laFuga

Mariano Llinás

Conversador extraordinario

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine de ficción | Cultura visual- visualidad | Espacios, paisajes | Estética - Filosofía | Estudios literarios | Lenguaje cinematográfico | Argentina**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Durante FICV VIÑA 2011 pudimos conversar con el director de la magnífica *Historias extraordinarias* (2008). Nos encontramos con un gran conversador un conocedor de la historia del cine,y un apasionado del debate. Transitamos aquí por: el paisaje, el realismo, la gauchesca, Borges, Hugo Santiago... y varias cosas más. Pasen y lean...

Iván Pinto: ¿Te sientes más cercano hoy en día a algunas propuestasde la literatura contemporánea, más que a las propuestas del cine?

Mariano Llinás: No, no me pasa. Niego un poco la diferencia. Yo siento que el cine es una disciplina formal, una disciplina de la imagen, que muy rápidamente fue colonizada por la literatura. Hay ahí la historia de una conjugación. Muy rápidamente el cine fue utilizado para los mismos fines que la literatura. Una colonización fulminante. Esto empezó con los primeros elementos teatrales de Lumiére, siguió con Mélies y alcanzó la colonización definitiva con Griffith. Y Griffith lo que logró es convertir definitivamente el cine en una dependencia de la literatura. Lo cual no está necesariamente mal, porque podría haber sido una disciplina más de la ciencia como la óptica. Pero me da la impresión que esa subordinación es mucha más rica que lo que terminó siendo. Es decir, estaba la posibilidad de que el cine fuese como el horizonte de la literatura, que ampliara el horizonte de lo literario, a lugares donde la palabra no podía llegar y eso es algo que todavía sigo creyendo... Me parece que hay dos maneras de entender el cine y que una es la que simplemente lo ve como una repetición de esquemas literarios anteriores y otra, de que, que lo ve como un camino de expansión de la literatura. Yo quiero creer que corresponde a eso.

Ahora, yo siento que mis problemas y los problemas de los escritores de palabra escrita son los mismos. Es decir, como trabajar la ficción, como trabajar el mundo. Yo no siento que seamos personas que estamos en lugares opuestos, no siento que el cine sea una cosa y la literatura otra.. Pero yo siento que la idea muchos otros cineastas, es establecer esa diferencia, tratar de liberarse de la literatura. Creo que hay una parte de nuestro trabajo que viene de lo literario pero lo que hay que hacer es sobreponerse de eso y para ello utilizamos desenfadadamente las cosas que eran de ahí, como por ejemplo: la palabra. La palabra dicha. La palabra que siempre es una mala palabra en el cine. Que no toda la vida signifique no hay que usarla, que eso era un prejuicio purista. A mí la palabra me da libertad, me permite ir más lejos, me permite ampliar el espectro de lo que puedo decir y hacer.

I.P.: Tengo la sensación de que tu cine responde un poco a la cuestión de la narración, ¿no?, del acto de narrar con respecto a lo que podría ser quizás un polo opuesto en el Nuevo Cine Argentino...

M.LL.: Mira... lo que decíamos antes del lugar colonizado de la literatura, el cinematógrafo, lo que en el fondo termina siendo central, como forma de descolonización es el argumento. Me parece que los

reaccionarios creen que el argumento es la condición de posibilidad de un film, y los modernos creen que no. Que es la capacidad de narrar cosas que no son el argumento. Cosas que no son argumentadas, que es la capacidad de narrar la que tiene muchas cosas. Para Antonioni será el espacio, para Cassavetes será determinada vitalidad pulsión física que dejó lo argumental. Pero, evidentemente es algo donde el argumento es un punto de partida, no un resultado, no es un horizonte. Entonces, la lucha es contra el argumento, cómo deshacerse de la idea argumental, fuertemente reaccionaria, es la preocupación de todo cineasta.

Fíjate en Hitchcock que es un cineasta que a mí me gusta mucho. Fíjate que a medida que se va volviendo más moderno, más consciente de su arte… pasa a ser un laberinto donde el argumento se diluye cada vez más, donde lo argumental pasa a ser simplemente una especie de excusa, bien manejado y todo eso, pero nuevamente el fin es mucho más que el resumen de su argumento. Y en este sentido, esa es para mí la gran pregunta y la gran política. Y esos cineastas modernos, han elegido diluir el argumento. Es decir, las películas en las que no pasa nada. Yo, también soy un cineasta moderno, pero he decidido lo otro, es decir, saturar de tal manera el fin del argumento, producir una especie de juego tan grande que el argumento pierde su poder central por acumulación, por barroquismo, por exceso, por desborde.

Entonces me da la impresión que tiene que ver con eso, pero siento que con Lisandro Alonso estamos en la misma búsqueda, en el mismo desafío. Que es como hacer un film que no se convierta en una triste dependencia del teatro y la literatura más reaccionaria. O la televisión, no sea una especie de lugar subordinado a la televisión. En este momento me parece que en términos de ficción, es lo más reaccionario que existe. Entonces, eso es lo que pienso al respecto.

I.P.: Ya que hablas de Alonso, ¿dónde dejas el plano? ¿Para ti qué es un plano? ¿Muestra, narra?

M.LL.: Para mí *Historia extraordinarias*, es una película de paisajes, con esta especie de proliferación, de cosas que tiene, para mí lo termina quedando del film es un paisaje. Como los pintores del Renacimiento pintaban paisajes, que tampoco pintaban tantos paisajes. Perola manera que tiene el cine de pintarlo, es mediante la ficción. O sea, el cine hace pintura mediante la ficción, es una ficción. Bueno para mí no es la unidad a tener en cuenta, me parece a mí. Y me parece que las películas que parten de la idea de que el plano es el valor central, se convierten en películas muertas.

I.P.: Me interesó lo que dijiste a propósito de *Historias extraordinarias* **en relación a una película sobre el paisaje. Sobre todo entendiendo que la forma habitual de relacionar el paisaje en el cine tiene que ver con la estética del plano y segundo que es una película donde el narrador habla muchísimo, ¿cómo podríamos ver esa relación?**

M.LL.: Ahí te dije una frase bastante bonita, que es la forma de pintar en el cine que tiene la ficción, lo que permite que las imágenes adquieran su contundencia, es la ficción. Si vos pensás por ejemplo, en John Ford y es una prueba de ello digamos, es una persona que ha poblado de imágenes el cine, el artista de paisajes más fuerte de la historia del cine, es un cineasta de paisajes. Entonces, la manera de construir ese paisaje, la manera de volver a ese paisaje vívido y no simplemente tener imágenes muertas, es poblando de ficción. Y lo que convierte estos paisajes de John Ford en algo vívido, tan o más vívido que esos paisajes reales, es John Wayne, ese componente ficticio es el que genera esa manera de trabajar el montaje. Rosellini también es un pintor de paisajes, es un pintor de imágenes, la manera que tiene de dar cuenta de esos paisajes, es a través del personaje ficticio. Poblando de ficción el espacio.

Los cineastas que han intentado deshacerse de la ficción, y han intentado solo basarse en la imagen y todo eso, han conseguido menos que los que han llegado mediante la ficción. Eso es lo que me parece a mí. Bueno, está Antonioni, un personaje intermedio pero… Godard toma espacios. No es un cineasta del paisaje, ciertamente pero, para él los paisajes podrían no existir. Hay ciertas películas donde la ficción es rápidamente olvidada, rápidamente dejada de lado. Uno no se acuerda de que tratan las películas. Y sin embargo lo que aparece es determinada textura, determinada idea visual de las cosas. Entonces, hay algo, donde la ficción me parece a mí, en el cine, es una herramienta. Una herramienta para lograr la pintura. Y no lo contrario, que me parece que es en general lo que se piensa.

I.P.: Entonces para ti el cine sale más del espacio que del tiempo…

M.LL.: Bueno… no me voy a hacer el Rohmer y no haré una declaración académica…no voy a decir si soy un director de la imagen o la realidad (risas). Pero sí, creo que el cine es más un arte del espacio que del tiempo.

I.P.: ¿… y eso puede encontrar varias vías? Por ejemplo, ¿la ficción? ¿Una ficción que puede ser verborrágica, excesiva, barroca…?

M.LL.: Bueno, pensá en Hitchcock, en como funciona. Una de las lecciones mayores para mí es cuando Godard en **Historia(s) del cine** (1988-1998) habla de Hitchcock. Cuando dice "no nos acordamos que Teresa estaba enamorada de su tio Charlie, no nos acordamos que quería hacer Janet Leigh con los dólares… pero nos acordamos de un vaso de leche, de un rulo en el pelo Alfred Hitchcock triunfó allí donde fracasaron Alejandro, Julio. Cesar, Hitler, Napoleón, hacerse con el control del universo". Y es cierto Hitchcock logra un dominio absoluto del universo, es decir del espacio. Se convierte en un amo del espacio. No en un maestro del suspense. Sus pelis tienen espacialidad. Es el mayor creador de formas del cine.

La manera que uno tiene de lograr eso es con herramientas literarias. Uno por lo general piensa que el cine trabaja con imágenes, es decir, con el espacio que logra un efecto literario. Yo creo que se utiliza la ficción para lograr imágenes. Para lograr forma.

I.P.: ¿Te sientes cercano a la literatura argentina? ¿A la gauchesca? Digo por el tema del paisaje, la pampa…

M.LL.: El ejemplo es genial. El escritor argentino que más me interesa es Borges. Borges a veces trabaja el espacio y otras no. Pero cuando lo hace es genial

Cuando vos ves a esos escritores del siglo XIX que empiezan con esas largas descripciones de paisaje la manera de crear paisaje es la ficción. En la imagen que uno tiene del hombre en el siglo XIX, el paisaje fuerte que me ha transmitido la literatura es el paisaje del hombre. Esa idea de un laberinto que por cada lugar puede pasar cualquier cosa. Una especie de remolino. Bueno, y eso no está dado por ningún autor que haya establecido el retrato del hombre. Eso está dado por las historias de Stevenson, o incluso las ficciones de Sherlock Holmes, las obras de Chesterton. Ellos fueron creando un espacio de ficciones…

Y lo que decís de la gauchesca… está ese ejemplo que da Borges. A Borges le gustan dos frases del *Martín Fierro*. Que son dos frases que para él resumen el espacio en que transcurre la novela. Una es:

"Y cuando la habían pasao/ Una madrugada clara/Le dijo Cruz que mirara /Las últimas poblaciones;/ Y a Fierro dos lagrimones/ Le rodaron por la cara".

Y esos últimos versos son de una espacialidad…y uno ve la llanura, el campo llano. Y a lo lejos las ultimas luces. Está resumida la pampa. Y luego, hay otro verso:

"Viene uno como dormido/ Cuando vuelve del desierto".

Ahí en esa especie de ensueño… uno ve la llanura. Y uno siente en esas dos frases…uno siente el espacio más que en cualquier otra poesía.

I.P.: Tratando de hacer alguna afiliación tuya al cine argentino… ¿Más cerca de Hugo Santiago que Solanas?

M.LL.: Más cerca de Hugo Santiago que de nadie. Por ahí no se parecen las cosas que hago pero más cerca de él que de nadie…Sin duda alguna *Invasión* (Hugo Santiago, 1969)) es la película argentina más importante de todos los tiempos. Y eso no estaba claro hasta hace un tiempo para el cine argentino. Recién ahora se le está dando a Hugo Santiago ese lugar central que tiene. Antes era un personaje lateral.

I.P.: ¿Qué te pasa con la palabra "realidad"? ¿Y la palabra "realismo"?

M.LL: Mhh. Yo no entiendo que yo no sea un realista… lo que me parece es q no hay que confundir realismo y naturalismo. No es lo mismo. A mí me parece que *Historias extraordinarias* es una película

realista. Puede no haberlo sido *Invasion*, pero si *Historias...* Tiene una escena con un león que no corta. Eso sí que es realista (risas).

I.P.: La ficción es la forma. Y el realismo un estilo privilegiado para vincularse con lo real...

M.LL.: El realismo es una forma de conocimiento de lo real. Para mí la ficción es eso. Cuando yo digo que la ficción es una forma de comprender el espacio creo que estoy siguiendo textualmente a Bazin. *Y la nave va* (Federico Fellini, 1983) para mi es una película que no trabaja el realismo. *Dolce vita* (Federico Fellini, 1960), *Sin aliento* (Jean-Luc Godard, 1959), *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965) son películas que sí.

I.P.: Para ti que seria, entonces un cine realista...

M.LL.: Lo define la idea de que el cinematógrafo tiene la capacidad de convertirse en un vehículo de descubirimiento de ciertos aspectos de lo real. La idea de lo real. Y eso puede ser el espacio en Antonioni. Para mí la oposición es entre psicologismo y realismo. El psicologismo cree que el cine necesita una representación de determinado tipo de caracteres y el realismo cree que esas cosas están ahí y que el cine tiene que buscas el mecanismo narrativo para poder dar cuenta de ellas. Hay cineastas que...buscan poner en escena una realidad falsa, impostada. En cambio cineastas realistas como Godard en *Pierrot le fou* encuentran la realidad y después trabajan con ella. Y surge de la superficie de lo real que trabajo. Lo real es su materia. Trabajan con lo real, encuentran lo real

I.P.: ¿Te parece que *Historias extraordinarias* **dio un vuelco en el NCA? ¿Qué tensionó un poco el universo del debate...?**

M.L.: Me parece que eso es un mito...

I.P.: ¿... te parece?

M.LL.: Sí, es un mito. Me parece que los críticos creyeron, cuando vieron la película, que cambiaba su eje del debate. Más bien lo que sucedió, es que abandonaron cualquier tipo de debate. No hay una persona en Argentina que haya escrito algo...(piensa) Hay dos, dos personas en Argentina, que no son críticos, que escribieron aceptablemente sobre *Historias extraordinarias*. El resto se limitó a lanzar superlativos. Digamos, la película no generó un paradigma crítico diferente, para nada, sino que impresionó mucho digamos. Fue otra la película que generó un paradigma crítico diferente en la gente en Argentina, y no fue *Historias extraordinarias*. La película que generó un paradigma crítico que cambió el paradigma de la crítica que existía hasta ese momento, fue *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), esa fue la película que cambió el horizonte de la crítica en la Argentina. Porque en esa película, los críticos raudamente se volcaron a tener esa película como patrón, rápidamente abandonaron cualquier intención de tener discusiones como ésta. Abandonaron el ejercicio de la crítica, entendido como lo entendemos nosotros y se volcaron a una forma complaciente de la crítica. Es decir, funcionan aquellas películas que de alguna manera tienen, consiguen determinada eficacia. Y como *El secreto de sus ojos*, es una película que para ciertos gustos es bastante eficaz, de un gusto muy difundido, que a todo el mundo le gustó, el paradigma de la crítica pasó a ser la eficacia, la eficacia narrativa. Es decir que una película, alcance su meta como entretenimiento, su meta como lugar, como herramienta casi, uno podría decir, como decían los viejos marxistas, de consumo. Es decir, cuando una película era ineficaz, o presentaba, independientemente de sus hipotéticos logros, de sus hipotéticas, de sus intenciones o de lo que fuera, lo único que importaba, era que la película fuera eficaz en términos de, en varios términos. En términos de público, aunque no lo creas, en términos narrativos, es decir que la película sea narrada con determinada ascendencia, y para algunos será en términos emotivos. Cualquier película que se corre un poco, de determinado lugar de certeza, era rápidamente dejada de lado por la crítica, con evasiva. Empezó a evaluarse con el mismo criterio con que se evalúa el más reaccionario de los críticos de un diario. Entonces este fue un cambio de paradigma muy fuerte.

Hoy un día una película como *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001) sería una película despreciada, incluso una película como *El discreto encanto de la burguesía* (Luis Buñuel, 1973) (risas) sería una película completamente inaprensible para lo que son los críticos argentinos, no sabrían qué hacer, no sabrían qué decir. Digo, no necesito ninguna de estas hipérboles para decirte las cosas.

Es decir ganó la eficacia el “me gusta o no me gusta”, “me llegó o no me llegó”, “me quedé afuera, entré”... Cualquier persona que pasa por la calle, podría ser crítico. Entonces ahí yo siento que hay un paradigma, la idea de que *Historias* generó un debate crítico es falsa, encerró un debate crítico. ¿Por qué? Porque además de todas las cosas que proponía, era eficaz narrativamente, eso presentaba un montón de problemas ya que a la vez era entretenida. Entonces eso los llevó automáticamente a decir cosas, digamos a enredar la posibilidad de pensar el cine. Dijeron cosas como: “el derroche, la narrativa, el placer de contar historias”. Algo que podría decir mi tía, tu tía, entonces no generó ningún cambio, no hizo una cosa interesante, nada, ni siquiera yo las pude decir, porque las entrevistas eran tan pelotudas, que de lo único que hablaban era como había conseguido para ir al África.

Como citar: Pinto Veas, I. (2012). Mariano Llinás, *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2026-09-05] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/mariano-llinas/594