profesional”, algo que muchas veces quita la posibilidad de errar y, por tanto, limita el camino de la experimentación.

De estas expectativas y constricciones es consciente Mariano Llinás quien, después de estrenada *Historias extraordinarias* y habiendo ganado varios premios, se encontró tratando de superar su propio film. Le llevó a Llinás una década volver a dirigir una película y la manera que encontró de superarla sin perder la posibilidad de experimentación fue mediante una hipérbole: si *Historias extraordinarias* retrataba tres historias con cierto realismo mágico, contadas en un orden inusual y en un film “demasiado largo” para el uso de la época, *La flor* se extiende por más del triple de tiempo, con múltiples historias por momentos surrealistas que desafían las estructuras narrativas convencionales. Tal fue la manera de romper el techo que su propia película había creado.

No fue el único autor que intentó salir de este acorralamiento que brinda el lugar consagrado ni el único consciente de esas exigencias, lo cual llevó a esos otros autores a producir films quizás demasiado convencionales o por lo menos más conscientes de la mirada del público y menos propensos a la experimentación que los llevó al lugar de novedad.

La renovación y experimentación se dio en cambio con múltiples nuevos creadores que -libres de esa exigencia, muchos de ellos nativos digitales, con otros contextos de inicio y otras preocupaciones- comenzaron a producir sus films en la segunda década de los 2000.

Para ellos las dificultades de acceso a los medios y herramientas para producir films fueron mucho menores, merced a nuevas tecnologías más sencillas, accesibles y económicas, pero también a un establecido sistema de educación en cine y a el trabajo del INCAA, que multiplicó los planes de fomento, entre otros cambios.

Las estéticas también cambiaron, como corresponde a las renovaciones generacionales y tecnológicas, es decir: estos nuevos creadores ya no pertenecían al NCA.

La cantidad y diversidad de films generados a partir de 2009 y la poca distancia en el tiempo que tenemos con ellos hace difícil, sino imposible, ver si existe algún eje unificador que reúna a los nuevos creadores en algún tipo de movimiento.

De todos modos, como dijimos inicialmente, no es el objetivo de este capítulo hacer un repaso histórico pormenorizado, sino presentar el estado del arte al momento del estreno de *Historias Extraordinarias*. Se han presentado tanto los antecedentes al NCA como su desarrollo y consolidación, en aspectos del macro contexto tales como contexto histórico,

desarrollo de la disciplina y films estrenados. Queda entonces adentrarnos en el micro contexto de producción del film: La productora El Pampero Cine y la obra de Mariano Llinás.

# **El Pampero Cine:**

## **Entre la experimentación formal y los nuevos modos de producción**



## 2. El Pampero Cine: Entre la experimentación formal y los nuevos modos de producción



Logo de El Pampero Cine

### 2.1 El Pampero Cine, vientos de cambio.

En el año 2002, cuatro realizadores provenientes de este Nuevo Cine Argentino, se agruparon en una productora que dieron a llamar “El Pampero Cine”. Ellos son Alejo Moguillansky, Laura Citarella, Agustín Mendilaharsu y Mariano Llinás, para ese entonces, todos egresados recientemente de la FUC, con edades entre 21 y 25 años, con experiencias previas de trabajo en equipo, aunque sin poder definir completamente la forma de hacerlo. Cuando deciden conformar El Pampero Cine su objetivo era poder sostener la forma de trabajo que tenían cuando eran estudiantes y productores independientes: hacer películas de manera colaborativa, dinámica, independiente o no “*mainstream*” y a la vez por fuera de la estructura burocrática del INCAA y del Estado.

Vale decir que, si bien esos objetivos estaban ligados a su experiencia como estudiantes de la FUC, El Pampero Cine ha sostenido ese objetivo y sus formas de producción por dos décadas de manera sostenida, algo que refuta todo pronóstico y cuya dificultad es tal que no ha sido posible para otras productoras nacidas durante el NCA.

Para dar cuenta de qué es y cómo funciona este grupo reconstruiremos su historia a partir del dossier que la misma productora presenta, notas tanto en medios gráficos como audiovisuales y recuperaremos aquí las reflexiones de sus integrantes -entre los que se encuentra el director que es sujeto de interés de este trabajo- a partir de fragmentos de las charlas que Alejo Moguillansky, Laura Citarella y Mariano Llinás dieron en la Universidad del Cine en un ciclo de conversaciones que se transmitiera a comienzos de 2020 cuando la

pandemia recién comenzaba y diversas áreas de la industria cultural se volcaron a los medios digitales en un primer intento de sobrellevar el aislamiento obligatorio.<sup>9</sup>

## 2.2 Los inicios

El grupo se forma como tal en 2002, en los momentos posteriores al egreso de la FUC de todos sus integrantes. En ese entonces Mariano Llinás consigue un crédito para hacer una película, dado que el dinero recibido no era suficiente Llinás debía ingeniárselas para sortear ciertos obstáculos y es por ello que llama a sus viejos compañeros de la universidad, con la esperanza de abaratar costos en roles técnicos y poder invertir la mayor cantidad de los recursos en materiales para el film.

Ese primer film, *Balnearios*, traería una bocanada de aire fresco al Nuevo Cine Argentino tal como se encontraba en ese momento. Como ya hemos mencionado se trata de una película con cuatro cambios estéticos fuertemente marcados. Adopta la forma de falso documental –algo prácticamente inédito para la época, más aún en Argentina-, se presenta el tono irónico, por momentos absurdo por momentos grotesco, y el uso de la voz en off con una gran presencia, marca distintiva de las producciones de Llinás. A su vez, el tono y el uso del lenguaje utilizado con mucha desenvoltura, la mixtura de géneros que allí se emplean en torno a un mismo objeto (los lugares balnearios durante las vacaciones).

Terminado el film, el grupo de amigos se cuestiona si es posible seguir produciendo juntos, no solo eso, el debate incluye la exploración acerca de nuevas estéticas, narrativas y –especialmente- nuevas formas de producción ¿sería posible sostener el espíritu lúdico y una producción que escape a las lógicas jerárquicas y replicantes del status quo del cine comercial y a la vez a las formas burocráticas –y también jerárquicas- del INCAA? Dos décadas de trabajo continuo indican que sí, aunque no sin obstáculos.

## 2.3 Las formas de trabajo

Como dijimos, una de las particularidades que diferencian a esta productora del resto es su distintiva manera a la hora de producir.

---

<sup>9</sup> Espacio. Diálogos con Laura Citarella. Universidad del Cine, 30 de abril 2020, Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ICHXtelDKWk>

Espacio. Diálogos con Alejo Moguillansky. Universidad del Cine, 30 de abril 2020, Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fAf0F94Zhho>

Espacio. Diálogos con Mariano Llinás. Universidad del Cine, 30 de abril 2020, Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=x8BrUBXFqOE>

En cuanto a quienes participan de las producciones, los cuatro integrantes trabajan en todas ellas, sin que exista roles jerárquicos o siquiera estables y cuentan además con una órbita de gente que participa y colabora en cada film cuando es necesario. La toma de decisiones se da entre ellos cuatro y se decide quien cumplirá qué rol, variando los mismos de película en película, por lo que –desde el punto de vista de la producción por lo menos- cada proyecto es único.

En palabras de Laura Citarella:

“Nosotros desde El Pampero hacemos películas de una manera muy particular, donde justamente los sistemas de producción cambian según la película, no es que hay un sistema, el sistema es que justamente que cada película tiene una necesidad diferente y que cada película en lugar de adaptarse a un sistema de producción, cada película debería inventar un sistema de producción”. (2020)

Esto es, sin lugar a dudas, algo que los define, existe un claro rechazo a que sus películas se parezcan a productos estandarizados, su forma de trabajo es pensada y percibida de una manera casi artesanal y con medios propios ya que tienen sus equipos y ninguno de ellos cobra por el rol que cumple.

Estos roles además no se encuentran fijos o siquiera determinados previamente - aunque pueda existir áreas en las que cada uno se sienta más a gusto o se desenvuelva mejor- y existe una rotación constante de los mismos. En este punto comienza su distanciamiento con el INCAA, ya que –si bien no existen condicionamientos en cuanto a estéticas y temáticas- el instituto, como organismo perteneciente al Estado, precisa un control sobre todo el proceso definiendo con claridad roles y jerarquías. Para esta estructura estatal el modo orgánico y lúdico que pretenden los integrantes de El Pampero Cine resulta por lo menos inconveniente.

Citarella habla de que sus formas de producir se parecen más al trabajo que se hace en la universidad donde todos los grupos de estudiantes intercambian roles, forma que luego es abandonada cuando se sale de ese proceso de aprendizaje, ya que cada alumno se dedica a cumplir un solo rol.

“Y cuando a un corto le va bien todo el mundo se pone contento y a todo el mundo le sirve y a todo el mundo le gusta, entonces después todos trabajan en el corto de otro y después del otro intercambian los roles y todo eso parece como ese esquema, que es como el esquema que está como vedado dentro de un sistema industrial, como que es un sistema más amigable digamos de poder pensar las

películas, en una manera va completamente en contra de lo que está establecido”  
(Laura Cirarella, 2020)

## 2.4 Las dificultades

Con el pasar de los años este modo experimental devino en natural para ellos: les resulta más sencillo concentrarse en las necesidades de la nueva película y comenzar a filmar, antes que nada. Si la historia no se encuentra cerrada o clara pero su idea “va dando vuelta” los integrantes prefieren ponerse en acción, tomar la cámara y comenzar a filmar distintos planos para, a medida que van montando y viendo el material, encontrar alternativas de desarrollo y crecimiento de la historia. Inclusive en muchas ocasiones es ahí –después de una puesta en movimiento inicial- cuando se empieza a escribir un guion. Claramente esta metodología va en contra de los requerimientos del INCAA que, como dijimos antes, por ser parte del Estado y trabajar con fondos públicos, necesita de una estructura burocrática: carpetas detallando cómo será la producción, junto a un guion definitivo, como mínimo. Si bien esta estructura burocrática del instituto es lo que permite la implementación de los proyectos, el acceso democrático a los fondos y la transparencia en su funcionamiento dentro del aparato estatal, a estos realizadores les resultaba mucho más viable hacer la película comenzando desde la acción misma, sin estancarse o extenderse en el tiempo por el proceso de presentación y devolución del proyecto que el INCAA demanda.

“Yo hago películas de una manera bastante seguida y mis películas para colmo suelen empezar, no siempre pero cada vez más, por materiales documentales que luego se van complejizando y rodeando de ficción hasta que la ficción se puede escribir con una efe mayúscula de Ficción, hasta que esa efe mayúscula de Ficción sea una efe mayúscula de Fantástico, y ahí empezamos a respirar un poco” (Alejo Moguillansky, 2020).

Realizar films de esta manera solo es posible porque todos ellos tienen otra fuente de ingresos, principalmente de la docencia, ya que los cuatro son profesores universitarios. Queda claro que no viven exclusivamente del cine y que inclusive aportan fondos a sus proyectos, lo cual si bien implica un esfuerzo significativo les permite libertades como las anteriormente mencionadas.

“Armamos unas tretas muy grandes y por eso hicimos varias películas a la vez durante los diez años de “La flor”. Alejo filmó como cuatro películas, yo filmé dos

o tres entonces es como muy difícil, es una economía muy caótica, que además está atravesada por algunos aspectos digamos, una es todo el aporte simbólico que el propio grupo hace, nosotros no cobramos, o sea yo como directora no cobro, no cobro como productora, tampoco ninguno de nosotros cuatro cobramos, entonces ahí hay un aporte enorme que no sabría nunca como calcularlo.” (Laura Citarella, 2020)

Nada de ello está dado si no que, por el contrario, implican decisiones tomadas a conciencia tras largos debates:

“Nos resultó mejor este sistema de trabajo que fuimos encontrando a lo largo de los años que tenía que ver con pensar que cada película tenía un nuevo universo, un nuevo sistema de ideas de producción y sistema de ideas, de estéticas y todo sistema de ideas y alejarnos un poco de la idea como de estandarizar nuestros proyectos encajen dentro de las estructuras que se piden desde afuera para conseguir plata. (Laura Citarella, 2020)

Estas decisiones se toman no sólo teniendo en cuenta los deseos y objetivos de los integrantes, sino también basándose en el amplio conocimiento que ellos tienen del medio a nivel financiero y como inscribir esos objetivos en ese medio:

Dicho eso, sí aplicamos a mecenazgos, si aplicamos a los fondos metropolitano, aplicamos a un montón de fondos que son muy diferentes, porque son fondos que, a diferencia del INCAA que tiene como una especie de gran burocracia y gran reglamentación incluso para estrenar las películas, estos son fondos de ayudas que tienen que ver con ayudar a artistas, gente que tiene ganas de hacer películas, gente que tiene ganas de hacer cosas, sin tener detrás el motor del dinero y las mercancías. En ese sentido el INCAA, más allá de que ayude a muchas películas, que expanda la cinematografía argentina por todo el mundo, que es algo que está buenísimo, pero es una ley industrialista, es una ley que apunta llevar gentes a las salas, a cierta recaudación, es una idea diferente. Nosotros cuando hacemos las películas las hacemos sin esa especulación, entonces los fondos que no se interesan tanto por eso, sino por bancar a los distintos sectores artísticos, a nosotros nos sirven más.” (Laura Citarella, 2020)

Otro inconveniente significativo es que, al estar por fuera de los circuitos estatales y comerciales a la vez, la distribución y exhibición recae también en sus manos. Llevar sus películas por fuera de los engranajes de la industria no es tema menor: En principio sus films

circulan por festivales, ellos tienen predilección por estrenarlos en el BAFICI para después abrir el circuito por festivales nacionales e internacionales. Sin embargo, el público de los festivales es demasiado puntual y mover sus producciones de manera que pudieran llegar a un público más masivo ha sido uno de los temas más difíciles para El Pampero Cine:

“Es complicado encontrar dónde mostrar las películas y que la gente vaya y que no sea en un museo, que no sea en un centro cultural... Obviamente es una opción internet, pero también uno tiene que ocuparse de que no se mueran las salas de cine. Creo que a nosotros nos cuesta más esa parte (cuando hablo de nosotros, hablo de El Pampero), nos cuesta más entender los mecanismos de la distribución y de mostrar las películas, creo que hay algo como en la producción que más o menos lo tenemos incorporado y siempre vamos encontrando las maneras y trabajamos mucho eso.” [...] “Pero la distribución siempre es el problema, el gran problema. Lo que uno quiere es que las películas se vean lo más que se puedan, hay algo como que no tiene que ver tanto con qué público conquistar, sino que las películas permanezcan vivas durante más tiempo, o sea que las películas tengan más vida. La sensación es que, muchas veces las películas se terminan después de cinco años paseándolas por festivales, luchando... y están un año en boga en distintos festivales, se estrenan, toda la prensa sale con bombos y platillos... y después de ese año las películas quedan ahí, medio moribundas”. (Laura Citarella, 2020)

En este contexto, entonces, lograr la masividad inicial necesaria para “permanecer” es complejo. Cada film estrenado permanece un muy breve tiempo en cartelera y luego la película va desapareciendo y queda olvidada o relegada. Esto es especialmente cierto en cuanto al circuito comercial del cine, ya que los festivales muchas veces responden a otras lógicas.

La decisión de evitar los circuitos comerciales, fue alimentado a su vez la “mística” en torno a El Pampero Cine, a ello se le suma su filosofía y sus cuestionamientos, en especial respecto de aquellas cosas que conforman el *statu quo* de la industria cinematográfica nacional:

“¿Cómo crear una puesta en escena que dé cuenta de una forma? Y ¿Cómo inventar una forma que dé cuenta de un estilo? ¿Y cómo inventar un estilo que dé cuenta de nosotros? Qué es lo que finalmente estamos filmando. Me da esa sensación de forma directa o indirecta, el truco o el problema, o el desafío que nos debería incentivar: cómo hacer de estas imágenes convertidas en el fondo de lo real, de lo íntimo mayormente, cómo dominar esas imágenes que están

nacidas en el seno de la intimidad y de lo real, para que ingresen a la patria de la ficción, para que ingresen a un relato que podría ser fantástico, épico, que podría ser misterioso, que podría ser incluso de terror... nosotros somos cineastas y en ese sentido hay que preguntarse ¿Dónde está el cine hoy? Y me parece que hay que reinventar el cine hoy, incluso desde este lugar miserable, pero interesante, me parece. Esa es mi gran pregunta alrededor de todo esto". (Alejo Mogillansky,2020)

Es a través de todas estas particularidades, formas inusuales de trabajo, su continuidad en el tiempo y sus notables producciones, que El pampero Cine ha forjado un nombre reconocido en el cine nacional. Nombre que muchos admiran e idealizan, aunque sin entender del todo:

"Mucha gente se incorpora al grupo y después se va, porque tienen la idea de que filmar con nosotros es la gira mágica y misteriosa constante y después, qué sé yo, se da cuenta de que hay que laburar mucho, es mucho trabajo, mucha entrega, hacer las cosas de esta forma. Nosotros a veces somos cascarrabias, exigentes, estamos un poco viejos. Y este es un esquema muy particular, que a veces deja a todos contentos y a veces, bueno... no."<sup>10</sup>

Por cierto que, aunque muchos colaboradores fluctúan por las producciones, el éxito de una productora que desafía las estructuras jerárquicas, los roles definidos y, en definitiva, la descentralización en diversos aspectos, no sería posible sin, paradójicamente, un núcleo estable conformado por estos cuatro integrantes que coinciden en el trasfondo que quieren darle a la productora.

Aun así, cada uno de los integrantes es independiente a la hora de emprender un proyecto realizativo, cada uno tiene distintas obsesiones, distintas maneras de indagar en la ficción, como así también son distintos los mundos que retratan.

---

<sup>10</sup> Llinás M. (26/12/2018), "Cómo Mariano Llinás volvió a marcar la historia del cine argentino", Natalia Laube Para el periódico *La Nación*.

## 2.5 Los cuatro Pamperos



De izquierda a derecha Alejo Moguillansky, Laura Citarella, Mariano Llinás y Agustín Mendilaharsu <sup>11</sup>

A continuación, definiremos muy brevemente los recorridos de los integrantes de El Pampero Cine y un listado de las producciones de la productora para, en el siguiente capítulo, hablar de la obra de Mariano Llinás, en especial de *Historias Extraordinarias*.

### 2.5.1 Laura Citarella: la pampero mínima

Citarella nació en 1981 en La plata, es directora, productora, productora ejecutiva y música. Una de las características principales de su obra es el tono mínimo de los sucesos, casi imperceptibles, que se desarrollan con sutileza y en tono contemplativo, silente, muchas veces tácito. En este sentido se dice a menudo que sus films son exigentes para el espectador promedio.

Dirigió *Ostende* (2011), *La mujer de los perros* (2015), *Trenque lauquen* (2020) y el documental *Las poetas visitan a Juana Bigozzi* (2019), como productora trabajó en: *La Flor* (Mariano Llinás, 2018), *Castro* (Alejo Moguillansky, 2009), *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008) y *El loro y el cisne* (Alejo Moguillansky, 2013).

### 2.5.2 Alejo Moguillansky: el pampero medio

Moguillansky nació en 1978 en Buenos Aires, es director, guionista, productor ejecutivo, editor y montajista. A diferencia del tono contemplativo de Citarella, la obra de Moguillansky es dinámica y está llena de matices. Frecuentemente el foco está puesto en la realización misma, sus personajes quieren hacer una película o son parte de un equipo de

<sup>11</sup> Fuente: [El Pampero Cine: El fervor de filmar como se te canta \(indiehoy.com\)](http://elpamperocine.com)

realización, jugando constantemente con lo autorreferencial y el límite difuso entre ficción y documental.

Dirigió *Castro* (2009), *El loro y el cisne* (2013), *El escarabajo de oro* (2014), *La vendedora de fósforos* (2017) y *Por el dinero* (2019). Como montajista trabajó en *La Flor* (Mariano Llinás, 2018), *La vendedora de fósforos* (2017), *El escarabajo de oro* (2014), *El loro y el cisne* (2013), *Ostende* (Citarella, 2011), *Castro* (2009) e *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás 2008). También como montajista, pero fuera de las producciones de *El Pampero Cine* participó en *Orione* (Toia Bonino, 2017), *Las olas* (Adrián Biniez 2017), *El cielo del centauro* (Hugo Santiago, 2015), *Viola* (Matías Piñeiro, 2012), *La vida nueva* (Santiago Palavecino, 2011), *Rosalinda* (Matías Piñeiro 2010), *Rabia* (Sebastián Cordero, 2009) *Música nocturna* (Rafael Filippelli, 2007).

### 2.5.3 Agustín Mendilaharsu: el pampero silencioso

Mendilaharsu nació en 1975 en Buenos Aires, es teatrista, actor, guionista, productor y director de fotografía. Es el integrante de El Pampero Cine de perfil más bajo ya que su carrera se desarrolla principalmente en el ámbito del teatro y de la dirección de fotografía y en el esquema actual de la industria del cine se considera al Director como principal autor de las obras. Sin embargo, podemos ver su trabajo a lo largo de toda la filmografía de El Pampero, impregnando de manera sutil tanto las actuaciones como la luz de cada imagen.

Fue director de fotografía y productor asociado de *Historias Extraordinarias* (Mariano Llinás 2008), *La flor* (Mariano Llinás 2018), *El escarabajo de oro*, (Alejo Moguillansky 2014), *Ostende* (Laura Citarella 2011), *Familia*, (Edgardo Castro 2019), *Ocio* (Alejandro Lingenti y Juan Villegas, 2010), *Opus* (Mariano Donoso 2005) y *Tekton* (Mariano Donoso 2009), en su cortometraje *El carapálida*, *Trenque Lauquen* (2020) y *Las Poetas visitan a Juana Bigozzi* (Citarella 2019).

### 2.5.4 Mariano Llinás: el pampero XXL

Mariano Llinás nació en Buenos Aires en 1975. En los noventa ingresó a la Universidad del Cine de Argentina (FUC) y desde 1999 es profesor de la Cátedra de Guion en esa institución. Con *Historias extraordinarias* Llinás recibió el Premio Kónex (2011) por ser uno de los cinco mejores directores de cine en Argentina.

Durante su carrera se ha desempeñado como: Productor en *Kan, el trueno* (Damián Szifrón, 1997), *El inquietante caso de José Blum* (Pablo Nisenson, 1998), *El carapálida* (Agustín Mendilaharsu, 2004), *El amor - primera parte* (Alejandro, Fadel, Martín Mauregui,

Santiago Mitre y Juan Schnitman, 2005), *Opus* (Mariano Donoso, 2015), *Borges/Santiago: Variaciones sobre un guion* (Alejo Moguillansky, 2008), *Aguilea: Nueve pequeños films sobre 'Invasión'* (Alejo Moguillansky, 2008), *Castro* (Alejo Moguillansky, 2009), *Ostende* (Laura Citarella, 2011), *La mujer de los perros* (Laura Citarella y Verónica Llinás, 2015), *30 (+) films pour la 30ème* (Varios, 2019) y *No va más* (Rafael Filippelli, 2021).

Guionista en *La más bella niña* (Llinás, 2004), *Opus* (Mariano Donoso, 2005), *Historias extraordinarias* (Llinás, 2008), *Secuestro y muerte* (Rafael Filippelli, 2010), *El estudiante* (Santiago Mitre, 2011), *El escarabajo de oro* (Alejo Moguillansky, 2014), *El cielo del Centauro* (Hugo Santiago, 2015), *La Patota* (Santiago Mitre, 2015), *La cordillera* (Santiago Mitre, 2017), *La flor* (Llinás, 2018), *30 (+) films pour la 30ème* (Varios, 2019), *Lejano interior* (Llinás, 2020), *La noche submarina* (Diego H. Flores, Alejo Moguillansky y Fermín Villanueva, 2020), *Azor* (Andreas Fontana, 2021), *Ensayo para Güemes* (Daniel Rosenfeld, 2021) y *Petite fleur* (Santiago Mitre, 2021).

Actor en *Historias extraordinarias* (2008) como X, en *Excursiones* (Ezequiel Acuña, 2009), en *Historias breves 7* (2012) (segmento *En carne viva*), en *Historias Breves VII: En carne viva* (2013) como Mariano, en *El escarabajo de oro* (Alejo Moguillansky, 2014) y en *Yo maté a Antoine Doinel* (Nicolás Prividera, 2019) como Cinéfilo (voz).

Y finalmente en su rol más reconocido, el de director en:

- *Derecho viejo* (1998), corto que narra el devenir de unos chicos de barrio, narrado con un indudable espíritu borgiano.

- *Balnearios* (2002), un falso documental sobre balnearios argentinos y la idea de ciudades dedicadas exclusivamente al ocio, vacías en los meses de invierno y abarrotadas en el verano.

- *La más bella niña* (2004), corto sobre la elección de la Reina Nacional de la Manzana en General Roca y las observaciones acerca de las concursantes.

- *Historias extraordinarias* (2008)

- *Tres fábulas de Villa Ocampo* (de 2011, dirigida junto a Alejo Moguillansky), mediodocumental que relata a través de tres personajes la historia de la casa, el contexto socio-cultural que aún se percibe en los cuadros y bibliotecas y la vida de Victoria Ocampo.

- *La flor* (2018), película de 808 minutos de duración, con multiplicidad de tramas, estilos y estructuras narrativas que se convirtió en la película más larga del cine argentino y la tercera más larga a nivel global.

- *Lejano interior* (2020), medimetroraje poético filmado en contexto de confinamiento durante la pandemia de Covid-19.

- *Concierto para la batalla de El Tala* (2021), obra sobre la extraña relación entre dos personajes durante las guerras civiles que dieron origen a una nación.

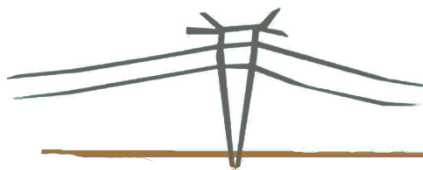
## 2.6 Películas producidas por El Pampero Cine

- *Balnearios* (Mariano Llinás, 2002)
- *El Amor* (Primera Parte) (Fadel / Mauregui / Mitre / Schnitman, 2004)
- *Opus* (Mariano Donoso, 2005)
- *El humor: Pequeña enciclopedia ilustrada* (Mariano Llinás / Ignacio Masllorens, 2006)
- *Historias Extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008)
- *Castro* (Alejo Moguillansky, 2009)
- *Ostende* (Laura Citarella, 2011)
- *El Loro y el cisne* (Alejo Moguillansky, 2013)
- *El Escarabajo de oro* (Alejo Moguillansky / Fia-Stina Sandlund, 2014)
- *La Mujer de los Perros* (Laura Citarella / Verónica Llinás, 2015)
- *La vendedora de fósforos* (Alejo Moguillansky, 2017)
- *La Flor* (Mariano Llinás, 2018)
- *Las Poetas visitan a Juana Bignozzi* (Laura Citarella / Mercedes Halfon, 2019) – en producción
- *Por el Dinero* (Alejo Moguillansky, 2019) – estreno
- *Trenque Lauquen* (Laura Citarella, 2020) –



# **Marco teórico:**

## **Una aproximación a la narratología fílmica**



### 3. Marco teórico: Una aproximación a la narratología fílmica

Para abordar el análisis de la obra de Mariano Llinás es necesario acercarnos a los estudios narratológicos y a la vinculación de su propia narrativa con la literatura, ya que sus obras tienen un núcleo fuertemente literario. Ya desde su primer corto (*Derecho viejo*, 1998) Llinás indagó en las relaciones entre texto, relato, géneros, ficción y no ficción y a medida que se iba afianzando como realizador llegó a tener un conocimiento muy profundo de estos conceptos y de cuáles son las herramientas de las que cada uno de ellos dispone.

En este capítulo nos centraremos en el análisis de estos elementos e intentaremos entender, desde múltiples perspectivas, cada uno de los componentes que hacen que la narración de una historia se vuelva atractiva, original, convincente. Para ayudarnos en este proceso tomaremos tanto la palabra de autores que vienen del campo teórico del cine, como así también de escritores que han indagado en estas cuestiones en el ámbito de la literatura ya que Llinás manifiesta en diversas entrevistas su interés por este arte y por los procesos narrativos en ella.

Comenzaremos por indagar en tres cuestiones específicas, el concepto de “ficción”, el de “tono” y la posición en cuanto a la “profesión”, sin abordar en profundidad aún ninguna obra específica de Llinás, pero sí tomando su palabra en diversas entrevistas donde reflexiona sobre su modo de concebir ficción y narración. Tomaremos también la palabra de autores argentinos contemporáneos y esta elección no es casual, ya que los conceptos de los que hablamos con frecuencia tienen matices según de dónde y cuándo provengan y nuestra intención es encontrar reflexiones lo más cercanas posibles a Llinás y a su contexto para intentar comprender desde qué lugar produce sus obras.

#### 3.1 Ficción, verdad y mentira

Al abordar el tema de la ficción es necesario hacer ciertas distinciones ya que la diferencia entre un relato que es verosímil pero ficcional y un relato testimonial constituyen y determinan el acuerdo de base entre autor y público.

Este acuerdo, llamado “pacto ficcional”<sup>12</sup>, le permite a la obra y al espectador/lector entrar en las historias sin que medie un cotejo con la realidad ni evidencias concretas y, por tanto, libera a la obra –y con ello al autor- de juicios en términos de verdad/mentira. Sin

---

<sup>12</sup> El concepto de “pacto ficcional” fue desarrollado por Umberto Eco, semiólogo italiano, en su obra *Seis paseos por los bosques narrativos* (1990), basándose en una frase que el poeta inglés Samuel Taylor Coleridge expresó en 1817 donde ahondaba sobre la “suspensión de la incredulidad”. Eco tomó ese punto de partida y desarrolló el concepto en torno a acuerdos entre lector/espectador y autor que vuelven posible diferenciar ficción de engaño y, por tanto, permiten la creación y goce del arte.

embargo, se ha considerado también que el arte consiste en, de algún modo no literal, presentar una “verdad esencial” del género humano, así, por ejemplo, María Teresa Andruetto (2009) dice en su libro de conferencias *Hacia una Literatura sin adjetivos*:

“[...] descubrí que la ficción es la forma estética de la mentira y que, en sus mejores momentos, o en las mejores escrituras, la ficción es una mentira que nos permite atisbar una verdad más verdadera que la verdad, por un mecanismo que consiste en deshabitarse de algunas certezas sobre los otros y sobre uno mismo para que el inconsciente pueda decir algo. Así es como aparece en un relato, en medio de lo ordinario, algo extraordinario. Algo que no está exactamente en los hechos sino en el particular relato de esos hechos, en el mejor modo de decir algo”. (Andruetto, 2009, p. 244)

Andruetto expone las dicotomías de base, los binomios ficción-verdad y ficción-realidad propios de debates de la filosofía del arte, pero sobre todo pone el foco en los modos de narrar, en el cómo mostrar y cómo decir eso mostrado.

La ficción debe liberarse de los conceptos de verdad y mentira en el sentido moral de esos términos, dice Saer en *El concepto de ficción*:

“Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad. En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, en el plano que nos interesa, una mera fantasía moral”. (Saer, 1997, p. 10,11)

No es la verdad lo que debe interesarle a un autor, entrar en esos debates es tan absurdo como estéril, lo que debe ocuparle es la posibilidad de crear un artificio para poder, a través de él, decir cosas verdaderas, sin embargo, esta posibilidad de enunciar no-verdades sin que ellas puedan llamarse mentiras se basa en el ya mencionado pacto ficcional que incluye al lector/espectador en el juego de manera activa y consciente de su “no-verdad”. La omisión de ese contrato es lo que lleva a la mentira sin escalas, dice Piglia:

“Pero, entonces, ¿cuál es la especificidad de la ficción?

Su relación específica con la verdad. Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada, porque hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en ese sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de la realidad y por supuesto también a las

convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión.” (Piglia, 1986, p. 10, 11)

No es esa mentira la que le interesa a un autor y no es la estafa lo que da sentido a la ficción si no, por el contrario, la aceptación voluntaria de esta condición de “no-verdad” que permite el juego: mientras que la mentira quita, la ficción otorga. Andruetto se pregunta cuál sería la función dentro de la formación de quienes la consumen o, dicho de otro modo, cuál es la utilidad de la ficción, si es que dicha utilidad existe. Si los diccionarios enseñan sobre palabras, los libros de ciencia para transmitir el conocimiento científico, los diarios para informar noticias, entonces ¿qué es lo que nos enseña la ficción? Se pregunta Andruetto y concluye “Los lectores vamos a la ficción para intentar comprendernos, para conocer algo más acerca de nuestras contradicciones, miserias y grandezas, es decir acerca de lo más profundamente humano”. Este es el motivo por el que, según la autora el relato de ficción permanece vigente como producto cultural “[...] porque viene a decirnos acerca de nosotros de un modo que aún no pueden decir las ciencias ni las estadísticas. Un relato es un viaje que nos remite al territorio de otro o de otros, una manera entonces de expandir los límites de nuestra experiencia, accediendo a un fragmento de mundo que no es nuestro”. (Andruetto, 2009, p 49 -50)

Así, la experiencia que nos brindan estos artificios no-verdaderos nos permiten experimentar la otredad de un mundo verdadero pero ajeno, que de otro modo nos sería quizás inaccesible. Esta función de la ficción es, paradójicamente, lo que la libera de la necesidad de una función:

“Un relato de ficción es por lo tanto un artificio, algo por su misma esencia liberado de su condición utilitaria, un texto en el que las palabras hacen otra cosa, han dejado de ser funcionales, como han dejado de serlo los gestos en el teatro, las imágenes en el cine, los sonidos en la música, para buscar a través de esa construcción algo que no existía, un objeto autónomo que se agrega a lo real” [...] “Posibilidad de hacer un impasse, de sortear por un momento la pesada flecha de lo real que indefectiblemente nos atraviesa, para imaginar otros derroteros humanos”. (Andruetto, 2009, p 50 - 51)

La ficción, como dijimos antes, debe liberarse de los conceptos morales de verdad y mentira. El género documental en cambio, se encuentra atravesado por la idea de verosimilitud, de transparencia e inmediatez, de “ventana” que elude sus complejidades,

aunque éstas se encuentren ya abordadas al interior de la disciplina. Esa pretensión de “verdad” sin sesgos ni influencias lo coloca en el terreno de la información y de una verosimilitud imposible de garantizar, dice Saer:

“Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios, es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, cuando se trata del género biográfico o autobiográfico, una discusión minuciosa. Lo mismo podemos decir del género, tan de moda en la actualidad, llamado, con certidumbre excesiva, non-fiction: su especificidad se basa en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad”. (Saer, 2009, p10)

A la hora de considerar las obras nos encontramos entonces preguntándonos por la verdad y por la mentira, pero también por la no-verdad y la no-ficción términos que, aunque están relacionados, no son lo mismo que las primeras dos.

Pero ¿qué sucede con los falsos documentales o “mockumentals”<sup>13</sup>. En Argentina no existen muchos ejemplos de falsos documentales, género que se desarrolló mucho más en Estados Unidos; sin embargo, entre los que existen, *Balnearios*, ópera prima de Mariano Llinás, es uno de los primeros.

Llinás plantea esta obra como un falso documental acerca de los espacios de veraneo, abordándolos desde distintos matices del género, que, aunque muy bien logrados en la obra, de algún modo eluden la demanda de verosimilitud y logran plantear un juego y una complicidad con el espectador a través del humor, irónico y sutil.

Es ese humor, el tono sutil, pero a la vez claro, de ironía y parodia lo que le permite establecer el pacto con el espectador y seguir situado en la ficción: lo que se narra no pertenece a la realidad tal cual es, pero la emula, todo es ficcional y nada sucedió “realmente” pero es esa cuota de realidad expuesta, arquetípica, la que lo vuelve posible y por lo tanto “gracioso”.

En *Balnearios* no hay fines malintencionados, el núcleo del humor no consiste en reírnos de otros sino de nosotros mismos y, a la vez, poner en tela de juicio al mismo género documental, poner en discusión esta pretensión de verdad y a través de los distintos matices que se ven en la obra, poner en evidencia que cada vez que se nos presenta un tema bajo los propósitos de documentar la realidad existe un sesgo, un autor que elige qué recorte de la realidad hacer y cómo exponerla. De este modo Llinás intenta bajar al género de ese lugar

---

<sup>13</sup> del inglés *mock*, imitación.

de seriedad y cuestionarlo, mostrando (y riéndose de) sus diversas maneras de llevar adelante el discurso.

### 3.2 Tono

El tono existe tanto en el lenguaje escrito como en el oral y visual, los cuales se conjugan en las películas, y determinan principalmente la personalidad y la actitud emocional que el narrador mantiene hacia el tema y hacia cada uno de sus personajes. Esta actitud debe ser coherente con el punto de vista narrativo escogido para generar una atmósfera que será, en definitiva, lo que el espectador perciba.

En *Balnearios* Llinás logra mantener este equilibrio entre el documental bien plasmado y analizado (tomando diversos matices del género que solo pueden ser realizados cuando se lo conoce) y la parodia merced al tono irónico que logra entreverse, por la contraposición de imágenes un tanto ridículas y un narrador demasiado serio, impostado, arquetípicamente documental.

En *Historias Extraordinarias*, en cambio, Llinás utiliza un tono que en principio puede parecer opaco y deslucido, para nada emotivo ni estridente, pero que es a la vez íntimo: el narrador es por momentos omnisciente y por momentos descubre lo que va a suceder en el relato junto a nosotros e inclusive llega a equivocarse y rectifica, tal como si fuera el relato de un conocido en una mesa de bar:

“-Lo que ahora va a pasar es lo siguiente: en un momento, la situación se va a volver un poco más violenta. Ahí el gordo va a ir hacia la camioneta, va a sacar un arma y va a bajarlo al otro de un tiro.

-...

-Ahí va”

(*Historias extraordinarias*, episodio del tractor).

Es esta particular indefinición entre el narrador omnisciente que nos adelanta la manera en la que se van a desarrollar los sucesos con seguridad y el narrador testigo que pareciera encontrarse a la par del espectador presenciando la acción y equivocándose al predecirla, logra mantener expectante, como en una especie de condicionamiento clásico pavloviano, nunca hay certeza sobre si acertará o no.

Según expresiones de narradores y críticos, encontrar el tono pareciera fundamental a la hora de afrontar la idea, o el proyecto de empezar a contar una historia o varias historias, como manifiesta Ricardo Piglia:

El problema para mí no es armar la trama, sino encontrar el tono de un relato. Narrar es narrar en un ritmo, en una respiración del lenguaje: cuando uno tiene esa música la anécdota funciona sola, se transforma, se ramifica. Por lo demás una novela, al menos para mí, tiene varios tonos y varios registros y por lo tanto el asunto se complica. [...] El avance de la historia depende siempre de ese tono, de ese ritmo que no creo que se pueda asimilar de un modo directo al estilo: se trata más bien de un movimiento, algo que pasa entre las palabras y no con ellas. (Piglia, 1986, p 94)

De modo que el tono aparece como un elemento fundamental a tener en cuenta cuando se quiere contar algo.

Por otro lado, André Gaudreault y François Jost plantean en *El Relato Cinematográfico. Cine y Narratología* (1990) tres conceptos claves: el de “focalización” (que retoman de Gerard Genette) y el de “ocularización” y el de “auricularización” que resultan de su particular problematización en torno a la narración cinematográfica. La focalización refiere a determinar cuál es el foco del relato, es decir, el punto de vista cognitivo. Se consideran aquí el relato no focalizado (o focalización cero), focalización interna y focalización externa. Este concepto permite analizar el flujo de información entre espectador, narrador y personajes. En el caso de *Historias extraordinarias* podemos ver un uso muy particular que oscila entre un *relato no focalizado* con narrador omnisciente y una *focalización interna variable* cuando ese mismo narrador habla de lo que sienten, sueñan, piensan y hasta en ocasiones dicen, los personajes.

La “ocularización”, por su parte, refiere a una caracterización entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve. Los autores estructuran este concepto en tres categorías, la de ocularización interna primaria, la de ocularización interna secundaria y la ocularización cero. En *Historias extraordinarias* podemos ver múltiples ejemplos de todas ellas como el primer gran plano general del episodio del tractor (ocularización interna primaria) o cuando César y H buscan refugio en el capítulo X (ocularización interna secundaria) ya que vemos el plano subjetivo de H mientras camina alumbrando con su linterna en la noche.

Estos conceptos además nos ayudan a comprender mejor la importancia que tiene el narrador a la hora de establecer el tono.

En el caso de las películas de Llinás no se trata solamente de la elección de palabras en esos extensos textos que van narrando las distintas voces en off, sino que también interfieren la dicción, las pausas, el tono de voz propiamente dicho y la intención de este narrador. De modo que, en el caso de los narradores de un film, el tono se termina de completar cuando se pone a grabar a los actores que van leyendo los textos y recibiendo las

indicaciones correspondientes para terminan de cerrar el sentido. Como vemos, la literatura y el cine siguen estando en contacto.

“¿Dónde colocar el ojo? El punto de vista está constituido por la siempre particular voz que narra, por la distancia, vinculación, grado de compromiso y ángulo de mirada que el narrador tiene con respecto a lo narrado, más eso intangible (lo más difícil de alcanzar en la narrativa) que es el tono, acaso el estado íntimo y el grado de subjetividad con que quien escribe una historia pretende que el narrador narre lo narrado. El tono: estado, sutileza, espiritualidad que el narrador imprime de un modo sutil, casi invisible, como una lluvia de polvo sobre lo narrado.

El tono está siempre en estrecha relación con el narrador elegido y con el punto de vista y se manifiesta –como todo en un texto– en las palabras elegidas y en su especial, particular, combinatoria.” (Andruetto, 2009, p 200; 201)

En este sentido, y a la manera de cierre de este eje, resulta pertinente recordar una aclaración que hace el guionista Eugene Vale, en relación al control o no de la narración. Esto es algo que, como veremos más adelante, va en contraposición a lo que piensa y hace Llinás en sus películas, que por el contrario rompen con todo lo que se había hecho hasta el momento en narrativa cinematográfica, de un modo que podríamos llamar saeriano. Dice Vale:

“En este punto debemos definir la diferencia entre el relato y la construcción dramática. El relato es el hecho real. La construcción dramática es la forma en que se cuenta ese hecho. El relato es variado y rico como la vida y el mundo. La construcción dramática consiste en un número limitado de reglas que se aplican para obtener ciertos efectos. El relato surge de la imaginación del autor; la construcción dramática es el resultado de su técnica. El relato es la creación; la construcción dramática es la forma en la que se debe brindar esa creación.” (Eugene Vale, 1985, p. 73)

En relación a la dimensión de la “auricularización”, Gaudrault y Jost lo definen como el punto de escucha cinematográfico. También la caracterizan en Externa, cuando el espectador escucha lo que sucede en la diégesis, en tanto que testigos/espectadores de las acciones que se desarrollan en el film, y en Interna, cuando el espectador puede escuchar lo mismo que escuchan el o los personajes en la escena. En el caso de *Historias Extraordinarias*, la auricularización se presenta Externa, durante todo el film.

### 3.3 Arte vs oficio

En una entrevista dada en el programa *En foco*, emitido en 2016, Llinás dice acerca de sus objetivos a la hora de pensar *Historias Extraordinarias*:

“ [...] quería hacer una película que fuese una especie de manifiesto grande, diría, que mi segunda película no fuese una película pequeña como era *Balnearios*, sino que fuese efectivamente la máxima expresión de determinado sistema de producción y de determinado sistema narrativo, es decir, algo que en términos de producción refutara absolutamente todos los presupuestos de la industria cinematográfica y que, en términos narrativos, renovase absolutamente todos los temas del Nuevo Cine Argentino, concebidos como estaban concebidos. Yo quería eso, es decir, no es que me salió una película megalómana de casualidad... yo quería hacer una película que arrasase con todo y narrar cosas que no se hubiesen narrado nunca de una manera que no se hubiese hecho nunca por eso la película es tan grande y tiene tanta energía.”  
(Mariano Llinás, 2016)<sup>14</sup>

Como puede verse, Llinás tiene grandes aspiraciones (era una idea ambiciosa no solo desde el punto de vista técnico sino también en cuanto a metodología, fuentes de ingresos, resultados esperados, duración de la obra, etc. Nada está pensado en la esperable pequeña escala independiente), pero estas ambiciones se encuentran en el ámbito de lo artístico y de ningún modo renuncian a la libertad que ofrece lo experimental, el autor intenta evadir las demandas de un público comercial, las de mecenas e institutos gubernamentales, pero también las que las que implican ser “un profesional” del cine o tal vez mejor “un director profesional”. Saer dice al respecto:

“De todas las tentaciones que acechan a un artista, la más grande y peligrosa es la de creer en las teorías ya formuladas, sobre el ejercicio de su arte, que su tiempo le propone, aun cuando esas teorías demuestren estar, por decir así, en la vanguardia más extrema, porque esas teorías no pueden servir más que el para el artista que las formuló, y ni aun a él mismo es probable que puedan servirle después de haber logrado formularlas. (Saer, 1997, p. 140, 145, 147)

---

<sup>14</sup> Mariano Llinás, entrevista *En foco*, 2016 [https://youtu.be/gpg\\_eC2VTCQ](https://youtu.be/gpg_eC2VTCQ) del canal CINE.AR, Producido por el INCAA.

Dicho en otras palabras, repetir una fórmula exitosa para conseguir los mismos resultados y como vía para afianzar el estilo, ir a las fórmulas seguras y sin riesgos, puede matar el alma misma de una obra de arte o en palabras de Andruetto:

“La palabra ‘profesional’ relacionada a un escritor, es una palabra de la que debiéramos desconfiar, pues la profesionalización amenaza siempre con instalar lo que se escribe, es decir, lo que debiera ser producto de nuestros tanteos o nuestros aleatorios desvíos en busca de la propia cosa, en el territorio del estereotipo, la tautología oficial, lo funcional y lo utilitario. Porque donde se pide profesionalización, se pide también una manera oficial, aceptada, legal, correcta, adecuada, de producir textos.” (Andruetto, 2009, p. 224,225)

Llinás también se pronuncia en favor de correrse de la profesionalización, planteándose esto desde el inicio de un proyecto, así, tanto él como los integrantes de El Pampero Cine, cuestionan las divisiones y jerarquías que la industria plantea y lo hacen a través de una rotación constante de los integrantes por los distintos roles posibles en la producción cinematográfica. “*La idea de ser un patrón no me resulta grata como artista y un poco el esquema industrial pone al director como un patrón, es decir, es un tipo que está sentado, mirando la televisión, mientras los demás están laburando.*” (Llinás, entrevista *En foco*, 2016)<sup>15</sup>, como se ve se trata de una posición creativa pero también ética y política que, si bien no siempre logra trascender la pantalla, genera otras posibilidades de concebir la industria.

Abordaremos esta posición de cuestionamiento de jerarquías en los capítulos siguientes.

### 3.4 Elementos del relato

Si bien Roland Barthes en *Introducción al análisis estructural de los relatos* (1966) analizó fundamentalmente cuentos y novelas y su análisis refería escasamente a la narrativa fílmica, podemos decir que las descripciones analíticas que Roland Barthes realiza sobre la estructura y el funcionamiento del relato pueden verse con claridad en la narración cinematográfica y sus estructuras de base.

Entonces, siguiendo a Roland Barthes tendríamos tres niveles de descripción: el nivel de las funciones, el nivel de las acciones y el nivel de la narración. Estos tres niveles que

---

<sup>15</sup> Mariano Llinás, entrevista *En foco*, 2016 [https://youtu.be/gpq\\_eC2VTCQ](https://youtu.be/gpq_eC2VTCQ)

intentaremos sintetizar, están vinculados entre sí, y esa integración se logra de modo progresivo, es decir, una función solo tiene sentido si se ubica en la acción general de un actante; y esta acción recibe su sentido último del hecho de que es narrada.

*La función* es una unidad de contenido, es “lo que quiere decir” un enunciado lo que lo constituye en unidad formal y no la forma en la que está dicho, y este significado constitutivo puede tener, de hecho, significantes diferentes.

En cuanto a las *unidades narrativas*, es necesario no perder de vista el carácter funcional de los segmentos que se examinan y admitir de antemano que no siempre coincidirán con las formas tradicionales del discurso narrativo (acciones, escenas, párrafos, diálogos, monólogos interiores, etcétera), y aún menos con clases “psicológicas” (conductas, sentimientos, intenciones, motivaciones, realizaciones de los personajes).

Las unidades remiten a un acto complementario, pero no obstante necesario al sentido de la historia: *indicios* que conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones de “atmósfera” y son verdaderamente semánticas porque, contrariamente a las “funciones” propiamente dichas, remiten a un significado, no a una “operación”.

Funciones e indicios, permiten ya una cierta clasificación de los relatos. Algunos relatos son marcadamente funcionales (como los cuentos populares) y, otros por el contrario son marcadamente indiciales (como las novelas psicológicas) y entre estos dos polos se da una serie de formas intermedias tributarias de la historia, de la sociedad y del género.

En cuanto a *las funciones*, las unidades no tienen la misma importancia, algunas constituyen verdaderos “nudos” del relato; otras no hacen más que “llenar” el espacio narrativo que separa las funciones “nudo”. Barthes llama a las primeras *funciones cardinales* (o *núcleo*) y a las segundas, teniendo en cuenta su naturaleza complementaria, *catálisis*. En las funciones cardinales la acción a la que se refiere abre, mantiene o cierra una alternativa para la continuación de la historia. Entre dos funciones cardinales, puede que haya acciones subsidiarias (catálisis) que se aglomeran alrededor de un núcleo o del otro sin modificar su naturaleza alternativa, porque las catálisis no son consecutivas, y en cambio las funciones cardinales son a la vez consecutivas y consecuentes.

Las funciones cardinales son los momentos de riesgo del relato. Las catálisis son, en cierto modo, descansos, lujos, pero estos “lujos” no son inútiles: desde el punto de vista de la historia, puede que tengan una funcionalidad débil pero nunca nula: (...) una notación, en apariencia expletiva, que se utiliza para hacer más intensa o armoniosa una frase, aunque no se necesite para entender su significado, siempre tiene una función discursiva: acelera, retarda, da de nuevo impulso al discurso, resume, anticipa, a veces incluso, despista.

De modo que ambas son necesarias en un relato, así como no es posible suprimir un núcleo sin alterar la historia, tampoco es posible suprimir una catálisis sin alterar el discurso.

En cuanto a la segunda gran clase de unidades narrativas, *los indicios*, es posible distinguir *indicios propiamente dichos*, que remiten a un carácter, a un sentimiento, a una atmosfera y *los informantes*, que son datos puros, inmediatamente significantes. Los indicios implican en el receptor una actividad de desciframiento. Finalmente, las catálisis, los indicios, y los informantes funcionan como expansiones del relato si se las compara con los núcleos, que en general son pocos y están regidos por una lógica son a la vez necesarios y suficientes.

# **Análisis de** ***Historias Extraordinarias***



## 4. Análisis de Historias Extraordinarias

### 4.1 Introducción

En este capítulo presentaremos un análisis del carácter estructural de la película. En primer lugar, desarrollaremos un análisis de carácter textual, indicando la estructura formal y luego se indicará también la representación del espacio y del tiempo en este relato. En segundo término, describiremos la circulación del sentido dentro del relato, a partir de una propuesta analítica actancial.

*Historias extraordinarias* relata tres historias paralelas que se desarrollan en pueblos, campos, rutas, caminos rurales y ríos de la provincia de Buenos Aires. Los tres personajes que abren el abanico de posibilidades para crear acción/ficción (en el sentido de dar un paso hacia adelante cuando se presenta un conflicto), son denominados con una letra (*X*, *Z* y *H*) y sus historias nunca llegan a conectarse entre sí. Los tres no son lugareños, es decir, son recién llegados a los paisajes donde se desarrolla la acción. Son tres trabajadores de trabajos “mediocres” por los que no tienen demasiado interés ni vocación, ya que se encuentran desarraigados y a la deriva, no se sabe de dónde vienen ni a dónde van, o, mejor dicho: vienen de la nada y hacia la nada van. Todo ello presentado de manera difusa, atemporal y sin aparentes deseos de verosimilitud. Lo que les acontece durante la trama resulta una sucesión de eventos imprevistos para ellos, fuera de lo ordinario.

### 4.2 Análisis textual

#### 4.2.1 Las historias

##### X

La primera historia es la de X un hombre que tiene que estar a una determinada hora y en un determinado lugar para hacer un trabajo algo indefinido, parecido a un relevamiento de un agrimensor. X camina sin saber si está en dónde debe estar hasta que sucede un episodio que lo correrá de su objetivo: es testigo de un asesinato. Desde cierta distancia X puede ver como un hombre esconde un maletín, luego llegan otros dos hombres en una camioneta, parece que discuten y le disparan al hombre del maletín. X se acerca a buscar el maletín, el muerto solo está herido, se debaten en una especie de duelo y X lo termina matando. X Se lleva el maletín. Vuelven los dos hombres de la camioneta, saben que alguien estuvo ahí. X no sabe si lo vieron, lo que dará como resultado que se encierre en un hotel por cinco meses para tratar de descifrar qué es lo que hay detrás del maletín y mantenerse a salvo por si los hombres de la camioneta lo están buscando para extorsionarlo o matarlo.

##### Z

La segunda historia es la de Z, un hombre que es enviado a una dependencia del Estado a suplantar al antiguo encargado que falleció un tiempo atrás. Al principio parece que no se va a adaptar nunca al trabajo, pero al transcurrir de los días se da cuenta de que todo ese mecanismo que parecía tan complejo, se diluye antes de llegar a él, y solo se limita firmar papeles que son membrecías, títulos, formularios. Z se vuelve una persona solitaria en general, pero se hace amigo de Palomeque, un personaje que parecía introvertido, pero con el transcurrir del tiempo se vuelve muy conversador. Pero lo que mueve a Z es descubrir fotos, mapas, cuadernos, cartas del antiguo jefe. Descifrar la vida de Cuevas será lo que obsesionará a Z, dado que muchos de esos objetos están cifrados y detrás de eso que parece absurdo Z intuye puede haber un tesoro perdido. Es esto, precisamente lo que perseguirá Z durante toda la película.

## H

La tercera y última historia es la de H. En la presentación de la historia, H no participa, sino que antes de su presentación, se da una apuesta en una especie de club social o grupo de amigos que se juntan una vez al mes para presentar proyectos. No se sabe muy bien a qué se juntan y para qué son esos proyectos, pero es algo que podría estar relacionado a la técnica. La apuesta mencionada consiste en algo relacionado a un proyecto para convertir el Río Salado en una vía fluvial de carga. Las opiniones sobre su viabilidad son contrapuestas y la discusión toma un tinte más álgido. Se dice que hace tiempo, como unos treinta años atrás, se quiso hacer lo mismo pero que no funcionó y que ahora tampoco funcionaría porque no hay equipos tan potentes para lograrlo. Se da una apuesta que parece absurda entre dos eternos rivales de esta asociación. Uno dice qué si otro dice que no y el acuerdo consiste en que en la reunión del próximo mes hay que demostrar los resultados. El primero de los contrincantes -que sostenía que no era posible llevar a cabo el proyecto- sabiendo de ese antecedente se adelanta, contrata a un hombre, César, para que busque antiguos rastros como unos monolitos que dan fe de ese intento previo y los destruya. El segundo contrincante se despierta al otro día confundido sin saber por qué apostó y sabe que perderá, no sabe qué hizo, pero su amigo descubre que hay registros unas viejas filmaciones, a modo de propaganda institucional, de la empresa que llevo adelante el trunco proyecto. Resuelven que con esas viejas filmaciones no alcanza y que hay que encontrar los monolitos que darían cuenta del proyecto de antaño. Aquí ingresa H, quien es contratado para que tome fotografías a los monolitos con el distintivo de la organización. Es en este punto es donde H y César serán los encargados de llevar la historia adelante y si bien sus objetivos son opuestos, cuando se encuentran en el río logran convivir en una cierta armonía.

Como se ve, las premisas iniciales de las historias son bastantes, simples, no suscitarían demasiado interés, pero todo esto es solo en apariencia, porque lo que sucederá, tanto a los personajes como a la trama, está por fuera de lo esperado, no solo para los mismos personajes sino también para el espectador.

#### 4.2.2 Orden de presentación de las historias en la película

##### PARTE 1

Cap.1	Cap.2	Cap.3	Cap.4	Cap.5	Cap.6	Cap.7	Cap.8
X	Z	H	Z	X	H	X	H

##### PARTE 2

Cap.9	Cap.10	Cap.11	Cap.12
Z	H	Z	X

##### PARTE 3

Cap.13	Cap.14	Cap.15	Cap.16	Cap.17	Cap.18
H	Z	X	Z	H	H, César y Z

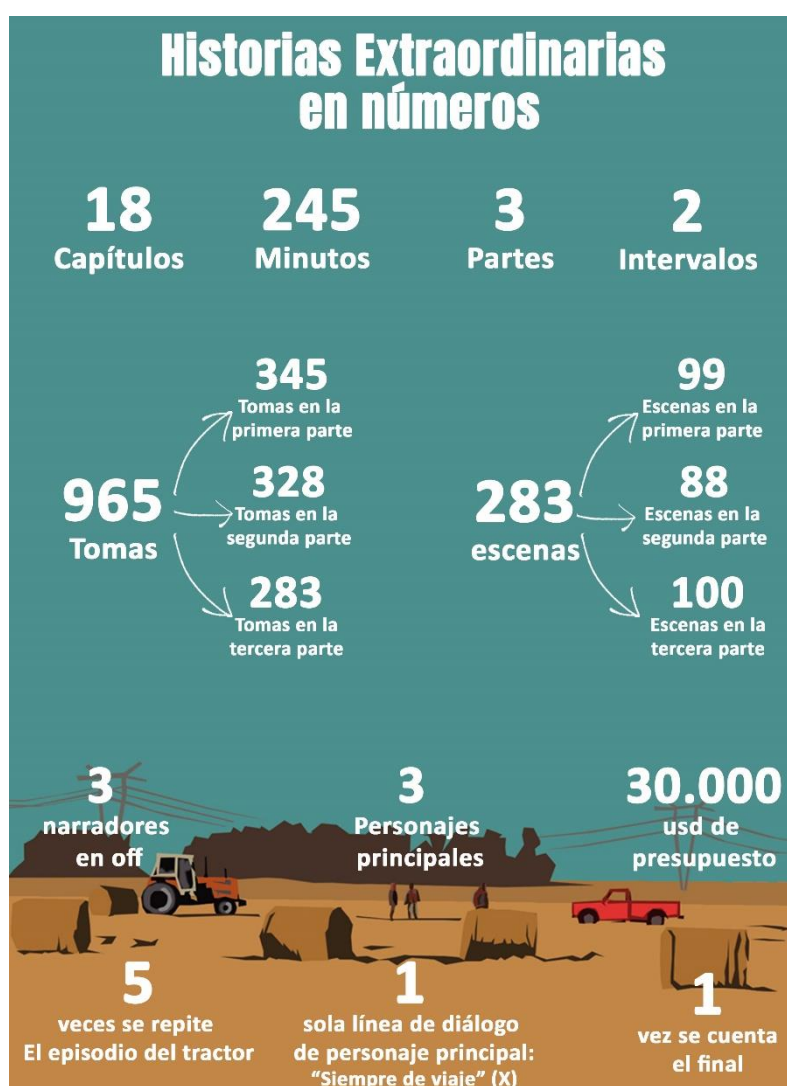
En este pequeño esquema vemos cómo se presentan las historias. A primera vista se pueden ver dos características: la primera es que están planteadas de forma fragmentada y la segunda es que se va saltando de una a otra de forma aleatoria o sin una lógica predecible.

Si una película de esta longitud y complejidad funciona es justamente gracias al mecanismo que hay entre lo que narra la voz en off, lo que sucede en escena, lo que se va

revelando de información y el hecho de que cuando se revela algo de suma importancia hay un corte abrupto y se deja en suspenso lo que se venía contando para pasar a la siguiente historia. Lo revelado se mostrará más adelante cuando la historia se retome en alguno de los siguientes capítulos y no sabremos exactamente cuándo.

Como se ve en el esquema durante la primera parte sucede con más frecuencia esta alternación de historias y luego en el capítulo final se abordan las tres.

En primer lugar, indicaremos un análisis desarrollado sobre los capítulos que integran el film y una descripción de carácter textual. Se indica a continuación una infografía a modo de síntesis que es producto del pormenorizado trabajo de *decoupage* analítico que consta en detalle en el Anexo 3 de este trabajo <sup>16</sup>.



<sup>16</sup> Link de acceso al drive con el *decoupage* analítico total:

[https://drive.google.com/file/d/1XCtt546OTXpqWU0x\\_g-cZzrvRqLB4RxU/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1XCtt546OTXpqWU0x_g-cZzrvRqLB4RxU/view?usp=sharing)

### 4.2.3 Breve sinopsis de cada capítulo

A continuación, una breve sinopsis de los 18 capítulos que abarca la película en el orden de presentación correspondiente.

#### Parte 1

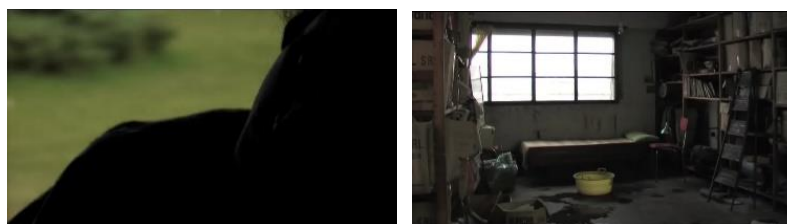
- Capítulo I: El episodio del tractor



Imágenes 1 y 2, Cap. I, Episodio del tractor, Primera toma y T1, movimiento 1

Un personaje, X, avanza a pie en un camino rural a las afueras de un pueblo. La voz en off lo presenta como alguien que no es del lugar y que está perdido. Este personaje es testigo de una sucesión de hechos: Ve llegar a un tractor y de éste descende un hombre que esconde un maletín detrás de unos fardos. En un instante llega una camioneta bajan 2 hombres, al principio se saludan como si se conocieran, pero tras un intercambio de palabras que X no puede oír, uno le dispara al del tractor. Esto es inesperado para el otro hombre, se asustan, tiran el arma y se van. X es testigo de todo esto, cuando los dos hombres se van entra en escena y busca el maletín, pero el hombre del tractor no está muerto sino herido, intenta dispararle a X y éste, con el arma que había quedado tirada, lo mata y huye. Los hombres de la camioneta vuelven, buscan, pero no encuentran nada, aunque, se supone que ahora saben que alguien más estuvo en el lugar.

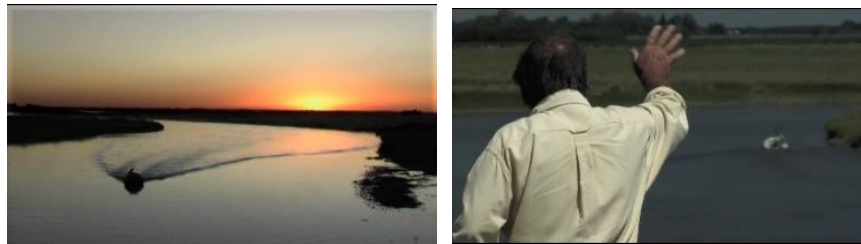
- Capítulo II: El hombre invisible



Imágenes 3 y 4, Cap. II, El Hombre invisible, T1 y T6

Otro personaje, Z, es empleado de alguna dependencia del Estado en la que falleció meses atrás el encargado, Cuevas, a quien Z ha venido a reemplazar. Al inicio a Z le parece un trabajo muy burocrático y complejo y no siempre entiende de qué se trata. Z va a vivir en la antigua habitación de Cuevas, que es en realidad el depósito o archivo de la oficina. Ahí encuentra una serie de fotos, mapas y objetos misteriosos y se pregunta quién habrá sido este Cuevas.

- Capítulo III: La apuesta

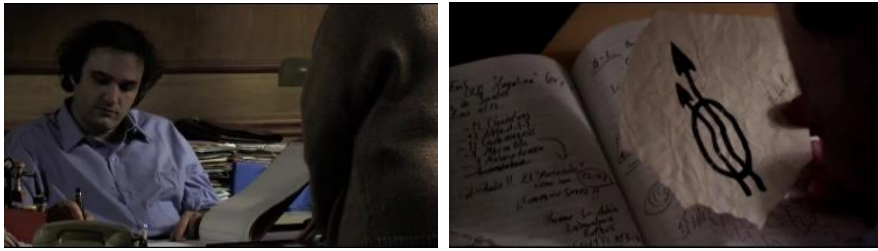


Imágenes 5 y 6, Cap. III, La apuesta, T1 y T52

Una lancha navega por un río. Para entender qué hace ahí, la historia regresa dos semanas atrás, a unos 50 km de distancia de ese lugar, más precisamente a una de las reuniones de la “Asociación sol de mayo”. Allí vemos a un grupo de amigos o conocidos que se juntan a debatir algunos proyectos que serán llevados a cabo para el mejoramiento de la técnica agropecuaria. Uno de los integrantes quiere hacer un dragado del río para convertirlo en una vía fluvial de grandes barcos. Otro de los integrantes, conocido por ser altanero y burlón, le dice que con las máquinas con las que cuentan no es posible y se burla. La charla sube de tono y el primero de los sujetos le apuesta que sí es posible llevar a cabo el proyecto.

Al otro día este primer hombre se despierta en la casa de un compañero y no entiende que fue lo que pasó, el compañero le dice que no se preocupe que hay un viejo video en súper 8 que relata el paso de una vieja compañía que quiso llevar adelante este mismo proyecto centro de la apuesta. El hombre duda ya que con una vieja filmación no será suficiente para ganar la apuesta y que su rival va a querer pruebas. Es por ello que este hombre llama a Z para encargarle que saque fotos con la bandera de la Asociación en los viejos monolitos que utilizó la esa vieja compañía. Le da indicaciones a Z entre las cuales una es que no haga preguntas porque él tampoco entiende bien lo que pasa.

- Capítulo IV: La federación



Imágenes 7 y 8, Cap. IV, La federación, T6 y T58.

El trabajo de Z, que en principio él temía fuera un mecanismo difícil de entender, termina siendo sencillo: lo único que tiene que hacer es firmar boletas y talonarios. Su vida es rutinaria y monótona. Pero dentro de su trabajo está la tarea de recorrer la zona, viaje que descubre estaba minuciosamente planificado por Cuevas. En uno de los hoteles descubre un viejo cuaderno con unas anotaciones en código que no entiende, un viejo mapa y un logotipo. Siguiendo el mapa va a un almacén y encuentra unas viejas cartas en otros idiomas con un destinatario llamado Kruger. Cuando llega a su habitación busca incansablemente para encontrar de qué se trata todo eso. En una de las cajas encuentra varios pasaportes con identidades falsas una de ellas de Kruger, quien en realidad es Cuevas.

- Capítulo V: El escondite



Imágenes 9 y 10, Cap. V, El escondite, T1 y T12.

X, sintiéndose perseguido, se encierra en un hotel no sale y hasta se esconde de los empleados. Nadie sabe quién está ahí, solo es la habitación 301. Piensa y saca conclusiones acerca de qué fue lo que sucedió y se informa a partir de medios locales como el diario y la radio en el avance del caso. Cansado de pensar y sentirse acechado abre el expediente.

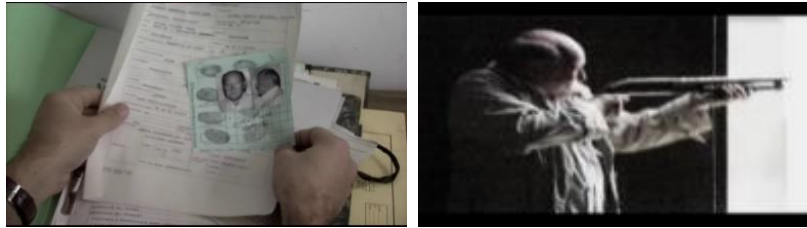
- Capítulo VI: El río



Imágenes 11 y 12, Cap. VI, El río, T5 y T 16.

H busca los monolitos, pero lo único que encuentra son restos dinamitados y rastros de presencia humana como cigarrillos, yerba o café. H se da cuenta que alguien está destruyendo los monolitos que debe registrar.

- Capítulo VII: La masacre del molino



Imágenes 13 y 14, Cap. VII, La masacre del molino, T16 y T49.

X vuelve a pensar en lo sucedido en el episodio del tractor, ahora con mucho más detalle y profundidad. Descubre que hay un entramado de corrupción a partir de una transacción en la venta de un molino, un peligroso presidiario se fugó para fraguar la venta y quedarse con el oro con el que se iba a pagar. Nada sale como fue previsto y el resultado es la muerte de 23 personas. El oro se encuentra desaparecido. X descubre que hay detalles que solo él conoce ya que si él tiene el expediente entonces el juez del caso se está perdiendo una parte de la historia.

- Capítulo VIII: El hombre del río



Imágenes 15 y 16, Cap. VIII, El hombre del río, T11 y T24.

H navega en el río. Está extraviado y no le encuentra sentido al trabajo que está haciendo. Sigue avanzando con dudas, pero con algo de precaución. En el trayecto ve por primera vez al hombre que anda destruyendo los monolitos.

## Parte 2

- Capítulo IX: La vida de Cuevas



Imágenes 17 y 18, Cap. IX, La vida de Cuevas, T3 y T16.

Z descubre más elementos con los que puede trazar una biografía de Cuevas, en el cuaderno descubre que éste hizo a propósito la búsqueda del trabajo de la federación, un trabajo que le permitiera no levantar sospechas, descubre que en los restos de mapas y cartas que hay en aquel cuartito hay indicios de que dejó una gran cantidad de dinero, pero Z aún no sabe dónde y no sabe si la red que ha tejido Cuevas sigue funcionando después de su muerte. Descubre también el signo del haras *Los Pirineos*. A Z le es encargado llevar un formulario que quedo extraviado a una zona que queda muy cerca del haras *Los Pirineos*.

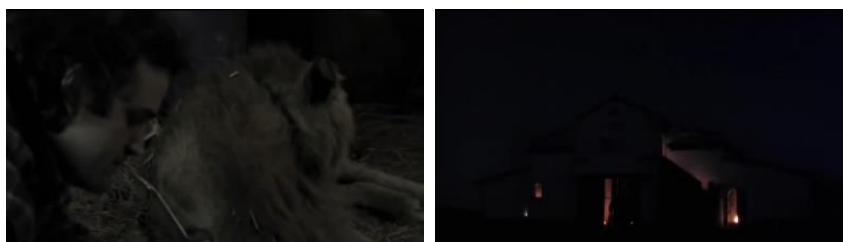
- Capítulo X: César



Imágenes 19 y 20, Cap. X, César, T9 y T26.

H finalmente se encuentra con el hombre que está destruyendo los monolitos, César, quien al ver peligro en H le destruye la lancha. Hablan y llegan a la conclusión de que ambos están haciendo un trabajo por encargo que no comprenden bien, uno debe romper y el otro debe registrar. César propone que hagan el trabajo juntos. Para H el trabajo con César es mucho más fácil, ya que él conoce dónde está cada uno de los monolitos.

- Capítulo XI: Episodio del león



Imágenes 21 y 22, Cap. XI T41 y T71

Comprende que se trata de una gran red de tráfico ilegal de animales exóticos, en la que está involucrado Cuevas. Descubre también que por alguna razón los encargados del tráfico se sienten amenazados y quieren huir sin dejar rastro, por lo que envenenan al león viejo para sacrificarlo y prenden fuego uno de los galpones. Z, medio intoxicado, corre por el campo y cae desmayado, allí es encontrado por Saponara, un vecino.

- Capítulo XII: Lola Gallo



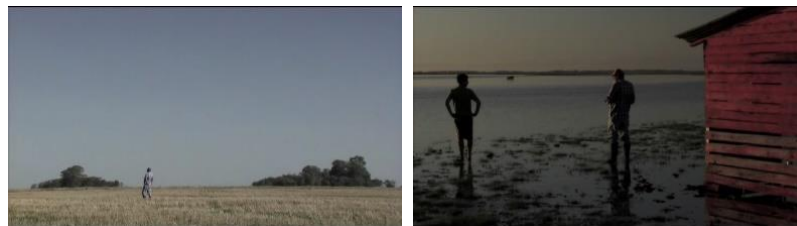
Imágenes 23 y 24, Cap. XII, Lola Gallo, T56 y T60

X, tratando de encontrarle sentido a su encierro, se enamora a escondidas de una de las vecinas del hotel de enfrente. Por los diarios encuentra la noticia de un caso de una mujer desaparecida y relaciona ese caso con lo que viene estudiando en el expediente. Piensa que descubrió una trama oculta y que es a él al único que no han podido engañar. En realidad, lo que sucede nada tiene que ver con lo que X piensa. Lo que pasa en realidad es una historia romántica entre una chica joven que se enamora de un “viejo”, el cual la hizo muy feliz y de un día para el otro se marchó sin dar explicaciones. Por otro lado, está su marido, un personaje tímido e introvertido, que nunca indagó sobre su pasado. Un día Lola decide marcharse y el marido hace una denuncia por desaparición, ella al ver el escándalo lo llama y los cita a ambos, viejo y marido, para darles explicaciones.

### Tercera parte

La voz en off introduce esta tercera parte adelantando lo que les va suceder a los personajes y cómo será el final de cada historia, “pero -dice la voz en off- para eso, falta”.

- Capítulo XIII: A la deriva



Imágenes 25 y 26, Cap. XIII, A la deriva, T8 y T24.

César comienza a comportarse parco y preocupado, predice que pronto va haber una gran tormenta y que no hay tiempo para los monolitos. H no comprende, pero no objeta la decisión. Encuentran refugio y llega una gran tormenta que hace perder el cauce del río. Se pierden, se les rompe el motor de la lancha y llega la noche, buscan otro refugio donde César rompe el candado de la puerta. Al otro día son despertados por soldados y por portación de explosivos son detenidos.

- Capítulo XIV: Las dos hermanas



Imágenes 27 y 28, Cap. XIV, Las dos hermanas, T4 y T34.

Z se encuentra en la casa de los Saponara, el vecino del haras Los Pirineos que lo rescató la noche del incendio. Saponara le ofrece quedarse en su casa y lo convence de que es un lugar seguro donde nadie lo va a buscar. Z se queda allí días, en los que descubre el funcionamiento de ese micro mundo en el que viven Saponara, sus dos hijas y un sobrino. Un día Saponara le pide que lo acompañe a una ciudad a 200 km donde se tiene que realizar un chequeo médico. H vuelve a mirar sus papeles y esa ciudad es uno de los pocos lugares que le queda por visitar en el mapa de Cuevas.

- Capítulo XV: El hijo del diablo



Imágenes 29 y 30, Cap. XV, El hijo del diablo, T54 y T77.

X recibe una llamada de alguien relacionado a su trabajo. Inicialmente X tenía que hacer un relevamiento de unos edificios públicos desperdigados por la provincia realizados por el arquitecto Francisco Salamone. Al recibir la llamada y sentir que han descubierto dónde está piensa que no hay mejor escondite que ser el empleado invisible que se espera que él sea. Toma la decisión desprenderse del expediente que encontró y enviarlo a un juzgado sin muchas certezas de que llegue a buenas manos.

- Capítulo XVI: El tesoro



Imágenes 31 y 32, Cap. XVI, El tesoro, T18 y T20

Saponara y Z viajan a la ciudad, después de varios días regresan al campo, donde las hijas de Saponara han estado esperando ansiosas, Z esta distante, pero le da un beso a una de las hijas de Saponara cuando se quedan solos en la cocina. Al día siguiente Z se va sin dar ninguna explicación. Entonces el narrador nos cuenta cómo fue el viaje: en algún punto Z le comenta a Saponara todo lo que descubrió de Cuevas. Saponara se siente excitado por la historia, no para de hacer preguntas. Cuando visitan el lugar marcado en el mapa, encuentran una carta en inglés que es enviada desde un país africano por un nuevo personaje del que Z no había sentido hablar antes. Saponara hace unas averiguaciones y le promete que el dinero que hay en la cuenta de Cuevas será de ellos, pero para eso tiene que viajar a África. Le consigue un barco de carga para que realice el viaje y le dice que en 15 días estará en ese lugar. Z no quiere, le parece todo demasiado extremo, una locura de la cual está cansado. Sin embargo, Z viaja a África y se encuentra allí que quien escribió la carta ha fallecido. Tras hacer averiguaciones encuentra una carta que Cuevas le ha escrito a Derek, este destinatario africano. Podemos ver a Cuevas relatando la carta que está en un tono amistoso, lamentándose por la salud de Derek y reflexionando por la propia desdicha de Cuevas. Volvemos a ver a Z que luego de leer la carta camina por las calles de este país africano indefinido. El viaje parece haber terminado.

- Capítulo XVII: Los “Jolly goodfellows”



Imágenes 33 y 34, Cap. XVII, Los “Jolly goodfellows”, T1 y T36.

César y H están detenidos en una base militar. César cuenta otra de sus historias, esta vez se remonta a cuando fue capturado por soldados alemanes. Si bien él también es alemán, ellos no lo querían porque comerciaba con los ingleses y franceses, y lo llamaban traidor. César y su padre eran detenidos con frecuencia. En una ocasión, en Guayana, los soldados alemanes que los tenían detenidos se perdieron en la selva y allí capturaron a un soldado inglés. El padre de César anticipa peligro ya que el inglés capturado pertenece a los “Jolly goodfellows”, grupo de élite. Esa misma noche los soldados alemanes son capturados por los ingleses y ellos liberados. Cantan una canción que solo es cantada cuando se logra una hazaña y a la vez para ellos la hazaña solo se termina cuando se canta esa canción. Mientras César cuenta esta historia H está dormido, no escucha el relato porque está cansado de las historias de César. Luego despierta y ve que César ha sido liberado.

- Capítulo XVIII: The lucky song



Imágenes 35 y 36, Cap. XVIII The lucky song, T2, T10 y T11.

X está en un café de una estación de servicio y lee en un diario que Ardiles, un chileno sobrino del delincuente que asaltó el molino, es liberado, ya que estuvo preso por un crimen que no cometió. X sabe entonces que el expediente llegó a destino y se siente satisfecho pensando que su aventura sirvió para algo. Finalmente se besa con la empleada del café.

H es liberado en alguna ruta y hace dedo para irse a su casa. Los militares le habían dicho que César fue liberado antes y que con él fue más complicado, aunque le pueden explicar el por qué.

César está a bordo de la parte trasera de una vieja camioneta, no se sabe a dónde va, mientras recuerda una vieja canción que aprendió de chico. Una canción que debe ser cantada después de cumplir una gran hazaña o después de volver de un largo viaje.

### **4.3 La posición narrativa. Voz en off y circulación de la narración.**

Como dijimos entonces, otra de las características principales y que están por fuera de lo habitual en el cine argentino -aparte de la puesta en escena emparentada con cierto tipo de teatro, donde los personajes en la gran mayoría de las veces solo son portadores de la corporalidad, es decir, solo se limitan a representar las situaciones-, es esa segunda vía de información que se nos presenta mediante una voz en off de un narrador omnipresente que brinda información muy precisa y puntual de lo que les sucede a los personajes tanto en su interior, como en los conflictos externos que se van presentando. Este narrador se podría decir es en una primera instancia quien se encarga de llevar adelante el relato, o eso podría parecer en un principio, ya que con el avance de la película vemos que no siempre es certero en su relato.

Así como la puesta de escena se resignifica completamente a través de esta voz en off, el texto de esa voz separada de la puesta en escena podría pensarse como en una novela literaria, pero es solo por la puesta en escena que cobra sentido: texto e imagen forman una combinación indisoluble para el vínculo con el espectador y el desarrollo de la trama.

Estos narradores parecen ser uno solo presentado en tres voces distintas. Dos de ellas masculinas, la de los actores Daniel Hendler y Juan Minujín, que se van alternando aleatoriamente tal como sucede en la organización de la película, es decir, la elección del Hendler o de Minujín no está atada a un orden particular, sino que se alternan aleatoriamente. Por último, una tercera voz femenina, la de Verónica Llinás, para el capítulo de “*El caso de Lola Gallo*”, donde se relata un triángulo amoroso, casi como una novela romántica.

Este narrador a tres voces es externo al relato, es decir, no se trata de historias en primera persona de ningún personaje, sino que pareciera ser un alter ego del mismo Llinás, director, quien -desde tres voces distintas- nos cuenta estas historias.

Solo mediante el relato de este narrador podemos saber quiénes son los personajes qué piensan y sienten y cuál es el contexto en el que se encuentran. A la vez no necesariamente es un narrador omnisciente, sino que se vuelve un narrador externo que no siempre es preciso: a veces engaña al espectador se equivoca o se adelanta para quitar previsibilidad/automatismo, haciendo que el espectador se cuestione y vuelva sobre sus propios pasos.

Analizaremos un par de segmentos de esta voz en off para dar cuenta de ese juego con el espectador en el que por momentos parece que narrador y público fueran juntos descubriendo las aventuras, en otros -cuando el espectador ya cree que esa voz es confiable y se deja llevar- se separan mediante alguno de estos juegos que ponen en alerta al espectador y finalmente encuentran complicidad nuevamente. Esta manera dinámica de narrador tensiona el pacto inicial (en el que sabemos con certeza que el narrador es omnisciente, confiable y relata lo que está sucediendo, es decir no adelanta, no erra, no miente) y con ello mantiene la atención en el film.

La película comienza con un plano donde alguien camina hacia la cámara y esta se desplaza en un *travelling out*, dejando al personaje siempre en un plano americano, el relato en voz en off del narrador es en un tono neutro, sobrio y serio y dice:

“Bueno. Es así: un hombre, llamémoslo X, llega, en medio de la noche, a una ciudad cualquiera de la provincia. De X no sabemos prácticamente nada. Sabemos que viaja por trabajo. Sabemos que ese trabajo es burocrático y gris; un trabajo cualquiera. Es decir: no es periodista, no es detective, no es escritor, no es fotógrafo, no es científico, no es nada que pueda suscitar de antemano emoción o interés. Pensemos más bien en un técnico, en un inspector municipal o en un agrimensor. Algo así. Todavía no importa demasiado. Lo único que por ahora importa es que ese trabajo lo obliga a estar en algún lugar de las afueras del pueblo a las siete de la mañana del día siguiente”.

En este primer fragmento el narrador brinda información acerca de qué es lo que sucede y contextualiza al espectador mientras se desarrolla ese plano “en medio de la nada”. Sin embargo, esta información oscila entre una extrema precisión (el horario, todo lo que no es) y una vaguedad igualmente extrema (la ciudad, el trabajo son “cualquiera”, el lugar es “alguno”, etc.), así como entre ese “saber/no-saber” que brinda una situación inicial difusa pero suficiente para iniciar el relato e intrigar.

En otro fragmento, perteneciente al capítulo XII, X se entretiene descubriendo el ritmo de la ciudad en medio de la soledad de un encierro auto impuesto por miedo. Leyendo el diario descubre información sobre la desaparición de una mujer. X relaciona el caso de esta mujer con información que obtuvo del maletín en el expediente judicial y es así que se nos presenta “El caso Lola Gallo” y como es su resolución.

“A los pocos días, el diario publica una noticia. El caso de Lola Gallo estaba cerrado. Súbitamente, el marido había decidido levantar la denuncia por desaparición. Decía haber recibido un llamado de Lola, en el que ella decía estar bien, declaraba estar visitando parientes en otro país y anunciaba que se quedaría allí por tiempo indeterminado. La historia era absurda, era evidentemente una mentira fraguada por la torpe imaginación del marido. Sin embargo, él insistía en levantar la denuncia y contra eso nadie podía hacer nada. Indignado, antes de partir el comisario Serafín había declarado: “Aquí alguien me ha estado tomando el pelo”.

X, emocionado, piensa: “Lo logró. Logró escaparse. La historia está cerrada. Los engañó a todos”. Y agrega, con cierto orgullo: “A todos, menos a mí...”

Sin embargo, la cosa no es así. X está equivocado en cada detalle, desde el principio. Él nunca lo sabrá, pero toda, absolutamente toda su teoría es falsa. El caso de Lola no está relacionado con el de Armas en lo más mínimo. Ambos individuos nunca habrán oído hablar del otro más allá de la imaginación de X”.  
(*Historias extraordinarias*, 2008, *Capítulo XII, El caso de Lola Gallo*)

Esté fragmento es de suma importancia: En este punto, casi después de tres horas de película donde la voz junto al personaje de X nos iba mostrando un camino posible a la resolución de lo que finalmente contenía el maletín, nos damos cuenta de que gran parte de la historia es errada. A esta altura no hay nada certero, todo es volátil, incierto y sentimos que estamos como al principio: sin información real que nos permita develar qué es lo que verdaderamente está sucediendo. El narrador nos ha estado ocultando esta información que sabía, sin embargo, no existe una ruptura en el pacto

de ficción porque al mismo tiempo que se defrauda al espectador se está estableciendo una complicidad, un guiño con él. Antes el narrador sabía algo y no nos lo había dicho, ahora narrador y espectadores sabemos algo que X, el personaje, no sabe ni sabrá.

En otras ocasiones el narrador es un guía con mucha seguridad a la hora de emitir información que será relevante a la trama. Por ejemplo, en el siguiente fragmento al comienzo de la tercera parte el narrador funciona casi como un director técnico, alguien que sabe a futuro que sucederá con precisión y los transmite con seguridad.

“Bueno: a partir de ahora empieza el final. Las historias comienzan a hacerse más vagas, pero también se encaminan hacia algo parecido a una conclusión. Sin embargo, todavía falta que pasen cosas. Todavía falta mucho. Falta que X salga del hotel y que en su vida aparezca Salamone. Falta la historia de Z con las dos hermanas y el tiempo que pasa en la granja del viejo. Falta que H y César pierdan definitivamente el rumbo y terminen arrestados en una base militar. Empieza el final, pero todavía falta”.

*(Historias extraordinarias, 2008, Inicio Tercera Parte)*

Aquí este narrador en voz en off juega un papel bastante innovador: se adelanta, se anticipa a lo que sucederá al punto de revelar los acontecimientos centrales de la trama. Es claro que la complicidad establecida en “El caso de Lola Gallo” surte efecto ya que a esta altura seguimos confiando en la información de este narrador, aunque quizás ya no ciegamente. Es notable que en esta instancia se rompe una “regla de oro” que implica no contarnos el final. Y lo dice muy claro: “*Ahora empieza el final.*” Y “*se encamina hacia algo parecido a una conclusión*”. A esta altura el espectador puede intuir que quizás ese final no implique un cierre que tranquilice y que las incógnitas no se van a resolver, pero tampoco lo sabe con certeza, por lo que solo queda ver cómo es que se resolverán las tres historias en el relato.

Por último, cabe destacar del uso de la voz en off que reemplaza los diálogos que pertenecen a los personajes principales. Es decir, a diferencia de los personajes secundarios a quienes en ocasiones escuchamos hablar, los actores que encarnan a X, Z y H no emiten palabra. El narrador es quien habla por ellos y, más aún, cuando vemos escenas en las que hablan y el narrador nos dice lo que están diciendo esas palabras no coinciden con la mímica que los actores hacen.

Una escena donde se ve con claridad esto es al finalizar el *Capítulo XVI: El tesoro*, Z y Saponara se encuentran hablando en un bar:

“Oígame bien. Usted en tres días tiene que estar en Ensenada. Pregunte por esta persona, que ya sabe todo. Él le va a decir con quién tiene que hablar. No va a haber problemas.

El Pan de Azúcar sale esta semana. Eso sería lo ideal, pero si no también hay otros. No va a pasar de esta semana. En veinte días usted está llegando allá, sin falta. Este hombre también le va a decir lo que tiene que hacer ahí, pero por las dudas le voy a insistir en estos días. La plata no es problema. ¿Todavía le queda algo del suelto de Cuevas, no? Si no, una vez que encuentre a Cassidy toda la situación va a ser diferente. Imagínese. Ni piense en la plata.

Llévele una botella de algo a cada uno y ya está. Esta gente es así. Yo los conozco desde hace mucho. Nadie le va a preguntar nada. En ese sentido son como yo. Ayudo sin preguntar. Es mi manera de ser. Yo siempre digo...”

[...]

“Z interrumpe a Saponara. Le dice que no. Le dice que no entiende de qué le está hablando, y que en cualquier caso es una locura. Que no está dispuesto a seguir perdiendo el tiempo en la historia de Cuevas. Que gracias, pero que lo que Saponara le propone es demencial. Que ya está harto de andar dando la vuelta al mundo metiéndose en cuestiones que nada tienen que ver con él. Que basta, que todo tiene un límite. Que se terminó”. (*Historias extraordinarias*, 2008, *Capítulo XVI, El tesoro*)

Sin dudas lo que dice el narrador es gran parte del texto del guion, sin embargo, si escucháramos a ciegas lo que el narrador nos transmite tendríamos efectivamente la mitad de la información que nos transmite la película. Voz en off e imagen dialogan o disienten en un juego inusual, novedoso, que hace de este film una obra extraordinaria, en el sentido que Llinás da a esta palabra: fuera de lo común, de lo conocido hasta el momento.

#### **4.4 Marcación temporal en el relato fílmico**

En cuanto a la ubicación temporal a la que hacíamos referencia, durante toda la película se apreciara una suerte de no-temporalización, es decir, todos los elementos que utilizaran los personajes que nos podrían ubicar en el tiempo es a la vez anacrónico con la época en la que se realizó la película: los electrodomésticos, los vehículos, la ropa, las locaciones, no hay nada que sea nuevo, no hay tecnología de última generación, computadoras (o bien las que hay son viejos aparatos), no hay últimos modelos de vehículos,

ni teléfonos celulares, ropa de moda o diseño, todo aquello que podría ubicarnos más fácilmente en una determinada contemporaneidad está desdibujado, parece haber quedado estancado en cierto tiempo cuando el mundo era analógico. Esta es una búsqueda deliberada, los elementos que aparecen en la puesta de escena hacen un juego para no descifrar a que época pertenecen. En términos barthesianos, no aparecen indicios que configuren una temporalidad determinada.

En relación al ambiente, y la “atmósfera” del film, los indicios plantean una puesta en escena que parece retratar un mundo gris, opaco, pesado, donde la tecnología digital, las telecomunicaciones no existían y, paradójicamente, es eso lo que la vuelve de cierto modo atemporal e impide que el film envejezca tan velozmente.

Si tomamos a Casetti y di Chio (1991) para referirnos al orden de los sucesos podríamos caracterizar al tiempo del film como un *tiempo lineal* casi en su totalidad de carácter *vectorial*, con momentos excepcionales en los que existen *flashbacks* y una especie *flashforward* en el relato de la voz en off del inicio de la tercera parte del film, que podrían considerarse de un *tiempo no vectorial*.

Por otro lado, en relación a la *duración*, categoría que define la extensión del tiempo que se representa en el film, podríamos decir que, aunque la *duración real* del film es de casi cuatro horas con dos intervalos, la *duración aparente* parece ser algo menor y no tan alejada de la duración estándar de una película convencional. El relato combina duraciones *normales* y *anormales*, merced a la combinación entre *planos secuencia* (por ejemplo, en el episodio del tractor) y *escenas* (por ejemplo, la reconstrucción en forma de escena de ese mismo episodio en el capítulo V, *El escondite*).

Finalmente, en relación a la *frecuencia* en el film se representa tanto una *frecuencia simple*, es decir se representa una sola vez lo que sucede una sola vez, como también una *frecuencia repetitiva*, representando varias veces lo que ha sucedido una sola vez, como por ejemplo en el *Capítulo VII, La masacre del molino* o el ya mencionado *Capítulo V, El escondite*.

#### 4.5 Espacio fílmico y paisaje

Una de las principales características de esta obra es la construcción del paisaje, un espacio poco habitual para los realizadores que provienen de la gran ciudad de Buenos Aires y es allí precisamente donde pone su centro: en los pequeños pueblos desperdigados por la extensa llanura de la pampa húmeda.

Con cada detalle, desde lo narrativo hasta la colorimetría, la película trabaja sobre la construcción del paisaje, donde se ve una ruptura en la apariencia monótona de una llanura que cierta tranquilidad o aburrimiento, un paisaje que solemos asociar con la estabilidad, tranquilidad o la mediocridad. En el film el paisaje se resignifica ya que en esa llanura también pueden suceder historias por fuera de lo cotidiano, lo esperado, lo predecible, para convertirse en unas historias extraordinarias.

Esta es una de las claves de la película y queda especialmente plasmada en el *Capítulo XV “El hijo del diablo”*, dedicado al arquitecto Francisco Salamone, donde se muestra su trabajo: obras monumentales, a veces ominosas, en pueblos remotos, pequeños, de la provincia de Buenos Aires. La disonancia entre la grandilocuencia de las obras y la simpleza de los pueblos en las que se encuentran es la disonancia que plantea Llinás entre el paisaje y los hechos que narra y es, en definitiva, fuente de asombro.

Aquí una pequeña digresión: Para algunos autores la clave de lectura de la película se encuentra en el personaje de César, quien es el encargado de contar historias y llevar adelante el viaje mientras suena esa “vieja canción”. Insistimos, sin embargo, en que la verdadera clave de lectura está en Salamone, en esa disonancia fuente del realismo mágico que atraviesa el film y en la metáfora de un autor dispuesto a hacer una obra faraónica en lugares poco convencionales. Podríamos decir que Salamone es de algún modo una metáfora del mismo Llinás, dispuesto a hacer una obra faraónica (una película de cuatro horas, con tres historias, gran cantidad de personajes secundarios, un león, un viaje a África, una escena con un viejo tanque de guerra) en un paisaje austero y con presupuesto escaso para la magnitud de la obra.

” Pide hacerse cargo de lo que todos rechazan: los pueblos menores y olvidados del interior de la provincia, poblaciones de pocos cientos de habitantes, desperdigadas por todo el mapa, languideciendo solitarias en la infinita llanura, ajenas a la marcha del mundo, a la modernidad y al progreso.

No duda ni por un instante. Piensa: “Aquí, en estos pueblos miserables, en este confín del mundo, voy a construir los edificios más asombrosos de que se tenga memoria. Estas torres y estos pórticos serán famosos, tan famosos como la catedral de Notre Dame. Van a venir de todos lados, van a atravesar estas tristes praderas desiertas para verlos. Y yo, en cada uno de ellos, les estaré diciendo: ‘Aquí estoy. Éste es Salamone’” (*Historias extraordinarias*, 2008, *Capítulo XV, El hijo del diablo*)

Cabe agregar que una sola precisión se plasma en el film: se trata de la provincia de Buenos Aires. Es decir, el paisaje no solo se muestra en imágenes que lo retratan, sino que

también se refuerza por ejemplo con la ubicación en distintos mapas que ha dejado Cuevas, en la historia de Z o la referencia al río Salado en el video que ven Factorovich y Fava en la historia de H.

Nuevamente tomando a Casetti y di Chio (1991) para definir la articulación del espacio filmico tomamos en consideración cuatro situaciones diferentes: el *espacio estático fijo*, el *espacio estático móvil*, el *espacio dinámico descriptivo* y el *espacio dinámico expresivo*.

En relación al *espacio estático fijo*, es decir aquel en el que hay encuadres fijos y también es inmóvil lo que sucede dentro del cuadro, podemos ejemplos de ello en Capítulo V, *El escondite*, donde podemos ver encuadres fijos en tomas que nos muestran rincones del hotel en el que X está ocultándose, entre otros momentos donde este tipo de espacio es evidente.

El *espacio estático móvil* es aquel en el que el espacio se anima, permaneciendo vivo en su interior, pero imperturbable en sus márgenes, lo que lo hace carecer de dinamismo y fluidez pero que, sumado a un montaje con planos y contraplanos, nos ofrece una organización espacial global y organizada de la escena. Este tipo de espacio se ve representado por ejemplo en *Capítulo I, El episodio del tractor*, en el que podemos ver una toma fija en gran plano general dentro del cual sucede toda la acción o, para ejemplificar la interacción con plano y contraplano, el *Capítulo X, César* donde César enfrenta a H preguntándole dónde conoció a Samubio.

Por otro lado, en relación al *espacio dinámico descriptivo*, es decir aquel en el que la cámara se mueve para representar mejor el movimiento ajeno y ampliar el espacio, podemos ver ejemplos en el *Capítulo IX, El episodio del león*, cuando Z se transita sigilosamente por el galpón del haras *Los Pirineos*.

Finalmente, en relación al *espacio dinámico expresivo*, es decir aquel en el que el movimiento de la cámara se encuentra en relación dialéctica y creativa con el de la figura, nos preguntamos si aquellas imágenes que podemos ver en el *Capítulo XII, El caso de Lola Gallo* donde se ve la información del periódico de manera paulatina y dinámica podría considerarse como tal. Si bien se trata de un efecto digital de desplazamiento agregado en post producción y no un travelling propiamente dicho, es la única posibilidad de ejemplificar el *espacio dinámico expresivo* en el film.

## 4.6 Fotografía

Este aspecto tan importante de la película estuvo a cargo de tres directores de fotografía: Agustín Mendilaharsu, Lucio Bonelli e Ignacio Masllorens. Si bien cada una de las historias es independiente una de otra se puede encontrar una semejanza a la hora del planteamiento fotográfico: grandes planos generales, abundantes usos de planos generales cortos, y sobre todo primeros planos. Es una película fotográficamente intimista conocemos muchos pequeños detalles de reacciones de los personajes, pese a que la voz en off es la que nos cuenta en gran medida que es lo que sucede, no tanto en la escena sino en un contexto más global como es la trama. Los movimientos de cámara muchas veces son en mano, lo que da un dinamismo bastante vertiginoso y la cámara se hace notar o mejor dicho está presente como instrumento narrativo. Otra cosa a destacar de la fotografía es que el registro se realizó en digital, es decir, si bien ya se venía trabajando en digital en la época estaba el preconcepción de que si no era en analógico una película no era tomada en serio, por lo que era muy poco habitual encontrar este tipo de registro en una película de una magnitud tan abarcativa en cuanto a duración, géneros, tramas y subtramas.

## 4.7 Colorimetría

En cuanto a la colorimetría podemos ver como la gran mayoría de las tomas tiene tonos desaturados, incluso para los paisajes lavados que retratan (paisajes de pampa húmeda, de provincia de Bs As, a veces campos sojeros, interiores oscuros). Podemos ver tonos de marrones, amarillos, verdes opacos, grises y en general tonos invernales, desaturados, apagados. Sin embargo, la mayoría de las veces no viran a un obvio cian, sino que existe un velo casi transparente de magenta que da una sensación a fotografía de ochentas.

## 4.8 Edición y montaje

El montaje del film es un montaje clásico en el que puede haber algunos saltos temporales, pero siempre manteniendo las reglas clásicas, no hay vanguardismo en él: en general es la base para que el espectador pueda “hacer pie” en medio de varias rupturas de otro tipo.

A su vez podemos observar cómo se inicia con mayor uso de planos generales y, a medida que tenemos más información, se va virando hacia un conjunto de planos detalle que se suceden por desplazamiento de manera más gráfica. Un ejemplo claro de esto es en “El

episodio del tractor”: al comienzo es un plano extremadamente general con la cámara situada a unos 100 metros aproximadamente de los sujetos y en “El expediente” X lee el expediente correspondiente a ese suceso y se recrea la escena del tractor con planos detalle, cortos y medios que se suceden como dijimos por desplazamiento y de manera gráfica.

#### **4.9 Diseño sonoro**

Como ya mencionamos antes la voz en off y la música predominan en el film, el sonido de escena es tenue casi imperceptible. En general la música tiene melodía y cuando no la tiene se trata de sonidos que generan un ambiente específico. En los fotomontajes hay un juego de diseño sonoro con efectos y sonidos que resuelven la monotonía de las imágenes fijas.

#### **4.10 Gráficas y fotomontajes**

A nuestro parecer el uso del fotomontaje es- como el de la voz en off- uno de los recursos más ingeniosos del film. Existen tres momentos en los que se hace uso del fotomontaje y en ellos este recurso viene a resolver cuestiones visuales que de otro modo serían muy costosas de realizar con cierta dignidad. El uso del fotomontaje en combinación con la voz en off brinda al espectador cierta información a través de una serie de elementos gráficos y dinámicos a la vez que sorteas las limitaciones de producción que de resolverse de otro modo bajarían el nivel del film o, de no resolverse, llevarían a modificar el guion hacia escenas “más realizables”.

#### **4.11 Abordaje analítico actancial**

El vínculo con la literatura es evidente en el despliegue narrativo del film, puede verse la influencia borgeana y de la literatura de aventura verniana que Llinás confiesa tener en varias entrevistas y la teoría está puesta al servicio de la historia.

Quizás una particularidad el respecto es que existen dos vías de información paralelas durante el relato: aquello que dice la voz en off y aquellos acontecimientos o acciones que se desarrollan en escena. Estas dos vías a menudo coinciden tanto en tiempo como en desarrollo, pero otras veces se distancian, adelantándose o atrasándose una de otra a veces, contradiciéndose otras. Este rol tan fuerte de la voz en off condiciona el modo en que los personajes se presentan en el film y podríamos considerarlo emparentado al cine mudo,

experimental o minimalista, puesto que los personajes solo se limitan la mayoría del tiempo a gesticular o a estar en situación.

A continuación, haremos un análisis de los esquemas narrativos de cada una de las tres historias que componen *Historias Extraordinarias*. Para ello nos basaremos en el trabajo de Denis Bertrand (2000) en el que aborda elementos de la narratividad.

En él Bertrand presenta las estructuras básicas de la narrativa literaria, presenta una interpretación de Jürgen A. Greimás y describe a los distintos actantes y las formas en que estos actantes se vinculan entre sí en el relato. Así, refiere al programa narrativo (PN) de un relato, siendo este la estructura básica que hace funcionar el paradigma actancial y que modeliza la estructura fundamental de la acción.

Para el análisis de *Historias Extraordinarias* tomaremos el segundo esquema narrativo descrito por Bertrand, al que denomina “el marco contractual”. Este esquema narrativo está enmarcado en una estructura de contrato en la que un destinador y un destinatario establecen una serie de valores y mandatos. Para poder cumplir con ellos mediante la acción/actuación, el destinatario/sujeto precisa adquirir competencias y deberá enfrentarse a oponentes y/o conectar con ayudantes que facilitarán u obstaculizarán sus acciones. Finalmente, el Destinador verificará que la acción realizada esté en consonancia con los valores inicialmente planteados y emitirá una sanción, mediante retribución o castigo, aportando así al contrato inicial.

Si bien este esquema no es una ley rígida ni universal y existen múltiples variaciones y excepciones de este esquema en los relatos cinematográficos contemporáneos, tomaremos esta estructura de análisis para pensar de qué manera están narradas las tres historias que conforman *Historias Extraordinarias*:

## HISTORIA 1: X

### PN1

#### CONTRATO

**Destinador:** El Estado

**Destinatario:** X

**Objeto:** Hacer peritaje o relevamiento.

#### COMPETENCIAS

**Sabe** Es profesional perito o similar

**Quiere**

**Cree-Puede**

- Oponente:** Los hnos. Armas –  
Asesinato/escena del  
tractor.
- Actuación:** Viaja desde un lugar  
que no conocemos  
hasta el lugar donde se  
dan los eventos para  
hacer ese peritaje. En  
ese cometido está,  
cuando es testigo del  
enfrentamiento y  
además mata y roba.
- Sanción:** (-) hay una llamada de  
atención de parte de su  
trabajo por la demora.

**Resumen Programa narrativo 1:** El Estado (Destinador) encarga un peritaje (objeto) a X (destinatario). X (destinatario/sujeto) intenta hacer ese peritaje (objeto) con sus saberes profesionales (competencias) para ello viaja por la provincia y recorre lugares (actuación o performance) entre ellos el lugar de los hechos, se encuentra con un episodio delictivo que interrumpe sus labores y planes (oponente) y tras 5 meses de encierro voluntario es llamado por su trabajo (Destinador) para que retome sus labores de peritaje (sanción).

## PN2

### CONTRATO

**Destinador:** La justicia/ búsqueda de  
justicia.

### COMPETENCIAS

**Sabe**

Es testigo de un  
enfrentamiento armado  
entre tres sujetos,  
sospecha que dos de  
ellos saben que alguien  
más estuvo ahí. Sabe  
que asesinó al tercer

sujeto y que pueden estar buscándolo por eso. Tiene acceso a un expediente del caso del molino que se encontraba en el maletín en disputa entre los tres sujetos. Tiene acceso a diarios y lee buscando información y conexiones.

<b>Destinatario:</b>	X	<b>Quiere</b>	
<b>Objeto:</b>	Resolver un crimen de corrupción y hacer justicia mediante el expediente. Evadir la justicia	<b>Cree-Puede</b>	<b>Cree</b> que hay una trama secreta de corrupción y que <b>puede</b> descubrirla y hacer justicia.
<b>Oponente:</b>	Hnos. Armas o quienes estén buscando el maletín.		
<b>Actuación:</b>	Investiga desde el cuarto de hotel el contenido del maletín y lo que dicen los medios locales. Entrega anónimamente el expediente a la justicia.		
<b>Sanción:</b>	(+) La justicia libera al culpado injustamente.		

**Resumen Programa narrativo 2:** X (destinatario/ sujeto) cree que existe un entramado desconocido de corrupción vinculado al expediente que encontró en el episodio del tractor

(competencias). Impulsado por la búsqueda de justicia (Destinador) intenta resolver ese caso de corrupción (objeto) para lo cual investiga el expediente y registra las noticias policiales de radio y periódicos (actuación). Se mantiene oculto en una habitación de hotel para evitar que quienes buscaban el maletín (oponentes) lo encuentren y lo maten. Finalmente entrega el expediente a la justicia (actuación) y la persona que había sido condenada injustamente es liberada (sanción).

### PN3

#### CONTRATO

**Destinador:** El Estado

#### COMPETENCIAS

**Sabe**

Es perito o agrimensor/  
profesional de la materia.

**Destinatario:** X

**Quiere**

Pasar desapercibido.

**Objeto :** Retomar el trabajo de peritaje, que ahora sabemos es relevar la obra de Salamone.

**Cree-Puede**

**Cree** que la obra es monumental y que se debe a los delirios de grandeza de Salamone. **Puede** viajar por la provincia observando el estado de estas obras.

**Oponente:** No hay.

**Actuación:** **Hace** un relevamiento de las obras de Salamone, **recorriendo** la provincia en busca de sus obras.

**Sanción:** Positiva. No es capturado ni por la justicia en relación al homicidio que cometió

ni por los Hermanos  
Armas.

**Resumen Programa narrativo 3:** Desde su trabajo (Destinador) le encargan a X (destinatario) retomar el trabajo de peritaje relevando la obra de Salamone (objeto), X (destinatario/sujeto) se apoya en sus saberes de perito (competencias) y hace un relevamiento de las obras de Salamone (actuación) y cumplir con lo solicitado.

## Historia 2: Z

### PN1

#### CONTRATO

**Destinador:** El Estado

#### COMPETENCIAS

**Sabe**

Inicialmente cree que no sabe pero luego lo considera un trabajo sencillo.

**Destinatario:** Z

**Quiere**

**Objeto:** Reemplazar a alguien en un trabajo administrativo/burocrático.

**Cree-Puede:** **Cree** que puede llevar adelante la tarea.

**Oponente:** El misterio de Cuevas y el tedio laboral.

**Actuación:** **Intenta comprender** su trabajo, **Recorre** lugares, **cumple** con el rol.

**Sanción:** Indiferencia.

**Resumen Programa narrativo 1:** Una dependencia del Estado (Destinador) le encomienda a Z (destinatario) que reemplace a alguien en un trabajo administrativo en la provincia (objeto), Z (destinatario/sujeto) intenta hacerlo y le resulta más sencillo de lo que creía (competencias) para ello intenta cumplir con el rol, conocer el trabajo, viajar por distintos

lugares a los que viajaba su antecesor (actuación) pero deja de hacerlo ya que se encuentra aburrido y descubre que ese antecesor guardaba un misterio que le resulta apasionante (oponente).

## PN2

### CONTRATO

**Destinador:** El deseo de aventura.

### COMPETENCIAS

**Sabe**

Encuentra elementos de la vida de Cuevas (su antecesor en el cargo), fotos cuaderno, cartas, mapas y descubre que Cuevas tiene una “doble vida”. Se obsesiona y quiere descubrir el misterio.

**Destinatario:** Z

**Quiere**

Descubrir el misterio de Cuevas.

**Objeto:** Desentrañar los códigos para encontrar el tesoro de Cuevas.

**Cree-Puede:** Cree que hay un tesoro y una trama secreta que puede revelar.

**Oponente:** La falta de información por la muerte de Cuevas. Traficantes de animales que incendian el Harass Los Pirineos. Hija de Saponara que tácitamente lo tienta a quedarse y no seguir en la búsqueda.

**Ayudante:** Saponara lo salva, lo mantiene escondido, le ayuda a investigar y lo alienta a seguir.

**Actuación:** Investiga el significado de los códigos en los cuadernos y mapas de Cuevas. Viaja por la ruta marcada por

Cuevas corroborando la información. Comparte la historia con Saponara (colaborador). Viaja a África en busca del tesoro.

**Sanción:** (-) No encuentra el tesoro.  
(+) Encuentra la humanidad de Cuevas y parece conforme.

**Resumen Programa narrativo 2:** El deseo de aventura (Destinador) impulsa a Z (destinatario) a querer desentrañar los códigos del misterio de Cuevas (objeto), Z (destinatario/sujeto) intenta descifrarlo mediante mapas, cuadernos, fotos y códigos que Cuevas ha dejado (competencias) los cuales analiza minuciosamente, viajando por la ruta marcada en los mapas, corroborando la información (actuación). En el camino se encuentra con vacíos en la historia y casi pierde la vida por un incendio provocado por traficantes ilegales de animales (opponentes). Es ayudado por Saponara, un hombre que lo salva del incendio y lo recibe en su hogar durante semanas (ayudante). Finalmente, tras viajar hasta algún país africano, encuentra una carta de Cuevas que informa un poco más acerca de quien era él y aunque no encuentra el tesoro parece conforme (sanción).

### Historia 3: H

#### PN1

#### CONTRATO

**Destinador:** Factorovich.

#### COMPETENCIAS

**Sabe** Sabe fotografiar. Le dicen que el río es tranquilo en apariencia pero que tiene sus vericuetos y puede ser peligroso.

<b>Destinatario:</b>	H	<b>Quiere</b>	Tener un dinero extra
<b>Objeto:</b>	Fotografiar monolitos que se encuentran a la orilla del Salado.	<b>Cree-Puede</b>	Cree que es un trabajo factible (a veces demasiado sencillo para ser un trabajo)
<b>Oponente:</b>	César, quien debe destruir esos monolitos. El río Salado con su complejidad de navegación. Su propia ignorancia en cuanto al terreno.		
<b>Actuación:</b>	<b>Navega</b> por el Salado. <b>Fotografía</b> los monolitos.		
<b>Sanción:</b>	Resulta desconocida.		

**Resumen Programa narrativo 1:** Factorovich (Destinador) le encomienda a H (destinatario) un trabajo que consiste en fotografiar unos monolitos que se encuentran en la orilla del río Salado (objeto). H (destinatario/sujeto) intenta hacerlo con sus conocimientos de fotografía (competencias) navegando el Salado en una lancha (actuación) pero desconoce el terreno y se encuentra con que alguien está destruyendo los monolitos antes de que él llegue (opponente).

## PN2

### CONTRATO

**Destinador:** La necesidad de completar su trabajo.

**Destinatario:** H

### COMPETENCIAS

**Sabe** Sacar fotos (H)  
No es intimidante (H)

**Quiere** Completar su trabajo.

<b>Objeto :</b>	Fotografiar los monolitos	<b>Cree-Puede</b>
<b>Oponente:</b>	La misión de César de destruir los monolitos. La lancha que se destruye.	
<b>Actuación:</b>	Intenta negociar con César, se acerca sin confrontación.	
<b>Sanción:</b>	(+) saca las fotos y luego César destruye los monolitos.	

**Resumen Programa narrativo 2:** Impulsado por la necesidad de completar su trabajo (Destinador), H (destinatario) contacta a César y para evitar una confrontación y que lo deje fotografiar los monolitos (objeto), para ello H (destinatario/sujeto) pacíficamente (competencias) se acerca a César y habla con él (actuación) a pesar de la hosquedad de César, de que es un completo desconocido al que le ha sido encomendado destruir los monolitos y de que ya no tiene lancha (oponentes), finalmente acuerdan hacer ambos su trabajo, primero H y luego César (sanción).

### PN3

#### CONTRATO

**Destinador:** El deseo de estar a salvo. El deseo de estar en libertad

#### COMPETENCIAS

##### **Sabe**

H: Sabe que el río es peligroso. Sabe que César sabe más de río y de navegación que él.  
César: sabe que se avecina una tormenta. Sabe que el desborde el Salado es peligroso. Sabe contar historias.

<b>Destinatario:</b>	H y César.	<b>Quiere</b>	Estar a salvo. Estar en libertad.
<b>Objeto :</b>	Encontrar lugar para estar a salvo. Retomar el curso de sus tareas.	<b>Cree-Puede</b>	<b>H: Cree</b> en César César:
<b>Oponente:</b>	La tormenta que impide el trabajo y hace peligrar sus vidas. El Salado que desborda y confunde. Militares que no quieren que estén en el refugio.	<b>Ayudante:</b>	César deviene facilitador y ayuda a que H navegue y pueda sacar las fotos de los monolitos. Predice la tormenta. Encuentra refugio.
<b>Actuación:</b>	<b>Intentan escapar</b> a la tormenta <b>navegando y obviando</b> sus objetivos laborales. <b>Se meten</b> en un refugio. <b>Intentan retomar</b> el curso y <b>orientarse</b> . <b>Se meten</b> en un refugio militar.		
<b>Sanción:</b>	(-) No logran retomar el curso de sus tareas. (+) logran estar a salvo durante la tormenta. (+) logran ser liberados.		

**Resumen Programa narrativo 3:** Impulsados por su deseo de supervivencia (Destinador) H y César (destinatarios) interrumpen sus labores para mantenerse a salvo (objeto). Siguiendo los conocimientos de César, en quien H confía (competencias),

interrumpen sus labores, navegan por el Salado, encuentran un refugio, intentan retomar el recorrido y se meten en un segundo refugio (actuación). En el camino se enfrentan a la tormenta, a la crecida del Salado, a su desorientación una vez que el río está desbordado y finalmente a militares a quienes les pertenecía el último refugio (oponentes). Tras pasar una noche detenidos, cada uno por su lado es liberado sano y salvo (sanción).

Hasta aquí el análisis de *Historias Extraordinarias* que hemos abordado desde el punto de vista textual y narrativo. La ficha correspondiente al equipo técnico y al elenco se encuentra disponible en el Anexo N° 1.

Creemos que el mencionado análisis aporta a la comprensión de la obra de Mariano Llinás y a la valoración de la multiplicidad de recursos que pone en juego a la hora de contar estas historias.

Excede los alcances de este trabajo abarcar el periodo posterior al estreno de *Historias extraordinarias*, tanto en términos generales (lo que aquí hemos dado a llamar *Post NCA*, incluyendo un análisis del impacto de la obra de Llinás en el estilo de realizadores en esos periodos posteriores), como en términos del autor, haciendo un estudio pormenorizado de la obra completa de Mariano Llinás, en especial de su última obra, dadas sus características de extensión y complejidad, narrativamente hablando (*La flor*, 2018).

También queda pendiente analizar la influencia y aportes de El Pampero Cine en los modos de producción posteriores al NCA y cuánto de los modos de distribución de esta productora se consolidaron para las nuevas generaciones de creadores. Por último, queda pendiente también un estudio acerca de qué otros entrecruzamientos existen entre el cine nacional contemporáneo y literatura y acerca de entrecruzamientos con otras disciplinas artísticas. Saber cómo son abordados esos entrecruzamientos; cuál es la influencia, si es que la hay, del cine nacional contemporáneo en esas otras disciplinas como la música, la literatura o la danza, entre otras. Todas estas preguntas las legamos a futuros trabajos y esperamos que el presente análisis aporte a ellos.

# Conclusiones



## 5. Conclusiones

Después de analizar *Historias extraordinarias* podemos comprender que Mariano Llinás usa el término “*extraordinarias*” no de un modo valorativo, es decir, no para llamar a sus historias geniales o mejores que otras, sino para definir las por su cualidad de inusuales. Las historias son *extraordinarias* porque están “fuera de lo ordinario”, fuera de lo esperado para paisajes de la llanura pampeana bonaerense: en ese lugar, que parece estar atado a lo esperable, encontramos estas historias imprevistas e impredecibles.

Del mismo modo, habiendo analizado el panorama del nuevo cine argentino, su contexto socioeconómico, el devenir de la disciplina durante esos años y las producciones de la época, pensamos que –aun en un contexto novedoso dentro del cine nacional como es el NCA- Llinás podría recibir el mismo calificativo de “extraordinario”. La elección del término, una vez más, no es por considerarlo genial o mejor que otros (aunque habrá quienes así lo consideren) sino porque, aun perteneciendo claramente al NCA, tanto sus modos de producción como su estética y modo narrativo, lo convierten en una especie de “rara avis”, con un estilo distinguible y claro.

En relación a los objetivos planteados, tanto en el anteproyecto como al inicio de este trabajo, consideramos que el objetivo general, es decir el dar cuenta de las particularidades temáticas, narrativas y de producción de la obra cinematográfica de Mariano Llinás a través de su obra cumbre, *Historias Extraordinarias*, pudo ser logrado satisfactoriamente. Esto incluye a los objetivos específicos que implicaban indagar acerca del vínculo del cine con la literatura en la obra fílmica de Mariano Llinás (capítulo acerca de análisis narratológico), dar cuenta del contexto, tanto social como de la disciplina, en el que se inscribe Llinás como autor (capítulo acerca de Nuevo Cine Argentino) y describir el funcionamiento de la productora El Pampero Cine, en relación a sus prácticas de producción y exhibición (capítulo acerca de la productora El Pampero Cine).

A nivel personal puedo decir que inicialmente mi percepción del autor era más idealizada y, por tanto, incompleta. En el transcurso de la realización de este trabajo pude adquirir mayor perspectiva, entendiendo de manera un poco más acabada y distanciada la obra de Llinás, lo que me permitió considerar tanto los aciertos producto de su capacidad artística, como el contexto en el que fue posible la emergencia y el éxito de un film como *Historias extraordinarias* y, afortunadamente, también me permitió considerar algunos elementos del autor, como esta tendencia a la hipérbole de *La flor* y cierta caricaturización de su propio estilo, que amplían la dimensión real del autor y la comprensión de su estilo autoral.

Por otro lado, la realización de este trabajo me permitió establecer un pequeño diálogo entre los autores literarios para hablar de los relatos y sus elementos, tema que siempre me interesó, pero en el cual no había podido indagar hasta este momento.

A su vez -si bien siempre tuve interés sobre el cine nacional, lamenté la ausencia de una materia específica de historia del cine argentino en la carrera y pude ver la gran mayoría de films mencionados en el capítulo de Nuevo Cine Argentino durante el cursado de la misma- la realización de este trabajo me permitió ver aquellas películas que no había visto antes y comprender de forma más acabada el NCA en su conjunto, comprendiendo además el vínculo entre las películas, estéticas y autores y la influencia del contexto social en esos films.

A su vez, al terminar el cursado de las materias no tenía absoluta claridad acerca de cuál sería mi Trabajo Final de Grado. Entre las opciones por un abordaje individual de carácter investigativo-analítico, o un trabajo grupal y realizativo, mis experiencias previas se vinculaban más a la segunda posibilidad. Luego, las circunstancias se fueron modificando y después de algunos años del final de la cursada pude finalmente encontrarme, gracias al trabajo en el Taller de TFG, con la posibilidad de hacer este trabajo y con ello concluir mis estudios universitarios. Todo esto resultó sin dudas un desafío muy importante tanto analítico como de reflexión y escritura. Una instancia en la que pude recurrir a mis directoras y colegas para avanzar y concluir esta instancia.

En ese sentido, agradezco el asesoramiento recibido por parte del tribunal que evaluó oportunamente el Anteproyecto presentado, por la sugerencia de acotar el foco de interés al presente objeto de estudio y no abordar otros ejes tales como el cruce entre cine argentino y literatura en términos generales; la obra completa de la productora El Pampero Cine o de Mariano Llinás e inclusive un análisis del film *La Flor*, objetos de estudio que, ahora comprendo, me hubieran resultado inabarcables, en la instancia de Trabajo Final de Grado.

Considero que, a partir de este ejercicio analítico sobre *Historias Extraordinarias*, podría plantearme otros desafíos investigativos en instancias posteriores de estudio ya que la continuidad de la obra de Llinás resulta vasta y de sumo interés para el abordaje de las estéticas cinematográficas contemporáneas.

Finalmente, quisiera aclarar que el cronograma inicialmente planteado en el anteproyecto de este TFG, se vio modificado debido a diversas circunstancias, algunas de ellas de carácter personal, como una mudanza, y otras de carácter global, tales como la emergencia de la pandemia de Covid-19, dificultades laborales y económicas, entre otras.

# Anexos

## Anexo 1 Acceso al film

A continuación, se incluye un acceso para ver el film Historias Extraordinarias de manera completa.

Para acceder hacer click en el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/drive/folders/1LDs0FPXcUny9-cJudaNvv-wwVPsCrmOU?usp=sharing>

O escaneando el siguiente código con su celular:



## Anexo 2: Ficha técnica del film

### *Historias extraordinarias (2008)*

Producción	Laura Citarella
Dirección	Mariano Llinás
Guión	Mariano Llinás
Asistente de producción	Santiago Esteves
Música	Gabriel Chwojnik
Fotografía	Agustín Mendilaharzu
Edición	Alejo Moguillansky y Agustín Rolandelli
Dirección de arte	Laura Caligiuri
Sonido	Esteban Perroud Rodrigo Sánchez Mariño Nicolas Torchinsky
Efectos especiales	Franco Burattini
Cámara	Ignacio Masllorens Agustín Mendilaharzu

### Reparto en orden alfabético:

Actor	Papel
Raúl Agüero	Vecino en ventana
Alberto Ajaka	Prisionero de las islas
Diego Alarcón	Padre de César
Rodolfo Andreani	Siri
Matías Arce	Vecino en ventana
Lola Arias	Alicia
Enrique Boess	Mazzuchelli
Héctor Bordoni	Carlos Armas
Fernando Brizuela	Sobrino del árabe
Federico Buso	Colombo
Soledad Cagnoni	Contadora
Elisa Carricajo	Hija de Palomeque
Aldo Castro	Samoa

Mariana Chaud	María Luisa
Gabriel Chwojnik	Agente de seguros
Julio Citarella	Bagnasco
Laura Citarella	Burócrata 3
Fulvio Cozzani	Raulini
Diana Criscaut	Madre del agente de seguros
M. Josefina de Dobrzynski	Hermana del dueño del molino
Paulina de Prado	Vecina en ventana
Rocío de Prado	Vecina en ventana
Germán de Silva	Paisano
Klaus Dietze	César
Juan Ignacio Duggan	David Smile
Héctor Díaz	Salamone
Federico Esquerro	Blind Pew Moran
Vicente Fasano	Sorrento
Matías Feldman	Carlos Dorado
Pilar Fernández Árbol	Burócrata 2
Gerardo Sebastián García	Gerardo
Raquel C. Giménez	Vecina en ventana
Santiago Governori	Griffa
Carla Grillo	Vecina en ventana
Jacinta Grondona	Mujer del dueño del molino
Mara Guerra	Chica de los llamados
Federico Hellemeier	Burócrata 1
Daniel Hendler	Narrador (voz en off)
Neldo José Hernández	Hombre de los dos trajes
Victoria Hladilo	Vecina
Eduardo Iacono	Factorovich
Leandro Ibarra	Salvador Armas
Judith Iroz	Vecina en ventana
Eduardo Iacono	Eduardo Iacono
Diego Jabie	Árabe
Walter Jakob	Z
Diego Jalfen	Charlie London
Hilda Jaureguiberry	Vecina en ventana

Esteban Lamothe	El marido de Lola Gallo
Edmundo Lavalle	Palomeque
Ana Livingston	Lola Gallo
Mariano Llinás	X
Verónica Llinás	Narrador (voz en off)
Fernando Llosa	Cuevas
Matías Lobos	Vecino en ventana
Horacio Marassi	Saponara
Marcelo Mariño	Yañez
Ignacio Masllorens	Hund
Martin Mauregui	Prisionero francés
Oscar Mauregui	Orlando Rey / Santalo
Agustín Mendilaharsu	H
Juan Minujín	Narrador (voz en off)
Mariana Mitre	Chica de la plaza
Santiago Mitre	Chico de la plaza
Lila Monti	Chica del beso
Raúl Mujica	Almacenero
María de los Ángeles Muñoz	Vecina en ventana
Gerardo Naumann	Oficial alemán
Pilo Nelli	Oyarzun
Gustavo Nuñez	Gardelini
William Prociuk	Segundo oficial alemán
Raúl Ramírez Corrales	Jack 'The Pakh'
Guillermo Ravizzoli	Vecino en ventana
Alberto M. Refusta	Laurino
Jorge Ricaldoni	Fava
Federico Ricciardi	Johnnie Short
Emma Rivera	Sra. Gavilán
Marina Rodríguez	Vecina en ventana
Francisco San Sebastián	Joven César
Juan Schnitman	Andreas
Alberto Spezzi	Zavatarelli
Rafael Spregelburd	Comisario Serafín
Diego Steverlynk	Alemán del tanque

Alberto Suárez	El viejo
Andrés Toro	Agente de Scotland Yard 1 / Big Ben Ferguson
Julieta Ulanovsky	Mujer del agente de seguros
Ernesto van Peborgh	Dueño del molino / Burócrata 4
Mariano Dal Verme	Agente de Scotland Yard 2

## Anexo 3: Desglose de Tomas

A continuación, se incluye un anexo con el desglose del film toma por toma, incluyendo descripción de tipo de plano y sonido, debido a su extensión se encuentra disponible en formato PDF en el siguiente enlace:

[https://drive.google.com/file/d/1XCtt546OTXpqWU0x\\_g-cZzrvRqLB4RxU/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1XCtt546OTXpqWU0x_g-cZzrvRqLB4RxU/view?usp=sharing)

O escaneando el siguiente código con su celular:



## Anexo 4: Dossier de El Pampero Cine

En este anexo se incluye un dossier que la productora El Pampero Cine facilita y que consideramos puede ser pertinente incluir, debido a su extensión se encuentra disponible en formato PDF en el siguiente enlace:

[https://drive.google.com/file/d/1\\_VDKFpbuBFNkpcf4NVpXL0INxfn6mWK/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1_VDKFpbuBFNkpcf4NVpXL0INxfn6mWK/view?usp=sharing)

O escaneando el siguiente código con su celular:



# Bibliografía

Aguilar, G. (2015) *Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo de Cultura Económica.

Aguilar, G. (2010) *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos editor.

Amado, A. (2009) *La imagen justa: Cine argentino y política (1980-2007)*. Colihue.

Anderman, J (2015) *Nuevo cine argentino*. Paidós.

Andruetto, M. T. (2009) *Hacia una literatura sin adjetivos*. Luna Libros.

Andruetto, M. T. (2014) *La lectura, otra revolución*. Fondo de cultura económica.

Apra, G. (2008) *Cine y políticas en Argentina: Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Biblioteca Nacional.

Baecque, A. de (2005) *Teoría y crítica del cine: Avatares de una cinefilia*. Paidós.

Barthes, R. (1982) *Análisis estructural del relato*. Editorial Buenos Aires.

Bertrand, D. (2000) *Précis de sémiotique littéraire*. Paris, Nathan. (\*) "Elementos de narratividad". (Capítulo traducido por Lelia Gándara).

Campero, R. (2009) *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Biblioteca Nacional.

Casetti, F. y di Chio, F. (1991) *Cómo analizar un film*. Paidós.

Coscia, J. (2005) *Del estallido a la esperanza: Reflexiones sobre cine, cultura y peronismo*. Corregidor.

Daicich, O. (2015) *El nuevo cine argentino (1995-2010): Vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Eduvim.

Gaudreault, A. y Jost, F. (1995) *El relato cinematográfico: Cine y Narratología*. Paidós.

Nacache, J. (2006) *El actor de cine*. Paidós.

Llinás, M. (2009) *Historias extraordinarias*. Mondadori.

Sánchez Noriega, J. L. (2000) *De la literatura al cine*. Paidós

Pena, J. (2009) *Historias extraordinarias: Nuevo cine argentino 1999-2008*. T&B editores.

- Peña, F. (2012) *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos.
- Piglia, R. (1986) *Crítica y ficción*. Debolsillo
- Piglia, R. (2000) *Formas breves*. Debolsillo
- Postiglione, G. (2004) *Cine instantáneo: Notas. Comentarios. Reflexiones. Cine. Cultura. Identidad. El asadito, El cumple y otras*. UNR Editora Universidad Nacional de Rosario.
- Prividera, N. (2014) *El país del cine: Para una historia política del nuevo cine argentino*. Los Ríos editorial.
- Propp, V. (1971) *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos.
- Saer, J. J. (1997) *El concepto de ficción*. Seix Barral.
- Saer, J. J. (2012) *Papeles de trabajo: Borradores inéditos I y II*. Seix Barral.
- Stam, R. (1992) *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós.
- Triquell, X. (2011) *Contar con imágenes: Una introducción a la narrativa fílmica*. Editorial Brujas.

*“La tradición recoge un diálogo entre Salamone y el intendente del pueblo, el día de la inauguración. ‘Parece algo malo, algo oscuro’ habría dicho el intendente, horrorizado como todos los del pueblo ‘Parece construído por el diablo’ ‘No sea ingenuo, doctor’ Habría contestado Salamone, con una carcajada mefistofélica, ‘el diablo nunca hubiera llegado tan lejos’.”*

Historias Extraordinarias, Mariano Llinás

