



"Historias extraordinarias", de Mariano Llinás, se verá en el Cineclub este jueves a las 18.

De las nombradas hasta aquí falta una película y es la menos conocida de todas. Se titula **El humor** (pequeña enciclopedia ilustrada) del 2006. Sus directores, Mariano Llinás e Ignacio Masllorens, como el propio título deja entrever, circunscriben la materia de su filme al humor gráfico realizado en Argentina. Langer, Cascioli, Quino, Maitena, Liniers, Oski, Paz, entre otros, son algunos de los autores citados y explorados.

Siempre se ven sus dibujos y sin excepción se cuenta sucintamente la trayectoria profesional de los retratados. En ocasiones, los dibujantes están presentes, y en alguna oportunidad hasta llegan a interpretar una historia. Por ejemplo: Liniers viaja al sur para corroborar los paisajes y animales que suele incluir en sus columnas. El viaje hasta llega a modificar ligeramente su estilo. En efecto, la película cuenta con un par de fábulas, siempre en función de decir algo más respecto de la obra del dibujante elegido. En el caso de Max Cachimba, su introducción es a partir de una historia en la que la aparición de sus dibujos va generando una especie de ansiedad generalizada en la comunidad de dibujantes.

La modalidad narrativa de estos episodios remiten directamente a **Historias extraordinarias**: una voz en off narra un conjunto de escenas que llevan adelante la acción. Pero no es la única modalidad poética del filme, ya que la entrevista no se excluye, como sucede en el segmento final, no desprovisto de emoción, cuando los realizadores se encuentran con un ya envejecido Grondona White.

Hay una secuencia lúcida y didáctica que es imposible ignorar, en la que se analiza a fondo un dibujo de la columna "El detalle que faltaba", de Miguel Ángel Dobal, publicada a principios de la década de 1980, exégesis exquisita con la que se pueden entender la inteligencia del dibujante y la importancia del fuera de campo tanto en el dibujo como en el cine. ●

El Cineclub Municipal Hugo del Carril presentará una retrospectiva de las películas de la productora El Pampero. De "Historias extraordinarias" a "El escarabajo de oro".

La comunidad

ROGER KOZA
ESPECIAL

El Pampero es el nombre de un viento frío proveniente de la Antártida, una geografía venerada por los exploradores. Pampero es también la marca de una industria asociada a los niños y es el nombre de una destilería de ron venezolano. Si se le agrega el vocablo "cine", se trata entonces de una productora de cine independiente que ha dado varias películas rutilantes en la última década y la presente, en el marco de lo que se ha denominado Nuevo Cine Argentino. El Cineclub Municipal Hugo del Carril (Bv. San Juan 49) ha decidido celebrar, del jueves 17 al domingo 20, una retrospectiva sobre esta

comunidad cinéfila de Buenos Aires.

Historias extraordinarias (2008) es sin duda la película más conocida de la productora. La película de Mariano Llinás significó una prueba de que se podía hacer otro cine (de aventuras). Las cuatro horas de aquella película volaban, ya que el ingenio radicaba en las derivas de tres historias cómicas, a veces melancólicas y delirantes, que prescindían de efectos especiales y escenarios exóticos para transformar la provincia de Buenos Aires y sus periferias y zonas rurales en locaciones plétóricas de misterios e intrigas.

Esa película, como muchas otras de la productora, establecía una relación directa y un

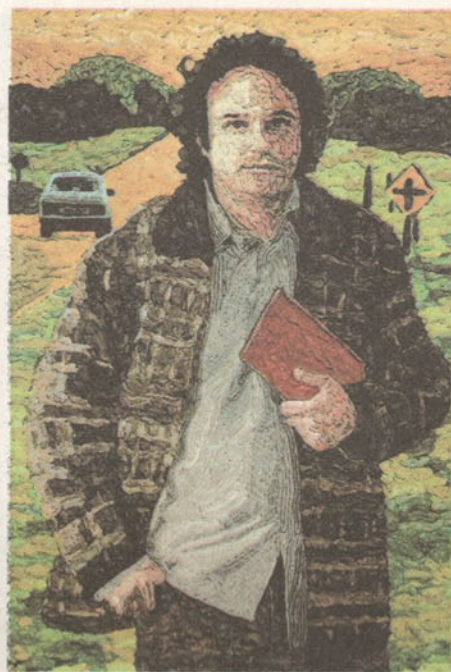
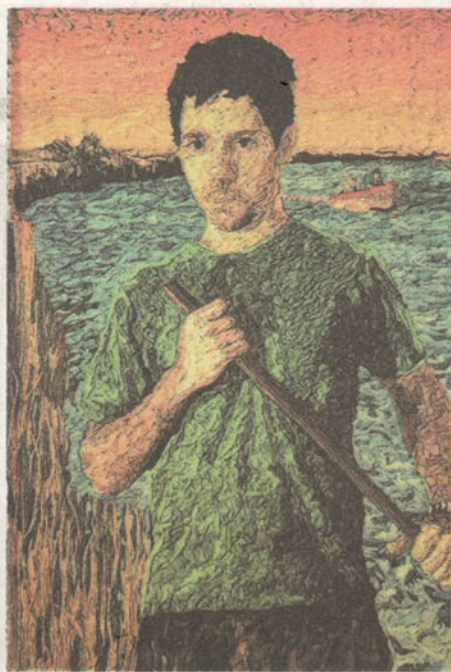
reconocimiento genealógico con la literatura de aventuras del siglo XIX. Esa influencia resultó siempre ostensible. La otra, sin duda, fue estrictamente cinéfila. Los miembros del Pampero han curtido una tradición cinematográfica e incluso crítica. Basta recordar la magnífica escena en la que Walter Jakob se encontraba con un león en **Historias extraordinarias**. La convivencia en el plano entre el animal y el hombre era una forma de homenaje a un texto hermoso de André Bazin titulado "El montaje prohibido".

En un texto escrito por Llinás, pero que no fue firmado por él, y en el que habla en nombre del grupo, se lee: "No se hace cine sin alegría y sin arrebató, y entonces lo que no-

sotros tratamos de hacer, lo que tratamos de hacer deseperadamente es mantenernos disponibles a la alegría y al arrebató".

Imprescindibles

La prueba de esa afirmación se puede corroborar en **Balnearios** (2002), **El loro y el cisne** (2013), **Castro** (2009), **Ostende** (2011), **El escarabajo de oro** (2014), **Opus** (2005), **El amor (primera parte)** (2004) y, lógicamente, **Historias extraordinarias**, los títulos que son parte de esta retrospectiva (en la misma sala alterna con la retrospectiva de Pampero Cine, la película **La mujer de los perros**, de 2015, de Laura Citarella y Victoria Llinás, que también es un filme de Pampero).



Los tres afiches que el grupo de artistas Mondongo hizo para *Historias extraordinarias*, uno por cada uno de sus protagonistas principales. De izquierda a derecha: X (Mariano Llinás), involucrándose en un enigmático caso criminal; H (Agustín Mendilaharsu) navegando el río Salado en busca de unos monolitos que podrían ganar una apuesta; y Z (Walter Jakob), embarcado en una aventura de derivaciones impredecibles.

Viaje al fin de la pampa

POR MERCEDES HALFON

Historias extraordinarias, el extremadamente simplificado título de la última creación de Mariano

Llinás, encierra a su pesar varios de los elementos que identifican a la película: se trata de historias —como se trataba de ficciones el libro de J. L. Borges—; el plural se justifica porque vamos a ver una serie de historias sin relación aparente; estamos hablando de relatos grandes y aventureros, más cercanos a los de la literatura del siglo XIX, de construcción gozosa y deliberada, poco común en el cine contemporáneo; y después está esa otra palabra, *extraordinarias*, y ahí aparece todo lo que hace de este film un objeto singular y precioso: la duración insólita —cuatro horas divididas en tres capítulos por dos intervalos—, lo asombroso de generar un film de estas dimensiones a espaldas del Incaa y las subvenciones europeas; y además, y

éste como su universo para su primera película de ficción como director porque es un territorio que conoce muy bien: pasó largos veranos de su infancia en un campo de su familia cerca de Mercedes. Pero lo que se dice el puntapié inicial para decidirse a contar ese paisaje fue casual y también tuvo algo de extraordinario. “Hay una especie de momento fundante que es así: un día, yo estaba pensando ya en esta película, y estaba en un mal momento con una chica, y a veces uno siente que no es buena idea pasar ese fin de semana en Buenos Aires, así que me dije: ‘Bueno, me voy a la mierda’, un poco para llamar la atención: te llaman y alguien atiende y dice ‘No, mirá, se fue por el fin de semana’. Me fui a Azul, donde había un hotel muy viejo que en algún momento había sido señorial. Tomé el tren, llegué a las 4 de la mañana, tomé un taxi al hotel que ya había reservado, y cuando entré, abrí la ventana y me encontré con esa plaza impresionante que

bajado con iconos asombrosos: la ciudad abajo del agua, el hotel abandonado, ese gigantismo del que ya estaba un poco harto, pero me dije ‘No, acá hay algo que se impone’. Me volví al hotel ya contaminado por ese monstruo que yacía en una parte de la ciudad. Hablé con una amiga que sabe de estas cosas y me dijo: ‘Debe ser uno de los cementerios de Francisco Salamone’.”

En ese fin de semana diletante y melancólico se gestó el germen de *Historias extraordinarias*, con elementos que de un modo u otro están en la película: la promesa de la chica esperándolo mientras él estaba solo en la habitación de hotel, mirando la plaza extrañísima y ondulada que después se enteraría de que también era de Salamone. A partir de ahí, dice Llinás, comenzó una especie de peregrinaje solitario, a lo largo de meses, por los distintos edificios que había construido este misterioso arquitecto italiano en los años '30. Y en ese recorrido por los siniestros monumentos extraviados en la planicie de Buenos Aires fueron surgiendo los otros detalles, historias y personajes que poblaron la película.

LOS SUPERAMIGOS

Las historias de *Historias...* son tres y están protagonizadas por el mismo Llinás, Agustín Mendilaharsu y Walter Jakob, trío de amigos de la infancia. Sus nombres en el film son X, H y Z. Si bien estas historias no se cruzan nunca, los personajes fueron pensados por los tres. Hubo un trabajo “de mesa”, donde cada uno propuso los elementos que le resultaban más atractivos para su propio personaje y que se fueron uniendo un poco azarosamente. “Es un proceso que comenzó hace casi cinco años, muy progresivo, fueron viniendo cada una de las características y reelaborándose. El desafío era traer cosas completamente dispersas y que a partir de ahí se armara la ficción, como una línea de puntos entre esos elementos lejanos. Para la historia de Walter, el punto de partida fue el león que aparece en su historia y que al principio era un animal de Africa

con el que estábamos obsesionados de chicos, el okapi. En mi personaje, la idea fue ese majestuoso hotel de Azul y el paisaje de campo de la provincia. Y en la historia de Agustín, la presencia del río, esa inmensidad, porque él siempre fue fanático de los botes, los remos y todo ese universo. Después, yo seguí escribiendo solo, pero respeté esa matriz que había surgido.”

Da la impresión de que algo de la amistad de ustedes estuviese impreso en el principio de construcción de la historia.

—Impuso el tres en la película: tres capítulos, tres historias. Para mí era importante que la ficción empezara un poco debilitada, que de antemano lo que estábamos contando fuera una especie de borrador. Que los personajes no fueran personajes al principio. Quería que se viera la construcción progresiva de la narración. Y quería empezar con esa estructura conjetural de Borges: “Imaginemos que un hombre...”. Entonces no tenían que ser personajes con nombres, psicología o voz, claramente no tenían que ser interpretados por actores. Ahí nació la idea de que fuéramos nosotros. Con Walter somos amigos desde los seis años, Agustín es mi socio prácticamente en todo lo que hago, y yo quería que eso estuviera en la película de algún modo. Al final, éramos los amigos los que estábamos llevando la cosa adelante.

Había algo de modernidad en eso: en anclar las tres ficciones en ese vínculo central que, en el fondo, iba a unir ese gran monumento a la narración que es una película con tres historias que no se cruzan.

También hay una cierta exposición en que estés vos encarnando a uno de los personajes.

—La verdad es que yo no quería actuar, pero para que esta idea se pudiera llevar a cabo yo debía ponerle el cuerpo a ese personaje hipotético y vaciado. Si hubiera puesto a cualquier otro que no fuera yo, hubiera sido un actor. Tenía que ser yo, que no soy un actor, ni un personaje ni nada, entonces hay algo de provisorio en el hecho de que esté, es como si fuera una prueba de cámara.

“Con *El amor (primera parte)* demostramos que se puede hacer una película igual a las otras sin el Incaa. Ahora el Incaa dejó de existir para nosotros, es un enemigo, pero es un enemigo un poco obsoleto. Ahora, humildemente creo que *Historias extraordinarias* prueba que hacer cine de la manera clásica u ortodoxa ya no es necesario.”

esto es lo más importante, lo que se cuenta en *Historias extraordinarias* posee una maravilla, una anomalía. Adentro del film vienen guardados los más extraños objetos: es una valija de alguien que estuvo mucho tiempo de viaje. Como Llinás.

De todos modos, este viaje no es por un lugar muy lejano. Al contrario: el recorrido que trae resulta familiar, son los paisajes de la provincia de Buenos Aires, de colores plenos y chatos, el horizonte inconmensurable, y ahí, en planos generales, se ven tractores, algún caballo, una ciudad, parroquianos, rarísimos edificios municipales hechos en los años '30, en fin, distintos tipos de misterios. Mariano Llinás adoptó

se ve en la película. Al día siguiente amanecí ahí, compré el diario, una vida medio Bioy Casares”, según cuenta. Pero a las horas de llevar este nuevo estilo de vida ya había comenzado a aburrirse: “Ahí me acordé de que alguien me había dicho que fuera a conocer el cementerio. Salí a caminar por Azul, un clásico pueblo de la provincia de Buenos Aires, pregunté por el cementerio, me indicaron ‘Seguí por la diagonal, lo vas a ver que es grandé’, y al llegar me caí literalmente de culo como no me pasaba en mucho tiempo. Era algo impresionante, esa especie de mole con el R.I.P. gigante. Tuve una conmoción, yo venía de hacer *Balnearios*, donde había tra-

TRADICION INGLESA

Una de las particularidades, o la mayor particularidad de *Historias*, es el uso exacerbado de la voz en off. Esa voz, llevada a cabo alternadamente por tres actores —Juan Minujín y Daniel Hendler, maestros en el arte de una cierta neutralidad natural, y Verónica Llinás, que le da el “toque femenino y tierno”— se mete en todos lados, opina, narra, enmarca, describe, adelanta, concluye, habla por el director, por el espectador, por los personajes. Y es poética, épica y si se quiere dramática. Todo lo que las sobrias imágenes de *Historias* apenas insinúan es zarandeado por esa voz en off imparable y apabullante.

Vos mencionabas a Borges, y hay una construcción muy literaria y particularmente borgeana del relato y del uso de la voz en off. ¿Lo ves así?

—Sí. No hay duda. Hay dos procedimientos borgeanos que rigen la película en forma consciente. Un film que se va volviendo real con un comienzo conjetural, a la manera de “El tema del traidor y del héroe”, donde la narración es parte de su misma construcción: “Se me ha ocurrido un argumento que me justifica las tardes inútiles. Hoy lo vislumbro así”. Algo de eso, de permanente juego con el hecho conjetural de la película, me divertía y me parecía que tenía que estar. Y el otro procedimiento es el narrador que va administrando la información, la idea de que las historias son mucho más largas y nosotros lo que estamos haciendo es resumirlo, un relato mucho más grande administrado por un narrador que lo va barajando.

¿Y cómo es tu relación con Borges como lector?

—Sospecho que es el autor que más me influyó en mi vida. No tiene mucho sentido negarlo. Por un lado yo tuve una formación literaria muy precoz por mi viejo (*el escritor y poeta Julio Llinás*): desde chico tuve una relación con toda una línea de la literatura, del siglo XX y XIX, mucha poesía francesa, el simbolismo, el surrealismo, el absurdo, lo conozco como lo podía co-

nocer un chico, por supuesto, pero lo conozco desde muy pequeño. De Alfred Jarry eran los cuentos que me contaba mi viejo. Y que a menudo protagonizaba él en su vida real también: cuando hacía una diablura decía “Soy el padre Ubú” y efectivamente se le parecía bastante. Y cuando empecé a leer por mi lado empecé a leer otra tradición, la inglesa, que viene por el lado de mi vieja, que me compraba libros de aventuras, y que para mí significó Stevenson y de ahí directamente a Borges. Y Borges es como un puerto, empezás a conocer la literatura, y desde ahí fui a un tipo de literatura muy narrativa, que tenía que ver con la historia, con la conciencia de la literatura y de su historia, un tipo de lecturas más alejadas del absurdo y del surrealismo que traía. Yo creo que aún las dos cosas subsisten, hay un humor que tengo que viene de la tradición más absurda familiar, pero lo otro lo fui forjando. Desde los dieciséis hasta los treinta sólo leí a Borges. Y las cosas que surgían de él: cuando leí la *Divina Comedia* la leí borgeanamente, los versos que Borges comentaba, yo decía “Ah, mirá”.

¿Y cómo se traduce esa filiación literaria a tu trabajo en el cine?

—Mirá, yo creo que en un siglo donde la modernidad se dio por la ruptura del relato de manera un poco más caótica, deliberada, alteraciones de la linealidad, el tiempo, etc., Borges eligió un camino distinto, que no fue más benévolo con el relato, que lo destruyó si se quiere, pero desde adentro, siguió produciendo relatos y ficciones que no dejaban de ser modernas, por el hecho de la condensación por ejemplo: contar una historia que habría dado para una novela en unas pocas líneas, me parece igualmente revulsivo respecto del relato. Con el cine que hago me siento dentro de esa línea más que dentro de la línea “moderna-clásica”, para decirlo de algún modo. Me inscribo en una línea en la que se pone en jaque el relato, pero basándose en el encanto del relato clásico. Jugando con la literatura no a partir de la destrucción sino a partir de cierto amor

por el cine, por supuesto, pero lo conozco desde muy pequeño. De Alfred Jarry eran los cuentos que me contaba mi viejo. Y que a menudo protagonizaba él en su vida real también: cuando hacía una diablura decía “Soy el padre Ubú” y efectivamente se le parecía bastante. Y cuando empecé a leer por mi lado empecé a leer otra tradición, la inglesa, que viene por el lado de mi vieja, que me compraba libros de aventuras, y que para mí significó Stevenson y de ahí directamente a Borges. Y Borges es como un puerto, empezás a conocer la literatura, y desde ahí fui a un tipo de literatura muy narrativa, que tenía que ver con la historia, con la conciencia de la literatura y de su historia, un tipo de lecturas más alejadas del absurdo y del surrealismo que traía. Yo creo que aún las dos cosas subsisten, hay un humor que tengo que viene de la tradición más absurda familiar, pero lo otro lo fui forjando. Desde los dieciséis hasta los treinta sólo leí a Borges. Y las cosas que surgían de él: cuando leí la *Divina Comedia* la leí borgeanamente, los versos que Borges comentaba, yo decía “Ah, mirá”.

VENDRAN CARAS EXTRAÑAS

Hay una imagen, ciertamente traumática, que Llinás recuerda y es él con uniforme escolar yendo a ver a su hermana Verónica, que actuaba con las Gambas al Ajillo. Un niño con corbata en el Parakultural. Corrían los años '80 y él rezaba para que ninguno de esos personajes pintarrajeados y vociferantes que manoseaban al público, se acercara a él para decirle o hacerle algo. “Ahora me doy cuenta de que no había ninguna posibilidad de que eso pasara, ¡yo tenía ocho años! Pero me asustaba mucho la idea de que me hicieran pasar adelante, creo que de ahí me quedó una gran fobia al teatro que tardó mucho en írseme, por eso me enteré bastante tarde de la existencia de un nuevo teatro, de la escena que empezó en los '90 y que es gente de mi generación”. Este descubrimiento tardío le provocó una admiración loca por esos actores y directores que de hecho pueblan la película. Muchos aparecen apenas como cameos hitchcockeanos, algunos pocos tienen personajes de más desarrollo, pero lo que arman con su presencia conjunta es una suerte de poderoso friso del teatro off local que funciona atrás de cada una de las historias. Héctor Díaz, Rafael Spregelburd, Mariana Chaud, Lola Arias, Fernando Llosa, Alberto Suárez, Gerardo Naumann, Esteban Lamothe, Elisa Carricajo, Horacio Marassi y la lista sigue. El dice: “La revelación del teatro independiente argentino me cambió la forma de pensar mi trabajo. Me pareció que había mucho para aprender ahí, tipos de un talento inmenso, que tenían un grado de esfuerzo y de ética y de compromiso con su trabajo de una grado muy supe-

rior a lo que había en el cine. Hubo más mediado por el dinero, por los egos, las veleidades de protagonismo, etc. Tenían una relación más directa con su trabajo. Y había un florecimiento ahí, en esplendor, que yo no veía en el cine. Hubo una intención en los que hicimos la película de hacer una película que estuviera a tono con eso que estaba sucediendo y a lo que el cine parecía tan ciego”.

En la película, salvo contadas escenas, los actores no están teniendo grandes momentos de actuación, es decir, el relato no está apoyado en las actuaciones.

—Sí, pero yo siento que igual hay momentos difíciles de actuación. Siento que todos están actuando. No estamos llamando a actores extraordinarios para decir “La mesa está servida”. De hecho hay un momento donde la película reflexiona sobre eso, tal vez de una manera un poco secreta, y que cuando se dice de los dos personajes de La Federación que son dos personajes aburridos, menores, sobre los que no vale la pena detenerse, y ¡son Santiago Gubernori y Matías Feldman! Es un privilegio tenerlos, es para mí de una generosidad increíble por parte de ellos, que deberían estar protagonizando todas las películas argentinas. No tiene que ver con su lucimiento, pero creo que es una película que los integró a un proceso. En ese sentido creo que se puso la actuación casi como un problema central.

Igualmente, para quienes los reconocen, es muy llamativo ese friso de figuras del teatro en el cine...

—Esta generación que la película trae, creo que por primera vez con claridad, podría establecer algo nuevo. Para mí en esta película ingresa al cine una generación de actores que si se los tratara bien, si los directores despertáramos, podrían cambiar el cine argentino para siempre. ☺

Historias extraordinarias se estrena esta semana en el Teatro 25 de Mayo (Av. Triunvirato 4440, Villa Urquiza) y, desde el 5 de octubre, todos los domingos a las 18.30 en el Malba, Av. Figueroa Alcorta 3415.

Desde su primera proyección en el Bafici, esta película de cuatro horas de duración cosechó infinidad de comentarios elogiosos y apasionados. Mañana comienza a proyectarse en un ciclo de los domingos a las 18 en el MALBA.

LEONARDO M. D'ESPÓSITO

Mariano Llinás nunca se hizo demasiado famoso, aunque *Balnearios*, su largometraje de 2002, congregó a miles de personas –como un culto– en sus proyecciones en el MALBA.

La gente del cine (la industria, estudiantes, críticos) sabe quién es y sabe, también, que se trata de un personaje original que produce films alejados de la media argentina e, incluso, internacional. Su productora, El Pampero Cine, generó algunas de las películas menos ordinarias de los últimos años: *El amor (primera parte)*, *El hombre robado* y *Opus*, sin ir más lejos. Y ahora, con la vuelta de Llinás como director, *Historias extraordinarias*, que no sólo es lo mejor que dio el cine argentino en muchísimo tiempo sino que se destaca por su desmesura: cuatro horas de duración (dos intervalos durante la proyección), con tres protagonistas cuyas historias se ramifican en cientos, y donde todo fluye.

“Fue una sorpresa para nosotros –explica Agustín Mendilaharsu, al mismo tiempo protagonista y camarógrafo–. Mariano estaba completamente emperrado en no visualizar material mientras se filmaba, así que ni siquiera me dejaba a mí mirar cómo quedaban las tomas. La película recién se empezó a montar cuando estaba casi todo filmado. Y ahí nos dimos cuenta de lo que duraba. ‘Che, ¿cuánto dura esto, ¿cuarenta minutos?, uh...! Hacías una regla de tres simple y te daba mil horas.”

Desmesura es la palabra clave. Agreguemos algo: casi todo el film está contado por una voz en off –en realidad, son tres– que va y viene en el tiempo, que bien puede

adelantar al espectador lo que va a ver, meterse en las emociones de los personajes o describir un estado de ánimo. Un texto que es puro juego literario y que la mayoría de la crítica resuelve con el somero adjetivo “borgeano”.

“¡Es que es muy difícil –dice Llinás, casi completamente convencido– encontrar una literatura que no sea Borges! Es un puerto. No es que uno haya leído sólo a Borges: pónelo, la secuencia del león viene de un cuento de Dino Buzzatti, a quien conocimos porque estaba en

“
No siento que esta película esté hecha para contestarle a nadie ni para establecer un diálogo con el cine argentino, como dicen los críticos. ¡Yo no le voy a decir a nadie cómo narrar!”

la biblioteca de Borges. O lo de las dos hermanas, que tiene que ver con *La conciencia de Zeno*, al que llegamos por Bioy Casares, que era amigo de Borges. Es como con Kevin Bacon, viste... ¡todo te lleva a Borges!”

El gesto humorístico de Llinás y los demás Pampero no es impostado: en esta gente algo hay de alegría por hacer cine, por trabajar sobre sus problemas, como –justamente– la voz en off. “Lo importante era que sirviera para cargar de tensión lo que se veía. Si no era un problema, porque

lo que había que evitar era eso de que pareciera un gesto de guionista canchero, como esas cosas que hace el guionista de Spike Jonze, Charlie Kaufman, que se pone por encima de lo que cuenta. Eso era lo que había que evitar de la voz en off: si el espectador la veía como un guionista haciéndose el piola, entonces no había película.”

Desde su primera proyección de prensa en el último Bafici, *Historias...* ha generado dos reacciones: entusiasmo entre los críticos, y que el film es de alguna forma un

bien enterrado, que son mejores las películas de Godard que las de Cukor.”

Está bien, será que no quiere ser ejemplo de nada. Sin embargo, se recomienda buscar en YouTube el trailer del film sobre un tema de Peter Hammill y ver qué dice del INCAA. Como se ve, la película se hizo completamente al margen –como todo lo de esta gente– del instituto.

Y es en la producción donde el film se opone a un sistema que ha generado no pocos vicios. Laura

personas; una película como las que hace el INCAA lleva mucha más gente para hacer lo mismo. Se pensó mucho toda la logística. Nunca se dijo ‘esto no se hace por producción’, sino que inventábamos la manera de encajarlo. Después también ocurrió que en los pueblos se sumaron muchos a esa idea épica de que estábamos haciendo una película enorme con nada. Además, íbamos a esos lugares –donde en muchos casos ya conocían a Mariano– y les pedíamos alojamiento para cuatro per-



“
Si el espectador ve que el guionista está haciéndose el piola, entonces la película no funciona. Es lo que ocurre con el gesto canchero del guionista de Spike Jonze, Charlie Kaufman.”

manifiesto o una reacción contra cierto estado de cosas del Nuevo Cine Argentino. “Yo no siento que esté hecha –dice Llinás– para contestarle a nadie o que establezca realmente un diálogo con el cine argentino. En todo caso, se opone desde la producción y no desde la narrativa. ¡Yo no le voy a decir a nadie cómo tiene que narrar! Lo que seguro no dice es ‘hay que contar historias, hay que volver a las historias’. ¡Ni en pedo, no suscribo eso! Creo que no necesariamente hay que contar historias, que el cine clásico está muerto y

Citarella es la responsable de la arquitectura financiera de *Historias extraordinarias*. Es la que logró que los 30 mil dólares que pagó I-Sat, los 10 mil pesos de un premio otorgado por la provincia de Buenos Aires y el apoyo de la FUC en equipo y jornadas técnicas alcanzaran para armar todo, cuando es frecuente oír en nuestro cine que el dinero no alcanza. “Fue pensar –explica–, desde el punto de vista de la producción, cómo hacer posible una película como ésta. Que además tiene como ventaja no tener un equipo de 100 mil

sonas, no más, cuando ellos están acostumbrados a que vaya, no sé, Carlos Sorín, y pida alojamiento para 70.”

La charla con ellos va y viene. Hay historias (más) que quedaron afuera del rodaje: una de ellas transcurría en un submarino. Otra, que el método de composición a varias manos –Llinás, Mendilaharsu y Walter Jakob– partía del acuerdo de que cada uno incluía los elementos que más le hubiese gustado utilizar, y que el más misterioso era Jakob, que anotó “animales salvajes” y “mazapán”. Por

La mejor película argentina de los últimos años

Seguramente sienta miedo. Cuatro horas de film argentino, con toda justicia, asustan a cualquiera: nuestra cinematografía ha hecho méritos para que así sea. En este caso, no. No se trata de cuatro horas contemplativas, documentales, de denuncias, de actuaciones televisivas ni de explicarnos “cómo somos los argentinos”. Se trata de cuatro horas de cuentos, ni más ni menos; cuentos humorísticos, trágicos, policiales, de aventuras.

Básicamente, se trata de las aventuras de tres personajes que descubren toda suerte de rarezas a su alrededor. Algunas son reales (por ejemplo, el documental sobre el arquitecto Salamone, personaje real que parece inventado), otras son mentira aunque están allí. En el trayecto cabe todo: desde la historia de una joven estafadora que busca una nueva vida –la inolvidable Lola Gallo, personaje que justifica una película por sí mismo–, hasta la historia del Chileno, un cerebro criminal que planea un robo y termina generando una masacre.

Hay elementos, además, que parecen provenir de lo fantástico y son cotidianos: Llinás y Cía. transforman una de las frecuentes inundaciones pampeanas en una ocasión para la aventura y la comedia. En gran medida, si el film funciona y entretiene de modo festivo al espectador es porque, desde sus primeras imágenes, crea un estado de complicidad, de charla entre amigos, de anécdota sobre anécdota. Y porque cada uno de sus encuadres está trabajado con precisión y belleza. La propia imperfección de la imagen digital crea un estado de inmediatez que favorece esa complicidad. Se trata casi de la demostración, la justificación del cine como una actividad colectiva que se justifica en el mirar. Y siempre lo que se mira y observa con atención es, ni más ni menos, lo que no es ordinario, lo –literalmente– extraordinario. Estas *Historias...* se hacen cargo de esa responsabilidad del cine como pocas veces ha sucedido en nuestra cinematografía. Lo hace con alegría, buen humor y generosidad. Por eso es, en más de un sentido, lo mejor de este año y muchos otros.

Morir con las botas puestas

JUAN MANUEL FOGLIA

Conocido por su film "Historias Extraordinarias", Mariano Llinás es un audaz que no traiciona sus convicciones.



"COMO MUCHOS DIRECTORES, DEPENDO DE LOS ARBITROS DEL CINE, QUE SON LOS QUE PONEN LA GUITA".

POR JAVIER FIRPO
jfirpo@larazon.com.ar

Distinto. Peculiar. Muy personal pero sobre todo, un tipo leal a sus principios y convicciones. Mariano Llinás es un bicho raro (tómese como elogio) del mundo del cine argentino. Debutó con la aclamada "Balnearios" y explotó con la succulenta "Historias extraordinarias". Ahora está enfrascado en un apasionante y laberíntico proyecto llamado "La flor", obra descomunal que comenzó a concebirse hace unos cinco años. "Se llama así porque nace de un esquema narrativo que, dibujado, recuerda a una estructura floral, con sus pétalos, el receptáculo y el tallo. Pues bien: estamos terminando el tercer pétalo. Con todo, siento que el film ha entrado sutilmente en su larga etapa final, y que finalmente está empezando a buscar la salida", explica con elegancia el guionista y fundador de El Pampero, productora cuya premisa es no ir por el camino convencional, sino apostar por puestas de largo aliento. "Es preciso admitir que en los últimos años me he dedicado a proyectos, digamos, monumentales: 'Historias Extraordinarias' (dura 4 horas), 'La Flor', films de alta complejidad hechos a lo largo de mucho tiempo, en muchos países. Creo que es un momento: ya llegará el día de retratar a mis padres y a mis animales sin salir de mi casa". En una charla previa, se percibió cierta desazón por no contar con inversionistas que apuesten por "La Flor".

Ninguna desazón. "La Flor" es un proyecto inmune a todo: de todo se nutre. Es, además, un film pensado para crecer en forma paralela y secreta, y eso a veces genera incertidumbre. Como muchos directores, de-

pendo de los grandes árbitros del negocio del cine.

¿Quiénes son "los grandes árbitros del negocio del cine"? Son los que disponen de los denarios que le permiten a uno filmar: esto es pagar la comida y la nafta, repartir algo entre los actores, asignarles un pequeño honorario a los colaboradores que le prestan su trabajo al proyecto. Todo ese conjunto tiene el inconveniente de ser demasiado para que lo ponga uno, pero demasiado poco para que los que manejan los dineros del cine (incluso los dineros públicos) nos tomen en serio y se resuelvan a acompañar nuestros proyectos. Usted sabe: para los productores, lo que nosotros hacemos no es cine; nos lo han dicho muchas veces. Los ven como esfuerzos simpáticos y meritorios, pero ellos piensan el cine como lo piensan los grandes estudios de California, y nosotros no.

¿Ellos, quiénes?

Pienso por ejemplo en Axel Kuschevatzky, de Telefé: nos

conocemos desde hace décadas, nos llevamos bien, a él le gustan mis películas y se interesa por mis proyectos. Eso es todo: jamás se le ocurriría poner un centavo en "La Flor".

¿Te cuesta adaptarte a ser un director en este país?

No entiendo la pregunta. ¿Del hecho de que el rodaje de un film tome cinco años se infiere que me cuesta adaptarme a ser un director argentino? ¿Ser un director argentino es hacer películas que no duren cinco años? ¿Cuántos años tiene que durar un rodaje para que uno sea un director argentino adaptado? ¿Uno? ¿Diez?

Es bravo Llinás, tiene su carácter y pocas pulgas. Si se lo apura, propone un contragolpe fulminante. "Nada más desolador que esos guiones que se mantienen intactos dos o tres años esperando la resolución del Incaa que les permita ser filmados. Me hace pensar en esas muchachas vírgenes de antaño, aguantando aterrizadas hasta la fatídica noche

del desposario".

A ver, imaginemos: soy un productor. "Hola Mariano. Ok, contá con lo que necesitás... Pero vendémela..."

No soy vendedor ¿Qué es "La Flor"? Mire este bello dibujo. ¿Recupero la plata?

No.

Otro poco de ficción: "Te doy la guita, pero en el elenco sumame a alguna de estas duplas: "Peter y Paula", "Francella o Darín", o "Luisana Lopilato o Carla Peterson". ¿Aceptás? No tengo la más remota idea de quiénes son Peter y Paula. Prefiero trabajar con actores que conozco y de quienes soy amigo. Yo escribo los papeles para poder trabajar con alguien y no al revés. Tengo demasiados amigos actores a quienes admiro para soñar con vedettes que tienen la desventaja de estar contaminados por la excesiva exposición.

Llinás, un duro, un cineasta personal y atípico que no transa, que muere con las botas puestas. ■



Una película única

Historias extraordinarias, el segundo largometraje del director argentino Mariano Llinás, narra, a lo largo de cuatro horas, tres relatos filmados casi íntegramente en el interior de la provincia de Buenos Aires

POR MARCELO PANOZZO

Para LA NACION - Buenos Aires, 2008

Una buena y una mala noticia, enunciadas (a caso traicionando el espíritu del objeto cinematográfico no identificado del que se hablará a continuación) en una misma frase: *Historias extraordinarias*, el segundo largometraje del director argentino Mariano Llinás, es una película única. Cierto es que “único/a” se usa demasiado y casi siempre mal, entre la vaguedad y la tergiversación. Sin embargo, aquí es la palabra justa, la más honesta para comunicar tanto la buena noticia como la mala. Cuatro horas de cine, tres historias principales, cantidad de cuentos secundarios, voz en *off* que narra los hechos de modo permanente, una película independiente en cada peso gastado, en cada segundo registrado y, lo que es más importante, en cada idea puesta en juego. Una máqui-

na de ficción insobornable y emocionante. Todo eso y mucho más es esta película, la de las cuatro horas, la de las dos noticias.

Ambas novedades, además, le deben al diccionario su peso específico. Se estila empezar por la buena y entonces ahí vamos: “único/a” es un adjetivo que se usa hiperbólicamente para ponderar lo extraordinaria, por buena, bella, etc, que es una persona o una cosa. Así es *Historias extraordinarias*, extraordinaria, y toda hipóbole se queda corta a la hora del halago. Es la... película de la historia del cine argentino. Puede ser la mejor, del año, de una década, de varias, la más extraña, larga, sorprendente, inconcebible, tache lo que no corresponda o no tache nada.

Lo que nos lleva a la mala noticia: “único/a (del lat. *unicus*)” se aplica a una cosa o varias de las cuales o de cuya especie no hay otras. Como su film anterior, *Balnearios* (2002), *Historias extraordinarias* (desde

aquí, *HE*) se presentó en la última edición del Bafici (Festival de Cine Independiente de Buenos Aires). Fue saludado con enorme entusiasmo, ganó premios y sumó su nombre a la alta cosecha nacional de este año, que tuvo a *Leonera* (Pablo Trapero) y *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel) como estandartes en la competencia oficial de Cannes y a *El nido vacío* (Daniel Burman) como sorprendente *hit* en las boleterías. Tiende a pensarse que la aparición de un film-acontecimiento como *HE* ejerce una tracción sobre el resto de la producción local. “Después de esta película, habrá que filmar mejor y pensar mejor”, escribía el director Santiago Palavecino en un excelente análisis del film publicado por la revista de cine *El Amante*. Palavecino hablaba de la “transparencia de la apuesta”, y eso es lo que, justamente, define la singularidad de *HE*. Ahí están, juntas, la buena y la mala noticia: no habrá ninguna igual.

FUNCIONES. *Historias extraordinarias* se podrá ver, presentada por el Bafici, desde el 4 de octubre en el Teatro 25 de Mayo (Avenida Triunvirato 4444) los sábados a las 20, y en el Malba (Figuerola Alcorta 3415) los domingos a las 18.

Sentado a la mesa de un café de San Telmo, frente a la Universidad del Cine, Mariano Llinás habla del modo en que la escena local de teatro independiente influyó en su camino hacia la película, de cómo gran parte de lo que esperaba del cine ("libertad, un grado de narración, de invención y de talento") no estaba en la pantalla sino sobre un escenario. Horizontal y no vertical fue su apuesta, entonces, y ahí radicó la diferencia (que es enorme) entre *HE* y el resto del cine nacional. Dice Llinás: "Me acuerdo de que fui a ver una obra de una amiga, Mariana Chaud, hace mucho tiempo, y me gustó muchísimo lo que vi, me dejó deslumbrado. Después de la obra estábamos esperando afuera, y recuerdo haber visto a los actores llevando la tabla de una mesa enorme que había en la obra, porque venía otra después. Acababan de hacer una proeza artística impresionante y estaban cargando su propia tabla. Eso en el cine no existe. Gente que tenga con su talento y su trabajo una relación tan intensa. Gente capaz de, sin ninguna veleidad, entregar todo en un despliegue conmovedor y, después, mover ellos sus propias cosas. Me di cuenta de que

"Ideológicamente me opongo al casting; es una brutalidad conceptual. Es un examen de personal. Por eso la mayor parte del guión la hice pensando en determinados actores", dice Llinás

el funcionamiento del cine, la división en roles, ese mecanismo compartimentado se terminaba notando en las películas. Pensé: tenemos que empezar a trabajar con el grado de compromiso y de disfrute con que trabaja esta gente".

Para graficarlo, el director (que en el film es además guionista y protagonista de una de las tres historias principales, acompañado por Walter Jakob y Agustín Mendilaharsu, quienes asumen los protagónicos de otros dos cuentos) repasa la alineación de un equipo técnico formado básicamente por directores de cine y de un elenco para el que fueron pensados y escritos casi todos los papeles de la película. Llinás: "Creo que el equívoco mayor en la relación entre los actores y el cine tiene que ver con el comienzo de todo, que es el casting. Ideológicamente, me opongo al casting; es una brutalidad conceptual. Es un examen de personal. Me horroriza cómo está trabajado en el cine argentino el tema de los actores. Y por eso la mayor parte del guión la hice pensando en determinados actores, sabiendo exactamente para quiénes escribía".

-Este "descubrimiento" del teatro parece haber puesto varias cosas en su lugar.

-Sí, sí, eso es clarísimo. Acá no existió la idea de "profesional que viene a hacer su laburo". No estoy dispuesto a asumir o a fingir que soy un patrón que les paga a sus empleados. A diferencia de lo que pasa en el cine industrial, yo no soy un empresario ni ellos peones. Me opongo a una concepción del cine

así. Y me pareció muy bueno poder, en esta película, sumar a los actores a ese esquema.

No es fácil hablar de un "argumento" en *HE*, pero a la vez hay que aclarar que no se trata de una película escueta, una de esas historias mínimas que dejan cantidad de cosas fuera de cuadro y requieren de la "participación" del espectador para completar los blancos. La de Llinás es una película aluvional, voluptuosa, que en lugar de reclamar esfuerzos, entrega cuentos, cuentitos, situaciones, conjeturas, datos, anécdotas y emociones de manera sostenida y a lo largo de cuatro horas. Doscientos cuarenta y tantos minutos que no son eternos, que se van volando, en los que la voz en off de los narradores (Daniel Hendler, Juan Minujín y Verónica Llinás) casi no se apaga, como ese cantor que no se calla y que llevó a Roberto Gargarella (también en *El Amante*) a celebrar el rescate de la palabra emprendido por el director: "Sólo por permitir que volvamos a escuchar a la pantalla hablando un castellano limpio, divertido, rico, irreverente, Llinás merece nuestro reconocimiento y aplauso. Así como Lucrecia Martel había recuperado el oído, ahora Llinás hace lo propio con el lenguaje".

Hay que repetirlo: cuatro horas, sí, pero-que-se-pasan-volando. Literalmente. Y ahí funciona el símil aeronáutico que utiliza Llinás para explicar que no le tenía miedo a la extensión de la película sino al funcionamiento de su no menos fabuloso mecanismo.

-¿En qué momento te das cuenta de que la película dura cuatro horas?

-Cuando es demasiado tarde. Hubo un momento en el cual dijimos: "dura lo que dura". Y el problema pasó a ser otro, más simple y mejor a la vez: si la película funcionaba o no. Si funcionaba, si el procedimiento te atrapaba, yo tenía la seguridad de que podías bancarte lo que fuera. Para mí era como los hermanos Wright: vuela o no vuela.

Filmada casi íntegramente en el interior de la provincia de Buenos Aires, la película en efecto vuela, alto, rasante, en tirabuzón, como haga falta, y en ese gesto reconoce a la idea del viaje como rectora de su lógica. El director dice que pasó mucho tiempo imaginando los argumentos, pero que le llevó otro tanto pensar qué relación iba a tener el film con la ficción. "Cómo hacer que no fuera una pelotudez -resume-, una película inocente." *HE* se abre con un plano del propio Llinás caminando hacia la cámara. ¿Es el director o el protagonista? ¿Ficción, realidad o chiste? Y desde ese momento no hace otra cosa que convertirse en una máquina de contar. Pero Llinás habla de viaje antes que de construcción: "Cuando uno viaja en auto, y viaja largo, lo importante va cambiando en todo momento. Las novedades son permanentes, pero por el mismo mecanismo del viaje van quedando atrás. Había que lograr un esquema así para la película: situaciones narrativas de interés que no construyen nada narrativamente. La película no busca establecer una historia que se cierre y rinda cuenta de sí misma; es como un esquema de atracciones permanentes. Y al final se termina armando cierto paisaje, y vos decís: bueno, viajé".