

CUANDO LA NARRACIÓN PERFORMA. *LA FLOR* (2018) Y LAS POLÍTICAS TEMPORALES DE LA *PERFORMANCE* EN EL CINE¹

WHEN NARRATION PERFORMS: *LA FLOR* (2018) AND THE TEMPORAL POLITICS OF *PERFORMANCE* IN CINEMA

Adrián SÁNCHEZ MARTÍNEZ

Universidad Pompeu Fabra
adrian.sanchez@upf.edu

Resumen: El presente artículo propone un análisis del dispositivo temporal de *La flor* (Mariano Llinás, 2018) partiendo de las categorías estéticas de los estudios performativos. En el cine de ficción de larga duración, la experiencia de percepción del tiempo suele asociarse a la desaceleración de la acción que proponen cinematografías basadas en tomas largas y estáticas, una concepción que identifica el tiempo de la toma con el tiempo real percibido. En cambio, la temporalidad de la *performance* está estrechamente vinculada a su condición de acontecimiento ontológico, no equiparable a su registro audiovisual. Analizando las tres escenas autorreferenciales del filme, se argumenta que *La flor* plantea una temporalidad performativa concibiendo los procesos de producción y de exhibición como acontecimientos autorreferenciales y análogos, esquivos a la codificación en imagen. Así, se incidirá en el modo en que la intermitencia y la duración prolongada vincula el filme como artefacto signico al tiempo extradiegético.

Palabras clave: Cine. *Performance*. Mariano Llinás. Tiempo real. Intermedialidad.

Abstract: This article analyses temporality as a device in Mariano Llinás's *La flor* (2018) through the lens of aesthetic categories drawn from performance studies. In long-form fiction cinema, the perceived experience of time is often associated with a deceleration of action in films that use long and static takes. This is a form of temporality that equates the duration of the shot with perceived real time. In contrast, performance temporality is intrinsically linked to its status as an ontological event, distinct from its audiovisual documentation. By examining the film's three self-referential scenes, this paper argues that *La flor* establishes a performative temporality by framing its production and exhibition processes as analogous and self-referential occurrences that resist encoding within the image. Consequently, the analysis will emphasize how intermittence and extended duration connect the film, as a signifying artifact, to extradiegetic time.

Keywords: Cinema. Performance. Mariano Llinás. Real time. Intermediality.

¹ Esta publicación cuenta con el apoyo del programa predoctoral AGAUR-FI ayudas (2023 FI-1 00136) Joan Oró de la Secretaría de Universidades e Investigación del Departamento de Investigación y Universidades de la Generalitat de Cataluña y del Fondo Europeo Social Plus.

1. INTRODUCCIÓN

En el año 2018, tras cerca de una década en producción, el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) acogió el estreno mundial de *La flor* (Mariano Llinás, 2018), una colaboración entre la productora El Pampero Cine, compuesta por Mariano Llinás, Laura Citarella, Agustín Mendilaharsu y Alejo Moguillansky, y la compañía teatral Piel de Lava. La película presenta una peculiar estructura narrativa que el propio Llinás, en la primera escena, explica ayudándose de una libreta (Imagen 1):

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 filme. [...] Cada episodio tiene su género, por así decirlo. El primero, es casi una película de la serie B [...]. La segunda, es una especie de musical, pero con algunos toques de misterio. La tercera, es de espías. La cuarta, no se entiende bien de qué es. Ni siquiera yo, en el momento de hacer este prólogo, lo tengo del todo claro. La quinta está inspirada en una película francesa de hace muchos años. La última, es sobre unas cautivas del siglo XIX, que vuelven del desierto, de los Indios, después de mucho tiempo. 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. Yo diría que la película es sobre ellas cuatro, y de alguna manera, es para ellas cuatro (Llinás, 2018).



Imagen 1. Fotograma de *La flor* (Mariano Llinás, 2018).

La duración de todos los episodios y, por ende, de la película en su totalidad rebasa las catorce horas, una elevadísima cifra que, a su vez, es directamente proporcional, en cuanto a su alargamiento en el tiempo, a los ocho años que duró el rodaje. Estos datos hacen de la película una completa *rara avis* en el panorama cinematográfico contemporáneo, especialmente si se tiene en cuenta que la dilatación del proceso de

producción no se debió a ningún conflicto creativo o económico, razones habituales detrás del alargamiento *ad infinitum* de ciertas producciones industriales. La causa, en cambio, es la política de trabajo anti-industrial que aplica El Pampero Cine en todos sus proyectos desde *Balnearios* (Mariano Llinás, 2002), un *ethos* laboral que no contempla interrumpir provisionalmente la cotidianidad de los involucrados para priorizar la condensación temporal del rodaje, como ocurre sistemáticamente en las producciones industriales, sino que procura entrelazar ambos procesos para establecer unas dinámicas laborales que sean acoplables a los ritmos de la vida². El hecho de que El Pampero tenga como principio fundamental, además de rechazar las fuentes de financiación clásicas, no postularse a las subvenciones públicas convocadas por el INCAA³ facilita que los equipos de trabajo sean menos rígidos, que los roles sean polivalentes y que los procesos artísticos sean temporalmente laxos —y, por tanto, conciliables con las circunstancias de los involucrados—. Se trata, en primera instancia, de una decisión ética que es políticamente subversiva en relación con los modos de creación jerárquicos de la industria y crítica con la violencia con la que el capital estructura y determina la vida del trabajador. Pero además de un compromiso político que afecta internamente a la coordinación del equipo creativo, en el caso de *La flor*, este modelo de trabajo determina sustancialmente las dimensiones estéticas que se fortalecen en el visionado de la película. En ella, no solo la productora no intenta que el tiempo de producción sea ilegible en el artefacto final —como ocurre por norma general en las películas de ficción—, sino que este se presenta, en primera instancia, como un fruto inequívoco del tiempo transcurrido desde el inicio hasta el final del rodaje, algo en lo que Llinás ha incidido en algunas entrevistas:

Es realmente mucho lo que se ha filmado, y no creo que pudiera hacerse en menos tiempo. Además, a partir del segundo año resultó claro que el film debía acomodarse y volverse permeable a la vida de los que la hacíamos: Ellas hicieron infinitas obras, como *Piel de Lava* y *separadas*, Agustín hizo cinco, El Pampero hizo siete u ocho películas, muchos tuvimos hijos... No solo era inimaginable suspender todo mientras se hacía el film, como se hace en los rodajes convencionales, sino que esa intermitencia era precisamente lo que le daría a la película su enorme particularidad (Llinás en Brega, 2018).

La intermitencia a la que se refiere el cineasta se manifiesta a lo largo de la película a través de numerosos signos de transcurso del tiempo. Algunos de los más llamativos son los que conciernen a los rasgos físicos de Elisa Carricajo, Pilar Gamboa, Laura Paredes y Valeria Correa, protagonistas del filme, cuyos cambios a medida que avanza la película saltan a la vista del espectador. Es por ello que, a pesar de dedicar sus catorce horas a narrar las historias siguiendo el modelo causal de la narración clásica, el objetivo del filme

² Minerva Campos ha investigado desde los *production studies* los mecanismos concretos de producción y exhibición alternativos por los que se define El Pampero, desde su método de trabajo creativo en colectivo hasta sus vías de financiación, así como la puesta en valor de la sala de cine como marco exhibitivo subversivo. Ver Campos (2019).

³ Instituto Nacional de Cine y Artes y Audiovisuales, órgano público encargado del fomento y la regulación de la industria cinematográfica en Argentina.

no parece corresponderse con el que Bordwell le atribuye a dicho modelo, es decir, “la comprensión de la historia por parte del espectador” (Bordwell, 1996: 30). Más bien, sucede como si, a través del juego con los relatos de género, mutilados por el principio o por el final, la película permitiese al tiempo transcurrir a través suyo mostrando su creación en orden cronológico. Esto conlleva concebir la narración, no como vehículo de ningún discurso, sino como un mero soporte para que, a través de las imágenes que la componen, se evoque un proceso creativo cuya extensión temporal da cuenta de una porción de vida transcurrida en paralelo a la filmación.

Desentrañar el funcionamiento de este peculiar dispositivo de expresión del tiempo empleando las categorías de la semiótica cinematográfica clásica resultaría fallido para el propósito de definir correctamente sus cualidades como objeto estético, ya que la dimensión perceptiva del tiempo ha sido tradicionalmente esquivada a la rama⁴. Sostenemos, en cambio, que un análisis preciso pasa por vincularlo a la estética de la *performance*, una disciplina cuyo objetivo es “derribar las últimas fronteras entre realidad y arte valiéndose —entre otros recursos— de la temporalización de los dispositivos artísticos” (De Llano y Gutiérrez, 2001: 14). Si bien toda *performance* experimenta por naturaleza con el tiempo, artistas como Marina Abramović o Chris Burden han llevado al extremo las dimensiones físicas de la duración cultivando el subgénero de la *performance* duracional, cuya particularidad radica en la creación de acontecimientos de duración prolongada, en los que se aboca a los participantes a la experiencia —en muchas ocasiones, ligada al aburrimiento— de percibir el paso del tiempo a través de los sentidos. Como señala Adrian Heathfield, lo fundamental de las obras duracionales es que “nos arrojan dentro de los fenómenos o proponen relaciones con las personas, cosas o representaciones que nos permiten experimentar el tiempo y los objetos de un modo diferente” (Etchells y Heathfield, 2019: 154).

Así pues, el propósito de este artículo es llevar a cabo un estudio de la expresión temporal del filme desde una perspectiva intermedial, lo cual nos permitirá dar cuenta algunos de los mecanismos textuales de los que se vale para cuestionar la representación como categoría estética primordial. Con este objetivo, nos enfocaremos específicamente en las escenas autorreferenciales del filme, ya que, al ser las únicas que eluden el dispositivo ficcional simbolizado por los trazos de la flor, evitan que los signos de temporalidad queden diluidos en las múltiples ficciones, lo cual las hace especialmente fértiles para este análisis. La categoría filosófica de *acontecimiento*, aplicada a la Filosofía del Teatro por Jorge Dubatti (2011), servirá de punto clave para argumentar el modo en

⁴ Esto se debe, en gran parte, a que la semiótica cinematográfica parte de una base literaria. No es casual, en este sentido, que, en sus epígrafes específicos sobre la temporalidad del relato cinematográfico, los estudios clásicos de Bordwell (1996: 74-98), de Casetti y Di Chio (1991: 151-163) y de Gaudreault y Jost (1995: 109-136) coincidan en extrapolar al cine las tres nociones clave que Gérard Genette concibió para la temporalidad en literatura: el orden de los acontecimientos, la duración y la frecuencia temporal. El análisis de estos tres conceptos cobra relevancia en cuanto que son puntos de fricción entre el tiempo del relato y el tiempo, generalmente mayor, de la diégesis. Por lo tanto, ninguno de los tres autores tiene en cuenta posibles categorías de análisis que permitan eludir la diégesis como única dimensión contenedora de todas las variables temporales de una película.

que dichas escenas actúan de bisagra entre la temporalidad cotidiana —extradiegetica— del rodaje y de la exhibición.

Cabe subrayar, finalmente, que, para dar completa cuenta de las estrategias de temporalización del dispositivo artístico no basta con el análisis que aquí se expone, sino que este debería complementarse de un estudio narratológico comparativo entre cada uno de los relatos, lo cual excedería con creces la extensión permitida en un trabajo de estas características. Rodrigo Bacigalupe ha estudiado el dispositivo ficcional del filme tomando como objeto de análisis “el influjo de las enumeraciones de raigambre borgeana” que lo atraviesan (Bacigalupe, 2021: 301). El autor propone un estudio intermedial en el que lo compara con diversos textos de Borges en base al concepto de *autopoiesis*, formulado por los biólogos Humberto Maturana y Francisco Varela. Con ello, su intención es reflexionar sobre “los modos en que un filme, en tanto obra de arte, puede compartir un mecanismo originario idéntico en sus impulsos y relaciones al de un ser vivo” (Bacigalupe, 2021: 302). Si bien el autor no propone un análisis semiótico que vincule la película a las artes escénicas, sí identifica una cuestión esencial para analizar su performatividad: el compromiso de la narración, ya no con las necesidades discursivas de las historias, sino con su propia autoconstitución como un ente vivo e independiente. El análisis de los mecanismos textuales que dan pie a esta hipótesis merece un texto específico, que amplíe los argumentos que aquí se exponen.

2. FRENTE AL CAPITALISMO, TIEMPO VIVIDO. NOTAS SOBRE LA TEMPORALIDAD DE LA *PERFORMANCE* Y DEL CINE

Antes de adentrarnos en el análisis del filme, es necesario apuntar algunas cuestiones preliminares que se antojan fundamentales para entender las políticas temporales del arte en la actualidad. Cabe remontarnos, en primer lugar, a la segunda mitad del siglo XIX, ya que, en el contexto de la revolución industrial, se produjeron una serie de transformaciones de suma importancia para la cuestión. Según Mary Ann Doane (2012), acontecimientos como la estandarización mundial de la hora para mejorar los horarios de los ferrocarriles, la instauración del taylorismo como método de trabajo, que promovía la optimización de los movimientos corporales de los trabajadores para que resultaran lo más productivos posibles —sustrayéndoles, consecuentemente, agencia sobre sus propios ritmos individuales— o la popularización del reloj de bolsillo son sintomáticos de la voluntad manifiesta por parte del capitalismo industrial de “regular, homogeneizar y acelerar el tiempo por interés de la productividad” (Heathfield, 2012: 28). Esto provocó que su medida se independizase definitivamente de los ciclos naturales —la posición del sol, por ejemplo— y, por tanto, su vivencia desde una conciencia subjetiva no fuese ya adecuada para el *modus vivendi* de la época. La variable temporal quedaría definida entonces por una abstracción numérica heterogénea y fragmentaria que transcurre a un ritmo regular y es del todo independiente de la percepción subjetiva. Como han argumentado autores como Hartmut Rosa (2016: 10), esta domesticación del tiempo

inició el proceso de aceleración de los ritmos sociales que es característico de la modernidad —y que hoy en día, gracias a las nuevas tecnologías que reducen al máximo la posibilidad de tiempos muertos, está más acusado que nunca—.

Estos cambios sociales y tecnológicos hicieron emerger una preocupación por la temporalidad moderna que queda reflejada, sobre todo, en la obra de Henri Bergson. En *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, el filósofo propone la idea de duración (*durée*), de la cual se sirve para oponerse a la visión cientificista del tiempo como una variable cuantificable en segundos, minutos u horas. Para Bergson, “toda operación por la que cuento objetos materiales implica la representación simultánea de esos objetos y que, por eso mismo, se les mantiene en el espacio” (Bergson, 1999: 62), incluyendo en esta máxima el objeto-número. Por eso, al pensar el tiempo como representado inequívocamente por sus unidades de medida, se está “espacializando el tiempo”, puesto que, según el filósofo, “toda idea clara del número implica una visión en el espacio” (Bergson, 1999: 64). El concepto de la duración pura (*durée*) se diferenciaba de esta concepción del tiempo racionalizado y medurado (*temps*) otorgándole al tiempo un sustrato psicologista. Para ello, se basa en la idea de que la experiencia subjetiva de la temporalidad, la verdadera experiencia del paso del tiempo, no guarda relación con la medida objetiva de este, puesto que se trata de una sucesión continua de estados de conciencia no cuantificables a la que llama “multiplicidad cualitativa”, en la cual “el presente se fusiona con el pasado y el futuro inmediatos, y donde cualquier estado psicológico caracteriza toda la vida de la mente”⁵ (Sinclair, 2020: 59). Con ello, Bergson incide en la noción de que el tiempo medido, simbolizado por el reloj, es un constructo social de vocación universal, y bajo esa abstracción se halla soterrada la experiencia de la duración pura, que es continua, individual y subjetiva.

No es extraño, atendiendo a esta definición, que el concepto haya tenido una influencia vasta en la reflexión teórica sobre la estética de la *performance* en las últimas décadas. La concepción bergsoniana del tiempo, en cuanto que se desvincula de la representación como portadora de un espacio, sirve para definir estéticamente la desmaterialización del dispositivo artístico que se halla en la esencia de las artes de la acción y la *performance* desde su auge en los años sesenta, una estrategia que responde a la voluntad política del arte de propiciar experiencias temporales reales, es decir, alejadas del tiempo cronológico al servicio del capitalismo. La *performance*, al no producir artefactos fijos y reproducibles sino hechos que se desvanecen en sí mismos, no ofrece al espectador un objeto perenne cuyos significados habría de interpretar, sino la experiencia aurática de hallarse frente a un acontecimiento de duración indeterminada a sabiendas de que es irrepetible e irrecuperable (Fisher-Lichte, 2011: 155), una concepción que ha contribuido decisivamente al pensamiento de la disciplina como el último espacio de resistencia a la mercantilización de la obra de arte. Es en este sentido que el pensamiento bergsoniano en torno al tiempo se ajusta como un guante a su ontología, ya que “ofrece

⁵ En el caso de las fuentes en inglés, salvo que se indique lo contrario, la traducción será del autor.

una forma de entender la falta de fijeza en una experiencia de duración [...], siendo su efimeridad contingente a una percepción fluida del paso del tiempo” (Layton, 2022: 21).

El cine, por su parte, como arte que produce objetos de una duración fija y predeterminada, no está exento de voz en la conversación sobre lo duracional. Sin embargo, para participar de ella, ha debido reparar en el hecho de que la propia ontología de la imagen en movimiento es la de la representación, que se opone frontalmente a la naturaleza elusiva de la *performance*. La ampliamente citada afirmación de Peggy Phelan, según la cual “la *performance* no puede ser guardada, grabada, documentada ni participar de ninguna otra manera en la circulación de representaciones” (Phelan, 1993: 146) zanja la posibilidad de una película performativa, por lo menos si se aplica la categoría de lo performativo al objeto-película⁶. La respuesta a esta incapacidad del cine de ser el acontecimiento real que la cámara registra a menudo consiste en minar la carga dramática del filme para así focalizar la atención en el transcurso del tiempo registrado, un acercamiento influido por la inversión de fuerzas en el binomio movimiento-tiempo que Gilles Deleuze achaca a la crisis de la imagen-acción definitoria del cine de la modernidad (Deleuze, 1984 y 1987). Esto deriva frecuentemente en la noción, de raíz baziniana, de que las obras en las que abundan las tomas largas y que registran los tiempos vacíos de narración ofrecen al espectador la vivencia del tiempo real. Tiago de Luca y Nuno Barradas Jorge ejemplifican esta cuestión afirmando que el *slow cinema* “hace que el tiempo se haga notable en la imagen y, en consecuencia, sea percibido por el espectador [...] mediante una disyunción entre la duración del plano y el contenido audiovisual” (De Luca y Barradas Jorge, 2015: 5). Los largos paseos de los personajes de Béla Tarr son muestra del desajuste entre la duración que requiere la acción a narrar —según el principio de la economía narrativa— y la duración total de la toma a la que se refieren los autores. Sin embargo, si bien el concepto de *slow cinema* sirve definir los preceptos estilísticos que comparten la mayoría de las películas más largas de la historia⁷, sería incorrecto afirmar que las obras que describe son portadoras de la temporalidad específica de lo performativo, ya que se incurriría en el error fenomenológico de identificar el acontecimiento con su registro. Si, como apunta Doane, “el tiempo mismo se opone a una estructura” (Doane, 2012: 210), entonces el tiempo performativo en lo cinematográfico, aquel que se afirma a sí mismo en su transcurrir, no puede empezar y terminar en la estructura signica que es la imagen, sino que debe remitir a un afuera que rebase su sentido, es decir, al tiempo real de la filmación.

⁶ Érik Bullot ha utilizado el término “película performativa” para referirse a “un acontecimiento, único o susceptible de repetirse, que actualiza, a través de una serie de declaraciones, verbales, sonoras, visuales, corporales, emitidas por uno o más participantes en presencia de espectadores, una película virtual, inacabada, por venir o imaginaria” (Bullot, 2021: 26). Si bien comparte con nuestra propuesta la focalización en la noción de acontecimiento compartido entre creadores y espectadores, la definición no es aplicable a películas en cuanto artefactos signicos fijos y reproducibles, sino a configuraciones de lo filmico que incorporan elementos materiales significantes en el propio espacio de la exhibición. Por lo tanto, no se ajusta a los parámetros que se intentan definir aquí.

⁷ Algunos ejemplos de ello son *Evolution of a Filipino Family* (Lav Diaz, 2005) o *Sátántango* (Béla Tarr, 1994).

El concepto de *durational cinema*, acuñado recientemente por Michael Walsh (2022), salva parcialmente esta problemática al no cimentarse sobre características formales. Con él, el investigador pretende cartografiar un grupo de películas que “sustraen sustancialmente el interés dramático convencional, desafían las expectativas establecidas de duración y ponen en primer plano el paso del tiempo como condición formal del cine” (Walsh, 2022: 1). Aunque el corpus filmico del proyecto de Walsh se solape parcialmente con el del *slow cinema*, la sustitución del adjetivo clave —lento por duracional— indica una voluntad de desplazar el rasgo definitorio del ritmo al que avanza la acción al trabajo específico con la experimentación del tiempo. Esta decisión determina en gran medida el alcance del término, ya que le lleva a incluir películas minimalistas de tomas largas y acción escasa, como *Sleep* (Andy Warhol, 1964) o *La región central* (Michael Snow, 1971), pero también reconoce una contra-tradición maximalista que opera con lo enciclopédico y lo serial como mecanismos para extender la duración de la película, como ocurre en *Chelsea Girls* (Andy Warhol, 1966) o *‘Rameau’s Nephew’ by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen* (Michael Snow, 1974), obras posteriores de los mismos cineastas. Por lo tanto, si bien Walsh sigue enmarcando su análisis en términos representacionales, esa disminución del interés dramático que caracteriza al *durational cinema* no se encorseta, a diferencia del *slow cinema*, en unas características formales definidas, sino que se abre a lo uno y lo múltiple como dos caras de la misma moneda.

En lo que concierne a *La flor*, en tanto que la experimentación con el paso del tiempo es un rasgo fundamental del filme, podemos concluir que su intención artística la aproxima más a esta segunda genealogía definida por Walsh. De hecho, las películas de Snow citadas han sido englobadas históricamente bajo la etiqueta del cine estructural, definido por P. Adams Sitney como aquel que “insiste en la forma, y el contenido que tiene es mínimo y subsidiario a su estructura” (Sitney, 2002: 348), una definición cuya segunda característica —la subyugación del contenido al continente— puede aplicarse a *La flor* en la medida en que subordina sus relatos a la macroestructura narrativa simbolizada por los trazos del dibujo. Ahora bien, para ahondar de manera precisa en la temporalidad que propone la película, es indispensable tener presente que dicha subordinación no es temporalmente sintética y representacional, sino expansiva y rizomática, ya que la serialidad de los relatos sirve para desproveer a los signos que el tiempo imprime sobre los cuerpos de las actrices de una justificación diegética. Por lo tanto, el juego metaficcional opera performativamente, ofreciendo el cuerpo como materia física al tiempo que lo recorre, una estrategia cuya genealogía pasa por cinematografías como las de Jacques Rivette o Raúl Ruiz.

En suma, la película no coloca al espectador en la posición de un testigo del transcurso diegético del tiempo a la manera del *slow cinema* —aunque haya pasajes del filme que puedan definirse como lentos—. Tampoco se trata del registro de un acto performativo porque la narración se vale del lenguaje cinematográfico de la ficción. Sostenemos, en cambio, que la película constituye en sí el acto performativo, es decir, su valor reside en el mero hecho de llevarse a cabo. En consecuencia, las imágenes de *La flor* no pueden ser

pensadas como la prueba de un acontecimiento artístico, sino como su resultado. Por eso, más allá de la duración total del artefacto o de las tomas registradas, puntos clave de los estudios de Walsh y de De Luca y Barradas Jorge respectivamente, el tiempo verdaderamente fundamental de *La flor* es el que transcurre entre el inicio y el final de la producción y entre el inicio y el final de cada una de sus exhibiciones, con la imagen como puente entre ambos. A continuación, se desentrañarán los puntos concretos con los que opera la película para propiciar esta temporalidad.

3. DOCUMENTAR UNA *PERFORMANCE* / *PERFORMAR* UNA PELÍCULA. LA EXPRESIÓN DEL ACONTECIMIENTO

Como hemos apuntado, la especificidad del juego temporal de *La flor* requiere una consideración de la ontología del acontecimiento, que evite pensar su temporalidad como inherente a un sistema lingüístico. El investigador argentino Jorge Dubatti ha optado por este mismo viraje para redefinir en términos estéticos el arte teatral, cuyo producto artístico, la obra de teatro es, como la película, frecuentemente pensada desde la semiótica “como un sistema de comunicación, expresión y recepción, y al actor como un portador de signos” (Dubatti, 2011: 27). Tras considerar insuficiente esta metodología por no considerar aspectos fenomenológicos, Dubatti propone recurrir a la Filosofía del Teatro, un campo de estudio que nace con la intención de pensar las obras como acontecimientos ontológicos, es decir, acontecimientos cuya inscripción artística existe en los parámetros espaciotemporales de lo real, en oposición a la duplicación de la realidad que conlleva el concepto de representación. En consecuencia, las obras teatrales solo pueden estudiarse desde dicha disciplina cuando se participa del acontecimiento *convivial*, es decir, la copresencia física, sin intermediación tecnológica, entre actores y espectadores. Siguiendo a Dubatti, y asumiendo que el cine, por su propia naturaleza, no admite *convivio*⁸, podemos acercar a las imágenes de *La flor* a la ontología del acontecimiento asumiendo que dicho acontecimiento, en el cine, es dual: existe el acontecimiento del rodaje, y existe el acontecimiento de la exhibición. Empecemos por el primero.

En primer lugar, cabe señalar que pensar el rodaje como un acontecimiento *convivial*, a un nivel ontológico, es posible, pero a un nivel práctico no lo es, ya que, por lo general, los rodajes son acontecimientos cerrados y, por tanto, no se pueden esperar. Empero, no es menos cierto que, si bien el acontecimiento teatral según Dubatti sí requiere de una copresencia para constituirse como tal, este requisito nunca se le ha exigido a la *performance* duracional. En su caso, asistir al ejercicio artístico en su totalidad no solamente es inane, sino que, en muchas ocasiones, es físicamente imposible. Por ejemplo, en *The Lovers: The Great Wall Walk* (1988), *performance* en la que Marina

⁸ Cabe matizar que, en la teoría de Dubatti, la palabra *convivio* no se identifica con la definición que le da la Real Academia Española, es decir, no se trata de un evento, por lo general, gastronómico, similar al banquete o al convite, sino que se refiere a la reunión física de unos cuerpos en un espacio y un tiempo comunes, desplazando su significado original desde las convenciones sociales del evento hacia sus condiciones ontológicas (Dubatti, 2011: 35).

Abramovic y Ulay caminaron durante noventa días desde extremos opuestos de la muralla china hasta encontrarse cara a cara, nadie pudo tomar la posición de espectador. En estos casos, es únicamente el artista el que se somete a la experiencia duracional. De cara a erigirse como obra de arte hacia un público, basta con la asimilación textual de que dicho proceso se ha llevado o se está llevando a cabo en paralelo a la rutina del individuo de a pie. Es en este sentido que la documentación textual de la *performance* cobra relevancia, ya solo no como una prueba indexical del haber acontecido, sino como una coextensión del propio ejercicio artístico.

Philip Auslander, reflexionando sobre la naturaleza de los documentos fotográficos o audiovisuales de *performances*, propone una distinción entre aquellos que son documentativos (*documentative*) y aquellos que son teatrales (*theatrical*), dos categorías fértiles a la hora de pensar las fricciones entre la disciplina y el cine. El primero hace referencia a la función indexical, y engloba aquellos documentos en los cuales la imagen o la película “proporcionan tanto un registro de [la *performance*] a través del cual puede reconstruirse [...] como pruebas de que realmente ocurrió” (Auslander, 2006: 1). Este enfoque implica subordinarlos por completo el registro al acontecimiento, es decir, asumir que los significados que entrañan las imágenes son irrelevantes para la experiencia estética propuesta, ya que la cámara filma en función de la acción que sucede enfrente de ella. El segundo, por su parte, alude a aquellos casos “en los que las *performances* se escenificaban únicamente para ser fotografiadas o filmadas y no tenían una existencia previa significativa como acontecimientos autónomos presentados al público” (Auslander, 2006: 2). El investigador utiliza como ejemplo *Leap into the Void* (1960), *performance* en la que Yves Klein contrató a dos fotógrafos para que lo immortalizaran saltando desde el tejado de una casa del suburbio parisino de Fontenay-aux-Roses. En la fotografía, Klein aparece suspendido en el aire y sin protección alguna en caso de caída (Imagen 2), pero en el acontecimiento, varios amigos suyos estuvieron presentes sosteniendo una red para atraparle cuando descendiera (Imagen 3). Posteriormente, dicha fotografía se imprimió junto a otra idéntica sin figuras humanas, con el objetivo de eliminar la protección de Klein y convencer al receptor que había saltado al vacío.



Imagen 2. *Leap into the void*
(Yves Klein, 1960).



Imagen 3. *Leap into the void*,
fotografía sin editar.

Desde posiciones más restrictivas como la de Peggy Phelan (citada en el apartado anterior), la segunda categoría no pertenecería a la *performance*, sino a “otra cosa”, ya que lo representado en la imagen no describe un suceso real que pudiese ser experimentado por el público allí presente. En cambio, Auslander propone que el hecho de haber ocurrido es del todo irrelevante para la cuestión, porque independientemente de si la fotografía es accesoria a un acontecimiento real o expresa un acontecimiento falso, su categorización en cuanto obra de arte depende de las condiciones de su ofrecimiento al público. Si la fotografía se presenta como la prueba indexical de un acontecimiento performativo, y no como un objeto icónico independiente, entonces es una *performance* o, como apunta O'Dell, “el arte performativo es el equivalente virtual de sus representaciones” (1997: 77). Esta afirmación es la que lleva a Auslander a defender, basándose en las categorías lingüísticas de J. L. Austin (2004), que “los documentos de *performance* no son análogos a los [enunciados] constatativos”, ya que no designan un acontecimiento, “sino a los performativos: en otras palabras, el acto de documentar un acontecimiento como *performance* es lo que lo constituye como tal” (Auslander, 2006: 5). Desde esta perspectiva, la imagen no va a rebufo del acontecimiento ontológico, sino que ambos quedan imbricados el uno con el otro a fin de establecer las dimensiones estéticas de la obra de arte.

Al afirmar esto, Auslander abre un espacio para lo cinematográfico, puesto que habilita la relectura del acontecimiento ontológico del rodaje, ya no como un trámite para conseguir unas determinadas imágenes, sino como un acontecimiento estético autónomo que, como la *performance* de Klein, no existía como tal antes de su expresión en las imágenes. La pregunta clave, entonces, es: ¿cuáles son las estrategias textuales que habilitan una reconceptualización de estas características? Para responderla, resulta útil

acudir a la obra del artista taiwanés Tehching Hsieh. En los estudios performativos, la obra de Hsieh es a menudo recuperada como un ejemplo hiperbólico de la experimentación con las formas de percibir el transcurso del tiempo, y los discursos sobre el mundo contemporáneo que estas conllevan. Las cinco *One Year Performance* que llevó a cabo entre septiembre de 1978 y julio de 1986 suponen muestras rotundas del compromiso extremo de Hsieh por fusionar su vida con su arte.

Para los propósitos de este artículo, acudiremos específicamente a *Time-Clock Piece* (1980-1981), la segunda que ejecutó. En ella, Hsieh instaló en su estudio un reloj de pared y una cámara de 16mm. La acción consistía en vestirse con un mono de trabajo e introducir una tarjeta de fichaje en ese reloj a cada hora —como si de un trabajo asalariado se tratara—. Acto seguido, se tomaba una fotografía a su lado, una acción que llevó a cabo cada hora en punto, día y noche, a lo largo de un año entero. Si bien la restricción no afectaba al movimiento, la obligación de acudir a cada hora a su estudio para cumplir con sus obligaciones autoimpuestas limitaba indirectamente su libertad de desplazamiento y, sobre todo, su libertad de sueño, estrategia que conecta discursivamente con las políticas del tiempo derivadas del trabajo industrial. Aunque Hsieh permitió al público acudir a su estudio durante catorce de esos días, el recorrido posterior de la obra se ha dado principalmente a través de la calculada documentación de la acción, que consistió en cada una de las fotografías por separado, las tarjetas que señalaban los registros, y una película de seis minutos en *time-lapse* que mostraba, a 24 fotogramas por segundo, las 8.627 fotografías.



Imagen 4. *Time-Clock Piece* (1980-1981). Minuto 0:37.

Imagen 5. *Time-Clock Piece* (1980-1981). Minuto 1:56.

Imagen 6. *Time-Clock Piece* (1980-1981). Minuto 4:57.

El análisis de la relación entre dicha película y el acontecimiento ontológico de la *performance* permite arrojar luz sobre las formas de expresar el transcurso del tiempo cotidiano en *La flor*. En primer lugar, y retomando las categorías de Auslander, cabe señalar que la película de Hsieh sitúa en la intersección entre lo documental y lo teatral. Por un lado, las imágenes tienen una dimensión indexical porque implican la ejecución del gesto esencial de la obra de arte, es decir, el acto de fichar. Empero, por otro, estas imágenes no muestran la *performance* del artista (por lo menos, no en el sentido clásico de registro audiovisual independiente del acontecimiento), sino que el mecanismo de documentación es parte constitutiva de la misma —o, como señala Nik Wakefield, “la *performance* de Hsieh no necesita de documentación, sino que produce documentos” (Wakefield, 2014: 188)—. El acontecimiento estético, en este sentido, plantea la película

como un efecto colateral de sí mismo, y, a su vez, la película —consciente de que “la *performance* excede claramente el registro” (Heathfield y Hsieh, 2009: 36)— no tiene como fin la captura de la acción, sino la expresión de la experiencia duracional vivida por Hsieh a través de las grietas temporales que se abren entre las imágenes. Por ende, el núcleo significativo de la película reside en lo no representado.

Este mecanismo temporal se expresa a través de tres elementos fundamentales presentes en el filme. En primer lugar, la figura de Hsieh permanece estática en todas las fotografías, lo cual niega la interpretación de dicho cuerpo en términos de acción o inacción, sino, más bien, de pura presencia. A su vez, este signo de materialidad sirve para reforzar la dimensión significativa de otros dos signos que, por su aceleración, contrastan con el estatismo del cuerpo del *performer*. El primero es el cabello de Hsieh, ya que tomó la decisión de empezar la *performance* con la cabeza afeitada para que el crecimiento de su pelo evidenciara el transcurso del tiempo (Imágenes 4, 5 y 6). El segundo es el movimiento exacerbado de la manecilla pequeña del reloj, que verifica que las fotografías están tomadas a cada hora en punto. Lo que ambos tienen en común es el hecho de situarse fuera del marco habitual de marcación del tiempo en la sociedad industrial, cuyos signos canónicos racionalizan el tiempo y lo mantienen al servicio del capital. En el primer caso es evidente, puesto que el crecimiento del pelo responde a un proceso de regeneración de células. Por tanto, se trata de un proceso biológico que pertenece al orden de lo natural, y no de lo social. El segundo es menos claro, ya que el reloj, como hemos apuntado anteriormente, es el símbolo por antonomasia de la racionalización del tiempo. Sin embargo, el *time-lapse* le otorga tal velocidad al giro de la manecilla que dificulta que el espectador mantenga la cuenta de las horas y los días que transcurren fuera de la representación. Esta imposibilidad de interpretar la hora provoca que el movimiento de la manecilla se transforme en movimiento vacío de significado, un movimiento cuya función es expresar el tiempo como dimensión física abstracta, en lugar de las horas y los minutos que marca. Se trata, por tanto, de un objeto cuyo significado está desprovisto de su significado habitual. La conjunción e interrelación del signo matérico con los signos de temporalidad evidencia que el objetivo final de la pieza final no es aprehender el tiempo en la imagen, sino expresar su transcurso a lo largo del año a través de índices que emancipan al tiempo de sus unidades de medida canónicas.

4. EL TIEMPO COTIDIANO EN *LA FLOR*

A un nivel experiencial, la manera en la que Hsieh lleva su cuerpo al extremo de la resistencia física guarda poca relación con un acto placentero basado en el juego escénico, como es el proceso de rodaje de *La flor*. Sin embargo, las películas-documentos que resultan de ambos procesos guardan similitudes en cuanto a su funcionamiento como expresiones de un tiempo expansivo que hace mella sobre el cuerpo, en lugar de como registros indexicales de un proceso —un mecanismo que, en el caso del filme, permea por completo al acontecimiento de la exhibición—. Para demostrarlo, proponemos

recuperar y analizar las tres escenas de linaje brechtiano en las cuales Mariano Llinás aparece frente a cámara y se dirige al espectador, puesto que, como quedará patente a continuación, la clara distinción que presentan entre imagen y voz en off divide la temporalidad de la película entre los dos acontecimientos ontológicos clave: el rodaje, de naturaleza unitaria, y cada una de las proyecciones singulares.

La primera escena, descrita en la introducción, es la que da inicio al filme, y funciona como un prólogo. En ella, vemos a Llinás caminar a paso lento hacia una mesa de mármol en un parque vacío. Una vez sentado frente a la mesa, una voz en off, la suya propia, saluda al espectador y expresa sus intenciones: “Bueno, voy a tratar de explicar la película”. Acto seguido, dibuja el esquema de la flor y relaciona cada una de sus partes con los relatos que se sucederán a lo largo del filme, descubriendo su estructura total. También menciona cada uno de sus géneros y apunta que “la gracia de la película está en el hecho de que en todos los episodios están las mismas cuatro mujeres, haciendo distintos papeles”. Tras ello, el director concluye: “Bueno, creo que eso es todo. Por ahora...”, una última coletilla que anticipa su reaparición posterior.



Imagen 7. Primera escena autorreferencial de *La flor* (2018).

Cuatro horas y media después, el cineasta interrumpe el tercer relato para cumplir con su promesa de regreso. La imagen muestra a Llinás, que sigue en la misma mesa del parque con la misma libreta delante. Tras unos segundos, la voz en off dice: “Bueno, acá estamos. Tanto tiempo... Una aclaración, este no es el intervalo. El intervalo viene en unos minutos, el primero. Después, mucho después, viene otro”. Acto seguido, Llinás abre la libreta y la cámara muestra los seis trazos que constituyen el esquema: “la cosa es que, si volvemos a pensar el filme como una totalidad, nosotros estaríamos acá”, comenta mientras marca con un rotulador el principio del tercer pétalo, “es decir, el principio del

episodio tres. Este episodio, el de las espías, es lo único que ustedes van a ver hoy”. Después, avisa de que lo que se narrará a continuación es cada una de las historias de origen de las cuatro espías protagonistas. Con ello, la película abre una enorme digresión de cuya duración también avisa el cineasta: “En este momento, faltan para el final cuatro horas, trece minutos y cuarenta y dos segundos”. Por último, se despide con un “buena suerte”, un deseo con el cual la película se muestra autoconsciente del ejercicio de resistencia que supone un visionado de tan larga extensión.



Imagen 8. Segunda escena autorreferencial de *La flor* (2018).

La tercera ocurre justo antes del quinto episodio, siete horas y media después de la escena descrita anteriormente. Esta encuentra a Llinás en ese mismo lugar, volviendo de un establecimiento cercano en el cual ha adquirido un café y una botella de agua. La voz en off pide perdón por la ausencia momentánea y sigue: “Bueno, ya está. Viene ‘*Une partie de campagne*’, después ‘Las cautivas’, y ya está. Se terminó”. Tras una breve pausa, Llinás finge espontaneidad para apuntar una información: “Ah, una cosa. En el episodio cinco, las chicas no están. Vuelven en el de las cautivas. La verdad es que es un poco raro, pero en su momento nos pareció interesante”. A continuación, el cineasta se despide: “Bueno, yo voy yendo. Bueno, es un placer haberlos tenido con nosotros durante todas estas horas. Eh... eso. Nos estamos viendo, como dicen los mejicanos. Chau”. Llinás recoge sus pertenencias, se introduce en un coche cercano, y conduce hacia la carretera hasta salir de plano.



Imagen 9. Tercera escena autorreferencial de *La flor* (2018).

Para empezar, es importante señalar que estas tres escenas, junto con la de créditos, son las únicas que escapan del engranaje narrativo simbolizado por el esquema de la flor, ya que no se inscriben en la diégesis de ninguno de los relatos. En este sentido, las escenas desdoblan la temporalidad de la película en dos planos ontológicos autónomos y unificados. Uno corresponde al plano ficcional —compuesto por la serie de relatos que se suceden de manera lineal— y el otro, corresponde al plano metatextual, cuya función es la de orientar la película hacia sí misma. El hecho de que los dos trabajen con mecanismos seriales permite pensar los dos regímenes como dos líneas temporales independientes que se despliegan en paralelo. En el caso del plano ficcional, dichos mecanismos son los que se explican en el prólogo y dan al filme sus normas de creación: el multigénero, la mutilación de los relatos y la repetición de las actrices. En el caso del plano metatextual, los mecanismos identificados son los siguientes: la repetición del mismo encuadre en las tres escenas (Imágenes 7, 8 y 9); la figuración de la misma estructura de metal, que sitúa al espectador en el espacio ya mostrado (Imágenes 10, 11 y 12); la conservación de la misma ropa —una estrategia que comparte con Hsieh—, y la llegada y partida del set en la primera y última escenas, como si de una obra teatral se tratase. Mediante estas decisiones de montaje y de puesta en escena, las tres escenas se prolongan la una en la otra en el plano de lo virtual (en el sentido deleuziano del término), es decir, en el orden de lo que subsiste en la imagen sin ser visible. Mientras las imágenes de los relatos se despliegan en base a un esquema sensoriomotor, también redistribuyen sus capas de temporalidad prolongándose en el otro plano ontológico, en el cual transcurre un tiempo distinto al suyo.



Imagen 10. Primera escena autorreferencial de *La flor*.



Imagen 11. Segunda escena autorreferencial de *La flor*.



Imagen 12. Tercera escena autorreferencial de *La flor*.

Llama la atención que, salvo la entrada y salida del personaje en escena, los signos de serialidad descritos no se constituyen como tales en base a una lógica causal, sino en signos icónicos de repetición y diferencia. En este sentido, el funcionamiento de la expresión del tiempo es similar a *Time Clock Piece*. En primer lugar, se presenta una materia viva en su mero existir, y después, se la somete a una erosión progresiva, lo cual se percibe a través de signos de temporalidad que registran sobre esa materia el transcurso del tiempo. En el caso de las escenas descritas, dicha materia es el cuerpo de Mariano Llinás. Este comparte con Hsieh el uso del crecimiento capilar como marcador esencial de la temporalidad. Sin embargo, el argentino se vale de la discontinuidad que permite un proceso de creación cinematográfico para extender considerablemente dichos signos al resto de su fisicidad: su cabello se vuelve cada vez más blanco a medida que avanza la película, su complejión corporal varía de escena a escena, y su rostro aparece cada vez más visiblemente envejecido, con arrugas en la frente y en los pómulos, además de ojeras y patas de gallo (Imágenes 7, 8 y 9).

Esta manera de concebir la producción de materialidad del cuerpo del actor encaja con los parámetros de la estética de lo performativo de acuerdo con la formulación de Erika Fischer-Lichte. La investigadora alemana explica que, en el teatro clásico del siglo XVIII, el intérprete debía eliminar todo lo que aludiera a su existencia física en el mundo, con el fin de transmitir los significados que constituyen su personaje, ya presentes en el texto dramático, un propósito que también define la interpretación actoral en el cine de ficción clásico. Sin embargo, en la *performance*, el cuerpo como materialidad no se invisibiliza en favor de los significados del guion, sino que “el actor engendra su cuerpo fenoménico como dominador del espacio y acaparador de la atención de los espectadores” (Fischer-Lichte, 2011: 198). Tal como se presenta en las escenas descritas, el cuerpo de Llinás encaja plenamente con esta definición, ya que las escenas no evidencian ninguna tensión ni conflicto que lo convierta en un personaje dentro de un relato. Se trata de una figura narrativamente prescindible porque no cumple ninguna función real en relación a la diégesis: simplemente se limita a avisar al espectador de cuestiones venideras de la película, de las cuales podría cerciorarse por sí mismo durante su proyección. Por lo tanto, debemos interpretar el ejercicio autorreferencial de Llinás como una manera de mostrar el cuerpo como materia del mundo, sujeta inevitablemente al paso de un tiempo que nada

tiene que ver con el de la diégesis, en lugar de como un signo interpretable en relación a la misma estructura que el resto de los personajes⁹.

Esta estrategia queda especialmente manifiesta si comparamos su aspecto entre la segunda y la tercera escena, en la que el crecimiento anárquico del vello facial y el aspecto descuidado de su ropa remiten a la representación canónica del náufrago o del ermitaño, ambos personajes caracterizados por vivir fuera del tiempo capitalizado. Estos signos de espera incitan al público a interpretar que, mientras los relatos se narran y el público asiste a su despliegue, Llinás no desaparece del mundo, sino que simplemente es relegado a un segundo plano invisible, a un fuera de campo absoluto en el que el tiempo no cesa de dejar huella sobre la materia orgánica. La naturaleza tramposa del cine no permite determinar a ciencia cierta el tiempo exacto que transcurrió entre los rodajes de las escenas. Sin embargo, el envejecimiento de Llinás permite afirmar que, fuera como fuese, en la película se muestran en orden cronológico, lo cual entrelaza la temporalidad de la imagen con el tiempo cotidiano en el que se enmarca el acontecimiento ontológico del rodaje.

Como hemos apuntado, esa experiencia del tiempo cotidiano tiene la imagen como índice único. Sin embargo, la especificidad de *La flor* reside en que, al mismo tiempo que lo profílmico indica un transcurso del tiempo para los creadores de la película —con Llinás como su portavoz—, la voz en off activa una referencialidad temporal que está dirigida hacia el espectador, y, por lo tanto, la banda de sonido se amolda a su temporalidad. En las intervenciones descritas anteriormente se pueden encontrar numerosos ejemplos de ello (“tanto tiempo”; “por ahora”; “mucho después”). Esta autorreferencialidad responde a la voluntad performativa por parte de Llinás de romper la barrera de la representación, que marca un desfase entre el acontecimiento de la producción y el de la exhibición, una estrategia que se retrotrae a la reforma del teatro occidental a principios del siglo XX, y en concreto, a la figura de Bertolt Brecht. Es bien sabido que el teatro épico, Brecht aboga por la comunicación verbal directa entre el actor y su público, una estrategia que atenta contra la dramática aristotélica, basada en la identificación de los espectadores con los personajes de la diégesis (Brecht, 2004: 32). Llinás sigue los postulados brechtianos dirigiéndose al público en base a lo que comparte con él, es decir, la temporalidad del artefacto-película, cuya duración controla él como

⁹ Esta es la diferencia principal entre la *La flor* y la propuesta artística de otras obras que integran el paso del tiempo en el dispositivo ficcional como *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) o las cinco películas que componen el ciclo Antoine Doinel, dirigidas por François Truffaut. Si bien ambos proyectos también registran los signos de crecimiento y madurez de los actores presentes en las historias (especialmente, de sus protagonistas), tal propósito es justificado narrativamente porque ambos retoman el mismo personaje en una etapa vital distinta. Al crecer los actores en sincronía con sus personajes, el intervalo temporal entre etapa y etapa se convierte, no únicamente en el transcurso de un tiempo vivido, sino en una elipsis, es decir, en un recurso narrativo. En cambio, en *La flor* el paso del tiempo está intrínsecamente vinculado, en el caso de las apariciones de Llinás, a la ausencia de tropos narrativos y a las estrategias de puesta en escena descritas, y en el caso de las actrices, a los intervalos entre historias, es decir, a aquellos momentos en los que no hay una lógica causal que le atribuya un sentido a sus cambios físicos. Es por ello por lo que hablamos de un ejercicio performativo que invoca un tiempo cotidiano puro.

director. En este sentido, la película genera una suerte de falsa *convivio*, en términos de Dubatti, es decir, simula una “reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana” (Dubatti, 2011: 35).

Así, el texto propone una relación entre los contenidos de las distintas referencias temporales y el estado de cosas del espectador en el contexto del visionado mediante la formulación de proposiciones sujetas a un criterio de verdad. Este criterio de verdad se cumple en casi todos los casos, ya que, recuperando los ejemplos anteriores, siempre va a haber transcurrido “mucho tiempo” (cuatro horas y media) entre la primera escena y la segunda, y el intervalo siempre vendrá “mucho después” (siete horas y media) de la escena en la que se da esa información. Sin embargo, cuando interrumpe la tercera historia, Llinás plantea una proposición que pone a prueba la regla de veracidad en las referencias temporales, un punto de análisis especialmente sintomático para dilucidar el funcionamiento temporal de la película como totalidad. Cuando el cineasta afirma que “este episodio, el de las espías, es lo único que ustedes van a ver hoy”, está incorporando en el texto una enunciación que solamente será cierta si se sigue el formato de exhibición inaugurado en BAFICI, es decir, a lo largo de tres días distintos: el primero comprendería la primera y la segunda historia; el segundo, narraría únicamente la tercera, y el tercero concluiría con la cuarta, quinta y sexta historia.

No obstante, como es natural, la película ha sido proyectada de maneras muy diversas¹⁰, por no hablar de que su disponibilidad en plataformas VOD como FILMIN traspasa al espectador la agencia sobre la temporalidad del visionado. Hasta ese momento, la veracidad de las referencias temporales propicia la identificación entre el tiempo del propio artefacto y el tiempo de la recepción, que, como ha apuntado Doane, es una cualidad esencial del cine clásico (Doane, 2012: 57). Sin embargo, *La flor*, como estructura textual, aboga por la disolución de dicha alianza, ya que una proposición cuyo cumplimiento depende únicamente de las contingencias individuales de cada proyección descubre la separación teórica que por definición existe entre ambas. En el momento en que el espectador es forzado a tomar conciencia sobre sus condiciones de exhibición, el acontecimiento *convivial* se revela como un simulacro, puesto que descubre la película como un artefacto fijo incapaz de adaptar su contenido a cada circunstancia concreta. No obstante, su mera formulación implica al acontecimiento concreto de la exhibición en el texto, independientemente de si la respuesta es verdadera o falsa, ya que obliga al espectador a contestar dicha enunciación. En este caso, lo que se sitúa en primer plano es lo que Hans-Thies Lehmann ha llamado el tiempo del *performance text*, una temporalidad que tiene en cuenta los sucesos contingentes al acontecimiento teatral, como pueden ser las pausas, los entre actos o los recorridos de ida y vuelta hacia el recinto (Lehmann, 2013: 306). La integración en el texto de una manera correcta de exhibirlo provoca que aspectos

¹⁰ Algunos ejemplos son su pase en el Festival de Locarno, uno de los cuales se distribuyó en ocho sesiones, su estreno comercial en Francia, que se dividió en cuatro, o su pase en el Centro Cultural 25 de mayo, desarrollado a lo largo de cinco días.

que, en ficciones al uso, serían leídos como contingentes al texto formen parte activa de la temporalidad que propone la obra, y, por lo tanto, que tengan carga significativa.

Así pues, si la imagen tiene por objetivo inscribir en la representación el transcurso del tiempo cotidiano del rodaje, y la voz en off tiene el propósito de volver al espectador autoconsciente del tiempo cotidiano de la exhibición, la película plantea ambos procesos como análogos. Por un lado, ambos son procesos discontinuos, cuya duración que excede por mucho la duración tradicional de sus respectivas fases cinematográficas, y, por otro, ambos se constituyen como acontecimientos que suceden o han sucedido inequívocamente en los mismos parámetros espaciotemporales, es decir, en el mundo cotidiano homogéneo. No se trata, entonces, de que la película registre el tiempo, sino más bien, de que en sus imágenes se inscribe un tiempo vivido y viviente que permea a la vida fuera de la pantalla. Es este aspecto lo que permite el pensamiento del filme como una *performance* duracional.

Más allá de la de tiempo diegético —inaplicable a esta película pensada en su totalidad—, la categoría damnificada en este funcionamiento semiótico es, entonces, la del tiempo del propio artefacto, puesto que la función que cumple en cuanto a producción de sentido es secundaria con respecto a la función performativa, como soporte deíctico, que desempeña en relación a los dos tiempos cotidianos. En otras palabras, las imágenes de *La flor* existen, por encima de todo, para que su rodaje y sus exhibiciones, auténticos acontecimientos estéticos desde este punto de vista, también puedan existir.

5. CONCLUSIONES

El estudio intermedial de lo performativo en el cine de ficción a menudo ha vinculado dicho concepto al de la teatralidad, centrando el análisis en los mecanismos textuales que “llama[n] la atención sobre los medios, la manera como se realiza o expresa una representación” (Córnao, 2003: 22). Estas estrategias, si bien han sido múltiples a lo largo de la historia del medio, por lo general suelen asociarse a la aparición antinaturalista de los fenómenos en la imagen, que provocan un distanciamiento del espectador con respecto a lo representado. Muestra de ello son los estudios realizados por Anxo Abuín (2012) u Oscar Córnao (2005), basados en rasgos estilísticos del orden de lo visual, como el exceso, el artificio o la superficialidad presentes en los decorados, la iluminación o las interpretaciones.

Cada uno de los relatos que componen *La flor* encajan con las características propias de la teatralidad desde los parámetros estilísticos, motivo por el cual está íntimamente emparentada con películas como *Smoking / No-Smoking* (Alain Resnais, 1993) o *Out 1: Noli Me Tangere* (Jacques Rivette, 1971). Ahora bien, pensar lo teatral desde la perspectiva de lo profilmico conduce a menudo a obviar la naturaleza embustera del cine. Proponiendo un giro ontológico hacia el estudio del acontecimiento fílmico desde la imagen a partir del filme de Mariano Llinás, hemos pretendido volver a la génesis teórica de la *performance*: a la crítica debordiana de la representación y a la temporalización del

dispositivo artístico. El dispositivo de expresión del tiempo en la película plantea una política que difumina las fronteras entre el ocio y el trabajo, ya no solo como dispositivo estético, sino también como proyecto artístico total, pues hace del desafiamiento a los tiempos rígidos de la industria —tanto en cuanto al proceso de producción como al de exhibición— su principal razón de ser. Mientras que, en los rodajes industriales de ficción, la película interrumpe la vida de los involucrados durante un periodo de tiempo limitado, en *La flor*, la filmación los acompaña mientras transitan por momentos vitales distintos, equiparando el rodaje a otras actividades periódicas de la vida. Más que de un artefacto cerrado, se trata de un proyecto artístico potencialmente infinito cuyo objetivo final es el de acontecer en el mundo¹¹. El artefacto resultante es un efecto colateral de dicho proyecto de más grande envergadura. Es en este sentido que la película aún estéticamente tiempo, capital y visualidad como campos de fuerzas de lo político, conceptos inherentes al campo de lo performativo.

Las tres escenas analizadas explicitan esta condición actuando como un puente entre el tiempo cotidiano y el tiempo de la ficción. Como hemos comprobado, en ellas, la imagen adscribe a la película a una temporalidad cotidiana, justificada por sus signos de repetición y diferencia, así como por la ausencia de correlación entre el cuerpo presente y una psicología de personaje que lo inscriba en una diégesis. En cambio, la voz en off enuncia una proposición orientada a reconocer una falsa copresencia entre el cuerpo de la imagen y el de los espectadores de cada una de las exhibiciones. Los nuevos significados que surgen de la convergencia entre ambos elementos permiten pensar dichas escenas como vías de acceso a las múltiples temporalidades que propone el filme, unas temporalidades alternativas que son comúnmente soterradas, en el cine industrial, bajo el yugo de la narración. Así pues, el ejemplo de *La flor* demuestra que repensar las relaciones entre la ontología del cine y la de la *performance* poniendo de nuevo al acontecimiento artístico en el centro de la reflexión es un ejercicio fértil para trazar el mapa de las estéticas realistas del cine contemporáneo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN, A. (2012). *El teatro en el cine*. Madrid: Cátedra.
- AUSLANDER, P. (2006). "The Pformativity of Performance Documentation". *PAJ. A Journal of Performance and Art* 28.3, 1-10.
- AUSTIN, J. (2004). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

¹¹ El propio Llinás ha afirmado que filmar *La flor* es su ocupación favorita y, si por él fuera, seguiría filmándola toda la vida (Llinás en Brega, 2018). Esta declaración reafirma la condición del filme como un proyecto temporalmente maleable, sujeto a la voluntad colectiva de continuar su desarrollo, ya que su longitud no está predeterminada por las exigencias del capital.

- BACIGALUPE, R. (2021). “La flor (2018) de Mariano Llinás. Autopoiesis y paisajes metaliterarios. Una película que crece en el sur”. *Tekoporá. Latin América Review of Environmental Humanities and Territorial Studies* 3.1, 304-325.
- BERGSON, H. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- BORDWELL, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BRECHT, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- BREGA, N. (2018). “Filmar ‘La flor’ es mi ocupación favorita. Entrevista a Mariano Llinás”. *Los Inrockuptibles*, 26 de marzo. Disponible en línea: <https://medium.com/los-inrockuptibles/mariano-llinas-la-flor-bafici-entrevista-43f1a1c9dcb9> [13/01/2025].
- BULLOT, É. (2021). *Cine de lo posible*. Madrid: Ediciones Metales Pesados.
- CAMPOS, M. (2019). “El Pampero Cine. Producir al margen y otros modos de subversión”. *Archivos de la Filmoteca* 76, 145-166.
- CASSETTI, F. Y DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós.
- CÓRNAGO, Ó. (2003). *Pensar la teatralidad. Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- _____. (2005). *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en la literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- DE LLANO, P. Y GUTIÉRREZ, X. L. (2001). “Prólogo”. En *En tiempo real. El arte mientras tiene lugar*, P. de Llano y X. L. Gutiérrez (eds.), 9-21. A Coruña: Fundación Luis Seoane.
- DE LUCA, T. y BARRADAS JORGE, N. (2015). “Introduction. From Slow Cinema to Slow Cinemas”. En *Slow cinema*, T. de Luca y N. Barradas Jorge (eds.), 1-21. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- DELEUZE, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- DOANE, M. A. (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico*. Murcia: CENDEAC.
- DUBATTI, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. México: Libros de Godot.
- ETCHELLS, T. Y HEATHFIELD, A. (2019). “Lo que escapa...”. En *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*, B. Hang y A. Muñoz (eds.), 151-162. Buenos Aires: Caja Negra.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- GAUDREAULT, A. Y JOST, F. (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- HEATHFIELD, A. Y HSIEH, T. (2009). *Out of Now. The Lifeworks of Tehching Hsieh*. Massachusetts, US: MIT Press.
- HEATHFIELD, A. (2012). “Then again”. En *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*, A. Heathfield y A. Jones (eds.), 27-35. Bristol: Intellect.

- LAYTON, J. (2022). *Bergson and Durational Performance. (Re)ma(r)king Time*. Bristol: Intellect.
- LEHMANN, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- O'DELL, K. (1997). "Displacing the Haptic. Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s". *Performance Research* 2.1, 73-81.
- PHELAN, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. New York: Routledge.
- ROSA, H. (2016). *Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Buenos Aires: Katz editores.
- SINCLAIR, M. (2020). *Bergson*. New York: Routledge.
- SITNEY, P. A. (2002). *Visionary Film. The American Avant-Garde (1943-2000)*. New York: Oxford University Press.
- WAKEFIELD, N. (2014). "Time-specificity of Performance". *Choreographic Practices* 5.2, 183-198.
- WALSH, M. (2022). *Durational Cinema: A Short History of Long Films*. New York / London: Palgrave Macmillan



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

El firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 20/01/2025

Fecha de aceptación: 29/04/2025