

**La escritura proyectada: poesía y visualidad en *Lejano interior* (2020) de
Mariano Llinás**

**Projected writing: poetry and visuality in *Lejano interior* (2020) by
Mariano Llinás**

Anaclara Pugliese¹

Universidad Nacional de Rosario
anaclarapugliese@gmail.com

Resumen: En repetidas ocasiones se estudiaron las apropiaciones que el cine de Mariano Llinás realiza sobre procedimientos propios de la literatura, más específicamente de la narrativa. La voz *over* ha sido analizada como un mecanismo que vincula su cine con la narración novelesca. Durante el aislamiento por la pandemia de COVID-19 Llinás no pudo salir a exteriores a filmar sus películas monumentales, pero rodó en el interior de su casa *Lejano interior* (2020), un medimetraje que lleva a su cine a un “fuera de sí” también desde la literatura, aunque esta vez en diálogo con un género que hasta el momento no había sido reapropiado en sus películas: la poesía. El objetivo de este trabajo es leer el medimetraje/poemario *Lejano interior* desde sus continuidades y distanciamientos respecto del uso de la voz *over* en *Historias extraordinarias* (2008), ambas producciones esencialmente unidas por el propósito común de acercar palabra e imagen.

Palabras clave: Poesía – Cine – Mariano Llinás – Viaje – Objetos

Abstract: On several occasions the appropriations that Mariano Llinás's cinema makes on procedures typical of literature, more specifically narrative, were studied. Voice-over has been analyzed as a mechanism that links his cinema with fictional narration. During isolation due to the COVID-19 pandemic, Llinás was unable to go outside to film his monumental films, but he shot inside his house *Lejano interior* (2020), a medium-length film that takes his cinema to an “out of it” also from literature, but this time in dialogue with a genre that until now had not been reappropriated in his films: poetry. The objective of this work is to analyze the medium-length film / poetry book *Lejano interior* from its continuities and distancing from the use of voice-over in *Historias extraordinarias* (2008), both productions essentially related by the common purpose of bringing word and image closer together.

Keywords: Poetry – Cinema – Mariano Llinás – Travel – Objects

¹ **Anaclara Pugliese** es profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Desde 2010 realiza colaboraciones para diferentes diarios y revistas: crónicas, entrevistas, reseñas. Publicó *La sombra de las nubes* (EMR, 2017), *Dos poemas* (Ediciones Arroyo, 2019) y *Megafauna* (Menta Zines, 2019).

Introducción: la impunidad de un arte recién llegado

“Sin dar un solo paso
puedes conocer el mundo”

Lao-Tse, *Tao Te Ching*

En el prefacio a *¿Qué es el cine?* André Bazin advierte que el título de su libro no promete una respuesta, pero que sí en principio anuncia cuál será el interrogante que se formulará a lo largo de sus páginas. Era 1958: el cine –en comparación con la literatura, la danza, el teatro, la pintura, la música– era un arte recién nacido. Unas cuantas páginas más adelante, Bazin afirmará: “El cine es joven, pero la literatura, el teatro, la música, la pintura son tan viejos como la historia” (104). En el capítulo “A favor de un cine impuro”, se preguntará por la posibilidad de una autonomía del cine, o mejor, por las razones que lo llevaron a establecer una relación de dependencia con el resto de las artes. Como si el cine fuera un niño pequeño al que sus hermanas más grandes tuvieran el deber de amadrinar. Entonces, ¿el cine es incapaz de sobrevivir sin el apoyo del teatro y de la literatura? ¿Se convertirá en un arte subordinado a cualquier otro arte tradicional? La respuesta que encuentra Bazin a las preguntas que él mismo formula es que al tener en ese momento el cine apenas más de 60 años...

de la misma manera que la educación de un niño queda determinada por la imitación de los adultos que le rodean, la evolución del cine ha estado necesariamente influida por el ejemplo de las artes consagradas. Su historia desde el principio del siglo será por tanto la resultante de los determinismos específicos a la evolución de todo arte, así como de las influencias ejercidas sobre él por las artes ya evolucionadas (104).

Así, la diferencia entre el cine y las demás artes es que al cine lo vimos nacer: sabemos cómo se fue desarrollando la maquinaria que le dio vida, cómo fue la primera noche en que vio la luz y cómo creció incorporando algunos gestos de las artes que lo precedieron: como arte pictórico aprendió a mirar con la ayuda de la fotografía y de la pintura; como medio ideal para

contar historias, es heredero de la literatura, especialmente de la novela; y, en relación con la música, si el cine la incorpora para explorar expresividades posibles, es porque aprendió con ella en parte el concepto de tiempo, de ritmo y de armonía (García Tsao 8 9).

Hoy, lejos de preguntarnos por la especificidad y por la autonomía de las artes, observamos el movimiento contrario: postautonomía e inespecificidad. En los últimos años tanto Claudia Kozak como Josefina Ludmer y Florencia Garramuño han estudiado y conceptualizado prácticas artísticas que definieron, respectivamente, como “literaturas fuera de sí”, “literaturas postautónomas” y “prácticas de la no pertenencia”. Gonzalo Aguilar observó la misma tendencia hacia la inespecificidad pero *específicamente* en el cine: llamó *anómalo* a un tipo de cine que, sobre todo a partir de la primera década del segundo milenio, se abre hacia un “fuera de sí”, estableciendo alianzas, lazos que “se expanden hacia ‘afuera’ del campo del cine” (240). Lo observó en directores como Mariano Llinás, pero también en Gustavo Fontán, Matías Piñeiro, Santiago Loza, Alejo Moguillansky e Inés Oliveira Cezar, entre otros. Ahora bien, podemos preguntarnos, actualizando, reformulando y reinvertiendo en parte la pregunta de Bazin: ¿qué aprendió el cine de Mariano Llinás de ese arte tan alto, dispuesto y elegante en el arte de contar historias, la literatura? O, mejor, tomando el concepto de Aguilar, ¿cómo saca Llinás a sus películas fuera de sí? ¿Cómo abre líneas de fuga hacia la literatura? ¿Cómo concibe esa relación entre literatura y cine? Al propio Llinás en varias entrevistas le hicieron esta última pregunta, y él mismo, en parte, ya respondió:

Yo siento que el cine es una disciplina formal, una disciplina de la imagen, que muy rápidamente fue colonizada por la literatura (...). 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 que lo ve como un camino de expansión de la literatura. Yo quiero creer que corresponde a eso (“Conversador extraordinario” en línea).

Tanto desde la crítica de cine como desde los estudios literarios se analizaron las apropiaciones que las películas de Mariano Llinás realizan sobre algunos procedimientos característicos de la literatura, más específicamente de la narrativa (Aguilar; Contreras; Fernández; Kratje y Dagatti; Zangrandi). La voz *over* ha sido ampliamente estudiada como un mecanismo que vincula su cine con la narración novelesca.²

Durante el aislamiento por la pandemia de COVID-19, en mayo de 2020, Llinás no pudo salir a exteriores a filmar sus monumentales películas narrativas, pero rodó en el interior de su casa –en un momento en el que los viajes, como aventuras originarias de los relatos, se encontraban, como ahora, interrumpidos– *Lejano interior*, un mediodmetraje de cuarenta minutos que también lleva a su cine a un “fuera de sí” desde la literatura, esta vez en diálogo con un género que hasta el momento no había sido reapropiado en sus películas: la poesía. Formado por nueve poemas que se imprimen directamente, verso a verso, sobre la filmación de algunos objetos sin que ninguna voz *over* los lea, la imagen es abordada así como si fuera una página donde se escribe, directamente, lo que el sujeto lírico ve, siente, imagina. ¿Un videopoema? ¿Una crónica? ¿Un documental sobre el encierro? ¿Un libro de poemas impresos sobre imágenes móviles?

² En el caso de los aportes mutuos entre cine y literatura, es claro que desde los estudios literarios la relación entre el cine y la poesía permanece como territorio poco explorado (Pérez Bowie y Seoane Riveira 9). Una respuesta podemos encontrarla en *Cine de poesía contra cine de prosa*. Allí Pasolini argumenta que la tradición cinematográfica se formó tomando como modelo a la prosa, es decir, al relato y a la novela. Aunque según él, en esencia, al tratarse de imágenes, la lengua con la que trabaja el cine es la lengua de la poesía más que la lengua de la prosa, “la tradición cinematográfica que se ha formado parece ser la de una ‘lengua de prosa’, o, al menos, la de una ‘lengua de prosa narrativa’” (18). Contra esa cinematografía que sigue patrones narrativos renunciando a la potencialidad de las imágenes como dispositivo de exploración en lo real, se erigió la producción de muchos artistas del período de las vanguardias. Puede, de ese modo, comprenderse la búsqueda poética de filmes como *Un chien andalou* (1929) y *L'age d'or* (1930), de Luis Buñuel; *La coquille et le clergyman* (1928), dirigida por Germaine Dulac, con guion de Antonin Artaud; *L'étoile de mer* (1928), de Man Ray o *La sang d'un poete* (1932), de Jean Cocteau, que proponen una vinculación clara con la estética surrealista “al estar constituidos por una sucesión sorpresiva de imágenes que pierden toda relación con el mundo del que proceden para entrar a formar parte de otra realidad que pretende ser expresión de las obsesiones que pueblan el subconsciente del autor” (Pérez Bowie 19).

Balnearios (2002), *Historias extraordinarias* (2008) y *La flor* (2018), sus tres largometrajes, son películas que cuentan historias pero que, a la vez, como si se miraran a sí mismas al espejo, se preguntan acerca del hecho de contar historias, sobre todo a partir del trabajo especial con la voz *over*, ese “recurso tradicionalmente anticinematográfico” (Peña 270) que se valida por el exceso con el que se lo usa. El objetivo del presente trabajo es abordar el mediodimetrage/poemario *Lejano interior* desde sus continuidades y distanciamientos respecto del uso literario de la voz *over* en *Historias extraordinarias*, pensando estas inclusiones de la literatura, como el mismo Llinás lo expresa, desde una óptica que no ve al cine como una “repetición de esquemas literarios”, sino “como un camino de expansión de la literatura”.



Llinás, Mariano. *Lejano interior*. Imagen digital. Kabinett, mayo de 2020. Sitio Web. 8 de marzo de 2022.

La voz *over*: ¿arcaica y contemporánea?

¿Puede un uso de la palabra oral, como el que realiza Llinás con la voz *over*, no ser nostálgico sino contemporáneo? Agamben plantea, retomando a Nietzsche, que la contemporaneidad respecto del presente es una desconexión y un desfase, una especie de anacronismo.

Pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con éste ni se adecua a sus pretensiones, y entonces, en ese sentido, es inactual: pero, justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo (18).

Pero hay una segunda definición de la contemporaneidad que plantea: “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (21). La contemporaneidad señala el presente como arcaico, como algo próximo al origen. Ese origen, entonces, es pasado, pero al mismo tiempo es contemporáneo al devenir histórico. El secreto de lo moderno o lo contemporáneo es que actualiza lo inmemorial y lo prehistórico de una forma novedosa.

¿Cuál es la oscuridad que percibe en su tiempo Llinás? ¿Qué es lo arcaico que lo vuelve contemporáneo? Podríamos arriesgar una respuesta: lo arcaico es esa voz *over*, que guía la acción de sus películas desde *Balnearios* y que cumple un rol narrativo fundamental en *Historias extraordinarias*, una película larguísima, “hipernarrativa y alucinatoria” (Aguilar 242), de 245 minutos, con dos intervalos y tres historias divididas en 18 episodios. El objetivo de Llinás era, según él mismo afirmó, construir una

gran historia de ficción, como si fuese una gran novela del siglo XVII, casi a la manera de *El Quijote*, que condensase una especie de conglomerado de ficciones, que unas llevasen a las otras, porque yo había intuido en *Balnearios* que la voz en *off* permitía ese tipo de multiplicidad y ese tipo de juego. La idea era hacer una especie de gran experimento narrativo cuyo motor fuese la generación permanente de argumentos y de historias (“Historias extraordinarias”, *Nuevo cine argentino* 00:02:20-00:02:49).

La voz *over*, que a veces se superpone al diálogo entre los personajes, claramente es más importante que lo que ellos mismos tienen para decir.³ En

³ En una entrevista realizada por Koza, Llinás explicó algunos usos de la voz *over* que aparecen en el film, que son propios de la literatura: “La capacidad de resumir largas porciones de tiempo en un par de apuntes, o en un par de hechos, la capacidad de ensayar biografías de personas en espacio de pocos minutos, la capacidad de desarrollar tramas complejas y ofrecerles intrincadas explicaciones; el procedimiento borgeano de simular que

ocasiones, son las imágenes las que parecen representar o ilustrar el relato oral.⁴ ¿Hay un arte más arcaico o más próximo al origen que pueda actualizar una película que el hecho de convocar el relato de historias orales? El relato oral remite a otros tiempos, al de la infancia, al de los abuelos, a tiempos más largos. En el mundo de la inmediatez, contar historias parece ser algo traído de otra era, algo propio de un universo más ancho, más duradero, pero que, sin embargo, permanece en la memoria singular y colectiva.

Tiempos rápidos los del presente. ¿Cómo puede esa capacidad de contar historias ser arcaica, pero a la vez actual? En 2011, el crítico y poeta estadounidense Kenneth Goldsmith publicó el libro *Escritura no-creativa*. Allí observa que, aunque estuviéramos convencidos de que el mundo iba a convertirse en un lugar saturado de imágenes, estamos inmersos en la escritura de un modo jamás soñado por la humanidad:

Aun cuando la revolución digital se base cada vez más en imágenes y en movimiento (impulsados por el lenguaje), ha habido un crecimiento inmenso de las formas textuales: desde redactar correos electrónicos a postear en blogs; desde enviar mensajes de texto a actualizar el estatus en las redes sociales, pasando por tuitear en masa, estamos más involucrados con la escritura que nunca (55).

Mariano Llinás con sus películas desmesuradas parece decirnos: el texto (leído por la voz *over* o proyectado directamente sobre la película), es decir, la palabra, la lectura, sigue siendo la principal seductora. En este sentido, en una entrevista al director, Alan Pauls plantea que

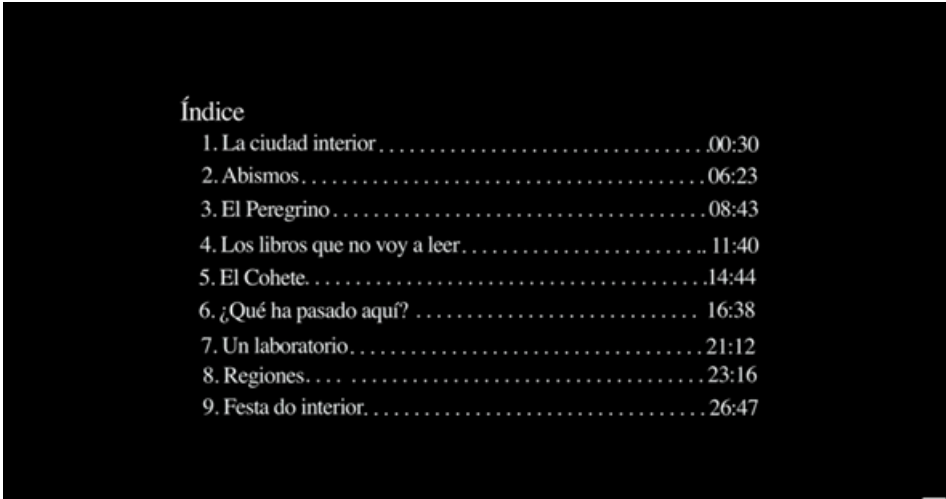
buena parte del efecto de seducción de *Historias extraordinarias* tiene que ver con el papel que las palabras y la voz tienen en la película. Un papel tan crucial como el que juegan en los cuentos que se les lee a los chicos antes de dormirse. Aquí son las frases las que hacen avanzar la ficción. Las que nos hechizan y nos inducen a mirar, a desconfiar, a querer ver y saber más. Viendo el film de Llinás tenemos una impresión extraña, como si el cine argentino

lo que se está relatando ya existe y que uno apenas está ofreciendo un resumen de ello” (“Las sorprendentes aventuras de Mariano Llinás” en línea).

⁴ Según Aguilar la película “tiene algo de una reunión de amigos que se cuentan historias interminables en la mesa del café en las que se entrecruzan recuerdos e invención” (242).

despertara de una larga temporada de sueño y de silencio y lo escucháramos hablar, contar, maquinarse con palabras, por primera vez (00:00:16-00:00:52).

En varias ocasiones Ricardo Piglia reflexionó sobre la velocidad de las imágenes en contraste con la lentitud de la lectura, que desde los tiempos de Aristóteles sigue siendo un desciframiento lineal, signo tras signo: a pesar de que los textos circulen a mayor velocidad, hoy, como práctica, no es más veloz que antes, ocupa el mismo tiempo que ocupaba a los antiguos lectores dos mil quinientos años atrás. “La velocidad se asocia con la imagen. Por eso la imagen impone sus condiciones y se afirma que ‘vale más que mil palabras’, cuando en verdad sólo ‘dice más rápido’” (en línea). En *Historias extraordinarias*, gracias al uso de la voz *over*, las imágenes ya no tienen la obligación de contar, se independizan, pueden volverse lentas en lo que cuentan. Allí es la voz, en toda su duración, el relato, con su tiempo más lento y lineal, sucesivo, el que nos conduce a una nueva manera de relacionarnos con el tiempo a través de películas infinitas.



| Índice | |
|---|-------|
| 1. La ciudad interior | 00:30 |
| 2. Abismos | 06:23 |
| 3. El Peregrino | 08:43 |
| 4. Los libros que no voy a leer | 11:40 |
| 5. El Cohete | 14:44 |
| 6. ¿Qué ha pasado aquí? | 16:38 |
| 7. Un laboratorio | 21:12 |
| 8. Regiones | 23:16 |
| 9. Festa do interior | 26:47 |

Llinás, Mariana. *Lejano interior*. Imagen digital. Kabinett, mayo de 2020. Sitio Web. 8 de marzo de 2022.

Contradecir a las imágenes

En *Lejano interior* la palabra es protagonista también desde el principio, pero en este caso se trata no de la palabra oral, sino de escritura. De hecho, después del título del mediometraje, hay un índice como si

estuviéramos abriendo un libro después de apretar *play*. El índice contiene los nombres de los nueve poemas, pero como las películas no tienen páginas, los números que aparecen después de la línea de puntos son los minutos con sus respectivos segundos, momento donde cada poema empieza. Después, leemos el “epígrafe”, “...Que sean nuestras casas como barcos”, de Federico García Lorca. La expresión de deseo es clara: si no es posible salir de casa, entonces que ella sea el barco en el que nos movemos.⁵ De hecho, mientras estaba filmando el medimetro, en un diálogo virtual con Graciela Silvestri en abril de 2020 llamado “De virus, de viajeros y de ciudades”, Llinás manifestó su preocupación por el empobrecimiento, en una sociedad globalizada, de la experiencia del viaje como instancia de conocimiento: asepsia, mismidad y control sobre los acontecimientos es lo que se ofrece desde las vidrieras de las empresas de turismo. La figura del viajero que se lanza a lo desconocido, que se desplaza por la geografía del mundo para conocerlo –como en las novelas de aventuras de Julio Verne– parece un espejismo de otro universo, quizás un universo bastante parecido al de sus películas. El viaje se convirtió en un desfilarse por lugares que son en esencia no demasiado distintos. La situación empeoró durante la primera etapa de la pandemia, con medidas sanitarias que redujeron de manera abrupta la circulación de personas, con el fin de evitar la propagación del virus. Asimismo, en repetidas ocasiones, Llinás manifestó que con *Historias extraordinarias* su objetivo era filmar una película que fuese como una novela de aventuras del siglo XIX (“Las sorprendentes aventuras de Mariano Llinás” en línea) pero por las rutas de la provincia de Buenos Aires. Allí, en la llanura de la pampa húmeda bonaerense donde se sitúa la película, cualquier hombre común puede ser por un azar incomprensible elevado a la condición de aventurero, “entrando en contacto tanto con elementos propios de su geografía como con otros pertenecientes a los íconos del género de

⁵ El verso también evoca al poema de Silvina Ocampo “Nocturno”: “Sueñan las casas que son barcos cuando/de noche hay viento, oscuridad y lluvia” (275).

aventuras (tesoros, piratas, guerreros, explosiones, animales salvajes)” (Campero 97). De hecho, también se ha analizado el desplazamiento por el espacio como la condición de origen de sus películas (Kozá en línea). Así, en un contexto de pandemia, cuando los viajes son en sí mismos peligrosos, ¿cómo le es posible contar historias, es decir, hacer películas? Su casa será, en *Lejano interior*, un país: en el poema “Regiones” leemos “Esta casa en la que vivo/es como un país./Hay regiones” (00:00:23:33). En el cine de Llinás el viaje, la exploración, son esencialmente un mecanismo de conocimiento y a la vez el motor de la palabra, el origen de las historias. De este modo, el mediometraje empieza con el poema llamado “La ciudad interior”:

Ayer decidí emprender un viaje
a la Ciudad Interior
explorarla
revelarla al mundo
como esas expediciones
al Polo Norte al África a las regiones
ecuatoriales
en las que los viajeros
revelaban a sus contemporáneos
cosas
nunca vistas
prodigios
imágenes nuevas, el descubrimiento
de un Nuevo Mundo
eso intenté hacer yo
con la Ciudad Interior
(00:01:38-00:02:31).

Mientras tanto vemos bibliotecas que, filmadas desde abajo, desde posturas que dibujan diagonales en la pantalla, parecen los edificios de una ciudad majestuosa y expresionista. Como cuando se camina por una metrópoli desconocida y se ve por las ventanas iluminadas a los habitantes activos en sus hogares: como espectadores queremos conocer las vidas, las historias que guardan esos hombres-libros que se asoman al balcón para vernos pasar. Todo esto se sugiere por la posición de la cámara que filma desde el suelo apuntando hacia arriba, en un plano nadir: al ser una

perspectiva poco explorada resulta muy atractiva visualmente, porque el mundo se nos muestra alterado, al ser experimentado desde un punto de vista diferente.



Llinás, Mariano. *Lejano interior*. Imagen digital. Kabinett, mayo de 2020. Sitio Web. 8 de marzo de 2022.

Luego, sigue proyectándose el mismo poema, pero sobre la tabla de una mesa vista desde abajo, también resaltando sus diagonales:

¿Qué esperaba encontrar?
Quién sabe
Acaso nada muy diferente
de cualquier otra
ciudad:
Rascacielos
palacios torres edificios
gubernamentales
arquitecturas
 que avanzan hacia lo alto
(00:03:24-00:03:56).

Más adelante, sobre una toma que muestra una habitación desde la perspectiva de alguien que se encuentra escondido bajo la cama, se lee:

y también
camino
escondites

plazas rincones ocultos
callejones
¡Quién sabe
las maravillas que esperaba encontrar
en la Ciudad Interior!
La empresa, sin embargo
(como puede verse a simple vista)
no fue exitosa.
La Ciudad Interior no está aquí: no he conseguido
dar con ella
aún.
Pero no me rindo
¡Nada más lejos!
(00:04:02-00:05:20).

La proliferación de exclamaciones e interrogaciones enmudece aún más la letra, que en cada exclamación parece gritar o adquirir modulaciones más enérgicas. La energía de un explorador que no se rinde, que sigue adelante, que grita ante el vacío: “No hay como un fracaso/para encender aún más/el espíritu indomable/del viajero” (00:05:30-00:05:42).

Así, el medimetraje/poemario, como los tres relatos de *Historias extraordinarias*, parte de una exploración, de un viaje. En los primeros versos del primer poema se declara su propio origen: “Ayer decidí emprender un viaje/a la Ciudad Interior/explorarla”. Aunque se trate de un recorrido minucioso por algunos objetos y rincones de la casa, el viajero desea saber, ansía “el descubrimiento/de un Nuevo Mundo”. ¿Qué son, en principio, las aventuras? Mirar las cosas desde abajo, o patas para arriba, como en *Una excursión a los indios ranqueles*, cuando Mansilla cuenta que, aburrido, cansado de ver en el horizonte los mismos bosques, alguna vez decidió ver las cosas al revés:

Sin contrastes, hay existencia, no hay vida.
Vivir es sufrir y gozar, aborrecer y amar, creer y dudar, cambiar de perspectiva física y moral.
Esta necesidad es tan grande, que cuando yo estaba en el Paraguay, Santiago amigo, voy a decirte lo que solía hacer, cansado de contemplar desde mi reducto de Tuyutí todos los días la misma

cosa; las mismas trincheras paraguayas, los mismos bosques, los mismos esteros, los mismos centinelas; ¿sabes lo que hacía?

Me subía al merlón de la batería, daba la espalda al enemigo, me abría de piernas, formaba una curva con el cuerpo y mirando al frente por entre aquéllas, me quedaba un instante contemplando los objetos al revés.

Es un efecto curioso para la visual, y un recurso al que te aconsejo recurras cuando te fastidies, o te canses de la igualdad de la vida. (60 61).⁶

Durante el aislamiento, es necesario mirar las cosas desde nuevos ángulos para renovarlas, mirar las cosas vueltas otras, devolver el misterio a lo cotidiano, para poder ver, de nuevo, como si fuera la primera vez. Mirar desde el suelo la biblioteca, contemplar la casa metidos abajo de la cama. Pero también quizás ese mirar las cosas desde perspectivas inéditas puede ser una estrategia, una forma de radical desconfianza respecto de lo que las cosas nos muestran. Puede ser una manera de encontrarlas *in fraganti*. En “Revelaciones de la llanura pampeana en el cine argentino actual” Fernández analiza cómo la representación de la llanura en *Historias extraordinarias* de Llinás actualiza algunas discusiones sobre el paisaje que nacieron en la literatura. Así, en los relatos de los primeros cronistas que exploraron el Río de la Plata, lo que se ve en el paisaje no es confiable: es necesariamente manifestación de otra cosa. Para ellos, “se debe ir más allá de lo que propone la inmediata materialidad de la tierra percibida y descifrar qué esconde” (31). Con algunas resonancias de esta desconfianza en lo que el paisaje muestra, heredada de los primeros viajeros que anduvieron por estos territorios, el narrador *over* de *Historias extraordinarias* reformula lo que las imágenes exhiben, revelando lo que se ve, en algunos casos, como mera apariencia. La palabra muchas veces desmiente la escena que estamos mirando, como si se tratara de una advertencia sobre la ilusión que la imagen imprime en nuestros ojos, “tal vez porque, en contra de lo que se suele creer y lo que en ocasiones

⁶ Cabe observar que en *La flor* (2018), Llinás realiza el mismo procedimiento: la película termina con una larga toma invertida que registra al equipo técnico desarmando los elementos que se utilizaron para el rodaje, mientras se proyectan los créditos finales.

tramaran algo)
(00:17:10-00:18:04).

Al mismo tiempo, ¿no es la operación misma de sobrecribir con los poemas lo que se está filmando un signo de desconfianza en la claridad de la imagen? Cuando los versos se inscriben sobre lo que se filmó, ¿Llinás, desdibuja, tacha la imagen con texto o la vuelve espacio blanco, página vacía, silencio? En *Lejano interior*, las letras escritas directamente sobre las imágenes convierten a los objetos en páginas, es decir, en cierto sentido, en un blanco sobre el que se puede escribir, pero, al mismo tiempo, en la superficie que soporta la letra, que la contiene. Así, *Lejano interior* muestra a los objetos a través de los poemas, intermediados por las palabras, es decir, los objetos están, pero cargados de símbolos, de letras, de códigos.

Ante esa compulsión por nombrar, por denominar como forma primordial de conocimiento, ante imágenes que son engañosas u opacas y que siempre deben corregirse o reformularse verbalmente, ¿por qué entonces, directamente, no escribir literatura? En un diálogo con Fabián Casas y Alejandro Lingenti sobre las vinculaciones entre cine y literatura, Llinás dijo:

La palabra es una invención humana, es como un invento, como una máquina. Tal vez la primera máquina. Sirve para producir sentido en los demás. La imagen, en cambio, es infinitamente más compleja. La imagen tiene una potencia que viene de esa cuestión tan inaprensible, tan imposible de definir y tan imposible de aferrar que es lo real. En una imagen, lo real se hace presente. En una palabra no: la palabra convoca sentido. La imagen no. La imagen es indomable, tiene esa especie de contundencia de lo que está más allá, de lo que uno puede crear. A partir de eso, uno está lidiando con dioses diferentes. La palabra en mi caso fue una manera de amansar a las imágenes (“Un intenso encuentro de cine y literatura” en línea).

A la pregunta formulada anteriormente podríamos responder: Llinás en su cine usa la palabra para poder capturar, amansar, como él mismo dice, a las imágenes, para, en cierto sentido, acercarlas. Entonces, si la palabra

escrita u oral viene a ordenar, a dar sentido, a domesticar a la imagen, ¿qué le hace la imagen a la palabra? ¿Cómo opera con, contra o para ella? En el mismo diálogo, Llinás trata de diferenciar literatura y cine arriesgando que “la famosa diferencia entre cine y literatura no existe. Simplemente que hay una parte de esa disciplina que trabaja con palabras y otra que a esas palabras le suma imágenes, le suma el mundo real” (en línea).



Llinás, Mariano. *Lejano interior*. Imagen digital. Kabinett, mayo de 2020. Sitio Web. 8 de marzo de 2022.

Objetos clavados como mariposas

¿Cuál es el mundo real filmado? Libros en la biblioteca, CDs, una estatuilla que sostiene una vela, discos de vinilo, un pequeño cohete, frascos de vidrio, fotografías. En *Lejano Interior* Llinás filma objetos, filma la quietud de esos objetos, imágenes estáticas sobre las que imprime versos escritos, de a uno, sin que ninguna voz los lea. Hay una doble quietud: en primer lugar, en los planos, siempre con la cámara fija y, en segundo lugar, en lo mirado, porque se trata de objetos inertes. En los cuarenta minutos el movimiento es leve, casi inexistente –apenas hojas meciéndose por el viento, un gato que cierra los ojos, dos pies a lo lejos que caminan en pantuflas, un movimiento leve para acomodar un plano, o al final, un poco fuera de foco, su mujer y su

hijo bailando suavemente. Pero la mayoría de las veces lo que se filma es la quietud. Y podríamos decir que se trata de una triple quietud, porque la inmovilidad de las imágenes, como si se tratara casi de fotografías que duran, que se sostienen ante la mirada, alude al museo, al espacio de la muestra, a la tradicional forma de contemplación. En *La cámara lúcida* Barthes plantea que, cuando se define a la fotografía como una imagen inmóvil, lo que se está queriendo decir es que lo que ella representa no puede moverse; “quiere decir que [los personajes] no se salen: están anestesiados y clavados, como las mariposas” (95). En *Lejano interior* este “estar clavado” ya se enuncia en el inicio del poema “El Peregrino”: “El Peregrino está clavado ahí/monta guardia/una candela celeste es su ofrenda” (00:09:29). ¿No es, entonces, este filmar objetos inertes en planos fijos que se acercan más a la fotografía que al cine también un modo de *amansar* a las imágenes, de capturarlas, casi como si se las fotografiara, como si se apretara un obturador? En la operación que realiza *Lejano interior* al acercar de nuevo el cine a la fotografía en la triple quietud, Llinás, más allá de derribar la magia, la ilusión del cine que convierte sucesivas fotos en movimiento –ilusión basada “en la *inercia* de la visión, que hace que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo en la pantalla no se borren instantáneamente del área visual del cerebro” (Gubern 17)–, despierta otra magia, la de lo analógico, algo de la conversión de lo fotografiado en “objeto de museo” (Barthes 41).

Otra detención: quizás por contraste con el ritmo vertiginoso de los subtítulos en el cine –que corren rápido detrás de las conversaciones–, en *Lejano interior* los versos se inscriben en la imagen lentamente, uno a uno, lo cual vuelve morosa la lectura. La no disponibilidad del texto para ser leído de corrido genera suspenso y vuelve anhelada la palabra: la letra se hace esperar y como espectadores-lectores estamos ansiosos por que haga su aparición, entre las pausas propias de la poesía. En esta dirección, la alternancia de versos cortos, de una palabra, con versos mucho más largos, genera no solo ritmo sino que también exagera esa urgencia por leer más. En “Regiones”,

por ejemplo, a un verso larguísimo luego de una pausa le sigue uno de una sola palabra, estrategia que se repite en casi todos los poemas: “Si miramos desde nuestra posición, veremos apenas formas espectrales/sobresalir/restos ruinas” (00:24:25-00:24:29). O en “Festa do interior”:

me pasé toda la noche
vigilando
esperando el momento en que el desconocido
apareciese
a escuchar sus melodías favoritas.
(00:35:46-00:35:59).

Esto se acentúa en algunos momentos con encabalgamientos que –ante la incompletud de la frase, por la no disponibilidad del poema que se nos va brindando verso a verso– requieren con urgencia la palabra reparadora que la complete. En “Los libros que no voy a leer”:

Ya he aceptado que hay
entre todos los libros que me
rodean
algunos que ya no voy a leer.
Pero ¿Cuáles son?
Claro, uno diría: los largos
El Decline and fall,
La historia de la
Conquista del Perú
(...)
Vienen conmigo de casa en casa
ocupan las partes remotas de
las bibliotecas
(00:12:25-00:13:29)

De nuevo, como en los encantos desplegados verbórricamente en los usos de la voz *over* de los largometrajes –aunque ahora de manera inversa–, en este juego lento, hecho de pausas, de aparición y desaparición de los versos sobre la imagen, de encabalgamientos forzados, en esta urgencia por leer basada en la no disponibilidad de la letra, la palabra sigue apareciendo como la principal seductora.

La palabra: ese hilo de Ariadna

El cine argentino de los últimos veinte años forjó una relación íntima con la literatura a partir de adaptaciones, colaboraciones e innovaciones compartidas (Zangrandi 143). Si bien durante los años sesenta el cine se vinculó estrechamente con la literatura incorporando en la escritura del guion a figuras literarias e incluso se consolidaron duplas de trabajo entre directores y cineastas (Manuel Antín y Julio Cortázar, Fernando Ayala y David Viñas, Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido), según observa Zangrandi en su artículo “Territorios comunes: los lazos intrincados de la literatura y el cine contemporáneo argentino”, lo que los directores querían en ese momento era obtener el brillo, el prestigio que podía brindarles el contacto con la literatura (144). A partir de 1990, sobre todo por la labor de Rejtman como narrador y cineasta, en cambio, el cine argentino invocará a la literatura para cocrear una renovación. Ya no hay interés de colaborar mutua y presencialmente entre escritores y directores. “A pesar de los numerosos textos llevados a la pantalla grande”, (145) “la presencia del escritor está desplazada, pero también el *lugar fundante* que tenía el texto literario sobre el cinematográfico” (147).

Ahora bien, ¿cómo operan las películas de Llinás dentro de esta construcción de un territorio común entre cine y literatura que se fue construyendo a partir de los años noventa? O mejor, ¿qué operaciones nuevas, de acercamiento, imbricación o cruce entre poesía y cine se ejecutan en *Lejano interior*? Cuando Aguilar analiza el uso extremado de la voz *over* en *Historias extraordinarias*, que a veces describe directamente lo que sucede en la pantalla, escribe:

Aunque la palabra sigue de cerca a la imagen, ésta por supuesto la excede. Y aunque la imagen illustre la narración siempre hay algo más en las palabras que las imágenes no pueden expresar. Pero este mecanismo generalizado que sirve para muchísimas películas adquiere en *Historias extraordinarias* una inflexión particular: voz e imagen tratan de acercarse lo más posible, “lo que va a pasar ahora es lo siguiente” se escucha (247).

En el cine de Llinás la hegemonía visual de la modernidad es interrogada mediante diversos procedimientos que acercan *lo más posible* palabra e imagen. La visión como “el sentido dominante de la era moderna” (Jay 409) es puesta en cuestión en sus tres primeras películas por medio del uso de la voz *over* y en *Lejano interior* por medio de la palabra escrita visualmente superpuesta a la imagen fílmica. En *La más bella niña* (2004) –un documental de 32 minutos dirigido por Llinás que sigue de cerca la elección de la Reina Nacional de la Manzana en Río Negro– el mecanismo de acercamiento entre palabra escrita e imagen es similar al de *Lejano interior*, aunque a la vez radicalmente distinto. Si en *Lejano interior* se superponen imagen y texto, en *La más bella niña* a imágenes fotográficas fijas, en blanco y negro y sin sonido, les siguen intertítulos a veces larguísimos imitando el procedimiento narrativo del cine mudo. Es decir: por un lado, en *Lejano interior*, proyección de texto sobre las imágenes; por el otro, en *La más bella niña*, alternancia de intertítulos entre fotografías. Asimismo, en *Lejano interior* la cámara queda fija filmando precisamente la quietud extática de los objetos y, al contrario, en *La más bella niña*, el movimiento de la fiesta con sus candidatas a reinas es aquietado en la foto. Por último, si en *Lejano interior* los poemas aparecen precisamente en versos que van sucesivamente, uno abajo de otro, proyectándose sobre la imagen y, en este sentido, marcando un ritmo, en *La más bella niña*, el texto se trata, claramente, de clásicos intertítulos fijos. Aunque no tan clásicos: el uso de la primera persona difiere del narrador impersonal del cine silente de las primeras décadas del siglo XX. Además, el juego que se propone allí es “ver en la imagen aquello que los intertítulos reponen” (Esteverena y Falcón en línea), algo similar a lo que ocurre en *Historias extraordinarias*.

En *Lejano interior* las imágenes quedan detrás de las palabras y a su vez las palabras tienen como soporte *a/se escriben sobre/la imagen*. Es decir, en el medimetraje se *escribe la imagen* en al menos tres sentidos: en

primer lugar, literalmente se escribe sobre/encima de ella; en segundo lugar, se escribe sobre/acerca de lo que la imagen muestra contra cierto cine modernista que desde Bresson a Godard trabajó con la disociación entre la imagen visual y la sonora (Aguilar 247); y, por último, si todo poema en cierto sentido escribe con imágenes y, al mismo tiempo, si el poeta más que representar, presenta –“El poeta no describe la silla: nos la pone enfrente” (Paz 109)–, en *Lejano interior* la presencia de los objetos en la imagen fílmica desobliga a la poesía de *volver presente*, de *presentar* la imagen y, en cambio, el poema se vuelve hacia ella: la interroga, la *descubre*, disipa sus espejismos.

Asimismo, si la imagen para Llinás es “indomable”, si es un laberinto demasiado complejo, lleno de recovecos que nos confunden y nos marean, la escritura, la palabra, en su linealidad, como si fuera un hilo de Ariadna, nos permite recorrerla, entrar y salir de sus oscuridades sin miedo a perdernos.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011. Traducido por Mercedes Ruvituro y María Teresa D’Meza.

Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2010.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2012. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja.

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 1990. Traducido por José Luis López Muñoz.

Campero, Agustín. *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.

Contreras, Sandra. “Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás)”. *Cuadernos de literatura*. 17. 33 (2013): 355-376. En línea.

Esteverena, Lara y Rita Falcón. “La reflexión lúdica sobre la imagen en el cine de Mariano Llinás”. *Cine Documental*. 2, (2010). En línea: http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos_02.html. Fecha de acceso: 08/06/2021.

Fernández, Guillermo Oscar. “Revelaciones de la llanura pampeana en el cine argentino actual”. En *Imagofagia*. 10, (2014): 1-56. En línea: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/635>. Fecha de acceso: 03/06/2021.

García Tsao, Leonardo. *Cómo acercarse al cine*. México, D. F.: Limusa, 1989.

Garramuño, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Caja Negra, 2015. Traducido por Alan Page.

Gubern, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama, 2016.

Jay, Martin. *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.

Koza, Roger Alan (2020). “La invención de Mariano”. *Crítica de Lejano interior. Con los ojos abiertos*, 03/08/2020. En línea: <http://www.conlosojosabiertos.com/lejano-interior/>. Fecha de acceso: 07/06/2021.

Kozak, Claudia (comp.). *Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

Kratje, Julia y Mariano Dagatti. “Odiseas, costumbres y extravagancias: una cierta tendencia del cine argentino”. *deSignis*. 27, (2017): 207-221. En línea.

Llinás, Mariano. *La más bella niña*. Buenos Aires, 2004.

---. *Historias extraordinarias*. Buenos Aires: El Pampero Cine, 2008.

---. “Las sorprendentes aventuras de Mariano Llinás”. Roger Alan Koza. *Con los ojos abiertos*, 20/06/2008. En línea: <http://www.conlosojosabiertos.com/las-sorprendentes-aventuras-de-mariano-llinas/>. Fecha de acceso: 02/06/2021.

---. “Historias extraordinarias”. Alan Pauls. *Primer plano*. Buenos Aires: I-Sat, 6/10/2009. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=mFfxovbCtJc>. Fecha de acceso: 08/06/2021.

---. "Un intenso encuentro de cine y literatura". Diálogo con Alejandro Lingenti y Fabián Casas. *Eterna cadencia*, 05/03/2010. En línea: <https://www.etercadencia.com.ar/blog/libreria/martes-de-etercadencia/item/un-intenso-encuentro-de-cine-y-literatura.html>. Fecha de acceso: 02/06/2021.

---. "Mariano Llinás: conversador extraordinario". Iván Pinto Veas. *laFuga*. 14 (2012). En línea: <https://lafuga.cl/mariano-llinas/594>. Fecha de acceso: 08/06/2021.

---."Historias extraordinarias, de Mariano Llinás (parte 1)". Sergio Wolf. *Nuevo cine argentino* (programa número 11). Buenos Aires: Canal de la Ciudad, 12/07/2013. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=xibE9VUmK9Q>. Fecha de acceso: 08/06/2021.

---. "De virus, de viajeros y de ciudades. Un café entre Mariano Llinás y Graciela Silvestri". Diálogo. Buenos Aires: Canal del Museo de Arte Moderno, 24/04/2020. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=30B-f4iA3Yo>. Fecha de acceso: 07/06/2021.

---. *Lejano interior*. Buenos Aires: El Pampero Cine, 2020. En línea: https://www.wearekabinett.com/p/mariano_llinas/NDk1NzYyNTI1_MTM0MDE2MjU1MA. Fecha de acceso: 03/06/2021.

Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Mansilla, Lucio. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Gradifco, 2008.

Ocampo, Silvina. *Poesía completa II*. Buenos Aires: Emecé, 2003.

Pasolini, Pier Paolo y Eric Rohmer. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970. Traducido por Joaquín Jordá.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Peña, Fernando Martín. *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE, 2012.

Pérez Bowie, José Antonio. "Algunas notas más en torno a la categoría de cine poético". En 1616: *Anuario de literatura comparada*, 10 (2020): 15-33. En línea: https://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/articloe/view/25317/24707. Fecha de acceso: 06/12/2021.

Pérez Bowie, José Antonio y José Seoane Riveira. “Introducción” al Dossier Cine y poesía. En *1616: Anuario de literatura comparada*. 10, (2020): 9-13. En línea:

https://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/articloe/view/25307. Fecha de acceso: 04/06/2021.

Piglia, Ricardo. “Ricardo Piglia, elogio de la lentitud”. Raquel Gazón. *Revista* Ñ. 26/1/2016. En línea: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/ricardo-piglia-elogio-lentitud_0_Cw7GJVQIv.html. Fecha de acceso: 11/06/2021.

Zangrandi, Marcos “Territorios comunes: los lazos intrincados de la literatura y el cine contemporáneo argentino”. En *Cuadernos de Literatura* 22.44, (2018): 140-158. En línea: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/25746>. Fecha de acceso: 02/06/2021.