

**Follas do Cineclub | 19/12/2018**  
**Balnearios**  
 (Balnearios, Mariano Llinás,  
 Arxentina, 2002, 80', VO)

02

[Tirado de Esteverana, L. & Falcón, R. (2010) *La reflexión lúdica de la imagen en el cine de Mariano Llinás, Cine Documental 2*, Consultado o 16 de Decembro de 2018, Dispoñíbel en [http://revista.cine-documental.com.ar/2/articulos\\_02.html](http://revista.cine-documental.com.ar/2/articulos_02.html) ]

Llinás probabelmente sexa o [cineasta] contemporáneo máis moderno. Consciente de que a modernidade creou o cinema de autor, manifesta unha vontade de asinar –máis do que determinadas composicións de planos ou movementos de cámara– certos procedementos. Isto é, o seu cinema non se recoñece polo tratamento dun certo feixe de temas, ou dunha paleta de cores, ou da aparición destes ou destas intérpretes, senón que se recoñece polo mecanismo –empregado con máis ou menos sutileza– de asistir constantemente á imaxe con outro código (como veremos, será o son ou o texto dos intertítulos) que teña maior presenza e dirixa o significado que esas imaxes terán para o espectador. [...] O director, a través da súa filmografía, aprópiase de procedementos detectábeis no cinema moderno dos sesenta e setenta, e das convencións do documental, para darlles máis protagonismo do que a imaxe denota en primeira instancia. Como el mesmo salienta en relación a *Historias Extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008):

(...) paréceme que está ben neste caso explorar certa forma de modernidade que non vaia ás iconas clásicas de Deleuze (a ruptura dos nexos, etc, etc, etc), sen por iso tornarse unha cousa arcaica e unha pailanada clásica. Paréceme que é un filme no que os procedementos están á fronte (cousa que é unha característica da modernidade), polo que é máis procedemental do que argumental, mais ao mesmo tempo traballa co argumento como elemento central (...) Coido que o filme é consciente da modernidade, mais escolle traballar co procedemento e o argumento como pregunta (Noriega e Porta Fouz, 2008: 5).

Seguindo ao crítico australiano Adrian Martin, o clasicismo é o 'estilo invisíbel', a forma que pode pasar inadvertida cando os espectadores se concentran na ilusión do mundo ficticio e dos seus habitantes, no

contido narrativo; e o cinema é radicalmente moderno na atención que nos obriga a poñer na propia forma (2008: 19). Mais o cinema de Llinás é moderno por facer explícitos os seus procedementos narrativos, e á vez é posmoderno polo xeito sempre libre e lúdico co que emprega procedementos xa existentes (e nalgúns casos xa superados) para crear unha escritura persoal. No seu cinema, empregar recursos como a voz en off, os intertítulos, as estratexias narrativas do falso documental e do documental performativo, non ten que ver coa adhesión a unha determinada estética, senón coa creación dunha poética que recunha nelles porque lle serven para narrar, para contar, para despreparar un mundo persoal. Esta posibilidade, como explica Emilio Bernini, vén dada polo estado actual do cinema, no que a contemporaneidade ofrece aos realizadores un amplo catálogo de formas [...] que orixinalmente estaban sometidas a eleccións rexidas por valores éticos, morais ou estéticos (2004: 43). O que fai de Llinás un caso salientábel é, precisamente, a habilidade coa que manipula estes materiais.

### O grande fabulador

A Real Academia Española define 'fabular' como "inventar cousas fabulosas" ou "inventar, imaxinar tramas ou argumentos", e a filmografía de Llinás vén sendo precisamente un acto continuo de fabular, de inventar tramas e argumentos complexos, revirados e ateigados de humor, empregando o medio cinematográfico que é –como nos ensinou André Bazin– o que mellor pode captar –por estar baseado na fotografía, e ter unha relación analóxica con aquilo que se pon fronte ao obxectivo– a ambigüidade do 'real' (1). Porén, Llinás semella dicir todo o contrario, que o cinema é o lugar no que o real se transforma, se transubstancia, se converte en puro relato, pura fantasía, pura invención daquel que enuncia. A súa cámara nunca é un vehículo para 'a realidade', senón que celebra a capacidade do cinema para falsificala, axigantala, embelecela, ironízala.

No libro que compila o guión de *Historias Extraordinarias*, o realizador establece unha relación entre a procura do filme e maila figura do arquitecto Francisco Salamone (ao que lle dedica un capítulo no propio filme): pódese dicir das dúas que son "(...) a historia do desafortado que soña con transmutar a plácida e monótona chaira no territorio do inesperado e do fantástico" (Llinás, 2009: 137). Esta definición, na nosa opinión, pódese estender tamén ao resto da súa filmografía: os balnearios arxentinos en *Balnearios* (Mariano Llinás, 2002), a festa da mazá en Río Negro en *La más bella niña* (Mariano Llinás, 2004) e o traballo dos humoristas gráficos arxentinos en *El Humor: pequeña enciclopedia ilustrada* (Mariano Llinás, 2006) convértense en territorios do inesperado e do fantás-

# LA REFLEXIÓN LÚDICA DE LA IMAGEN EN EL CINE DE MARIANO LLINÁS

## ESTEVERANA, L. & FALCÓN, R.

tico, malia que non sexa coa exacerbación coa que estes dous elementos percorren toda a metraxa de *Historias Extraordinarias*. Como dixemos, este último filme é o resultado dun proceso que comezou antes: explorando en distintas fronteas o xeito no que se pode facer falar á imaxe cinematográfica.

### Balnearios

O crítico Quintín lembra que en 1999, cando participou como membro do xurado da Fundación Antorchas –que daquela financiaba un proxecto con 10.000 dólares– recibiu o guión de *Balnearios*, unha obra que se diferenciaba claramente das demais:

Non só carecía da estrutura habitual en tres actos e desobedecía tódalas regras e técnicas da escritura de guión, senón que era realmente diferente (...) era un mofumental cunha presenza moi forte da voz en off que clasificaba os diferentes balnearios do país: dende sitios requintados para ricos na beiramar até lugares ordinarios –e non especialmente agradábeis– canda algúns ríos pequenos. Semellante lería podía ser lida como un informe para algunha caste de organismo público, agás por un detalle: había un lixeiro ton irónico no texto, demasiado autoconsciente como para ser un documento burocrático.

Llinás gañou o subsidio e *Balnearios* viu a luz. Como ben intuía Quintín, o elemento máis rechamante non era a decisión de facer un filme sobre os asentamentos creados para gozar da auga, senón esa escritura que se achegaba moito ao documento no escrito e ao documental nas imaxes sen deixar de parodiarlos a cada momento. A reapropiación dunha forma extrartística (a descrición puntillosa dun burócrata que fai un inventario topográfico), traballada e modelada para tornarse artística ou estética. O que chamou a atención –por ser unha tradición practicamente inexistente no cinema arxentino– foi a súa filiación co falso documental. Seguindo a Jordi Sánchez Navarro, a característica fundamental dos mofumentais é que en todo momento existe a evidencia da súa natureza ficcional, por moito que se exhiban estratexias de verificación do texto documental (2005: 35). Deste xeito, gran parte do pracer do espectador (e do crítico no caso que citamos) consiste en identificar que procedementos do texto documental son recuperados e comentados por esta peza.

Os convencionalismos que se atacan con máis forza en *Balnearios* son o comentario ampuloso do documental expositivo (na súa vertente institucional, empregada con fins propagandísticos), as reconstrucións factuais mediante fotomontaxes e a entrevista do documental participativo (de acordo coa tipoloxía establecida por Bill Nichols).

As palabras que abren o primeiro episodio ('Mar del Sur') dan conta dunha marcada autorreflexividade: "*Todo o que se conta neste filme é verdade, porén, por momentos, semella non selo*". Esta é unha interpelación explícita ao espectador, para que entre no universo que propón o filme sen importar o inverosímil que poida chegar a resultarlle. Feito o convite, non sorprende que os sucesos acontecidos no hotel abandonado de Mar del Sur lembren ao relato policial clásico: o comentario relata historias reviradas de chantaxe, asasinatos, falsificacións, festas. A forma

de representalo afástase explicitamente dos códigos do realismo, emulando o xeito no que os documentais expositivos empregan a fotomontaxe para ilustrar acontecementos do pasado. As fotografías en branco e negro sucédense, pixeladas e falsamente roídas pola pasaxe do tempo, simulando ser imaxes de arquivo. A súa factura, no entanto, é tan artificiosa (as imaxes son tan extemporáneas) que resulta evidente que a prioridade deste fragmento é contar unha historia en clave detectivesca e humorística, e non ser un rexistro veraz. O procedemento da reconstrución xerive, de novo, para sinalar que este é –por definición– un relato que crea, que *inventa* o pasado e que, unha vez asumido como tal, pode ser un xeito económico e eficaz de narrar (non hai que filmar escenas, abonda con tirar fotografías aos 'intérpretes' e deixar que a voz en off as empregue como soporte para enumerar as accións que conforman a trama).

O 'Episodio de Zucco' –suposto artista que realiza obras de aluminio e as coloca no medio da paisaxe para o goce dos seus concidadáns– é diferente. Neste caso, Llinás parodia os lugares comúns do documental participativo, empregando entrevistas ao personaxe e o rexistro con cámara en man. Darlle a voz ao 'outro' e filmalo nun estilo '*verité*' permiten agachar o carácter paródico do segmento. O primeiro elemento que esperta a sospeita do espectador é o feito de que o director elixa retratar ao personaxe no seu fogar, cociñando un prato rexional, percorrendo as rúas da súa vila, compartindo reunións sociais, facendo obras no seu obradoiro ou baixo un sol abrasador, etc: elementos que indicarían que este documental se converte nunha peza case antropolóxica, orientando o seu interese cara unha persoa, o traballo artesanal e os seus aires folclóricos. O ton do filme, até ese momento, fora xocoso, irónico, algareiro, mais contra o remate do segmento a narración tórnase estraña. O relato pon en escena os sonhos que Zucco conta a cámara (sonhos que escribe e arquiva coidadosamente en carpetas). A voz en off do protagonista (que se converte en narrador delegado) acompaña a unha serie de imaxes alegóricas, nas que mesmo aparece un ser mítico como unha serea. Unha de dúas: ou estamos ante unha falsificación ou é que o lúdico Llinás leva até o paroxismo o postulado autorreflexivo de 'Mar del Sur' (*todo o que se conta neste filme é verdade, porén, por momentos, semella non selo*) que garantía a veracidade do narrado e xustificaba o seu progresivo enraizamento.

Mesmo así, o elemento máis salientábel de *Balnearios* é, se cadra, o emprego da voz en off para construír unha relación co espectador, para propor unha lectura das imaxes e conseguir esa distancia que separa o filme do que podería ser un documental expositivo, televisivo e didáctico. Isto débese, en boa medida, á natureza dos textos que enuncia e ao seu ton (demasiado ampuloso e declamatorio), así como á propia natureza desta caste de son. O filme abre cunha voz feminina de ton melancólico que enceta paseniñamente un relato sobre imaxes de metraxa atopada: "*Fronte ao mar, no medio da nada, construíase unha cidade faraónica, imperial, onde os palacios eran os casinos e o templo era o hotel. Así comezaban tódolos balnearios; ao comezo eran solitarios e remotos, había pouca xente, poucos edificios, poucas cousas. Anos despois xa se converteran en monstros, convertéranse na súa propia parodia*". Karl Sierck explica gran parte do poder que ten a voz acusmática no cinema dicindo que aquel que fala non só non pode ser visto, senón que tamén é "inasíbel: incomprensíbel porque en tro-

ques de operar con imaxes, opera con conceptos. Non expón a imaxe vocal de si mesmo, senón palabras sobre outros e outras cousas". A voz, dirá Sierek, "actúa como guía para o viaxeiro no cinema (...) Pensa ao espectador con anterioridade ou cando menos iso pretende" (2007: 180). A voz dirixe o discurso, é o elemento que se encarga da tarefa primordial de xerar unha 'realidade aumentada'. A voz outorga significado á imaxe que -obviamente- non porta ontoloxicamente ningún. A voz de Llinás -e aquí radica a súa efectividade- escapa á lectura convencional ou estereotipada das imaxes, e en troques xoga con elas, facéndolles dicir o que desexe. Ás veces, no entanto, tamén pode cumprir cun obxectivo documental como é axudar a identificar aquilo que se amosa: no episodio da cidade asolagada de Miramar, no que hai imaxes subacuáticas rústicas e artesanais, a voz identifica obxectos que, sen sela, serían apenas percibidos como manchas. Entendemos daquela que [...] a súa utilización ten máis que ver co emprego da palabra e os seus xogos infinitos que co rexistro mecánico dun fragmento do mundo nun espazo e nun tempo determinados.

### Notas

(1) Cómpre salientar que a ética cinematográfica de Llinás vólveo 'bazinián' cando o que cómpre amosar non admite unha representación truncada. É o caso da comentada viaxe até Mozambique para filmar o remate da historia dun dos personaxes de Historias Extraordinarias, e a secuencia de planos da obra de Francisco Salamone no capítulo 'El hijo del diablo' do mesmo filme. Nestes casos, o carácter indicial da imaxe tórnanse esencial. Nunha nota a rodapé da publicación do guión, Llinás explica: "Mentres que noutros aspectos biográficos do personaxe nos permitimos inventalo todo, sen sequera facer unha tentativa mínima de investigación arredor de como fora a súa vida (e evitar así as incómodas intromisións do Salamone 'real' -aparentemente un fascista convencido- no noso diabólico Salamone ficticio), no tocante á súa obra comportámonos cun estrito rigor documental. (...) Non lle estaba permitido a este filme tan mentireiro ningunha caste de xogo ou de engano neste sentido" (2009: 137)

### Bibliografía

Bernini, E. (2004). Un estado (contemporáneo) del documental. KM 111, 7. Buenos Aires: Arcos Editor.  
Llinás, M. (2009). Historias Extraordinarias. Buenos Aires: Literatura Mondadori.  
Martin, A. (2008). ¿Qué es el cine moderno? Valdivia: Uqbar editores.  
Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Barcelona: Paidós.  
Noriega, G. & Porta Fouz, J. (2008). Experiencias intensas. Entrevista a Mariano Llinás. El Amante, 192. Buenos Aires: Ediciones Tatanka.  
Quintín (2009). Mariano Llinás and other Argentinean Species: Beyond Official Cinema. Cinema Scope, 40. Consultado o 16 de Decembro de 2018. Dispoñíbel en <http://cinema-scope.com/features/features-mariano-llinas-and-other-argentinean-species-beyond-official-cinema/>  
Sánchez-Navarro, J. (2005). (Re)construcción y (re) presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental. En Torreiro, C. & Cerdán, J. (Eds.) Documental y vanguardia. Madrid: Cátedra.  
Sierek, K. (2007). Voz, guía tú el camino. En Weinrichter, A. (Ed.) La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo. Pamplona: Festival Internacional de Cine Documental de Navarra.

# CINECLUBE DE COMPOSTELA



### ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as) [cineclubedecompostela.wordpress.com](http://cineclubedecompostela.wordpress.com) [facebook.com/cineclubedecompostela](https://www.facebook.com/cineclubedecompostela) @cineclubedecompostela@gmail.com

### PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela) Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

### Mércores 5

*Unha gran burla negra* (Sara Pérez / Diego Vites, Galicia, 2018, 25', VO) Coa presenza dos directores

### Mércores 12

*A campá do inferno* (La campana del infierno, Claudio Guerin Hill, Estado Español / Francia, 1973, 91', VO)

### Xoves 13

*Teatro de sempre: Ricardo III* (Teatro de siempre: Ricardo III, Claudio Guerin Hill, Estado Español, 1967, 107', VO) En colaboración con Curtocircuito. Presentada por Ezequiel Méndez

### Sábado 15 ás 19:30 no Teatro Principal

*Galicia* (Galicia, Claudio Guerin Hill, Estado Español, 1967, 30', VO)

*Coñeza vostede España: Santiago de Compostela* (Conozca usted España: Santiago de Compostela, Claudio Guerin Hill, Estado Español, 1967, 30', VO)

*Coñeza vostede España: Cara a Santiago* (Conozca usted España: Hacia Santiago, José Luis Font, Estado Español, 1968, 30', VO)

En colaboración con Curtocircuito. Presentada por Ezequiel Méndez

### Mércores 19

*Balnearios* (Balnearios, Mariano Llinás, Arxentina, 2002, 80', VO)