

Dulce y melancólico. Falso documental y geografía afectiva en *Balnearios* de Mariano Llinás

Irene Depetris Chauvin¹

Resumen: Dentro del Nuevo Cine Argentino, *Balnearios* (2002) representa una variante que apuesta a la narración por medio de un uso novedoso de la voz over. En su ópera prima, Mariano Llinás apela a distintos registros para narrar las historias de los enclaves estacionales creados con fines turísticos. La voz over, omnisciente y omnipresente, hilvana un relato, pero, al igual que en muchos “falsos documentales”, establece una relación de complicidad irónica con el espectador que pone en duda la autenticidad misma de lo narrado. En este ensayo analizo cómo las estrategias narrativas del falso documental permiten dar cuenta de una “lógica espacial” que, al mismo tiempo que desestabiliza mapas y territorios previos, reconstruye a través de la ficción espacios e itinerarios propios de una geografía afectiva.

Palabras clave: geografías afectivas; falso documental; Nuevo Cine Argentino

Abstract: Within the New Argentine Cinema, *Balnearios* (2002, “Beach Towns”) represents a trend that explores narrative through a novel use of the voice over. In this film, Mariano Llinás uses different registers to tell anecdotes about different touristic enclaves. An omniscient and omnipresent voiceover articulates a story of these resorts but, as in many “mockumentaries”, it also establishes a relationship of ironic complicity with the viewer that questions the authenticity of what is being narrated. In this article, I analyze how the narrative strategies of the mockumentary create a spatial logic that, while destabilizing previous maps and territories, it also reconstructs, through fiction, spaces and itineraries connected to an affective geography.

Keywords: affective geographies; mockumentary; New Argentine Cinema

1 Doctora en “Romance Studies” por la Universidad de Cornell (NY, USA). Investigadora Asistente, Universidad de Buenos Aires - CONICET. E-mail: ireni22@gmail.com.



Todo relato es un relato de *viaje*, una práctica del espacio.
Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*.

En su estudio sobre el Nuevo Cine Argentino, Gonzalo Aguilar propone la categoría de “cine anómalo” para pensar una serie de películas que se ubicarían en los márgenes de cierto orden establecido. Allí observa que al cine de directores como Alejo Moguillansky, Matías Piñero, Santiago Loza y Mariano Llinás, los emparenta “el principio de pensar un cine fuera de sí, un cine que crea nuevos circuitos a medida que se exhibe: en un museo, en un centro cultural, en una sala de cine, en un festival” (AGUILAR 2010: 240). Esta lógica de distribución alternativa fue inaugurada por *Balnearios* (2002), opera prima de Mariano Llinás², que se estrenó en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires), dos días a la semana en pocos horarios y fue creciendo de a poco, boca a boca, llegando a sostenerse varios meses en cartel. En varias entrevistas, el director defendió beligerantemente una forma “artesanal” de hacer películas y se presenta como impulsor de un cine independiente que se niega a “formar parte de la industria” (KOZA). La producción de *Balnearios* responde a este modelo, ya que se realizó por fuera de la estructura de financiamiento estatal del el INCAA (*Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales*) gracias a una beca de 15.000 dólares otorgada por la Fundación Antorchas. Pero, más allá de las nuevas formas de distribución y producción, el cine de Llinás supone una novedad en el territorio del primer Nuevo Cine Argentino por su apuesta a la narración y al uso de la voz over como mecanismo de creación del universo diegético (AGUILAR, MORALES). En relación a otras líneas dentro del cine argentino de los 90, que recuperaban el habla cotidiana (en su variante realista) o hacían un uso estilizado del lenguaje (en su variante modernista minimalista), el cine de Llinás propone llevar esos recursos hacia otro registro. La voz over en sus películas recupera jergas y variantes del habla argentina, pero su verborragia, su uso intensivo y extensivo de la lengua, somete las imágenes a la potencia del discurrir narrativo. Un cine, según Gonzalo Aguilar, “hipernarrativo”, en donde la voz se independiza de la imagen como si se tratara de una ficción literaria o de un relato esencialmente oral, en tanto el predominio del dispositivo narrativo de la voz produce una inmediata

2 Mariano Llinás (Buenos Aires, 1975) es director, guionista, montajista, productor y actor. Su filmografía es relativamente reducida: *Derecho viejo* (1988, cortometraje), *Balnearios* (2002, documental), *La más bella niña* (2004, cortometraje), *El humor. Pequeña enciclopedia ilustrada* (2006), *Historias extraordinarias* (2008), su primer largometraje de ficción que obtuvo el Premio Especial del Jurado y el Premio del Público en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires y *Tres fábulas de Villa Ocampo* (2011, codirigida con Alejo Moguillansky). Desde 2003 Llinás integra la productora *El Pampero Cine*, que lleva adelante su actividad por fuera de las estructuras de financiamiento tradicionales del cine industrial, participando de la realización de películas como *El amor. Primera parte* y *El estudiante*, de Santiago Mitre. En 2014 se estrenará *La flor*, su segundo film de ficción.

“conversión del espectador en oyente” que promete cierto retorno del aura de la narración benjaminiana (CONTRERAS 2013: 365).

Una voz que narra extensivamente configura un relato y un espacio. Desde una perspectiva de geografía humana, Michel de Certeau concibió el espacio como resultado de una “práctica de movilidad” a través del territorio que se vincula a una narrativa. El andar de los individuos configura una enunciación por la cual, como resultado del movimiento, de la práctica, los “lugares” adquieren nuevos sentidos que los convierten en “espacios”. De esta manera, en el tránsito, se articularía un imaginario geográfico esencialmente diferente al tipo de representación panorámica provista por los mapas. La ficción es entendida, desde esta perspectiva, como una propuesta de desplazamiento en la que toda historia sería una historia de viaje, una práctica espacial, cuyos “recorridos” hacen ver los “lugares” de un modo particular y los convierten en “espacios” (CERTEAU 2000: 116). Si bien de Certeau analiza los tránsitos ciudadanos, el énfasis en las trayectorias y en las prácticas es aplicable al cine. Muchos aspectos de la imagen en movimiento tienen que ver con los actos de habitar y atravesar el espacio: las películas realizan “recorridos” de sus espacios pero, al mismo tiempo, el aparato cinematográfico reinventa esos espacios antes que reproducirlos miméticamente. En este sentido, en su *Atlas of Emotion*, Giuliana Bruno concibe al cine como una forma de cultura peculiarmente espacial en tanto se trata de una narrativa de viaje que puede combinar visiones “panorámicas” y visiones “desde abajo” y desdibuja la oposición entre “mapa” y “recorrido”, entre “ver” y “andar”. Para Bruno, este potencial espacial propio del lenguaje cinematográfico es también sensible de una manera particular a la dimensión de los afectos: el cine está “guiado por una práctica cartográfica del espacio”, una “geografía móvil” en donde paisajes y recorridos movilizan emociones. En la exploración del espacio, en el movimiento que “nos mueve”, se juega una participación emocional que coloca el placer cinematográfico en el mismo “ámbito de los viajes de la mirada en la geografía” (BRUNO 2002: 16). Así, la imagen cinematográfica sería apta para representar y restituir no solamente las características físicas de un espacio, sino los sentimientos que emanan de la mirada sobre una geografía.

El cine, relato y movimiento entre lugares, es, entonces, una historia de viaje. Si asumimos la narración desde la perspectiva de la “sintaxis espacial”, e incluso como una suerte de “transporte colectivo”, podemos seguir en la voz over de *Balnearios* la marcación de una ruta, un trayecto en el que el espacio se llena de sentidos nuevos y se transforma en lo que el mismo de Certeau calificaba como “lugar practicado”. En *Balnearios* la narración menciona lugares vacacionales específicos y las prácticas repetidas de los turistas en ellos y, en la medida que se van nombrando esos lugares, se construye un mapa. Pero el relato se inserta en los parámetros de una realidad cartografiada no sólo a través de la referencia a lugares concretos, sino también a espacios imaginarios por medio de una voz que juega con la veracidad de lo narrado, al mismo tiempo que insiste en modulaciones afectivas que nacen



de y se sobreimprimen en esa geografía. Si la palabra sugiere un vínculo profundo entre espacio y relato, y entre espacio y emoción, como veremos en este artículo, son también los dispositivos narrativos propios del “falso documental” los que van dibujando una geografía dulce y melancólica.

Mausoleos vacacionales

Ruins do not speak; we speak for them.
Christopher Woodward, *In Ruins*

Rodada en 16 mm de forma amateur, *Balnearios* es una película que muestra lo absurdo de la arquitectura estacional de las urbanizaciones turísticas así como los hábitos de los veraneantes que, año tras año, acuden a ellas durante la época estival. Pero, ¿por qué detenerse en los balnearios? En Argentina, los complejos vacacionales surgieron a lo largo de la costa argentina a finales del siglo XIX y vivieron un boom durante la primera mitad del siglo pasado, cuando los sectores en ascenso empezaron a emular las prácticas recreativas de la elite porteña³. Un desarrollo masivo del turismo que impactó fuertemente en la construcción de paisajes, en la transformación de los escenarios urbanos y en la afirmación de las identidades nacionales. En un arco que va desde la *belle époque* de la rica oligarquía que vacacionaba en Mar del Plata, pasando por la masificación del turismo producto de la promoción estatal del peronismo de los años 50, hasta el presente, los balnearios se convirtieron en lugares emblemáticos de la idiosincrasia argentina y es esta dimensión territorial y simbólica de los enclaves vacacionales la materia de la película de Mariano Llinás. Un documental sobre los balnearios es, en este sentido, una reflexión sobre un elemento constitutivo de la identidad argentina, un reconocimiento y un homenaje al poder evocativo de estos verdaderos “mausoleos vacacionales”.

La voz over del prólogo del documental, junto a un montaje de secuencias de cine de familia amateur, rodadas en diversos balnearios y en diversas épocas, introduce una doble mirada, melancólica y burlona, que se reproducirá a lo largo del film. La narradora habla de los grandes hipódromos, casinos, y transatlánticos de los estacionamientos vacacionales y del esfuerzo heroico de quienes construyeron esas ciudades “luchando contra la arena”. La indeterminación temporal, la monumentalidad, y la exageración de fuerzas naturales, que tienen más de cotidiano que de catastróficas, trasladan al espectador hacia un espacio-tiempo propicio para que la imaginación se ponga en movimiento (MORALES 2012: 5). El balneario como

3 La emergencia del turismo a principios del siglo XX formó parte de un complejo proceso de transformaciones sociales que implicó la difusión de nuevas prácticas de sociabilidad y consumo y de nuevas representaciones sobre la alienación de la vida urbana, la salud y el aire libre (PIGLIA y PASTORIZA 2013: 2).

“mundo extravagante, onírico, irreal”, es materia para la parodia, pero en la burla hay un resto de melancolía por la decadencia de unos balnearios que la misma narradora asocia a la infancia cuando dice:

Los balnearios surgieron como un juego. Los inventó un siglo que todavía jugaba, que todavía era un niño. Es por eso que pensar en los balnearios es siempre pensar en la infancia. En la infancia del siglo, en la infancia del país, y también en la propia. En la felicidad simple y diáfana, en tiempos que evocamos como exaltados y brillantes. Son lugares de las cosas pasadas, de las cosas buenas. Son probablemente algo triste.

En paralelo a este discurso del prólogo, el metraje encontrado se convierte en el eje alrededor del cual se configura el dinamismo y la subjetividad del film. Al mismo tiempo que la narradora habla de la infancia del país y de la propia, las imágenes borrosas en Súper 8 de niños, parejas y familias convierten el cine doméstico en un depósito de memoria cinematográfica, fuente visual para una microhistoria, una crónica colectiva de lo cotidiano. El tono marcadamente nostálgico del prólogo del documental nace de esta confluencia entre memoria colectiva y memoria individual. Una modulación afectiva que se vincula no sólo con el pasado de la infancia personal, vista desde la vida adulta, sino con que la “infancia del país” y de sus balnearios son una ruina del pasado, una ruina particularmente moderna:

Al principio eran solitarios y remotos: había poca gente, pocos edificios, pocas cosas. A los pocos años, se habían convertido en monstruos. Se habían convertido en su propia parodia, en su propia caricatura. La fiebre del oro, que los atacaba cada año, cada verano, hizo de ellos, lentamente, otra cosa. Una cosa extraña. [...] A los balnearios los imaginó una época arrebatada y arrogante; y cuando esa época se terminó, cuando sus transatlánticos fueron a parar al fondo del mar y cuando sus dirigibles se prendieron fuego, los balnearios quedaron como los únicos sobrevivientes. Como náufragos. Como seres de otro mundo; como dinosaurios.

En *Balnearios*, la masificación turística y la transformación del balneario en un objeto y una práctica cultural *kitsch* dará lugar a situaciones de humor que redimensionan cierta fascinación nostálgica con la ruina que atraviesa los cuatro episodios de la película, filmados en ciudades balnearias aisladas o en decadencia o que, por su mismo origen precario, señalan el apogeo y el declive de un país industrial. Una fascinación con la ruina que sugiere una inevitable melancolía por la decadencia de algo que en algún momento fue completo. Según Andreas Huyssen,

la ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. Sentimos nostalgia por las ruinas



de la modernidad porque todavía parecen transmitir una promesa que se ha desvanecido en nuestra época: la promesa de un futuro diferente. (HUYSEN 2007: 2)

Pero, en la película de Llinás, esta nostalgia por el balneario como ruina de lo moderno es “reflexiva”, en el sentido en que Svetlana Boym emplea el término: una nostalgia que valoriza los fragmentos de la memoria, temporaliza el espacio y se acerca al pasado desde la reflexión crítica, el afecto y el humor.⁴ La burla interrumpe y redefine una mirada melancólica sobre espacios que son esencialmente ruina. La voz *over* omnipresente del documental clasifica los distintos balnearios del país, desde aquellos ubicados en la costa atlántica, potencialmente aristocráticos pero en decadencia, hasta emplazamientos que nacieron precariamente a la orilla de los ríos. Todo parece formar parte de una especie de reporte de alguna oficina pública, pero hay un subtono irónico, demasiado consciente de las diferencias sociales para ser un documento burocrático. En este juego, el documental va presentando un retrato marcadamente subjetivo de los balnearios, en donde la palabra del narrador interviene en los espacios ordinarios y los convierte en extraordinarios. De este modo, los cuatro capítulos, más el prólogo y el epílogo, van presentando distintas modulaciones del balneario como ruina y como lugar de memoria.

Falso documental y lógica espacial

Una y otra vez volvía a los mapas;
volvía a los mapas como si fueran libros de cuentos.
Mariano Llinás, *Un experimento con el río*.

Las cuatro partes del documental, rodadas en cuatro urbanizaciones distintas, abordan el tema de cuatro formas también distintas. La primera, “Historia del Mar del Sur”, narra la historia del Señor G, un hábil abogado que estafó a sus socios para quedarse con un colosal hotel, en el que se recluiría durante años y que sería escenario de extrañas historias, con asesinato incluido, explicadas casi exclusivamente a través de fotografías en blanco y negro. La segunda parte, el “Episodio de las playas”, se vale del *found footage* televisivo, extractos de *home movies* y reconstrucciones con actores, para presentar una deriva feliz y popular sobre el verano. A partir de estas imágenes de video, la voz *over* comenta burlonamente sobre las dinámicas y códigos de los balnearios y las rarezas y rituales de sus veraneantes. La tercera parte, “Historia de Miramar”, narra la historia del pueblo del mismo nom-

4 En *The Future of Nostalgia* (2001) Svetlana Boym distingue una “nostalgia restauradora” de una “nostalgia reflexiva”: en el primer caso, el sentimiento se identifica con aquello que no está, con la añoranza en sí misma, pero que en ella reconoce una verdad. En el segundo caso, si bien hay un dolor por lo perdido, de existir una búsqueda ésta contiene también una ironía, propia de lo paródico.

bre que sufrió una inundación en 1977 y quedó sumergido bajo el agua. La última parte, el “Episodio de Zucco”, es un falso documental apologético de la figura de un campechano del interior, que compagina innumerables responsabilidades institucionales en su pueblo con llamativos momentos de inspiración culinaria, pictórica y escultórica y una obsesión permanente por los balnearios de río. A propósito de esta gran heterogeneidad formal y genérica Javier Porta Fouz plantea que: “el de Llinás es un cine radicalmente opuesto al cine minimalista. *Balnearios* juega al policial, luego al documental antropológico, luego al documental de misterio, luego al retrato individual, todo es falso pero destila verdad” (PORTA FOUZ 2009: 1). En efecto, como “*mockumentary*”, *Balnearios* se organiza como una ironía intertextual respecto de cada una de las convenciones del cine documental, en la que si, como plantea Porta Fouz, “todo es falso pero destila verdad”, al mismo tiempo, todo lo verdadero se tiñe de una pátina de duda⁵.

En *Balnearios* la construcción ficcional permea el discurso del documental y lo subvierte irónicamente. El procedimiento narrativo de Llinás, según Iván Morales, funciona en base a la deriva y la adición, articulando un relato que avanza con la suma de adjetivos antes que de explicaciones. En la primera parte, “La historia del Mar del Sur”, la voz narradora nos advierte:

Todo lo que se cuenta en este film es cierto, sin embargo por momentos no lo parece. Esta historia por ejemplo, recuerda más bien a una leyenda de terror, de un pueblo construido en torno a un castillo, un castillo inexpugnable y lúgubre habitado por un único dueño, un oscuro ermitaño, solitario, misántropo.

En esta primera historia se presenta lo que es una singularidad de *Balnearios* y de todo el cine de Llinás: la apuesta por un dispositivo narrativo dominado por una voz overomnisciente y omnipresente. Una voz narradora que, según Iván Morales, es una instancia que genera y comenta el universo diegético con una práctica de la ficción heredada de la literatura:

[...] A través de la palabra se presenta y configura a los personajes; se describe a los lugares con una difusa temporalidad, como formas míticas aunque no necesariamente impliquen una épica; y principalmente se pone en funcionamiento un mecanismo de oraciones conjeturales que hacen oscilar al texto hablado entre la certeza y la duda sobre lo que va a suceder, entre la información y la opinión, entre la posible verdad y la posible mentira.

5 Según Jordi Sánchez Navarro, al poner de manifiesto el código de lo verosímil, el falso documental nos lleva a interrogarnos sobre la institución y la semiósis lógica del documental. Sobre todo el subgénero del “*mockumentary*” que, con su giro hacia la comedia, parodia los discursos informativos del documental sin ocultar el dispositivo ficcional de la obra.

La historia del Boulevard Atlantic Hotel se cuenta con fotografías, pero es evidente que éstas no corresponden a un archivo histórico, sino que se trata de fotos de los actores representando artificiosamente personajes que son en sí mismos arquetipos: el señor G, el abogado, la cantante francesa, el uruguayo, el panadero. El placer por la ficción, evidente en el recurso al género policial y de misterio, se combina con una “mirada de turista” que resignifica el espacio del antiguo hotel como un castillo de fábula, “una aparición, una montaña alta y misteriosa”. El procedimiento del falso documental opera introduciendo elementos ficcionales, pero también parte de datos verdaderos que son llevados a esa zona gris entre “la posible verdad y la posible mentira”. En la introducción y en el cierre del documental, como marco de la serie de imágenes fijas en blanco y negro, aparecen dos secuencias en color que dejan ver a un hombre en el hotel, el Sr. G, interpretado por Eduardo Gamba, el verdadero dueño del Boulevard Atlantic. Sin dar su testimonio a cámara, Gamba representa su propio papel, pero la lectura de su “personaje” depende de la narración de la voz over que nos habla de su subjetividad, de su extraña relación con el edificio, “bordeando la monomanía”.

En su estudio sobre la “mirada turística”, John Urry distingue la actitud “romántica” del turista que pone el énfasis en la soledad, la privacidad y en una relación personal con el objeto de la mirada. La melancólica música de “la cantante” de *vaudeville*, esposa del Sr. G, y las imágenes en blanco y negro del exterior del hotel y de sus playas desiertas, parecen ir en esta dirección cuando refuerzan la atmósfera de aislamiento y abandono que rodea al Boulevard Atlantic:

Hay una casa junto al mar / Sucia de viento y tempestad / De años feroces, de alta edad / Y de tristeza / La vieja casa junto al mar / En una triste playa austral / Abandonada, sepulcral / Casi desierta / Duerme, arrullada por el mar / Duerme, como un gran animal / Como un gran oso al hibernar / Su eterna siesta... / Duerme, no la han de despertar / De su letargo junto al mar / Ni de las gaviotas al volar / ¡Mi triste casa junto al mar! / ¿Sufre alguien más tu soledad? / ¡Oscura cárcel junto al mar! / ¿A quién encierras? / ¿Quién es ese hombre fantasmal, / Tu compañero junto al mar / Otra alma nocturna y lunar / Que también sueña? / ¡Duerme, ya tienes tu guardián / Triste palacio junto al mar! Duerme tu sueño, tienes ya / Tu centinela⁶.

Para acercar al espectador a algo que no pertenece a su propia experiencia o a sus recuerdos, el episodio representa la casa o el paisaje que la circunda en blanco y negro y utiliza una música que significa esos lugares para aludir a esas características de soledad y de grandiosidad infinita e indeterminada propios de los espacios de la intimidad y de las inmensidades íntimas. De cierto modo, el episodio

6 “La Grande Maison sur le Mer”, la canción compuesta por Gabriel Chwojnik, aparece como música *extradiagética*, cantada en francés por Astrid Lund Petersen que en las fotos fijas en blanco y negro que conforman el episodio representa a “la cantante francesa”.

sobre este “gran hotel” nos lleva a pensar en aquello que pudo ser y no fue. Desde el presente, el hotel, recortado sobre “un pueblo pálido y olvidado”, se convierte en una “mole gigantesca y anacrónica”, una ruina de la modernidad. Sin embargo, la modulación nostálgica se vuelve reflexiva cuando es interrumpida por el devenir frenético de la ficción policial y el tono de humor que se cuela en la veloz narración y en la música de Gabriel Chwojnik cuyos arpegios de vodevil nos trasladan nuevamente a la *belle époque* de la oligarquía argentina, que hablaba francés y construía mansiones en la costa.

En la segunda parte, “El episodio de las playas”, la voz del relator y una música que acompaña las diferentes escenas constituyen el sonido excluyente que acompaña “imágenes encontradas” de las urbanizaciones y de los propios veraneantes. El recurso a la televisión y a las *home movies* hace que este episodio sea casi la lectura de un álbum familiar de vacaciones. Sin embargo, de acuerdo con Antonio Weinrichter, el cine de montaje de materiales de archivo tiene una forma de crear sentido (o de desviarlo) muy distinta de la que rige en el documental convencional. El remontaje no crea una continuidad espacio temporal, sino de orden discursivo o temático, adoptando la forma de un montaje de proposiciones. Al arrancar las imágenes de su contexto original se rompe el vínculo directo entre el contenido semántico del material y la intención con la que fue filmado, y se crea un contexto nuevo que hace decir a las imágenes –y sirve para decir de las imágenes– “más de lo que muestran”, más de lo que quieren, o de lo que querían originalmente, mostrar (WEINRICHTER 2005: 43). En “El episodio de las playas”, sobre el registro visual, cuya coloración de las fotografías de los años 80 podría llevarnos a una atmósfera melancólica, el narrador describe rápidamente y con sarcasmo los extraños y absurdos hábitos de los veraneantes y los ciclos vitales de las ciudades que estos visitan en el verano. Esta narración nos aleja de la melancolía de la foto familiar, al mismo tiempo que subvierte el modo del documental objetivo y descriptivo y las premisas de una lectura antropológica. El relator, José Palomino Cortés, nos remite a un locutor equilibrado, imparcial y apela a la memoria del espectador de aquellas otras voces de locutores que fueron parte de importantes ciclos de documentales de la década de los ochenta, programas de televisión que de manera novedosa recorrieron el país y permitían a los televidentes conocer nuevas geografías⁷. Sin embargo,

7 *Argentina secreta, La aventura del hombre y El espejo... para que la gente se mire* fueron tres programas televisivos que incursionaron en la idea de salir de Buenos Aires para rescatar los espacios y las gentes de distintos lugares. Creado en 1975 por Roberto Vacca, Daniel Plá y Héctor Rodríguez Souza, *Argentina Secreta* definió el concepto “reflejar el país”. A éste le siguió *La aventura del hombre*, un ciclo de documentales muy exitoso durante los años ochenta y principios de los noventa. En este programa, el equipo visitaba distintas localidades de la Argentina y del mundo como Machu Pichu, la Antártida o Egipto. El montaje y el relato de la voz over de Ernesto Carlos Frith buscaba cierta objetividad, asociada a una “rigurosidad científica”, pero respondía también a cierta mirada de turista. Otro ciclo importante fue *El espejo... para que la gente se*



en *Balnearios*, esta voz supuestamente objetiva describe el cambio de la ciudad, fuera y dentro de temporada, en términos grandilocuentes, como si se tratara de “cambios abruptos”:

Durante la mayor parte del año, estas ciudades permanecen vacías. Las calles están desiertas; los negocios, cerrados; los hoteles, inactivos; los grandes edificios de departamentos, deshabitados. Son literalmente, ciudades muertas, abandonadas, inertes, yermas, baldías, fantasmagóricas [...] Sin embargo, a fines de octubre, el paisaje varía [...] De un día para el otro, dondequiera que uno mire, se perciben cambios abruptos. Un año entero de abandono, de letargo, de olvido, se corrige en pocos días. La actividad se vuelve febril.

Al procedimiento de narrar sumando adjetivos, se agrega, en este caso, la parodia intertextual que se origina tanto por la exageración impostada de la voz como por la combinación de las descripciones que ofrece el narrador con las imágenes que supuestamente sirven de soporte a esa descripción, generándose un contrapunto entre la grandilocuencia de la voz y el carácter ordinario y corriente de las imágenes que la acompañan. En otro momento, el narrador parece incursionar en el documental antropológico y aborda de manera muy burlona la subjetividad de los sujetos retratados, incluyendo los animales cuando, de manera absurda, se aventura a indagar en la subjetividad de un perro: “La situación de las vacaciones, la alegría del descanso y el ocio, les será misteriosa y ajena. Miraran, sin comprenderlo, un escenario completamente nuevo, donde todo lo que los rodea es distinto, imprevisto y llamativo”. Luego del desvío por la subjetividad de una mascota, el documental vuelve a una supuesta objetividad anclada en estadísticas que, si en principio pueden escucharse como números sensatos, rápidamente pasan al terreno de lo inverosímil:

[...] cada año llegan a la región 2.709.066 veraneantes: 1.700.000 porteños, 45.000 tucumanos, 827.000 médicos, 650.000 ancianos, 9.000 ex presidiarios, 1000 ciegos, 1.200.000 mujeres, 40.000 gauchos, 300.000 bebés, 30.000 uruguayos, 890 sacerdotes, 1.000.000 de rubios.

La adición exagerada, subvierte el sentido “objetivo” de los datos y, sobre todo, el lugar de “certeza científica” que las cantidades tienen en un documental

mire que nació en 1984. Conducido por Víctor Hugo Morales, y de la mano de los periodistas César Mascetti y Silvina Chediek, el programa comenzó a recorrer el país, rescatando sus paisajes y su gente y terminó creando un estilo de “periodismo turístico”. Sin ser un documental a la manera ortodoxa de *Argentina secreta*, reunía en dos horas y con un concepto televisivo todo lo esperable de un viaje por la geografía, la tradición, las costumbres, la música y la idiosincrasia de las diferentes regiones de una nación.

clásico. Al igual que en el resto de los episodios, en el comienzo de la sección se ve un mapa que asemeja aquellos de las guías de ruta. El impulso clasificatorio de la voz y el mapa de los balnearios nos sugiere un reporte de una oficina estatal, pero el vocabulario, las palabras desmesuradas en su semántica y en su sonoridad, va tramando un subtono que señala una reapropiación irónica del registro del burócrata topográfico. En este sentido, “El episodio de las playas” es un documental que se burla del documento y el mapa adquiere un tono humorístico que, como sugieren los estudios de Sébastien Caquard y Claire Dormann sobre el humor en la geografía, permite reflexionar y subvertir la convencionalidad de la cartografía oficial.

El tercer episodio, “Historia de Miramar”, es un breve abordaje un tanto absurdo sobre una ciudad del interior que fue inundada por su propio lago a fines de los años 70. Sin ocultar cierto giro hacia la ficción, el narrador elige introducirnos en el relato de manera misteriosa:

La tercera historia comienza como un engaño. Comienza en un pueblo apacible y calmo, una simpática población balnearia detenida en el tiempo. [...] Pero este plácido panorama oculta un secreto horripilante. Al poco tiempo de llegar, el visitante comenzará a percibir rarezas: notará espantado cómo la ciudad parece frenar abruptamente; al caminar por las calles, observará que desembocan, sin trámite, en el agua; finalmente, con alguna turbación, conocerá la verdad: el auténtico pueblo, está sumergido.

En su organización del tipo “relato de descubrimiento”, este episodio nos remite a *El país que no miramos*, un ciclo de documentales televisivos de los años 90, emitido por la televisión estatal, que visitaba espacios ordinarios de la geografía nacional pero descubría en ellos una historia desconocida por el gran público⁸. “Historia de Miramar” parece adentrarse en la historia oculta de este balneario del interior para explicar las razones de su desaparición bajo las aguas. Los planos de larga duración, el sonido ambiente y el movimiento continuo acompañan al narrador en *off* que, desde fuera de campo, sigue a un remero del lugar, Pierucci, en su *tour* por la ciudad sumergida bajo el lago. En un momento, la imagen reemplaza a la palabra. Una toma subacuática de unos buzos recorriendo la ciudad inundada parece proseguir la búsqueda, pero esta tampoco alcanza a clarificarse visualmente ni es iluminada por la narración posterior. Como plantea Aguilar, a propósito del cine de Llinás, “aunque la imagen ilustra la narración siempre hay algo más en las palabras que las imágenes no pueden expresar.” (AGUILAR 2010: 247). Como documental de

8 Las anécdotas que rescataba el ciclo *El país que no miramos*, conducido por Iván Grondona, no eran extraordinarias pero funcionaban como especie de “viñetas” en los espacios de tandas publicitarias y proponían un recorrido por espacios definidos como “propios”, tales como las termas de Río Hondo en Santiago del Estero, la quebrada de Humahuaca en Jujuy o la visita a una antigua fábrica de cerveza en la ciudad de Buenos Aires.

misterio, la narración esquiva explicar las causas de la inundación para internarse en la subjetividad de los habitantes que absortos recibieron la llegada del agua:

La mayoría se limitó a ver cómo la mar crecía y crecía, cómo avanzaba, como un ejército invasor, sobre las cosas de los hombres. Vieron como la superficie terrestre se volvía acuática; vieron las últimas cosas asomar apenas, como si fuesen los brazos de un ahogado; vieron las casas, los hoteles y los comercios convertirse en islas, en meros islotes de naufrago. Finalmente, no vieron nada más. Cuando la inundación se detuvo, los pobladores volvieron a ver qué había quedado. Encontraron ruinas. Sus lugares habituales, sus edificios, recordaban ahora a barcos, a grandes peces o arrecifes.

Si en “Historia del Mar del Sur” el hotel era la ruina del sueño de un enclave de la oligarquía que no pudo ser, “Historia de Miramar” parece rescatar la ruina de un balneario popular. Las imágenes subacuáticas dejan ver restos de una estación de servicio YPF, institución que junto al Automóvil Club hablan del desarrollo de un turismo de carretera que permitió una ampliación de los espacios y oportunidades para el ocio a sectores medios y populares. Un mundo de colonias infantiles de vacaciones, autocines, calesitas y campings municipales, un universo en el que “no hay grandes cosas, no hay palacios ni tesoros”. Hacia el final, el episodio traiciona las premisas de una historia de misterio cuando no clarifica las causas de la inundación, pero la narración se detiene en los pliegues afectivos de la historia para construir una atmósfera misteriosa de lo que el narrador llama una “Atlántida humilde, doméstica e infantil. Una Atlántida pobre”.

“Ahora este documental se vuelve extraño. Se aleja de las playas, se aleja de los hoteles, se aleja de la melancolía, se aleja del mar. Es el turno de las provincias, de los balnearios laterales y menores. Es el turno de “Zucco”, promete el cuarto y último episodio de *Balnearios* que se abre con un mapa de San Luis y la localidad de Villa Mercedes. Este episodio, una historia de vida fílmica subdividida en 10 partes, trata de Zucco, un verborrágico gestor, pequeño hombre ilustre de provincia, miembro del Partido Justicialista, artista plástico y poeta, que habla desde un saber inventado sobre la relación del hombre con el agua y con los balnearios. Pero, el narrador del episodio nos aclara, “Zucco habla de otro tipo de balnearios: los extravagantes balnearios de provincia. Aquí no hay mar; hay diques. No hay playas; hay piletones. No hay arena; hay cemento. A veces, están hechos sobre ruinas; a veces, toman formas monstruosas. Son como oasis en el medio del desierto; oasis feos.” Aquí también el episodio se mezcla con construcciones ficticias y funciona como una burla del género “documental participativo”: los actores, decorados y objetos diseñados sirven para dar vida a la afinidad casi mística del protagonista con el balneario expresada en grotescas pinturas y esculturas que él mismo orgullosamente llama “obra” y que serán expuestas en el banco de la provincia. La distancia entre su visión y opiniones grandilocuentes y las realidades de una sociedad de provincia,

en donde el banco es un epicentro de cultura, contribuye al humor del episodio que se duplica cuando el documental mismo se hace cargo también de representar, con una estética *kitsch* y populista, los sueños alegóricos del Sr. Zucco.

Así como en los episodios previos se pueden establecer vínculos con intertextos, como ciertas narrativas de la *belle époque* o documentales de TV como *La aventura del hombre* y *La argentina que no miramos*, aquí se intercalan fragmentos de *Sucesos argentinos*, noticiero de los años 50. El episodio “Agua para la Patria” habla de un pueblo que apoya a “un gobierno realista” que “declaró la guerra contra la sed y la sequía y comenzó a transformar ríos mansos y desaprovechados en remolinos de potencia y de vida”. Los balnearios pintados por Zucco refieren también a esa vitalidad popular y expresan cierta “mirada colectiva” que John Urry planteaba en relación a un consumo visual de lugares que supone la existencia de otros. En otras palabras, la presencia de hombres, mujeres y niños en los piletones de cemento soñados por Zucco indica que “ese es el lugar en donde hay que estar”. Al referir a las reformas y logros económicos de los planes quinquenales, durante la primera presidencia de Juan Domingo Perón, el discurso del noticiero de *Sucesos argentinos* oficia como marco tanto para las esculturas de tipo industrial de Zucco, y sus comentarios sobre la relación del hombre con el agua, así como también pone en perspectiva la voz del narrador que comenta sobre la obra de Zucco y su predilección por aquellos balnearios de río que surgieron por la voluntad del hombre que los construyó antes que por su intrínseca belleza natural. Como las esculturas y pinturas de Zucco, los balnearios feos y grotescos de provincia señalan la fortaleza de una nación industrial. En este juego de voces, el documental hace del balneario un lugar de la memoria de la cultura popular peronista.

Al igual que la infancia, el balneario evoca una atmósfera feliz y melancólica. Entre el documental y la ficción, las cuatro historias de Llinás, a la vez falsas y verdaderas, son prologadas y epilogadas por imágenes amables. En diálogo con el hablar pausado y melancólico del prólogo, las imágenes finales en blanco y negro muestran una playa solitaria y a una mujer entrando al mar. La cámara se detiene en ella flotando para cerrar este ejercicio de fascinación y exaltación del agua porque, prefigurando los sueños de Zucco, la narradora del prólogo aseguraba que: “los balnearios nacen de algo antiguo y profundo, casi animal. Nacen del placer del agua: por nadar, zambullirse o flotar; por explorarla, desafiarla y celebrarla... Por hacer de ella una fiesta”.

Una geografía afectiva

Motion pictures move both outward and inward:
they journey through the space of the imagination,
the site of memory, and the topography of affects.

Giuliana Bruno, *Visual Studies*.



El mosaico de pintorescas historias de Llinás es una locuaz crónica de la delirante arquitectura estival que representan los balnearios. Con este pretexto, *Balnearios* dialoga, desde una lógica espacial, con la identidad argentina ya que la complejidad formal del documental y el juego de intertextos se asientan y al mismo tiempo reconfiguran un imaginario geográfico nacional. Cierta impulso cartográfico y su desestabilización se evidencian en cada episodio, que comienza con un mapa, sugiriendo que estamos en territorio real, localizable y específico. Junto con los mapas y las imágenes de los espacios, la voz narradora habla en un tono ceremonioso sobre los balnearios y su lugar en la imaginación popular de un modo que introduce una deriva respecto de un relato oficial. Mediante el uso intensivo y extensivo de la voz over, la imagen y el documento como prueba son excedidos por la palabra. En *Balnearios*, las técnicas del documental se redireccionan hacia la subjetividad cuando la narración cuestiona el estatuto de verdad de las imágenes y la voz construye una relación de complicidad irónica con el espectador que retoma y juega con la propia “mirada de turista” de las clases populares para quienes los balnearios fuera de temporada son ciudades muertas, que sólo vuelven a la vida durante el verano, y sus hoteles, como el Boulevard Atlantic de Mar del Sur, antes que edificios vacíos, son mansiones pobladas de espectros e historias ocultas.

Al estudiar los vínculos entre cultura visual, turismo y afectividad, Giuliana Bruno sugiere que todo filme es una especie de *travelogue* porque proporciona una experiencia fundamentada en la movilización de un espectador inmóvil, una navegación virtual que conecta espacios y tiempos distantes, una mirada en tránsito que nos transforma de *voyeur* (el que ve) en *voyageur* (el que viaja). Entonces, si el visionado es “una forma imaginaria de *flânerie*”, la cámara se convierte en un vehículo que nos transporta en una forma simulada de turismo (BRUNO 2002: 11-16). La película se convierte en una práctica estética turística de consumo espacial y el espectador es invitado a dejarse llevar por lo que Tom Conley define como “locational imaging”, fórmula que designa la capacidad del cine, como de la cartografía, de “situar a sus sujetos en los lugares que representa para ellos” (CONLEY 2007: 2). Al centrarse en lugares consumidos como destinos turísticos, *Balnearios* recupera ciertas atmósferas centrales al modo en que estos espacios son imaginados o representados, movilizandolos paisajes no como lugares físicos, sino como trazos de las memorias e imaginaciones de aquellos que han atravesado esa geografía. Un viaje que nos permite vincularnos con el territorio porque nos invita a recorrer vicariamente unos espacios que se inscriben en nuestra memoria, un terreno intertextual de pasajes que contiene sus representaciones y emociones previas.

La lógica espacial del documental de Llinás establece una deriva respecto de los discursos tradicionales de la geografía que la conciben como una disciplina desprovista de emociones, dividida por principios racionales y demarcada por lógicas políticas, económicas y técnicas. Haciendo referencia al tercer cine, Michael Chanan destacaba el papel del documental en la configuración de una geografía

cognitiva, pero las imágenes tristes y felices de *Balnearios* proponen una lógica espacial que recupera, más bien, los elementos afectivos de la topografía vacacional. Como plantea Giuliana Bruno, las películas nos hacen viajar por los espacios de la imaginación, los lugares de memoria y la topografía de los afectos en la que “layers of cultural memory, densities of hybrid histories, and psychogeographic transports are housed by film’s spatial practice of cognition” (BRUNO 2002: 26). El itinerario mental, ficcional y afectivo de *Balnearios* funciona como estrategia de conocimiento, como un viaje en donde la proliferación de registros parte de lugares ordinarios para movilizar nuevos paisajes. El cine como arte del espacio descansa, para Mariano Llinás, en una pulsión narrativa que, si se nutre de la memoria de los enclaves vacacionales, reconfigura en la narración esos itinerarios y mapas emocionales, regalándonos una “historia de viaje” dulce y melancólica que hace de los balnearios espacios saturados de afecto y de ficción.

Referencias bibliográficas

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

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

BRUNO, Giuliana. Visual Studies: Four Takes on Spatial Turns. In: *Journal of the Society of Architectural Historians* 65 (1), Marzo 2006, 23-4.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York: Verso, 2002.

CAQUARD, Sébastien y DORMANN, Claire. Humorous Maps: Explorations of an Alternative Cartography. In: *Cartography and Geographic Information Science*. 35 (1), 2008, 51-64.

CERTEAU, Michele de. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes del hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

CONLEY, Tom. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

CONTRERAS, Sandra. Formas de la extensión, estados del relato, en la ficción argentina contemporánea (a propósito de Rafael Spregelburd y Mariano Llinás. In: *Cuadernos de literatura XV (33)*, Enero-Junio 2013, 355-376.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, Microhistorias filmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo. In: *Secuencias* 25, 2007, 7-24.

CHANAN, Michael. Going South: On Documentary as a Form of Cognitive Geography. In: *Cinema Journal* 50 (1), 2010, 147-154.

HUYSEN, Andreas. La nostalgia de las ruinas. In: *Punto de Vista* 87, abril 2007, 36-42.

KOZA, Roger Alan. Las sorprendentes aventuras de Mariano Llinás. Entrevista a Mariano Llinás. <http://ojosabiertos.wordpress.com>.



LLINÁS, Mariano. *Un experimento con el río*. In: Prieto, M., Silvestri, G. y Bianco, J. (eds). *Paraná Ra'anga: un viaje filosófico*. Rosario, Argentina: Centro Cultural Parque de España, 2011.

LLINÁS, Mariano. *Balnearios*, Buenos Aires, 2002, DVD.

MORALES, Iván. Indagaciones sobre la voz *over* en el cine de Mariano Llinás. Una vuelta exacerbada a la narración. In: *III Congreso de AsAECA*, Córdoba, 2012.

PIGLIA, Melina y PASTORIZA, Elisa. El turismo y sus historias. Introducción al Dossier: El turismo como campo de reflexión (indagación) histórica: políticas públicas, prácticas y representaciones. In: *Registros. Revista de indagación histórica, FAUD, UNMdP*, 2013.

POURTA FOUZ, Javier. Algunas cosas que nos gusta suponer que sabemos sobre el cine de Llinás. In: Pena, J. (ed.), *Historias Extraordinarias. Nuevo Cine Argentino (1999-2008)*. Las Palmas: Festival Internacional de Cine de Las Palmas, 2009.

SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi. (Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental. In: Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Documental y Vanguardia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, 85-108.

WEINRICHTER, Antonio. Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. In: Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Documental y Vanguardia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, 43-64.

WOODWARD, Christopher. *In Ruins*. London: Chatto & Windus, 2001.

URRY, John. Culturas móviles. In: Zusman, P.; Lois, C.; Castro, H. *Viajes y geografías: exploraciones, turismo y migraciones en la construcción de lugares*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.



Fotos fijas y música melancólica para contar la historia del Boulevard Atlantic en “Historia del Mar del Sur”.



Edited with **Infix PDF Editor**
- free for non-commercial use.

To remove this notice, visit:
www.iceni.com/unlock.htm



“Episodio de las playas”: Found footage televisivo y recreaciones con actores en el retrato burlón del turismo de masas en la costa atlántica argentina.



Miramar, un pueblo ordinario con un pasado bajo el agua.



Zucco, un artista del interior obsesionado con los balnearios populares de río y sus piletones de cemento.