

El principio de Scheherezade: *La flor* (2018), de Mariano Llinás

Christian von Tschilschke

Abstract So far, there are few Latin American films that illustrate the situation “after the grand narratives” better than *La flor*, the almost fourteen-hour episodic film by the Argentine director Mariano Llinás. In *La flor*, the “grand narrative” is programmatically replaced by a multitude of small narratives. The traditional idea of a closed work gives way to a fragmentary, unfinished structure. Belonging to a single genre is replaced by a hybrid construction drawing on a wide variety of genres. The reference to the nation is displaced by a cosmopolitan orientation. The concept of personal identity is fractured by the fact that the same actresses repeatedly appear in different roles and disguises in almost all of the episodes, while traditional cinematic machismo is put firmly in its place by female dominance. What holds this “impossible” film together is the “Scheherezade principle”: narration itself – unceasing and constantly renewed – on whose analysis and interpretation this article will focus.

Keywords Argentinian cinema – great narratives – Scheherazade principle – generic hybridity – cosmopolitanism

El principio de Scheherezade

En la actualidad, probablemente no haya ninguna película latinoamericana que ilustre mejor y de forma más literal el tema del presente volumen, “Después de los grandes relatos”, que *La flor*, una película episódica de casi 14 horas de Mariano Llinás que desborda todas las expectativas y dimensiones. El director y sus colaboradores trabajaron en ella durante casi diez años, y su estreno, en 2018, muchos lo consideraron uno de los acontecimientos cinematográficos más importantes de la década (véase, por ejemplo, Aguilar 2020: 79) y la prueba más convincente de que Argentina era “una de las naciones cinematográficas más originales del momento”¹.

En *La flor*, de manera plenamente programática, en lugar de una gran narración hay una multiplicidad de pequeños relatos y un modo de narrar que me gustaría caracterizar como el “principio de Scheherezade”. Este toma su

¹ “[E]ine der aktuell originellsten Filmnationen” (Holzapfel 2023).

nombre, por supuesto, de Scheherezade, una de las figuras principales de la historia marco de *Las mil y una noches* (siglo XV). Noche tras noche, Scheherezade le cuenta historias al rey persa Shahriar para disuadirlo de sus planes de asesinato, alimentados por un odio hacia las mujeres profundamente arraigado, y para posponer una y otra vez su propia muerte, durante mil y una noches. Para ello interrumpe siempre los relatos en el momento de mayor suspense, despertando, así, la curiosidad del rey por el final. Por esta razón, Scheherezade puede considerarse también la inventora de lo que hoy se conoce como *cliff-hanger*.² En total, en la historia marco de *Las mil y una noches* están insertas más de quinientas cincuenta historias de distintos géneros. Jacques Rivette, con cuyos filmes los de Mariano Llinás guardan una clara afinidad no solo por su duración – piénsese, por ejemplo, en *Out 1: Noli me tangere* (1971/1990) y *Celine y Julie van en barco* (*Céline et Julie vont en bateau*, 1974) –, llamó por ello a Scheherezade la “patrona protectora”³ de todos los narradores de historias.

La expresión “principio de Scheherezade”, que desde hace tiempo se ha consolidado como denominación de uso común, se refiere, por tanto, a una forma proliferante de narración que encadena una historia tras historia, utiliza la interrupción como motor de la narración, vuelve una y otra vez a recomenzar el acto de narrar y entreteje nuevas historias en las antiguas. Aunque Mariano Llinás se queja en una entrevista de que “los laboratorios y los productores quieren que tengas estilo antes de hacer la película” (Soriano 2020), él mismo, ya con su primer largometraje *Balnearios* (2002), un documental o, más bien, una docuficción sobre los balnearios de Argentina, encontró tempranamente un estilo narrativo propio de carácter episódico. Esta peculiaridad suya tan idiosincrásica marcaría también el largometraje *Historias extraordinarias* (2008), de cuatro horas de duración, la consolidaría en *La flor* e influiría en otras películas.

En esencia, este estilo consiste en la articulación de varias historias desbordantes con un discurso cinematográfico que recurre de manera inusualmente extensa a formas narrativas verbales. Bajo el techo común del relato, Llinás apuesta conscientemente por un cine literario y se posiciona en contra de la tradición fílmica del *cinéma pur*, que privilegia la imagen. De este modo, se sitúa claramente en la estela del crítico de cine francés André Bazin, padre

2 Véase Wagner (2016: 7–8), quien critica esta afirmación señalando que, en *Las mil y una noches*, solo el oyente diegético experimenta una interrupción irritante de la narración.

3 “Ça je pense que Schéhérazade est la patronne de toutes les personnes qui essaient de jouer avec la fiction” (Daney 1991: 38). La frase se pronunció originalmente en una conversación que el crítico francés de cine Serge Daney mantuvo con Jacques Rivette en el documental *Jacques Rivette, le veilleur* (1990), de Claire Denis.

intelectual de la *Nouvelle Vague* y cofundador de la legendaria revista de cine *Cahiers du Cinéma* (véase Bazin 1951).

El uso excesivo de narradores extradiegéticos e intradieгéticos en las películas de Llinás conduce casi a una inversión de la jerarquía tradicional entre palabra e imagen en el cine. En este contexto, Llinás no rehúye tampoco el tabú de duplicar mediante la narración verbal lo que se muestra en la imagen. En cualquier caso, con ello no solo logra un efecto sumamente sugestivo, sino que también abre espacios de reflexión mediática y estética, al llamar la atención sobre la disponibilidad semiótica de la imagen para todo tipo de interpretaciones verbales y, al mismo tiempo, generar una atractiva tensión entre lo que se oye y lo que se ve.⁴ Debido a las diferentes propiedades semióticas del texto y de la imagen, esta tensión no desaparece ni siquiera cuando el referente es el mismo en ambos casos.⁵

Llinás ha desarrollado este modo de narrar con tal grado de perfección que se lo asocia con él incluso cuando aparece en películas que no dirigió el mismo. Este es el caso, por ejemplo, de *Argentina, 1985* (2002), de Santiago Mitre, en la que, al igual que en los anteriores largometrajes de este director, *El estudiante* (2011) y *La cordillera* (2017), Llinás participó únicamente en la redacción del guion. Hacia el final de la película sobre el juicio celebrado en 1985 contra los responsables de la última dictadura militar en Argentina (1976–1983), hay una secuencia (01:59:53–02:03:45) en la que Javier (Santiago Armas), el hijo pequeño del protagonista, el fiscal Julio Strassera (Ricardo Darín), observa en una pizzería las deliberaciones del tribunal un día antes de que se dicte la histórica sentencia contra Jorge Videla, Emilio Massera y otros miembros de la junta militar, acaecida el 9 de diciembre de 1985.

Esta secuencia está realizada cinematográficamente de un modo que lleva inequívocamente la impronta de Llinás: los acontecimientos no se muestran simplemente de manera directa, sino que, como en el teatro, se transmiten en forma de un “relato del mensajero”. La diferencia radica en que este relato verbal del mensajero se acompaña simultáneamente de imágenes que muestran aquello de lo que se está hablando. Esta redundancia solo aparente, que confiere a la secuencia la dimensión reflexiva e irónica típica de Llinás, no se

4 Un excelente ejemplo de este estilo sugestivo y conjetural lo constituye el primer capítulo de la primera parte de *Historias extraordinarias*, “Episodio del tractor”, filmado en un largo plano secuencia, en el que el narrador X es testigo fortuito del encuentro violento entre tres hombres en un campo segado (00:01:53–00:07:28).

5 En la lingüística de los medios germanoparlante se habla aquí metafóricamente del concepto de “cizalla texto-imagen” (“Text-Bild-Schere”, véase Renner 2001). En Tschiltschke (2016) trato con más detalle la particularidad del estilo narrativo en las obras de Llinás anteriores a *La flor* y la importancia elemental de los gestos iniciales de nombrar y narrar en sus películas.

percibe sólo como una variación entretenida de los recursos narrativos cinematográficos, sino que también puede entenderse como una encantadora reminiscencia de los narradores del cine de los primeros tiempos del cine mudo.

Con su compleja estructura narrativa y el uso intensivo de elementos de *voice-over* que subrayan el carácter narrativo de la obra, el largometraje de cuatro horas *Trenque Lauquen* (2022), de Laura Citarella, sigue también de manera inconfundible el modelo del cine de Mariano Llinás. En este caso, la impresión de parentesco se ve reforzada además por el hecho de que las actrices Laura Paredes y Elisa Carricajo, que aparecen en *Trenque Lauquen*, ya formaron parte del elenco de *La flor*.⁶

El componente lúdico que domina tanto en *La flor* como en las películas anteriores de Llinás parece excluir, pese a la presencia de diversas referencias a la historia contemporánea, una particular relevancia social o política de las historias que en ellas se narran, así como la posibilidad de interpretarlas de manera simbólica o alegórica. La narración cíclica, que desde *Las mil y una noches* hasta *La flor* se basa en la imbricación de múltiples historias individuales autónomas dentro de un marco narrativo global, se caracteriza en general, como subraya el teórico de la narración Volker Klotz, por una tendencia a dejar fuera la historia real, en la medida en que se “mantiene narrativamente a distancia aquello que sucede fuera, en el mundo histórico”⁷.

Por ello, resulta pertinente situar lo político en las películas de Llinás no tanto en los propios filmes, sino en sus modos de producción y distribución, muy en el sentido del célebre *dictum* de Jean-Luc Godard de su manifiesto “Quoi faire?”, publicado en 1970 en la revista cinematográfica británica *Afterimage*, según el cual no se trata tanto de hacer películas políticas, sino de hacer películas políticamente (véase Godard 1970: 145).

Eso es precisamente lo que hace Llinás desde que, en 2002, fundó en Buenos Aires junto con Alejo Moguillansky, Laura Citarella y Agustín Mendilaharsu la productora “El Pampero Cine”, una combinación de empresa de producción y colectivo artístico en la que se han unido personas del teatro y del cine. “El Pampero Cine” se ha propuesto producir películas al margen del cine comercial e industrial, y con independencia de la financiación del INCAA, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. El carácter colectivo y artesanal de su trabajo se manifiesta, entre otras cosas, en el hecho de que los miembros de “El Pampero Cine” se alternan y se apoyan mutuamente en las funciones de dirección, escritura de guion, actuación, cámara y montaje. Sin embargo, ello

6 Con respecto a *Trenque Lauquen*, véase Betancourt (2023).

7 “[E]rzählend sich vom Leib hält, was draußen in der geschichtlichen Welt passiert” (Klotz 2006: 197).

no excluye en principio que Llinás haya participado como guionista en los largometrajes producidos de manera convencional y de clara impronta política de Santiago Mitre, *La cordillera y Argentina, 1985*, esta última distribuida por el servicio de *streaming* Amazon Prime.⁸

Naturalmente, puede objetarse que el modo específico de producción de las películas de Mariano Llinás no es solo extrínseco, sino que siempre configura su estética, y ello no en último término porque las restricciones económicas y las limitaciones técnicas impuestas a la producción se transforman en fuentes de creatividad (véase Tschiltschke 2016: 199, 211). Sin embargo, quizás exista también otra posibilidad de interpretar las películas de Llinás, y en particular *La flor*, como políticas en un sentido más amplio, a saber, como una respuesta artística a la erosión de aquellos “grandes relatos” o “metarrelatos” en los que, según Jean-François Lyotard, desde la década de 1980 se manifestaría “la condición posmoderna” (Lyotard 1979: 63–68).⁹ En la fragmentación de la macroestructura fílmica de *La flor* se reflejaría así la imposibilidad histórica de la pervivencia de las metanarrativas en el sentido de Lyotard.

En este contexto concreto, el principio de Scheherezade puede entenderse como una expresión del escepticismo frente a todas las metanarrativas lineales, unificadoras y legitimadoras, ya sean de naturaleza política, ideológica o cultural, como el concepto de nación, la existencia de identidades individuales y colectivas, o el patriarcado como sistema de dominación masculina. Quizás, recurriendo a otro teórico de la narración, Albrecht Koschorke, se pueda incluso llegar a afirmar que los apasionantes “juegos narrativos” (“Erzählspiele”, Koschorke 2012: 12) de Llinás se ponen, en términos generales, al servicio de un “desmontaje de las coerciones hegemónicas del sentido” (“Demontage von hegemonialen Sinnzwängen”, Koschorke 2012: 11), pues ahí también reside una posible función de los relatos.

Precisamente eso es lo que quisiera mostrar ahora en un breve análisis de *La flor*, un film inusualmente largo. Para ello me centraré en cinco aspectos: la fragmentación y proliferación de la narración, la hibridez genérica, la orientación cosmopolita de la película, la subversión del concepto de identidad y el cuestionamiento de las estructuras patriarcales.

8 Véase la entrevista con los miembros de “El Pampero cine” en Allouche/Jaudon/Horeau (2024) sobre el trabajo artístico del grupo, que lleva más de veinte años en activo.

9 Para una caracterización de las películas de Mariano Llinás como “posmodernas”, véanse Tschiltschke (2016) y Rivadeneira Crespo (2020).

Fragmentación y proliferación de la narración

Para hacerse una idea del grado en que la película de Llinás socava el modelo aristotélico del relato cerrado, con un principio y un final, una estructura interna claramente reconocible, una conducción teleológica de la acción y una cuidadosa jerarquización de los hilos narrativos, conviene tener una visión de conjunto de la estructura global del film. La cinta arranca con el propio Llinás presentando un “tablero de dirección” o “modo de empleo”, aunque este, dada la estructura laberíntica del film, deba entenderse más bien de forma irónica. La metaestructura que Llinás confiere así a su película no cumple ciertamente las condiciones de un relato marco como el de *Las mil y una noches*, pero sí esboza algo así como la situación de partida de todo el proyecto narrativo.

En ella se ve al propio director, Llinás, sentado a la mesa de una estación de servicio en la autopista, en la inmensidad de la Pampa, acompañado por un perro pastor alemán, mientras dibuja en un cuaderno la estructura narrativa de su película en forma de una flor (fig. 10.1). A ello se suma el comentario en *voice-over*, que se dirige directamente a los espectadores:

Hola. Voy a tratar a explicar esta película. Tal vez, la mayoría ya lo sepa, pero por las dudas lo explico de nuevo. Son seis historias. Hay cuatro que empiezan y no terminan, es decir, empiezan y se quedan en la mitad. No tienen final. Después viene el episodio cinco que empieza y termina como un cuento. Y finalmente, el sexto episodio que empieza en la mitad y termina todo el film. (I. 00:01:22–00:02:02)¹⁰



FIGURA 10.1 La estructura narrativa de *La flor* (I. 00:02:07).

10 No es fácil citar la película, que se divide en seis episodios y ocho actos/partes, repartidos en cuatro DVD. Aquí se indica primero el acto/la parte con un número romano, seguido del código de tiempo del fragmento correspondiente.

Llinás interviene de manera similar en la película en dos ocasiones más. La última vez se despide de los espectadores diciendo: “Bueno, yo voy yendo. Bueno, es un placer haberlos tenido con nosotros durante todas estas horas [...]. Nos estamos viendo, como dicen los mexicanos. Chau” (VIII. 00:04:19–00:04:51), antes de subirse a un Volvo celeste que – atención, metalepsis – aparece también en una de las historias narradas en la película y que, acompañado acústicamente por guitarras de *western*, desaparece del encuadre hacia la izquierda.

Lo que Llinás omite en su explicación, a primera vista muy clara, es el hecho de que las distintas historias están, en parte, concebidas de manera muy compleja y se subdividen en varias historias parciales. Además, ocurre que una nueva historia comienza y luego se retoma la historia previamente narrada. Y, por último, la acción se ve interrumpida una y otra vez por pausas de varios minutos acompañadas de música, en las que en la pantalla solo pueden leerse las palabras “Intervalo” (II. 01:11:52–01:15:01, *passim*) o “Continuará” (II. 02:06:06–02:13:34, *passim*). Con ello, Llinás alude a una tradición cinematográfica en la que todavía era necesario hacer pausas en las películas de larga duración para cambiar los rollos de película o permitir al público ir al baño.

En marcado contraste con aquello que los “grandes relatos” pretenden lograr tanto en el plano narrativo como en el ideológico, ahora al espectador se le dificulta enormemente la orientación respecto del conjunto, de modo que no le queda otra opción que abandonarse al flujo casi interminable del relato y al momento presente. En este contexto, los esfuerzos explicativos del narrador fílmico empiezan a tener visos de ironía.¹¹

La afinidad del modo de narrar de Llinás con la actual coyuntura global de las series televisivas y su dramaturgia ha sido señalada en repetidas ocasiones.¹² Aunque Llinás, como ha reconocido en entrevistas, simpatiza, en efecto, con el concepto de serialidad, en la medida en que lo asocia a determinadas expectativas sentimentales, resulta, sin embargo, significativo que con *La flor* haya vuelto a realizar un largometraje cinematográfico y no una serie.¹³ Las numerosas reminiscencias a la instancia del cine y a su historia – el narrador cinematográfico, las inserciones de texto, etc. – constituyen una clara prueba de sus intenciones. Quizá haya sido precisamente el momento dominantemente mercantil de la narración serial, el origen del juego de interrupción y

11 Véase, sobre el paralelismo entre el río como tema y la forma narrativa en *Historias extraordinarias*, Tschiltschke (2021), así como sobre la “poética fluvial” de Llinás, Dünne (2022).

12 Véanse al respecto Lépine (2019: 3), Lim/Bittencourt/Picard/Piñeiro (2019: 30) y Zangrandi/Suárez (2022: 59).

13 Véase Zangrandi/Suárez (2022: 59).

continuación en el cálculo económico, lo que llevó a Llinás a desistir de convertir *La flor* en una serie propiamente dicha. No en vano, ya Jürgen Habermas, en su obra *Historia y crítica de la opinión pública (Der Strukturwandel der Öffentlichkeit* [1962] 1990), había señalado que el rasgo principal de los bienes de cultura de masas orientados a la venta reside en que “una vez penetrada la obra de arte por las leyes del mercado, se convierten éstas en leyes configurativas inmanentes” (Habermas 1994: 193).¹⁴

Mirado con detenimiento, Llinás se niega incluso a seguir las convenciones de la narración serial, ya que, si bien interrumpe la acción también en momentos de especial tensión, luego, con toda conciencia, no ofrece ninguna continuación, sino que simplemente saca de la chistera una nueva historia. Produce auténticos *broken narratives*¹⁵. En su caso, las interrupciones no sirven, precisamente, para generar continuidad narrativa. En última instancia, la dramaturgia y la estética de *La flor* no son compatibles con los hábitos de consumo visual de un amplio público de masas, al que los servicios de *streaming* productores de series se dirigen de manera prioritaria.

Hibridez genérica

Un segundo rasgo característico de *La flor* es que la adscripción a un solo género se ve sustituida por una construcción híbrida a partir de los géneros más diversos, en la que se refleja la nostálgica predilección de Llinás por el cine narrativo clásico. Este aspecto lo explica él mismo en el prólogo de la película: “¿Qué más puedo decir? Cada episodio tiene su género, por así decirlo” (I. 00:02:19–00:02:17). Y así es, efectivamente. La primera historia narra, en el estilo de una película de terror de serie B estadounidense, el relato de un grupo de científicos cuyo trabajo se ve perturbado por la entrega de una momia con poderes sobrenaturales. En la segunda historia se entrelaza un melodrama sobre el dúo de cantantes Ricky (Héctor Díaz) y Victoria (Pilar Gamboa) con un *thriller* de misterio acerca de una sociedad secreta internacional que pretende obtener un elixir de la vida a partir del veneno de escorpión. La tercera historia sigue los patrones del cine internacional de espionaje y se ramifica ampliamente. Relata, entre otras cosas, el destino de cuatro agentes secretas durante la Guerra Fría y cuenta sus misiones en tres continentes diferentes.

14 “[D]enn schon sind die Gesetze des Marktes in die Substanz der Werke eingedrungen, sind ihnen als Gestaltungsgesetze immanent geworden” (Habermas 1990: 254).

15 Este es el título de una serie de libros publicada por la Facultad de Filología y Ciencias Culturales de la Universidad de Viena.

La cuarta historia está concebida como una *mise en abyme*. Trata de las dificultades del director de la producción ficticia *La araña*, quien se obsesiona con una idea fija y, a raíz de ello, entra en conflicto con sus actrices. El actor (Walter Jakob) que encarna el papel del director se parece considerablemente al propio Mariano Llinás. Las actrices rebeldes se transforman al final en brujas, y una de ellas incluso se eleva por los aires montada en una escoba. El quinto episodio es, según el anuncio de Llinás, el único relato cerrado. Consiste en un *remake*, trasladado a la pampa argentina, del medimetraje *Salida al campo* (*Partie de campagne*, 1936), de Jean Renoir, sin sonido y en blanco y negro. La película de Renoir es una adaptación de la novela homónima de Guy de Maupassant de 1881. Un ejemplar de bolsillo de la traducción española del libro yace sobre la mesa de la estación de servicio desde la cual el narrador se dirige por última vez al público (VIII. 00:02:29).

También sin sonido y realizada en colores monocromos está la última parte del film, la más experimental, que con sus imágenes de grano grueso pretende dar la impresión de haber sido rodada con una *cámara oscura*. Se remonta al siglo XIX y finge basarse en las memorias de una maestra originaria de Inglaterra, como revela el último de los *inserts* textuales mediante los cuales se muestran citas del texto: "Fragmentos de *Recuerdos de una inglesa cautiva en las llanuras de la América del Sur*, de Sarah S. Evans, maestra rural. Thomas Stone & Co., Exeter, Reino Unido, 1900" (VIII. 01:07:54). En pantalla se ven cuatro mujeres que han escapado del cautiverio indígena y huyen a través del desierto argentino hasta alcanzar los primeros indicios de la "civilización".

A este último episodio le siguen los extensos créditos finales con una duración de casi cuarenta minutos, lo que constituye de nuevo una película en sí misma (VIII. 01:08:28–01:46:00). En un único plano, la cámara registra el final del rodaje y el desmontaje del último escenario, mientras se superponen los títulos de crédito y el crepúsculo cae lentamente sobre el lugar. También en esta secuencia final el film reserva una sorpresa, ya que, durante más de la mitad del tiempo, la imagen aparece invertida hasta que, de pronto, vuelve a su posición normal (VIII. 01:35:22).

La selección de los géneros magistralmente pasticheados en *La flor* es anárquica. No puede reducirse a ningún esquema reconocible, no constituye una tipología ni se articula en una constelación específica. También aquí rige el principio de Scheherezade de la máxima apertura, de lo imprevisible y de la ilimitada capacidad de continuación del relato. El único criterio de decisión que el narrador menciona explícitamente en relación con la elección del quinto episodio es el gusto personal, lo que subjetivamente se percibe como "interesante" (VIII. 00:03:34). Con ello alude precisamente a aquel concepto que, desde el siglo XVIII, constituye el núcleo del moderno sistema autónomo

del arte, que solo obedece a sus propias leyes (véase Werber 1992: 61–101): “La verdad es que es un poco raro, pero bueno, en su momento, nos pareció interesante” (VIII. 00:03:34).

Orientación cosmopolita

Más claramente reconocible que los motivos para la selección y composición de los distintos episodios es, en cambio, en *La flor* la intención de liberarse del horizonte histórico-nacional y adoptar una orientación cosmopolita. Así lo ven también Marcos Zangrandi y Nicolás Suárez, quienes hablan de un “marcado afán cosmopolita” (Zangrandi/Suárez 2022: 50) de la película. Si bien todas las historias, salvo la tercera, transcurren de manera reconocible en Argentina por ejemplo, en las estepas de la provincia de San Juan, como el primer episodio, o en la provincia de Buenos Aires, como el cuarto, el desarrollo de la acción se distribuye en once países distintos, entre ellos en la antigua Alemania del Este, Yugoslavia, Siria y Rusia, y se hablan, en parte de forma extensa, ocho lenguas diferentes: español, francés, inglés, alemán, italiano, ruso, sueco y chino, sin que todo esté subtítulo de manera continua.

Esta dimensión cosmopolita se manifiesta sobre todo en el tercer episodio de *La flor*, que trata de las actividades de espías y agentes secretos durante la Guerra Fría entre Oriente y Occidente, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta la disolución de la Unión Soviética. A ello se vincula la historia violenta de los movimientos de liberación revolucionarios de izquierda y de las luchas guerrilleras en América Latina, África y Asia, en la segunda mitad del siglo XX. En esta incursión en la historia global se vuelve a mirar hacia atrás, a una época en la que los grandes relatos políticos sobre la esperanza en el progreso y la libertad de la humanidad, así como la oposición entre las ideologías del capitalismo y el comunismo, todavía determinaban el acontecer mundial (fig. 10.2).

Sin embargo, esto no significa que el contexto nacional argentino no desempeñe ningún papel en *La flor*. En el quinto episodio, la acción del cuento *Una salida al campo*, de Maupassant, se traslada de manera inequívoca a un ambiente genuinamente argentino. Cuando los dos remeros, que en la historia de Maupassant asumen el papel de protagonistas, deben trabajar en la película de Llinás disfrazados de gauchos en un complejo recreativo, estos elementos del folclore argentino son transformados de inmediato en clave paródica.

También en el primer y en el último episodio de la película aparecen elementos que remiten a determinados aspectos de la historia nacional argentina. La misteriosa momia que es examinada por arqueólogos en el primer episodio



FIGURA 10.2 Evocación de la época de la Guerra Fría
(III. 00:21:46).

es indudablemente de origen indígena. El efecto inquietante que emana de ella se vincula con la falta de respeto por su reposo funerario. En el último episodio, en el que actúan exclusivamente mujeres, se retoma nuevamente el tema de la población indígena originaria y se lo pone en relación, aunque de manera fuertemente poetizada y estéticamente distorsionada, con la historia de la colonización de Argentina por parte de los europeos. Esto se hace evidente ya en el cartel con el que se abre el episodio. En él figuran, junto a la maestra rural inglesa “Sarah S. Evans (Elisa Carricajo)” (VIII. 00:46:57), en cuya supuesta historia se basa el episodio, otros personajes como una “niña mestiza (Valeria Correa)” (VIII. 00:46:57), la “madre de la niña (Laura Paredes)” (VIII. 00:46:57) y una “mujer criolla (Pilar Gamboa)” (VIII. 00:46:57).

Ambos episodios son una señal de que la película de Llinás se abre a contextos feministas y poscoloniales o descoloniales y, por lo tanto, críticos con el patriarcado y el concepto de la nación. Estos contextos conceptuales, sin embargo, tampoco son principalmente argentinos, sino de naturaleza transnacional y corresponden a las tendencias generales típicas de la época y a las expectativas actuales hacia el cine de autor global.

También de orientación transnacional son las numerosas referencias intertextuales que se encuentran en *La flor*, aunque el foco se centra, sin duda, en el mundo occidental, en Europa y en Estados Unidos. Junto a citas de René Char, The Velvet Underground, Gérard de Nerval y John Dryden al inicio de algunos episodios, aparecen referencias a libros concretos como las memorias de Giacomo Casanova, algunos álbumes de la serie *Las aventuras de Tintín*, de Hergé, (en la versión alemana) o los clásicos de la literatura fantástica, que en una secuencia se enumeran de manera casi enciclopédica (VII. 00:58:30–00:59:28). Un jefe belga de espionaje se llama Casterman, en

alusión a la editorial en la que aparecieron los cómics de Tintín; un grupo de mercenarios estadounidenses lleva el nombre de “Los Dalton”, tomado de los personajes de la serie de cómics *Lucky Luke*. A ello se suman reminiscencias cinematográficas no solo de géneros, sino también de películas concretas como *Los espías* (*Spione*, 1928), de Fritz Lang, *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), de John Ford, *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, o *Salida al campo*, de Jean Renoir.¹⁶ En conjunto, la multitud y la diversidad de estos ejemplos muestran que *La flor* se mueve claramente dentro de un sistema de referencias posmoderno.

Subversión de la identidad personal

Más allá del concepto de identidad nacional, en *La flor* también se relativiza el de identidad personal, y ello en un doble sentido. El único nexo formal entre las historias individuales dispares de la película lo constituye el hecho de que, en todas ellas – con la excepción del *remake* del film de Jean Renoir –, aparecen las mismas cuatro jóvenes actrices argentinas, desempeñando papeles y caracterizaciones muy distintas. A ello alude ya el narrador en su declaración inicial: “Lo que falta decir es que la gracia de la película está en el hecho de que en todos los episodios están las mismas cuatro mujeres haciendo distintos papeles: Valeria, Elisa, Laura y Pilar” (I. 00:03:23–00:03:45). Se trata de Valeria Correa, Elisa Carricajo, Laura Paredes y Pilar Gamboa, quienes en la realidad conforman el colectivo teatral feminista *Piel de lava* que fundaron en 2003, en Buenos Aires. En una de sus obras más conocidas, que también despertó atención internacional, *Petróleo* (2015), las cuatro mujeres interpretan a trabajadores varones en un yacimiento petrolero de la Patagonia. El hecho de que en *La flor* encarnen una multiplicidad de figuras diferentes hace que la ficcionalidad y el carácter construido de los relatos en los que aparecen se vuelvan aún más evidentes, por no hablar del puro placer de la ficción que también representan.

El carácter metaficcional de la película se manifiesta, además, en otro sentido: cuando el concepto de identidad personal se ve también perturbado por interferencias entre los roles ficcionales de los personajes y las personas reales de las actrices. Así, la película llama la atención sobre su prolongado proceso de realización, entre otras cosas, mostrando cómo las actrices experimentan cambios físicos. Por ejemplo, dos de las protagonistas se quedaron embarazadas a

16 Véase sobre la relación entre *La flor* y la historia del cine Lépine (2019). En el tercer episodio aparece un letrero de la calle con la inscripción “Fritzlangstraße” (“Calle Fritz Lang”, III. 00:23:55).

lo largo del rodaje, lo que se muestra de forma evidente en el último episodio, en el que las cuatro mujeres se bañan desnudas en un río. El propio Mariano Llinás lanza un guiño humorístico en relación con esto cuando, en su última intervención como director y narrador cinematográfico, poco antes del final de la película, aparece ante la cámara con una larga barba, dando a entender que le ha crecido considerablemente en comparación con su primera aparición al comienzo del film.

Cuestionamiento de las estructuras patriarcales

Como ya se ha insinuado anteriormente, *La flor* también acaba con otro gran relato, posiblemente el más antiguo de todos: el de la supremacía masculina. No cabe duda de que el cuestionamiento de las estructuras patriarcales constituye un rasgo central de *La flor*. El propio Mariano Llinás se define en entrevistas como un defensor del feminismo y declara en el prólogo, en referencia a sus cuatro protagonistas: “Yo diría que la película es sobre ellas cuatro, y de alguna manera es para ellas cuatro” (I. 00:03:45–00:03:52).¹⁷ En cualquier caso, *La flor* supera sin dificultad el célebre test de Bechdel, con el que se mide el grado de emancipación de una película (¿hay al menos dos personajes femeninos?, ¿hablan entre ellas?, ¿su tema de conversación no gira en torno a los hombres?).



FIGURA 10.3 Elisa Carricajo, Laura Paredes, Valeria Correa, y Pilar Gamboa (VI. 02:01:18).

¹⁷ Sobre el feminismo de Llinás véase Soriano (2020: 2).

De hecho, los personajes femeninos en *La flor* no solo predominan cuantitativamente (fig. 10.3), también se desempeñan con éxito en funciones tradicionalmente masculinas y se defienden de manera eficaz, tanto verbal como físicamente, frente a la violencia masculina. Casi todos los episodios dan testimonio espectacular de ello: en el primero, dos mujeres dirigen solas un proyecto de investigación. Una tercera mujer, Marcela, se defiende con tal eficiencia de un acosador masculino que, al final, solo queda deshacerse de su cadáver. No en vano, el lema de este episodio, tomado de René Char, es “Mi hermana furiosa llama al combate” (“Ma sœur furieuse appelle aux armes”, I. 00:08:39). En el segundo episodio, Victoria se impone con seguridad frente a su compañero de canto Ricky. En el tercero se reconstruye detalladamente la biografía de una guerrillera, acompañada de un comentario admirativo: “una princesa, pensó Casterman, una auténtica princesa guerrera como Juana de Arco” (III. 01:09:28). Las mujeres dominan a los hombres en el entrenamiento de combate cuerpo a cuerpo, los derrotan en peleas a puñetazos y, como agentes secretas, ejecutan a sangre fría a sus víctimas. En el cuarto episodio, como ya se ha mencionado, un colectivo de actrices se rebela contra su director tiránico y, en su papel de brujas, hostiga al equipo de filmación masculino. Al final del cuarto episodio y durante más de cinco minutos van apareciendo imágenes de las protagonistas con acompañamiento musical, en diferentes escenarios naturales y al margen de sus papeles interpretativos. Llinás les brinda así un verdadero homenaje. En una de estas escenas, Elisa Carricajo descubre uno de sus pechos con el gesto seguro de una amazona (VII. 01:38:08).¹⁸ En el último episodio, finalmente, ya no aparece ningún hombre.

Ahora bien, en medio de esta celebración de la agencia femenina y del empoderamiento de las mujeres, hay un director detrás. El gran narrador y el que explica todo sigue siendo de sexo masculino, pese al principio de Scheherezade y toda la autocritica a la que se somete en el cuarto episodio.

Una postura coherente

Mi intención ha sido exponer, a partir de cinco puntos determinados, en qué medida se sitúan “después de los grandes relatos” el cine de Mariano Llinás y, en particular, su película *La flor*. Esta, no cabe duda, puede entenderse como un decidido contraproyecto al concepto de los grandes relatos y a su apropiación por cualquier tipo de ideas e ideologías. El núcleo de esta postura lo constituye

18 El pecho derecho. Sin embargo, según la leyenda, es precisamente el pecho derecho lo que les faltaba a las Amazonas.

el principio de Scheherezade, acompañado por estrategias subversivas paralelas que toman como objeto el género, la nación, la identidad y el sexo. Al final, se podría objetar que Llinás tampoco renuncia por completo a una metanarración en su propio relato, en la forma de sus intervenciones explicativas. Sin embargo, mientras que en la historia marco de *Las mil y una noches* se ofrece una legitimación del acto de narrar que no puede ser más elemental y existencial, puesto que se narra para aplazar la muerte y humanizar (al varón), en *La flor*, Mariano Llinás se mantiene fiel a su línea en la medida en que se limita, en su comentario, a explicaciones puramente formales y deja abierta la cuestión de la finalidad del relato y del sentido del conjunto. “To what purpose?” (Aguilar 2020: 78), se había preguntado ya un crítico ante el nudo inextricable de relatos en *Historias extraordinarias*. La respuesta de Llinás parece consistir en volver a plantear esta pregunta con *La flor*.

Bibliografía

- Aguilar, Alonso (2020): “Fiction’s Anthropologist: Evolutions in Mariano Llinás’ filmography”. En: *Film International*, 18, 1, pp. 74–81.
- Allouche, Claire/Jaudon, Raphaël/Horeau, Thomas (2024): “Se laisser contaminer par les autres. Entretien avec El Pampero Cine”. En: *Double Jeu. Théâtre/Cinéma*, 21, pp. 107–117. DOI: <https://doi.org/10.4000/12iw3>.
- Bazin, André (1951): “Pour un cinéma impur. Défense de l’adaptation”. En: Bazin, André (1981): *Qu’est-ce que le cinéma. Edition définitive*. Paris: Cerf, pp. 81–106.
- Betancourt, Manuel (2023): “Looking for Laura & Meaning in Laura Citarella’s *Trenque Lauquen*”. En: *Film Quarterly*, 76, 1, pp. 86–89.
- Daney, Serge (1991): “Le veilleur. Entretien avec Jacques Rivette”. En: Giuffrida, Daniela (ed.): *Jacques Rivette. La règle du jeu*. Turin: Centre culturel français de Turin, pp. 29–40.
- Dünne, Jörg (2022): “El río como dios de la llanura. Acerca de la poética fluvial en *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás”. En: *Heterotopías*, 5, 10, pp. 112–117. <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/39761>> (08/02/2026).
- Godard, Jean Luc (1970): “Quoi faire?”. En: Brenez, Nicole et al. (eds.) (2006): *Jean-Luc Godard Documents*. Paris: Centre Pompidou, pp. 145–151.
- Habermas, Jürgen (1990): *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1994): *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Versión castellana de Antonio Doménech, con la colaboración de Rafael Grasa. Barcelona: Editorial Gustavo Gil.

- Holzappel, Patrick (2023): "Kinolabyrinth. Zum unabhängigen argentinischen Kino heute". En: *Filmdienst* (16.06.2023). <<https://www.filmdienst.de/artikel/61177/argentinisches-kino-aktuell>> (08/02/2026).
- Klotz, Volker (2006): *Erzählen. Von Homer zu Boccaccio, von Cervantes zu Faulkner*. München: C.H. Beck.
- Koschorke, Albrecht (2012): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Lépine, Cédric (2019): "Un punto de vista sobre *La Flor* de Mariano Llinás". En: *Cinéma d'Amérique latine*, 27, pp. 48–53.
- Lim, Dennis/Bittencourt, Ela/Picard, Andréa/Piñeiro, Matías (2019): "Four on *La Flor*". En: *Film Comment*, 55, 1, pp. 30–33.
- Liotard, Jean-François (1979): *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.
- Renner, Karl Nikolaus (2001): "Die Text-Bild-Schere. Zur Explikation eines anscheinend eindeutigen Begriffs". En: *Studies in Communication Sciences*, 2, 1, pp. 23–44.
- Rivadeneira Crespo, Gabriela (2020): "Extraordinary Stories, a Mariano Llinás Postmodern Art Film". En: Chateau, Dominique/Moure, José (eds.): *Post-Cinema. Cinema in the Post-Art Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 241–256.
- Soriano, Michèle (2020): "Fragmentos de la entrevista realizada por Michèle Soriano con Mariano Llinás, realizador argentino de *Balnearios, Historias extraordinarias* y *La Flor*". En: *Cinéma d'Amérique latine*, 28, DOI: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.8160>.
- Tschiltschke, Christian von (2016): "Filmes extraordinarios. Docuficción y prácticas intermediales en el cine alternativo de Mariano Llinás". En: Chappuzeau, Bernhard/Tschiltschke, Christian von (eds.): *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 197–213.
- Tschiltschke, Christian von (2021): "La 'película fluvial' en Latinoamérica: una mirada comparativa". En: Aguilar, Gonzalo/Nitsch, Wolfram/Türschmann, Jörg/Wehr, Christian (eds.): "Culturas del transporte en América Latina. Redes, prácticas, discursos, ficciones". En: *deSignis*, 34, pp. 155–166. DOI: <http://dx.doi.org/10.35659/designis.i34p155-166>.
- Wagner, Birgit (2016): "Zur Einleitung: Serialität und Brucherzählung – ein Paradox?". En: Wagner, Birgit (ed.): *Bruch und Ende im seriellen Erzählen. Vom Feuilletonroman zur Fernsehserie*. Göttingen: V & R unipress/Vienna University Press, pp. 7–15.
- Werber, Niels (1992): *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Zangrandi, Marcos/Suárez, Nicolás (2022): "Cómo filmar juntos: Transtemporalidades y variaciones de lo extenso en el cine de Llinás y Campusano". En: *Anclajes. Revista del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas*, 26, 1, pp. 37–52.

Filmografía

- Apocalypse Now*, EE.UU., 1979, Francis Ford Coppola.
Argentina, 1985, Argentina/EE.UU., 2022, Santiago Mitre.
Balnearios, Argentina, 2002, Mariano Llinás.
Céline et Julie vont en bateau, Francia, 1974, Jacques Rivette.
El estudiante, Argentina, 2011, Santiago Mitre.
Historias extraordinarias, Argentina, 2008, Mariano Llinás.
Jacques Rivette, le veilleur, Francia, 1990, Claire Denis.
La cordillera, Argentina/Francia/España, 2017, Santiago Mitre.
La flor, Argentina, 2018, Mariano Llinás.
Out 1: Noli me tangere, Francia, 1971/1990, Jacques Rivette.
Partie de campagne, Francia, 1936, Jean Renoir.
Spione, Alemania, 1928, Fritz Lang.
The Searchers, EE.UU., 1956, John Ford.
Trenque Lauquen, Argentina/Alemania, 2022, Laura Citarella.