

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



HISTORIAS EXTRAORDINARIAS, LA HIPERTEXTUALIDAD DE UN RELATO ORIGINAL

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Comunicación

Manuel Alejandro Alegria Caceda

Código 20130026

Asesor

Ricardo Humberto Bedoya Wilson

Lima – Perú

Abril de 2022





**HISTORIAS EXTRAORDINARIAS, LA
HIPERTEXTUALIDAD DE UN RELATO
ORIGINAL**

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	6
PALABRAS CLAVE	6
INTRODUCCIÓN	7
La hipertextualidad	8
La imitación	8
Nuevos textos cinematográficos	9
El punto de vista	10
Construyendo un estilo	11
Las referencias	11
La presencia del cine	12
La originalidad	13
La opulencia	14
METODOLOGÍA	15
RESULTADOS	16
DISCUSIÓN	17
Chesterton, Borges y Bioy	18
La película como hipertexto	19
La desmesura	19
La digresión	20
La capacidad de sorpresa	21
La vuelta al origen	22
La voz en off	23

Diálogos iniciales	24
EPISODIO DEL TRACTOR: Focalización y desafío	25
EL CASO LOLA GALLO: Nuevos caminos y géneros	28
EL HIJO DEL DIABLO: Irrumpe la realidad	33
Epílogo	36
REFERENCIAS	37



RESUMEN

La presente investigación se centra en entender los mecanismos por los cuales *Historias extraordinarias*, película escrita y dirigida por Mariano Llinás, enseña el camino para construir una nueva forma de relato cinematográfico con la hipertextualidad -su diálogo con textos previos- como base esencial que marca los cimientos de su esencia literaria, confirmada con la manera tan particular de utilizar la voz narradora para construir una narración original.

PALABRAS CLAVE

Historias extraordinarias - Hipertextualidad - Originalidad - Imitación - Cine argentino

INTRODUCCIÓN

¿Qué hace que *Historias extraordinarias* sea una película original? ¿Por qué la vemos como un texto, un hipertexto? ¿Qué hay de literario en su estilo? ¿Cómo dialoga con elementos ajenos a su diégesis? ¿Cómo puede expandir tanto su narración sin perderse en el camino?

Historias extraordinarias es una película argentina del año 2008 dirigida por Mariano Llinás que aparece en un contexto de consolidación del llamado Nuevo Cine Argentino (NCA) que surgió en la primera mitad de los años 90 con Martín Rejtman como exponente fundacional. Autores muy distintos han sido incluidos en esta definición, siendo emblemáticos los casos de Pablo Trapero y Adrián Caetano -aunque nacido en Uruguay representa al cine argentino de forma más evidente-, y algo más en los márgenes ejemplos como Lucrecia Martel o Lisandro Alonso.

El investigador Gonzalo Aguilar (2010) los agrupa por cuestiones de producción y de orden cultural, aunque también da una razón de orden estético: “evitar las narraciones alegóricas” (p. 24). Y esto es, justamente, a lo que se opone Llinás, lo hace con narradores que “van construyendo una contingencia sobre unas imágenes que parecen oníricas al comienzo del metraje y que acaban pareciendo reales en su final. (...) Lo que propone Llinás es reconstruir las historias que no conocemos a partir de la palabra” (Adalia Martín, 2009).



La película significó, entonces, una rotura con el orden estético previo de la producción cinematográfica argentina y es “después del minimalismo, el realismo y el carácter observacional dominantes en el nuevo cine argentino, la película implicó una apuesta fuerte y autoconsciente por el retorno a la narración y los géneros del cine

clásico” (Zangradi y Suárez, 2022, p. 39), lo hizo, además, apostando por lo que los autores llaman “proliferación ficcional” (Zangradi y Suárez, 2022, p. 45).

LA HIPERTEXTUALIDAD

El presente trabajo basa su análisis de la película seleccionada en su condición de hipertexto, por lo que resulta necesario revisar la teoría respecto a la hipertextualidad, en ocasiones entendida como intertextualidad. Por ello, recogemos inicialmente las ideas propuestas por Gerard Genette (1989) en su libro *Palimpsestos*. El autor se encarga de sistematizar los términos respecto de las relaciones entre dos textos a través de una categoría general a la que llama transtextualidad, entendida como “trascendencia textual del texto” (p. 9) o, de forma más específica, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (pp. 9-10). Esta categoría se divide en cinco subcategorías que hacen más preciso el análisis de los textos; así nos encontramos con la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad.

Pero es la hipertextualidad la categoría que nos interesa en el presente artículo, esta es, en su definición más básica, toda relación que une un hipertexto (todo texto derivado de un texto anterior por transformación o por imitación) a un hipotexto (texto anterior). Genette afirma, además, que en el solo uso del prefijo hiper él entiende la presencia implícita del prefijo meta, por ello entendemos que los textos B son siempre conscientes de su calidad de ficción en diálogo con otro texto que los precede. Además, Genette precisa que, en sentido estricto, todas las obras son hipertextuales y que “cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad (...) su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector” (p. 19). Y Robert Stam (1999) reafirma la importancia del concepto para el presente trabajo: “La hipertextualidad ... es extremadamente sugerente para el análisis fílmico” (p. 238).

LA IMITACIÓN

La relación que nos interesa entre los textos es la que se da por imitación, la definición del término difiere en puntos clave de la propuesta en cualquier diccionario. Imitación se entiende como “una transformación, pero mediante un procedimiento más complejo, pues

exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica ... capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas” (Genette, 1989, p. 15). La aplicación del término plantea dos opciones: decir lo mismo de otra manera –una imitación más temática– y decir otra cosa de manera parecida –una imitación más estilística–, esta última idea será por la que entenderemos el término en toda la investigación. Podemos afirmar, entonces, que la repetición forma el estilo de un autor y es ese estilo lo que se imita a través de la hipertextualidad en un nuevo texto.

Robert Stam (1999) actualiza estas teorías al extrapolarlas de la literatura a la realidad cinematográfica, esto sucede en su libro *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Primero, es importante resaltar el término *écriture* que tiene relación con la idea del autor pues se refiere al “proceso de negociación expresiva entre la generalidad social del lenguaje y el estilo como una especie de repertorio personal de mecanismos” (p. 217). En ese sentido, Stam reafirma la idea de autor con el término *écrivains* que se define como “escribir es una actividad llena de sentido en sí misma” (p. 217). El mundo ha cambiado, el interés pasa ahora del realismo a la textualidad, de la situación y personajes al acto de escribir. Stan también cita la idea de autoría del crítico André Bazin: “Elegir en la creación artística el factor personal como criterio de referencia, y así postular su permanencia e incluso su progreso desde una obra a la siguiente” (como se cita en Stam, 1999, p. 218).

NUEVOS TEXTOS CINEMATOGRAFICOS

Existe un nuevo tipo de texto –texto modernista– al que podríamos decir que se acoge la película a ser analizada. Stam dice que “mientras que el texto clásico a menudo concluye con una completa revelación (...) el texto modernista es aficionado a un estancamiento anticlímax” (Stam et al., 1999, p. 220). Llegamos en este punto a sus reflexiones sobre la intertextualidad que es entendida como un discurso que responde a otros discursos; en ese contexto, se entiende el cine como un sistema de series de significación, el cine como articulación, se desplaza la atención al significante y al sujeto de la enunciación. Películas de Woody Allen como *La comedia sexual de una noche de verano* (Allen, 1982) o *Zelig* (Allen, 1983) aparecen como ejemplos notables de este fenómeno. Aquí aparece la figura de Genette y la noción de hipertextualidad a través de la que un nuevo texto transforma, modifica, elabora o amplía un primer texto.

Hay otros autores que, a lo largo del tiempo, han sostenido ideas similares respecto a la intertextualidad. Roland Barthes (1987) entiende que todo texto ha sido leído ya y, por tanto, se ha convertido en un “entretejido de citas, referencias, ecos” (p. 77); en ese sentido, el texto solo puede existir en cuanto forma parte de otros textos. Julia Kristeva (1981) se mantiene en esa línea y precisa que “todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p. 190). Lauro Zavala (2003) se separa de la teoría literaria que reduce lo intertextual a menciones más directas como una cita o alusión, para plantear una perspectiva más amplia en la que todo es intertextual y producto de la interpretación del lector. La intertextualidad, entonces, depende del punto de vista del observador que convierte el texto en materia significativa a través de establecer una red mental de relaciones (p. 184).

EL PUNTO DE VISTA

André Gaudreault y Francois Jost (1995), en su libro *El relato cinematográfico*, se explayan sobre un concepto que es de nuestro interés, el punto de vista en una película. En primer lugar, citan la diferencia que planteaba Alfred Hitchcock entre la sorpresa y el suspense: “Mientras en la sorpresa se nos da la misma información que a los personajes, en el suspense tenemos datos adicionales” (p. 138). A partir de esto es que volvemos a Genette y su idea de focalización, aquí importa el foco del relato. Los autores precisan la focalización cinematográfica en la que el valor cognitivo puede depender de las acciones puestas en escena o de la voz en off. La focalización interna será cuando el relato está restringido a lo que sabe un personaje, aunque esto no implique compartir siempre su mirada como se postulaba en la teoría literaria. La focalización externa cuando existe una “restricción a nuestro saber en relación al del personaje que acaba produciendo efectos narrativos” (p. 151). Por último, la focalización espectral cuando el narrador le da una ventaja cognitiva al espectador que le permita colocarse en una posición superior respecto al relato que la que ocupa el protagonista, también se da la ocularización espectral en la que la ventaja es dada por la posición de la cámara (pp. 137-154).

La voz en off se puede construir como un estructurante fundamental, Michel Chion (2004) siempre ha alertado sobre la poca atención que se le presta al uso del sonido y la voz como un elemento central en la generación de la ilusión cinematográfica (pp. 57-62)). También resulta interesante la teorización que de la voz en off realiza Britta Sjogren

(2006) al precisar que registra un espacio independiente y connota otredad, evoca mejor la tensión dialéctica con respecto a la imagen porque es más activa que esta, más invasiva y pervive por más tiempo.

CONSTRUYENDO UN ESTILO

El crítico argentino de La Nación, Diego Batlle (2008), encuentra muchas de las ideas propuestas en el film “entre las más audaces y delirantes” del cine argentino reciente. Resalta, además, el paso de la película por diversos géneros como thriller, comedia, melodrama romántico, falso documental, aventuras, costumbrismo, épica, cine bélico, *road* y *river movie*. La importancia de la voz en off va de la mano con “delirios de grandeza” y una “liviandad propia de la novela popular”, junto a la “belleza sofisticada” de la literatura del siglo XIX.

Lo que he dicho una vez me pertenece, y solo puede abandonarme mediante una cesión ... cuyo reconocimiento legal es un par de comillas. Lo que he dicho dos veces ... deja de pertenecerme para caracterizarme, y puede abandonarme por simple transferencia de imitación: al repetirme, me imito a mí mismo, y pueden imitarme repitiéndome. Lo que digo dos veces no es ya mi verdad, sino una verdad sobre mí, que pertenece a todo el mundo. (Genette, 1989, p. 97)

El teórico literario francés Gerard Genette definió de esta forma el proceso de imitación por el cual dos textos, sin referencia directa alguna, dialogan entre sí. La cita en cuestión se centra en la idea de *estilo*, un autor construye su *estilo* a partir de la repetición de una serie de recursos que se convierten en característica intrínseca de su obra. La imitación seria o *forgerie* tiene como función dominante el homenaje admirativo, es ese el punto que la diferencia de otros tipos de imitación como el pastiche (imitación por divertimento) o la sátira (burla degradadora).

LAS REFERENCIAS

Desde referencias directas al cine de Alfred Hitchcock o cuestiones más estilísticas cercanas a la mencionada acumulación propias de un cineasta como el chileno Raúl Ruiz, máximo exponente del término: “El universo narrativo ruiziano está hecho de historias

que se entrelazan y se cruzan reingresando sobre sí mismas” (Vásquez, 2010, p. 9). Sin embargo, no son las tradiciones cinematográficas las que se exponen de forma más evidente en esta película, la cita de Genette no es una simple arbitrariedad, sino la confirmación directa de la tradición literaria expuesta de forma explícita por el propio Llinás. Esto hace más potente la comparación con el cine de Ruiz que “descoloca al espectador, lo reinstala en la situación de un lector de texto. Se está, pues, aquí ante la idea del cine como escritura, del film como texto” (Vásquez, 2010, p. 9).

Esta tradición literaria se representa mediante una pequeña cadena que une al cine del argentino con la novela de aventuras del siglo XIX. El camino inicia con la obra narrativa del británico Gilbert Keith Chesterton, que se convirtió años después en la referencia máxima de la forma en que Jorge Luis Borges concibió su literatura, quien junto a Adolfo Bioy Casares reforzó su estilo en base a la imitación de ciertos patrones que Chesterton había trabajado previamente. Y es, entonces, a través de Borges, que esa tradición llega a Llinás, la fuerza literaria de *Historias extraordinarias* y del resto de su filmografía responde a su fanatismo por la obra borgiana, lo que sostiene una de las sentencias de *La muerte del autor*: “el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original” (Barthes, 1968, p. 3). Aunque más adelante veremos que esto es, en realidad, una decisión estilística y que, para los efectos de este trabajo, entendemos como una decisión también original.

LA PRESENCIA DEL CINE

Diego Batlle (2013) menciona como la cinta portuguesa *Tabú* (Gomes, 2012) comparte con la argentina “un amor por la literatura y el cine de aventuras a partir de un uso casi permanente de la narración en off y una búsqueda de situaciones imprevisibles, sorprendentes, absurdas (pero sin caer jamás en lo paródico)”. Ricardo Adalia Martín prefiere compararla con una precedente: *El año pasado en Marienbad* (Resnais, 1961), en la comparación resalta el sutil cambio de narrador que apunta a seguir “las huellas dejadas por Alain Resnais”. La cercanía no queda ahí: “Con sus detalles milimétricos, sus recuentos, clasificaciones por capítulos, descripciones, digresiones y todas las figuras narrativas que convierten la narración en algo tan desmesurado que no deja lugar a la imaginación del espectador” (Adalia Martín, 2009).

La propuesta de Llinás “es devolver a un cine que agotó sus posibilidades narrativas ... la posibilidad de contar historias, así sea al precio de escamotearles el último acto, para restituir al espectador el goce primigenio de mirar y sorprenderse” (Chiappussi, 2008). La máquina de narrar del director argentino puede acercarse, también, a la de películas como *Inland Empire* (Lynch, 2006) o *Naked Lunch* (Cronenberg, 1991); como en ellas, el final busca redención antes que conclusión, cargar de sentido al relato. Finalmente, las referencias pueden ser algo superficiales porque lo importante aquí es “la vigencia y permanencia de la posibilidad del relato” (Alonso, 2013).

LA ORIGINALIDAD

En cuanto a la idea de originalidad, la entendemos en primer término en el sentido que sostiene el crítico literario Enrique Anderson Imbert en *Chesterton en Borges*, citando una entrevista al propio Borges define lo original como “expresar lo que todos los hombres alguna vez han sentido o sentirán en su vida” y complementa con “ser original (aquí vuelvo a citar a mi maestro Chesterton) en el sentido de referirse a los orígenes de las cosas, es decir, a los orígenes esenciales” (Anderson Imbert, 1973, p. 471). Para ser aún más claros, podemos recoger la primera acepción del diccionario de la RAE que entiende original como: “perteneciente o relativo al origen” (RAE, definición 1).

Pero la película presenta varias capas de significado, y por esta razón no podemos reducir el término a una definición unilateral, por tanto hay otra acepción que resulta pertinente. Entendemos lo original también como algo: “que tiene carácter de novedad” (RAE, definición 6), como ya precisamos *Historias extraordinarias* surge en oposición a la línea narrativa del NCA y opera como una película novedosa por las formas que emplea para construir su relato.

LA OPULENCIA

Un término que es necesario precisar es la opulencia, muy presente en las narraciones que divagan, y lo entendemos, según la Real Academia Española, como “sobreabundancia de cualquier cosa” (RAE, definición 2). A esto apunta -en la línea de cineastas como Raúl Ruiz, Hugo Santiago o el más contemporáneo Miguel Gomes-

Mariano Llinás, a la excesiva proliferación del relato para convertirse en un *autor original*.

Para definir de forma clara este controversial término y la ubicación de Mariano Llinás en la categoría, resulta pertinente la anotación que hace el historiador español Román Gubern en el prólogo de *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*; un cineasta es un autor, entonces, cuando “sus películas exhiben una técnica, un estilo y un universo imaginario estable, reconocible e identificable” (Sanderson, 2007, p. 15).



METODOLOGÍA

La metodología de la presente investigación se basa en la observación del objeto de estudio, la película *Historias Extraordinarias*, y en el análisis del contenido de la misma, así como en la observación y análisis de textos precedentes para así comparar sus mecanismos con los de la película en cuestión.



RESULTADOS

Historias extraordinarias es el primer largometraje de ficción del cineasta argentino Mariano Llinás. La película está dividida en tres relatos y estos, a su vez, en episodios; los tres relatos narran las aventuras de los tres protagonistas: X, Z y H. Para este análisis nos interesa el relato de X, el protagonista de esta historia es un hombre de mediana edad sin ningún trabajo interesante que por un hecho extraordinario termina convertido en una suerte de detective.

Y dentro del relato son tres los capítulos elegidos por la importancia de su definición respecto a la totalidad de la obra:

Episodio 1: Episodio del tractor

X camina por una zona desértica de la provincia de Buenos Aires a la que llega para realizar un trabajo rutinario, ahí se convierte en el testigo inesperado de un asesinato y recoge un maletín que lo involucra directamente. Aquí nos interesa empezar a definir los mecanismos de la voz en off, la duda como herramienta y la focalización del relato, es el punto de ataque para iniciar el viaje.

Episodio 12: El caso Lola Gallo

X tiene una nueva rutina, vive una reclusión voluntaria en un hotel, desde ahí observa obsesivamente la vida del resto de viajantes hospedados en el lugar. Aquí nos interesa resaltar la proliferación de géneros y las múltiples referencias que definen en un solo capítulo la excesiva hipertextualidad del relato.

Episodio 15: El hijo del diablo

X decide finalmente deshacerse del maletín, lo envía a un juzgado y vuelve al trabajo: realizar un peritaje a las obras arquitectónicas de Francisco Salamone. Aquí nos interesa analizar cómo la ficción se funde con la realidad generando una nueva capa de hipertextualidad que hace crecer el relato y sus posibilidades.

DISCUSIÓN

Mariano Llinás escribió y dirigió la película argentina *Historias extraordinarias* –sería más preciso llamarla texto, concepto que según Robert Stam (1999) “tendía a enfatizar el cine no como imitación de la realidad sino más bien como un artefacto, un constructo” (p. 219)– como una acumulación de referencias conscientes e inconscientes de autores que lo marcaron o que sin saberlo plantearon ideas similares previamente, unas más notorias y otras absolutamente imperceptibles, y es que “todo texto forma un ‘mosaico de citas’, un palimpsesto de huellas” (Stam et al., 1999, p. 233). Ya lo decía Roland Barthes (1968) hace más de medio siglo: “Un texto no está constituido por una fila de palabras, ... sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras”. Son esas formas de escribir las que aparecen en las costuras de la película.



Historias extraordinarias no es más que un viaje sin retorno, y en ese viaje la cinta dialoga continuamente con tres escritores que trabajaron hasta el cansancio en cada uno de sus mecanismos. Dos de ellos son también argentinos: Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Y el tercero en cuestión es un novelista inglés de esa tradición de aventuras que tanto añora esta película: Gilbert Keith Chesterton.

CHESTERTON, BORGES Y BIOY

Son muchas las investigaciones que intentan conectar las literaturas de Borges y Chesterton, pero los resultados suelen ser insatisfactorios. La presencia del inglés en el argentino no es evidente, es más una cuestión de estilo; es lo que Gérard Genette (1989) conoce, dentro de sus prácticas hipertextuales, como “imitación”, siendo esta la figura que consiste en imitar el giro, la construcción propia de otra. Genette incluye, además, dentro de esta categoría, la más específica “imitación seria”, que se define como homenaje admirativo e imitación estilística (pp. 83-107).

La realidad es que el propio Borges confesó que durante su proceso de escritura siempre tuvo a Chesterton en mente, una línea que se puede extender hasta Llinás, un cineasta que siempre piensa en Borges y su laberíntica construcción. Si hay algo que destaca especialmente en los narradores de Llinás es su tendencia a la duda, ellos saben mucho de lo que se está viendo, pero también se permiten dudar, son conscientes de la imposibilidad de saberlo todo. Sin embargo, esto no es algo nuevo, nada lo es, Borges (2017) tiene más de un ejemplo de esta situación: “la historia que he narrado parece irreal porque en ella se mezclan los sucesos de dos hombres distintos” (p. 142) y “sospecho que en mi relato hay falsos recuerdos” (p. 178).

Borges escribió un prólogo a *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, en el que inicia citando a José Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*, 1925), que argumenta la imposibilidad de crear una aventura que interese a la sensibilidad superior del ser humano. Sobre esa sentencia, Borges se permite tener un pensamiento contrario: “Algunos escritores (entre los que me place contar a Adolfo Bioy Casares) creen razonablemente disentir” (Bioy, 2002, p. 5). Hoy, han pasado más de sesenta años de aquel prólogo, y podemos afirmar que Mariano Llinás es otro de esos escritores.

“Borges se mostró particularmente interesado en el hecho de que una historia, incluso cuando deja de tener credibilidad desde un abordaje realista, aún puede fascinar a sus lectores u oyentes” (Alonso, 2013). Y es que lo importante en la ficción borgiana y, por extensión, en la que propone Llinás no pasa por imitar la realidad, sino por sorprender al lector/espectador y envolverlo en sus narraciones. Así se construyen los relatos, sin preocuparse por lo inverosímil, por las excesivas coincidencias, con el único interés de atrapar al espectador cueste lo que cueste.

LA PELÍCULA COMO HIPERTEXTO

Historias extraordinarias utiliza letras para nombrar a sus personajes, pero no es la primera vez que esto se ha hecho en el cine. Un antecedente claro es *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais (1961), esa película llena de dudas que divaga siempre entre lo falso y lo verdadero, aquí la protagonista se llama A, los dos hombres que la acompañan X y M. Años después llega otro ejemplo desde la literatura que homenajea Llinás, en *Crónicas de Bustos Domecq*, libro escrito a cuatro manos por el antes mencionado Borges junto a Bioy Casares, en la crónica titulada *El teatro universal*, se lee lo siguiente: “Los conspiradores, con disciplina ejemplar, ni siquiera se saludaron ni canjearon un guiño. X anduvo por las calles. Y incursionó en oficinas y tiendas. Z confió una misiva al buzón” (Borges y Bioy, 2002, p. 71).

Otra crónica presente en este libro –*Ecllosiona un arte*– encuentra en la duda una fuente de humor, tal como sucede con los narradores de Llinás. En esta crónica se lee: “¡No olvidar la fecha! ¡23 o 24 de abril de 1941!” (Borges y Bioy, 2002, p. 77). Es una orden sin saber muy bien lo que se está ordenando, una frase que resulta irónica y un buen resumen del humor inteligente que se trabaja en todo el libro. Pero Bioy no solo apuesta por estos juegos cuando trabaja con Borges, también lo hace en sus trabajos en solitario.

La invención de Morel encuentra en su capacidad de dudar su mayor humanidad y verdad: “Creo que esta isla se llama Villings y que pertenece al archipiélago de Las Ellice” (Bioy, 2002, p. 12), dice el narrador en primera persona del relato, se encuentra en un lugar del que no puede asegurar su nombre, y ante esa duda se suma otra más. A pie de página aparece la nota de un falso editor que no es más que otra construcción de Bioy para dotar de verdad a la ficción: “Lo dudo. Habla de una colina y de árboles de diversas clases. Las islas Ellice –o de las lagunas– son bajas y no tienen más árboles que los cocoteros arraigados en el polvo del coral. (N. del E.)” (Bioy, 2002, p. 12).

LA DESMESURA

La tesis de *Historias extraordinarias* queda clara desde el inicio, es una apología de la desmesura. “¿Qué tiene que contar que le va a llevar tanto tiempo?”, pregunta Fernando

Chiappussi (2008) en un texto escrito a propósito de la película y se responde que aquella interrogante debe ser central, el disparador mismo del proyecto de Llinás. Pero la narración no tiene punto de llegada, lo importante es la posibilidad de contar una historia y el gusto por hacerlo: “contar porque sí, porque interesa y divierte, todo lo posible hasta que el otro pida basta” (Chiappussi, 2008).

Llinás abre, constantemente, puertas a nuevos relatos, nos propone un “reencuentro con el cine de peripecias, la pulsión del género” (Chiappussi, 2008). Estamos en el territorio de la aventura, considerado juvenil o infantil por el único sentido de que nunca más seremos capaces de asombrarnos como lo hacíamos en aquella edad. Chiappussi (2008) sostiene que lo que buscamos en una película es lo distinto, lo exótico, lo lejano, y en ese momento se presenta una especie de “apuesta entre contador y oyente: ‘a ver si me sorprendes’ dice uno, ‘no vas a adivinar’ piensa el otro”. Cuando crecemos el placer se vuelve intelectual, resignado, paciente, entonces Llinás rompe con ello y vuelve al tiempo en que todo era nuevo.

El ambicioso proyecto de Llinás busca ser “la máxima expresión de algo” (Contreras, 2013, p. 357), tiene una apuesta clásica por las grandes ideas, las grandes realizaciones, los grandes relatos. Lo que importa en estas historias es multiplicar las capacidades narrativas del relato. El cineasta porteño apuesta por “crear, hoy, grandes ficciones, y, concretamente, según declara, por reconstruir, por revivir, de algún modo, la novela del siglo XIX” (Contreras, 2013, p. 364). Y el relato se moldea, entonces, sobre las bases de la novela clásica y el género de aventuras cultivado por Stevenson.

LA DIGRESIÓN

“La digresión continua aporta, increíblemente, subhistorias tan interesantes como las primeras. Y toleramos cada nuevo desvío porque Llinás sabe contar, sabe sacar algo interesante de imágenes rutinarias” (Chiappussi, 2008). Como Stevenson, maestro de la digresión, Llinás quiere sugerir mil caminos posibles, sorprender, desconcertar, convencernos de que estamos frente a algo distinto. Sus referencias están más cercanas a la literatura. Chiappussi menciona que su gesta de post-ficción tiene algo de Bolaño, o de la narración desbocada e inverosímil de Aira. *Historias extraordinarias*, dice Luciano Alonso, es una película terriblemente literaria, su influencia es más tangible y real que

cualquier influencia cinematográfica. “Las influencias literarias que el propio Mariano Llinás reconoce, remiten a autores clásicos. Desde Julio Verne, pasando por Rudyard Kipling, hasta Stevenson.” (Alonso, 2013).

Alonso (2013) ve otras influencias, no todas conscientes, que van desde Franz Kafka hasta la intriga de Paul Auster, pasando por las subtramas de Thomas Pynchon y Roberto Bolaño, la combinación de fantasía y cotidianeidad de Haruki Murakami, Bioy Casares, Kurt Vonnegut, o la no resolución de enigmas de Leonardo Sciascia. Nunca afirma que Llinás haya leído a todos los autores mencionados, pero sí resalta que estos paralelismos revelan la complejidad semántica y riqueza de la obra. El propio Llinás menciona la influencia de la literatura clásica, de la novela del siglo XIX, y de Jorge Luis Borges, pieza fundamental en el rompecabezas de *Historias extraordinarias*. Dice el realizador en una entrevista a la revista chilena *La Fuga*: “El escritor argentino que más me interesa es Borges. Borges a veces trabaja el espacio y otras no. Pero cuando lo hace es genial. ... la manera de crear paisaje es la ficción” (Llinás, 2011), y luego agrega el cineasta: “Eso está dado por las historias de Stevenson, o incluso las ficciones de Sherlock Holmes, las obras de Chesterton” (Llinás, 2011). El propio director de la película es consciente de la cadena hipertextual que recorren sus trabajos ficcionales.

LA CAPACIDAD DE SORPRESA

En uno de los libros más famosos de Chesterton, *El hombre que fue jueves*, se plantea un inicio en el que creemos que el protagonista es Gregory, y el novelista inglés pone en su boca unas palabras que con el paso de las páginas adquieren sentido como el evidente disparador de la historia, el falso protagonista se convierte en una simple excusa:

—¿Por qué todos los empleados y los obreros que viajan en los trenes presentan un aspecto tan triste y cansado? Se lo diré: porque creen que el tren lleva el rumbo correcto; porque saben que llegarán al sitio para el que han comprado el billete; porque saben que una vez que han pasado Sloane Square la próxima estación es Victoria y nada más que Victoria. ¡Oh, qué arrebatos de entusiasmo! ¡Oh, sus ojos brillarían como estrellas y sus almas se sentirían de nuevo en el Paraíso si la próxima estación fuera inexplicablemente Baker Street! (Chesterton, 2017, p. 28).

El texto que aquí plantea Chesterton busca cuestionar al espectador sobre el rol de la sorpresa, busca que el espectador se convierta en un niño y se divierta con lo desconocido. Invita a que el adulto lector rehuya a sus taras y se pierda en la ficción. Es esto lo mismo que plantea Llinás en *Historias extraordinarias*, una invitación al espectador a dejarse sorprender, una vuelta a las más clásicas novelas de aventuras inglesas del siglo XIX, una vuelta al origen.

LA VUELTA AL ORIGEN

Ese regreso también es uno a la niñez porque el relato nos invita a eso, a recuperar la primigenia capacidad de ver lo nuevo, lo distinto. Al respecto apunta Miguel Martín sobre *La flor* (película de 2018 de Llinás) algo que podemos extender a todo el cine del argentino, pues confirma que el único propósito de Llinás es contar por el propio placer de hacerlo:

Un relato que se cuenta como al niño que quiere una historia antes de acostarse y que se dormirá antes de que el padre o la madre puedan dar un final ... cuando al día siguiente pueda retomarse esa historia, podrá ser la misma u otra muy diferente, porque lo importante es que alguien cuente, que alguien nos haga vivir una aventura interminable. (Martín, 2018)

Pero volver a estas novelas decimonónicas es también interpretarlas desde la visión más fría que otorga la distancia temporal a una película que “tiende a lo arborescente, sin ceñirse a las estructuras vectoriales de la narrativa clásica de aventuras. En otras palabras, reconstruye el relato canónico a partir de las visiones de la posmodernidad, de sus reglas de consciencia narrativa” (Bedoya, 2020, p. 332).

Pero no hay en Llinás un simple interés por el ‘retorno a’, sino por explorar nuevas formas de percepción para el relato, por ello la literaria voz en off se apodera de la totalidad del relato, asume la propia desmesura de la narración, “se aplica de un modo tan masivo que el texto correspondiente a esa voz ... cubre toda la representación” (Contreras, 2013, p. 364).

LA VOZ EN OFF

La voz del narrador crea, por encima de las imágenes, el mundo diegético de la película, lugares y personajes se construyen desde de la palabra, utiliza “un mecanismo de oraciones conjeturales que hacen oscilar al texto hablado entre la certeza y la duda sobre lo que va a suceder, entre la información y la opinión, entre la posible verdad y la posible mentira” (Morales, 2012, p. 3).

“El cine de Llinás es un cine comentado. La voz en off está siempre”, afirma Javier Porta Fouz en su ensayo *Algunas cosas que nos gusta suponer sobre el cine de Llinás*, el director artístico del BAFICI también resalta la dimensión lúdica en la que se apuesta por este recurso. “Comentarios, narraciones, sarcasmos, informaciones, descripciones, clasificaciones, muchas clasificaciones (también se es borgeano al clasificar, al ordenar el universo de manera un poco distante, siempre aguda)” (Porta Fouz, 2009, p. 152). Queda clara entonces la importancia del uso de la voz para la construcción de sentido en *Historias extraordinarias*. Pero esta jamás es una voz que subraya, tal como ensayan Julia Kratje y Mariano Dagatti (2017) esta existe para “tensionar la frecuente tentación a la tautología: se adelanta al relato, lo pone en duda, lo contradicen, lo preñan de sentido o directamente se lo quitan” (p. 211).

La obra de Llinás tiene una serie de características que la vuelven antes literatura que cine, sin que esto implique juicio de valor alguno; el principal elemento utilizado por el cineasta argentino es la voz en off, el narrador que acerca el relato a un espectador que, además, recibe de él una información muchas veces contraria a la que se ve en pantalla. Se presenta así, como una voz similar a los narradores del chileno Roberto Bolaño o, por supuesto, del argentino Borges. En *La muerte y la brújula* “Borges presenta el tema del personaje que fabrica la realidad, que arregla los acontecimientos como un novelista arregla sus episodios” (Anderson Imbert, 1973, p. 487), o como los narradores de Llinás construyen su relato.

La voz en off carga además con una decisión bastante particular y es que el cineasta decide utilizar a tres actores distintos para interpretar a un mismo narrador, el cambio es siempre inesperado. Ya en el lejano 1959, el cineasta francés Alain Resnais en *Hiroshima, mon amour* dio a la voz en off un sentido estético al intercalar a los dos protagonistas del relato en una construcción dialógica sobre imágenes trágicas, combina así ficción y realidad, reconfigura el sentido de las imágenes, no las subraya, en ese tono

trabaja también Llinás, dándole a la voz en off el poder de resignificar lo que estamos viendo.

DIÁLOGOS INICIALES

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 un interés. (Llinás, 2008)

Así empieza *Historias extraordinarias*, con un estilo de narración que mantendrá durante todo el metraje; nos presenta, además, a un narrador que inmediatamente renuncia a su omnisciencia y sorprende al espectador.

El crítico de cine Luciano Alonso recordaba en Llinás la intriga propia de la moderna literatura de Paul Auster, y en los párrafos iniciales de *Ciudad de cristal* encontramos una prueba palpable de ello. La *nouvelle* cuenta la historia de un solitario escritor llamado Quinn que una noche es confundido con un detective de nombre Paul Auster –como el propio autor del libro en un claro elemento transtextual– y por una innata curiosidad, comparable con la que siente el lector, toma su lugar para trabajar un caso. Paradójicamente, el impulso propio del relato convierte en detectives tanto a X en *Historias extraordinarias* como a Quinn, cuya historia empieza de la siguiente manera:

Todo empezó por un número equivocado, el teléfono sonó tres veces en mitad de la noche y la voz al otro lado preguntó por alguien que no era él. Mucho más tarde, cuando pudo pensar en las cosas que le sucedieron, llegaría a la conclusión de que nada era real excepto el azar. ... En cuanto a Quinn, no es preciso que nos detengamos mucho. Quién era, de dónde venía y qué hacía tienen poca importancia. Sabemos, por ejemplo, que tenía treinta y cinco años. Sabemos que había estado casado, que había sido padre y que tanto su esposa como su hijo habían muerto. También sabemos que escribía libros. (Auster, 2012, p. 13)

El narrador de *Ciudad de cristal*, al igual que el de *Historias extraordinarias*, evita las descripciones que para él no tienen una importancia capital en el relato, sin

embargo, sí se detiene en aspectos que para otros podrían ser superficiales, la subjetividad de la narración es una característica intrínseca a ambos textos. Como intrínseca es a la obra del antes mencionado Raúl Ruiz, el cineasta chileno también utiliza una voz narradora para presentar los relatos de *La recta provincia*.

“Este era un hombre. Vivía solo con su mamá. Este era un hombre bueno para nada, decirle inútil era poco. Se le caía todo de las manos ... No se había casado, cómo se iba a casar ese inútil” (Ruiz, 2007). La voz en off de Ruiz aparece en tono burlón, como un agente externo que comenta desde el humor las tribulaciones de los personajes, Llinás apuesta por un uso similar de este recurso.

EPISODIO DEL TRACTOR: FOCALIZACIÓN Y DESAFÍO

Episodio del tractor es el nombre del primer capítulo de *Historias extraordinarias* –la división en capítulos ya marca una influencia literaria–, alrededor de siete minutos de imágenes acompañadas por una voz que define los mecanismos de la película. El narrador nos adelanta el primer acontecimiento importante: un asesinato. Así, sin grandes estridencias, es también un adelanto del ejercicio lúdico que significarán las próximas cuatro horas de visionado. El espectador es consciente de lo que va a suceder y solo puede esperar, tomando en cuenta las enseñanzas de su venerado Hitchcock, Llinás decide apostar por el suspenso, antes que por una simple sorpresa. Esta forma de concebir el relato, según Genette, y en función al punto de vista que asume el espectador, se denomina focalización espectral.

La focalización espectral se define como una situación en la que el narrador dota de una ventaja cognitiva al espectador, que pasa en ese instante a saber más que el propio personaje. Nuestros ojos apenas pueden ver a tres hombres que conversan al lado de sus vehículos, la escena se observa con distancia, es lo mismo que observa X, tenemos la visión del personaje. Sin embargo, la cosa cambia cuando el narrador decide darnos una información adicional:

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. (Llinás, 2008)



Es en esas líneas mencionadas por el narrador de *Historias extraordinarias* que la película se desnuda para mostrarnos su mecanismo: el de una voz en off poderosa decidida a tomar parte de la historia como un elemento principal, el narrador hace una metalepsis narrativa y se convierte en un cómplice directo del atento espectador. La voz quiere mostrarnos su inteligencia, decirnos que puede ver más allá, que predice el futuro como lo hace el narrador de *El hombre que fue jueves*, de Chesterton (2017): “En unos segundos se encontrarían en medio de la multitud y perecerían, pero antes se produjo una interrupción” (p. 216). Anticipar la muerte como un recurso para enganchar al espectador, para que este no te abandone.

Llinás apuesta por un inicio que te atrapa con el fin máximo de que las próximas horas sigas caminando al lado de la aventura; el espectador se siente desafiado y sin marcha atrás en el viaje al que se acaba de enrumbar, o, en todo caso, es ese el objetivo. El cineasta argentino jamás oculta sus influencias: la novela de aventuras, quiere que el espectador se imagine lo que está a punto de suceder, quiere, básicamente, que su mente trabaje. En un sentido similar se plantea el inicio de *Aventuras de un cadáver* –un claro exponente del género antes mencionado con una marcada conciencia de su calidad de ficción–, el libro fue escrito en 1889 por Robert Louis Stevenson:

Mientras el lector, cómodamente sentado junto al agradable fuego de su chimenea, se entretiene hojeando las páginas de una novela, ¡cuán lejos está de

hacerse cargo de los sudores y angustias que ha pasado el autor para componerla! Ni siquiera llega a imaginar las largas horas de lucha para triunfar de las frases difíciles ... para procurarle a él algunos momentos de solaz junto al fuego de la chimenea o para hacerle menos fastidiosas las horas pasadas en el ferrocarril.

Podría yo, pues, comenzar este relato trazando una biografía completa del italiano Tonti, ... a esto podría añadir para mayor suplicio del lector, un tratado en regla acerca del sistema económico a que dio nombre el citado italiano. Precisamente tengo dos cajones de mi papelería atestados de materiales indispensables para semejante trabajo, pero no quiero hacer gala de erudición barata. Tonti murió hace ya bastante tiempo, y hasta debo aclarar en conciencia que jamás he logrado encontrar a nadie que llore su muerte. En cuanto al sistema de las tontinas, he aquí en breves palabras lo que considero indispensable para la inteligencia del sencillo y verídico relato que vendrá después. (Stevenson, 1985, p. 5)

Stevenson, hace más de un siglo, tiene las mismas intenciones que Llinás hace unos pocos años, la de hablarle de frente y sin tapujos al espectador. El novelista británico comenta, con una dosis de soberbia, el proceso productivo detrás de su proyecto artístico. Habla también de lo que podría haber hecho y decidió no hacer, reafirma también su categoría de autor. Y remata el segundo párrafo indicando que solo le dará al espectador la información indispensable para que el relato se entienda con la mayor sencillez. Stevenson engaña al espectador, al igual que Llinás. Stevenson inicia el nada sencillo relato de las aventuras de un hombre muerto, mientras que Llinás presenta el argumento de una serie de televisión policial y le da vuelta mil veces hasta exprimirlo por todos lados.

La historia de X es, desde el momento en que presencia un asesinato, una de género policial que bebe de los orígenes mismos del género, y se enorgullece de ello. Umberto Eco, en *De los espejos y otros ensayos*, plantea la escritura de Borges y Bioy en *Seis problemas para Don Isidro Parodi* como “una parodia de Chesterton, quien, a su vez, hacía una parodia de la novela policiaca de Poe” (Eco, 1988, p. 173). Llinás hace una parodia –entendida como imitación seria en los esquemas de Genette– de Borges y Bioy, volviendo de esa manera a los orígenes de una tradición narrativa.

Jorge Luis Borges (1998), en el prólogo de *Historia universal de la infamia* afirma que: “Los ejercicios de prosa narrativa ... derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson

y de Chesterton”. Borges (2017) es aún más claro en las primeras líneas de su cuento *Tema del traidor y del héroe*: “Bajo el notorio influjo de Chesterton ... he imaginado este argumento, que escribiré tal vez y que ya de algún modo me justifica” (p. 91). De Chesterton imita, según Anderson Imbert, los mecanismos de paradoja y trampa, a la vez que admira “el arte de argumentar una peripecia” (Anderson Imbert, 1973, p. 480). Son esos mismos mecanismos los que emplea Llinás en ciertos momentos de su película.

EL CASO LOLA GALLO: NUEVOS CAMINOS Y GÉNEROS

Gillian Gayton en su artículo *Jorge Luis Borges y G.K. Chesterton* hace hincapié en la relación entre ambos y menciona que Borges, al escribir *El jardín de senderos que se bifurcan*, “tenía como ejemplo a Chesterton, quien sabía sacar el mejor partido del cuento de detectives” (Gayton, 1977, p. 312). Y es en un cuento de detectives en lo que está destinada a convertirse la historia de X, sobre todo en la primera mitad del capítulo titulado *El caso Lola Gallo*, que es quizás el mejor resumen de la enorme cantidad de diálogos hipertextuales que la película plantea.



Una película que es capaz de olvidarse de la cámara para hablar directamente al espectador, como ya lo hiciera, por ejemplo, *El manuscrito encontrado en Zaragoza*. En un momento de la película, una mujer dice lo siguiente: “Todas estas aventuras comienzan de forma sencilla. El oyente cree que todo acabará pronto, pero una historia crea otra, y después otra”, a lo que otro personaje responde “Es como los cocientes, que pueden ser divididos indefinidamente” (Has, 1965). Así divide sus historias Llinás, y reta

la inteligencia del espectador, algo propio de su cine desde su época más incipiente, como en *Balnearios*: “Todo lo que se cuenta en este film es cierto, sin embargo por momentos no lo parece” (Llinás, 2002), el espectador sabe que debe estar siempre en estado de alerta.

El caso Lola Gallo define más de una de las inquietudes de Llinás. En su primera parte es un clásico relato policial con un homenaje evidente a *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954). La segunda mitad cambia radicalmente el tono del relato y se postula como un clásico melodrama romántico con el fondo musical de Roberto Carlos.

Esa mencionada primera parte presenta muchas conexiones, *Una tarde con Ramón Binadera* es otra crónica de Bustos Domecq que empieza así su narración: “Toda estadística ... presupone la espléndida y acaso insensata esperanza de que en el vasto porvenir, hombres como nosotros, pero más lúcidos, inferirán de los datos que les dejamos alguna conclusión provechosa o alguna generalización admirable” (Bioy y Borges, 2002, p. 23). La idea de X es la misma, conclusiones provechosas de su investigación planteada desde el típico cuarto cerrado de los detectives, Llinás se sostiene en la idea de parodia de Genette.

La diferencia aquí es que la búsqueda policial se ve interrumpida por el interés amoroso del propio X, es así que el diálogo hipertextual se plantea ahora con *La invención de Morel*, de Bioy Casares. X se enamora de una mujer que ve solamente a través de una ventana, espía su vida y, en algún momento, incluso, siente celos por esa desconocida mujer. El protagonista perdido en la isla de Morel encuentra la esperanza que creía perdida en una figura femenina: “No espero nada. Esto es horrible. Después de resolverlo, he ganado tranquilidad. (...)

Pero esa mujer me ha dado una esperanza. Debo temer las esperanzas” (Bioy, 2002, p. 17), más adelante el deseo crece: “Ahora la mujer del pañuelo me resulta imprescindible” (Bioy, 2022, p. 21).



Es necesario agregar una cita más de Borges y Bioy: “para innovar en un arte, hay que demostrar ... que uno ... lo domina ... Romper los viejos moldes es la voz de orden de los siglos actuales, pero el candidato previamente debe probar que los conoce al dedillo” (Borges y Bioy, 2002, p. 110). Podemos casi afirmar que Llinás ha leído esta crónica y que, además, conoce todos los mecanismos hitchcockianos que le permiten crear una aventura policial a través de ciertas reglas determinadas por el cineasta anglosajón.

Estas reglas se basan, además, de forma primigenia –y, por qué no decirlo, original–, en el motivo del cuarto cerrado, típico de la más clásica y popular novela policial. Este funciona de una manera elemental, el crimen ha sido cometido en un espacio cerrado y la investigación consiste en entender cómo hizo el asesino para entrar y salir sin ser visto, las resoluciones posibles son pocas y responden a patrones que se repiten en todas las novelas de este tipo. Sin embargo, hay una tradición que se contrapone a esta, la planteada por Borges y Bioy con su personaje Don Isidro Parodi, un detective que investiga cada caso desde su reclusión en una cárcel, el detective se traslada al terreno delimitado para el asesino.

Marta Susana Domínguez (2005) en su estudio *Chesterton en Borges* afirma al respecto que: “La imitación o inversión paródica del motivo no eliminó el carácter paradójico del mismo sino que lo incrementó ... por el hecho de hacerlo [de investigar el delito] con medios prácticamente nulos, por estar en un cuarto cerrado” (p. 104). *Historias extraordinarias* responde a esta tradición y convierte a X en un detective que investiga casi sin herramientas.

Llinás es consciente de esta tradición y encierra a X en un cuarto de hotel; y, aunque a diferencia del protagonista de *La ventana indiscreta* (Hitchcock, 1954) él no tiene imposibilidades físicas, sí un miedo que lo mantiene paralizado y hace que ambos miren el mundo desde unas ventanas. X investiga un extraño caso delictivo desde las noticias en los periódicos –como lo hiciera el Auguste Dupin de Edgar Allan Poe–, poco a poco el caso desaparece del interés noticioso, y cuando un nuevo caso aparece X los relaciona sin un sentido inicial. Luego de varios días de investigación encuentra que hay una hipótesis que, sin dudarlo, conecta ambos hechos, la voz en off da una larga explicación de esto y afirma que X está orgulloso de haber sido el único que descubrió la conexión.

Pero el narrador –un intermediario del punto de vista de Llinás– acaba de jugar vilmente con el espectador, la parodia se multiplica: “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” (Llinás, 2008). La imitación que Llinás hace de la novela policial y, concretamente, del motivo del cuarto cerrado, se ha convertido en una excusa para jugar con las expectativas del espectador, en una trampa. Roland Barthes definía la trampa como: “omisión deliberada de la verdad, una burla o implicación que envía al lector/espectador hacia falsas callejuelas de significado” (como se cita en Stam, 1999 p. 220). En *Una década de cine argentino* –recopilación de textos editada por Diego Batlle y Diego Lerer (2010) para el BAFICI– se recoge una declaración de los realizadores de la película aceptando que “esa era nuestra meta, contrariar a todos, demostrar que todo era mentira” (p. 19).

En el mismo episodio, en una de sus digresiones amorosas, encontramos una referencia más a *La invención de Morel*, una de las novelas paradigmáticas de la hipertextualidad, ya que tanto en ella como en *Historias extraordinarias* los protagonistas encuentran en una lejana figura femenina una razón para vivir. En el caso de la novela de Bioy, uno de los momentos que ilustra esta situación es:

La mujer llegó más temprano que de costumbre. Dejó el bolso (con un libro medio salido) en una roca, y en otra, más playa, extendió la manta. Tenía un traje de tenis; un pañuelo, casi violeta, en la cabeza. Estuvo un rato mirando el mar, como adormecida; después se levantó y fue a buscar el libro. Se movió con esa libertad que tenemos cuando estamos solos. Pasó, de ida y de vuelta, al lado de mi jardincito, pero simuló no verlo. No tuve ansiedad de que lo viera; al contrario, cuando la mujer apareció, comprendí mi asombrosa equivocación, sufrí por no poder sustraer una obra que me condenaba para siempre. Fui tranquilizándome, tal vez perdiendo la conciencia. La mujer abrió el libro, posó una mano entre las hojas, siguió mirando la tarde. No se fue hasta el anochecer (Bioy, 2002, p. 28).

La narración de Llinás plantea también esa especie de mirada voyerista de la siguiente manera:

La descubre en una de las habitaciones de atrás, donde generalmente solo hay viajantes de comercio o matrimonios viejos. Como él, parece pasarse todo el día en el hotel. X la espía en todo momento y enseguida se aprende su rutina de

memoria: nunca desayuna, se despierta cerca del mediodía y toma sol desde la ventanita de su cuarto, alrededor de la hora de almorzar sale, vuelve casi a la caída del sol, ahí fuma un cigarrillo tras otro durante largas horas hasta que se hace de noche, a eso de las 8 suele recibir una llamada, habla durante cerca de media hora, habla y discute, violenta, después del llamado se entra a bañar, se baña durante muchísimo tiempo, casi una hora, se tira en la cama y durante un tiempo bastante largo X casi no la ve, después escribe durante muchas horas, X, por lo general, suele irse a dormir antes de que termine. ¿Qué hace?, ¿por qué vive en un hotel?, ¿a dónde va cuando sale?, ¿con quién discute todas las noches?, ¿qué escribe? X, de alguna manera, siente que la conoce, sabe cuándo está de buen humor y cuándo no, sabe cuándo algo la preocupa, sabe cuáles son las cosas que le divierten. De alguna manera, siente que ella y él son parecidos. Un día, sale al mediodía y no vuelve hasta muy tarde. Cuando finalmente aparece, X descubre que está celoso. (Llinás, 2008)

Y estos celos llevan la historia a otro terreno, el del melodrama romántico. Lola Gallo es la aparente protagonista de un momento muy puntual de la película que rompe con el resto, y lo hace sin ocultar esa bifurcación. La canción *Un gato en la oscuridad*, del brasilero Roberto Carlos (1988), se apodera del relato, se edifica como la real protagonista de este segmento, confirmando que los personajes son simples actantes de unas intencionalidades mayores, como escribe Ricardo Bedoya (2020) en su último libro sobre cine latinoamericano: “Ninguno de los personajes tiene una encarnación psicológica ... parecen llegar de ninguna parte y conducirse hacia ningún lado” (p. 332). Maia Gorostegui (2017) reafirma esa idea desde la semiótica y entiende a los personajes como motivos narrativos: “Valdría, por tanto y siguiendo a Greimas, entenderlos como ‘actantes’, en tanto que el devenir de las acciones de la diégesis pone el acento en la acción” (pp. 1092-1093).

La voz en off vuelve a cambiar sin previo aviso -antes pasó de Daniel Hendler a Juan Minujín-, ahora es Verónica Llinás quien nos cuenta los delirios amorosos de Lola, lo hace con una pasión por el melodrama, sus pretendientes viven por ella pero el final no puede ser feliz, es anticlimático, Lola no quiere a nadie. Lo que más importa aquí es una canción capaz de cargar de distintos significados el momento de cada personaje, la nostalgia y la esperanza, así como la imposibilidad de definirse. Llinás convierte en pocos

minutos a *Un gato en la oscuridad* en un leitmotiv que termina asociado a la totalidad de la película, la música aquí es un nuevo recurso que suma a la acumulación que propone el estilo autoral del cineasta. La voz de Roberto Carlos asume entonces, de forma menos explícita, la posición de un cuarto narrador que comenta y complementa la imagen.

La importancia de esa y todas las voces es capital, en *Indagaciones sobre la voz over en el cine de Mariano Llinás*, Iván Morales (2012) escribe lo siguiente: “La voz narradora como instancia que asume la creación de la diégesis desde su explícita superioridad cognitiva en relación a los personajes, lo cual le permite no solo diagramar el mundo ficcional sino además comentarlo desde una subjetividad” (p. 3).

EL HIJO DEL DIABLO: IRRUMPE LA REALIDAD

Nos acercamos al final de un largo recorrido y el interés por contar historias sigue estando presente, decía David Bordwell (1995) que estamos rodeados de estas en nuestra vida diaria, Llinás quiere rodearnos aún más, envolvernos por completo y decir algo de la existencia humana. “Quizá la narración sea una forma fundamental para que los seres humanos comprendan el mundo” (p. 64), ¿desea Llinás comprender algo del mundo?

El episodio *El hijo del diablo* decide subir la apuesta del diálogo hipertextual para unirlo con la realidad. El narrador nos desvela el motivo primigenio de la presencia de X en la provincia. El capítulo empieza relatando una sucinta biografía del arquitecto italiano luego radicado en Argentina Francisco Salamone. Pero Llinás no intenta calcar lo real, sino fabularlo, y es que entiende el cine como un espacio “en el que lo real se transforma, se transubstancia, se convierte en puro relato, pura fantasía, pura invención de aquel que lo enuncia” (Esteverena y Falcón, 2010).



La narración rápidamente cambia el tono objetivo para presentar a Salamone como alguien consciente de su talento, de ser un genio, “alguien para quien la propia capacidad de acción y de inventiva no tiene límites”. La voz en off nos relata como a raíz de su interés por la astrología, conoce a un especialista en la rama que alimenta su ego: “usted está llamado a las grandes cosas, usted en lo suyo es el más grande, va a cambiar la historia, habrá un antes y un después de usted”, esto dialoga con el propio momento de la película que parece a punto de tomar un rumbo nuevo, y la voz continúa: “quédese tranquilo, lo espera la gloria (...) espere, solo espere, cuando llegue el momento ya se va a dar cuenta” (Llinás, 2008). El espectador, entonces, decide esperar también.

Ahora la voz toma un rumbo distinto, deja de ser ese narrador confuso que duda de sus propios dichos para afirmar con certeza los pensamientos de un arquitecto – personaje real, aunque seguramente *ficcional*– fallecido casi cincuenta años antes de iniciar el rodaje. Llinás incluye luego de tres horas de metraje un anclaje a la realidad, similar a los que Borges y Bioy solían trabajar para implicar y confundir al espectador a partes iguales. Pero, de pronto, la figura de Salamone desaparece del mapa, queda convertida en la excusa perfecta para mostrar la insignificancia de X, interpretado en una divertida paradoja por el propio director de la película.



Pasan 10, 40, 70 años, el nombre de Salamone nunca más ve la luz. ... algún burócrata observa el nombre de Salamone repetido en los planos de más de 200 edificios, en más de 20 municipios. El burócrata consulta al asesor del subsecretario, el asesor consulta a la asesora de planeamiento, la asesora le desliza un comentario a la subdirectora de patrimonio, dudan, temen, las demoliciones son postergadas por tiempo indefinido. Se decide, para ganar tiempo, subcontratar un peritaje que pase revista del estado de los edificios para después elaborar un informe que acompañe la presentación del proyecto. La empresa subcontratada

para el peritaje, de amplia y controvertida trayectoria con el estado provincial, decide preventivamente evitar que su nombre quede asociado a cualquier tipo de emprendimiento que tenga que ver con la obra pública y decide acudir una vez más a algún perito particular que se encargue del trabajo de campo ... Ese perito independiente es, precisamente, el mismo que llega al hotel una madrugada de invierno, con reserva para cuatro noches y cuya estancia se prolonga misteriosamente más de cinco meses. (Llinás, 2008)

Las ideas de Llinás nunca se alejan del todo de esa fuente de inspiración que representa en su cine la literatura de Borges y Bioy (2002), conectadas ambas en ese cronista detectivesco llamado Honorio Bustos Domecq. En una de sus crónicas – *Homenaje a César Paladión* –, la primera del libro titulado *Crónicas de Bustos Domecq*, compara al homenajeado del título con Goethe, con la idea de confundir al espectador sobre la supuesta veracidad de los escritos (pp. 15-20). Confusión que aumenta cuando trae nuevamente a la narración al falso prologuista del libro, Gervasio Montenegro, y al mencionado Paladión en crónicas como *Catálogo y análisis de los diversos libros de Leonis* (pp. 45-51), la frontera entre lo verdadero y lo literario cada vez es más difusa. Esta situación es la que repite Llinás con la inclusión de Salomone.

Por otro lado, en la crónica *Ecllosiona un arte*, del libro en cuestión, se puede leer: “Este dictamen y nuestra insatisfacción personal ante las obras de esta época, nos han llevado alguna vez al ensueño de una arquitectura que fuera, como la música, un lenguaje directo de las pasiones” (pp. 75-76). Una teoría que el propio Salomone aplicó en la realidad, la arquitectura como un lenguaje directo de las pasiones. La escritora Gillian Gayton (1977) sostiene que Borges, imitando a Chesterton, describe “la apariencia amenazadora de objetos inánimes, a menudo edificios” (p. 312). Llinás, imitando a Borges, describe bajo ese mismo paradigma.



En *Balnearios*, película dirigida por Llinás en el año 2002, entre la comedia, el falso documental y la narración literaria, una voz decía: “Y así empezaban los balnearios. Al principio eran solitarios y remotos, había poca gente, pocos edificios, pocas cosas. Años después se habían convertido en monstruos, se habían convertido en su propia parodia, en su propia caricatura”. Esta frase final representa de forma perfecta la idea que Llinás quiere mostrar en las particulares edificaciones de Salamone.

EPÍLOGO

Historias extraordinarias es un jardín de senderos que se bifurcan con el único fin de enriquecer un relato que, si dependiera de Llinás, sería interminable -como lo demuestra su última película, *La flor*, con una duración de más de catorce horas-; y es que, a riesgo de sonar cliché, el interés está siempre puesto en el recorrido antes que en el punto de llegada, “no importa tanto el derrotero de la aventura como la trayectoria misma, el hecho de recorrer el camino” (Bedoya, 2020, p. 338-339). Llinás es un acumulador compulsivo, quiere que su relato crezca hasta ser inabarcable, deudor de sus raíces literarias: “Los relatos de aventura del siglo XIX dominando la temática y la proliferación de historias, y la obra de Jorge Luis Borges y Bioy Casares marcando el pulso narrativo en laberintos que siempre vuelven sobre el relato” (Morales, 2012, p. 5).

La importancia está, entonces, en dar siempre al relato mismo una condición superior, en jugar con todas sus posibilidades y apostar por un espectador implicado que conecte con una historia nada superficial, llena de subtextos y capas de significado. Las influencias literarias son evidentes en ese relato que se desprende uno de otro, en esa irrefrenable necesidad de seguir narrando. La película se construye desde su hipertextualidad como condición enriquecedora de la experiencia cinematográfica. A Llinás solo le importa una cosa, tener historias que contar. Como escribe en *Un enfoque flamante* el falso cronista Honorio Bustos Domecq: “La historia es un acto de fe ... es inyección de energía, es aliento vivificante” (Borges y Bioy, 2002, p. 126), y de esta forma afirma su dogma: el impulso irrefrenable del relato.

REFERENCIAS

- Adalia Martín, R. (14 de octubre de 2009). *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008). Juventud en marcha.
<https://juventudenmarcha.wordpress.com/2009/10/14/historias-extraordinarias-mariano-llinas-2008/>
- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos: ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos editor.
- Anderson Imbert, E. (1973). Chesterton en Borges. En *Anales De Literatura Hispanoamericana* (pp. 469-494). Universidad Complutense de Madrid.
- Alonso, L. (s.f.). *Historias extraordinarias, de Mariano Llinás*. Revista Crónica.
<http://dossier.revistacronica.com/2013/04/historias-extraordinarias-de-mariano.html>
- Auster, P. (2012). *La trilogía de Nueva York* (1ra ed.). Booket.
- Barthes, R. (1968). *La muerte del autor*.
<https://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf>
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Ediciones Paidós.
- Batlle, D. (29 de setiembre de 2008). *La reinención del cine*. Otros cines.
<http://www.otroscines.com/nota?idnota=1988>
- Batlle, D. (25 de abril de 2013). *Tabú*. La nación. <http://www.lanacion.com.ar/1575895-tabu>

- Bedoya, R. (2020). *El cine Latinoamericano del siglo XXI. Tendencias y tratamientos*. Universidad de Lima.
- Bioy Casares, A. (2002). *La invención de Morel*. Ediciones Peisa.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Borges, J. L. (1998). *Historia universal de la infamia*. Alianza Editorial.
- Borges J. L. (2017). *Borges esencial*. Real Academia Española.
- Borges, J. L., & Bioy Casares, A. (1942). *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Emecé Editores.
- Borges, J. L., & Bioy Casares, A. (2002). *Crónicas de Bustos Domecq* (3ra ed.). Editorial Losada.
- Martín, M. (2018). *Sublimar el relato*. El antepenúltimo mohicano.
<https://www.elantepenultimomohicano.com/2020/04/critica-la-flor-mariano-llinas.html>
- Chiappussi, F. (2008). *Historias extraordinarias. La ficción ha muerto. Viva la ficción*. La fuga. <http://www.lafuga.cl/historias-extraordinarias/104>
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Cátedra.
- Chesterton, G. K. (2017). *El hombre que fue jueves*. Valdemar.
- Contreras, S. (2013). Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás). En *Cuadernos de literatura* (pp. 355-376). Pontificia Universidad Javeriana.
- Domínguez, M. S. (2005). Chesterton en Borges. *Revista de Literaturas Modernas* (pp. 83-108). Universidad Nacional de Cuyo.
- Eco, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. Lumen.

- Esteverena, L. & y Falcón, R. (2010). *La reflexión lúdica sobre la imagen en el cine de Mariano Llinás*. Cine Documental.
http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos_02.html
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Gayton, G. (1977). Jorge Luis Borges y G. K. Chesterton. En *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, (págs. 312-315). University of Toronto.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gorostegui, M. (2017). Historias extraordinarias, de Llinás: Entre la narración y el ensayo. En *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura* (pp. 1090-1098). Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Gubern, R. (2005). Prólogo. En J. Sanderson. (ed.). *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. (pp. 15-19). Universidad de Alicante.
- Has, W. (Dirección). (1965). *El manuscrito encontrado en Zaragoza* [Película]. Kamera Film Unit.
- Kratje, J. & Dagatti, M. (2017). Odiseas, costumbres y extravagancias: una cierta tendencia del cine argentino. En *Cine y literatura. Interferencias e intersecciones* (pp. 207-221). Universidad de Rosario.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica* (2da ed.). Editorial Fundamentos.
- Llinás, M. (Dirección). (2008). *Historias extraordinarias* [Película]. El Pampero Cine.
- Llinás, M. (2011). Mariano Llinás. Conversador extraordinario / Entrevistado por Iván Pinto. En *La fuga*. <https://www.lafuga.cl/mariano-llinas/594>
- Morales, I. (2012). Indagaciones sobre la voz over en el cine de Mariano Llinás. Una vuelta exacerbada a la narración. En *III Congreso Internacional de AsAECA*. Universidad Nacional de Córdoba.

- Porta Fouz, J. (2009). *Algunas cosas que nos gusta suponer sobre el cine de Llinás*. En Jaime Pena (Ed), *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino. 1999-2008* (pp. 151-160). T&B Editores.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.).
- Resnais, A. (Dirección). (1961). *El año pasado en Marienbad* [Película]. Cineriz.
- Ruiz, R. (Dirección). (2007). *La recta provincia* [Película]. Margo Cinéma.
- Sjogren, B. (2006). *Into the Vortex. Female Voice and Paradox in Film*. Universidad de Illinois .
- Stam, R., Burgoyne, R., & Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Paidós.
- Stevenson, R. L., (1985). *Aventuras de un cadáver*. Editorial La oveja negra
- Vásquez, A. (2012). Diálogo de exiliados, cine y políticas estéticas en Latinoamérica: Raúl Ruiz, territorios, ontología de lo fantástico y polisemia visual. En *Nómadas* Universidad Complutense de Madrid.
- Zangradi, M. & Suárez, N. (2022). Cómo filmar juntos. Transtemporalidades y variaciones de lo extenso en el cine de Llinás y Campusano. En *Anclajes* (pp. 37-52). Universidad Nacional de La Pampa.
- Zavala, L. (2003). *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma Metropolitana.