

**CUANDO LA FORMA ES POLÍTICA: DISPOSITIVOS NARRATIVOS EN  
*HISTORIAS MÍNIMAS (SORIN 2002) E HISTORIAS EXTRAORDINARIAS*  
(LLINÁS 2008)**

RESUMEN

Las similitudes entre *Historias mínimas* (Sorín, 2002) e *Historias extraordinarias* (Llinás, 2008) saltan a la vista: ambas películas, producidas en Argentina en la década de 2000, llevan en sus títulos la referencia al cine narrativo, ambas desarrollan varias historias, entrecruzadas en estructuras corales, ambas recurren, si bien de diferentes maneras, a la metáfora del viaje. No obstante, resultan igualmente evidentes las diferencias, entre éstas, aquellas que operan a nivel enunciativo: la enunciación cinematográfica en *Historias mínimas* y el recurso a la voz en *over* en *Historias extraordinarias*. Estas diferencias formales permiten pensar una dimensión política de la narración particularmente contrapuesta en estos films.

**Palabras clave:** *Historias mínimas* – *Historias extraordinarias* – Llinás – Sorín – Cine Argentino

**WHEN FORM IS POLITICAL: NARRATIVE DEVICES IN  
*HISTORIAS MÍNIMAS (SORIN 2002) AND HISTORIAS EXTRAORDINARIAS*  
(LLINÁS 2008)**

ABSTRACT

The similarities between *Historias mínimas* (Sorin, 2002) and *Historias extraordinarias* (Llinas, 2008) are evident: both films, produced in Argentina in the early 2000s, carry in their titles references to narrative cinema, both develop several stories, in a coral structure, both make use of the metaphor of the journey. However, differences are equally obvious, among these, those operating at the level of enunciation: the cinematographic enunciation in *Historias mínimas* and the use of voice over in *Historias extraordinarias*. These formal differences suggest a political dimension of narrative particularly opposed in these films.

**KEYWORDS:** *Historias mínimas* – *Historias extraordinarias* – Llinás – Sorín – Argentine Cinema

**CUANDO LA FORMA ES POLÍTICA: DISPOSITIVOS NARRATIVOS EN  
HISTORIAS MÍNIMAS (SORIN 2002) E HISTORIAS EXTRAORDINARIAS  
(LLINÁS 2008)**

Dra. Ximena Triquell

Prof. Santiago Ruiz

Universidad Nacional de Córdoba

En el BAFICI 2008, ante el estreno de *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás, el realizador y crítico cinematográfico, Nicolás Prividera, reconocía una suerte de cambio de paradigma dentro del cine argentino –en relación no tanto a los films como a la actitud de la crítica frente a éstos– que podía describirse como la contraposición de esta película con otra que algunos años antes también sorprendiera y gustara tanto a la crítica como al público: *Historias mínimas* de Carlos Sorín (2002).

[...] el film ha sido instantáneamente canonizado como un mojón dentro del NCA, y hay quienes se atreven a hablar de un “cambio de paradigma”, hartos ya algunos críticos del canon que ayudaron a entronizar y que se puede resumir en ese otro título al que este parece responder: *Historias mínimas*). No es que el film de Llinás no sea en sí mismo “extraordinario”, sino todo lo contrario: su exhibición de recursos (su forma de producción, ante todo) obliga ciertamente a revisar el cine argentino en general, y el NCA en particular. Y ese es su mayor mérito.<sup>1</sup>

Más allá de la crítica de Prividera a los mecanismos de consagración dentro del cine argentino, su apreciación resulta acertada en lo que refiere a la posibilidad de contraponer ambos films en tanto “representantes” de dos paradigmas muy diferentes dentro de la producción cinematográfica nacional.

En ese mismo texto, Prividera objeta a *Historias extraordinarias* carecer, al igual que para él todo el NCA, de una dimensión política. Extensiva a todo el NCA, ésta podría incluir igualmente a *Historias mínimas*. No obstante, la elección de determinados procedimientos formales señala una diferencia importante entre ambos films no sólo en la forma de entender la narración sino también en la relación de ésta con el mundo que pretende representar, operación que, desde nuestra perspectiva, siempre es política.

---

<sup>1</sup> PRIVIDERA, Nicolás (2008), “El fin de la aventura”, en

<http://ojosabiertos.wordpress.com/2008/12/18/el-fin-de-la-aventura/>

## 1. *Lo político / La política*

Abordar lo político –no la política– en un film es una operación compleja, que requiere previamente, definir qué entendemos por este término. Siguiendo la diferencia que establece Eliseo Verón entre definiciones descriptivas y analíticas de la ideología/“lo ideológico” y del poder, proponemos igualmente diferenciar “la política”, como término descriptivo, de “lo político”, como instancia analítica.

Recordemos que Verón define, en una dimensión descriptiva, a la ideología como aquellas estructuras históricamente constituidas (tales como el fascismo, el socialismo, el comunismo, etc.) que funcionan como una gramática de producción, o más bien – señala el autor– como una familia de gramáticas (en tanto puede inscribirse en materias significantes diversas). Por su parte, en esta dimensión, el poder refiere a los aparatos institucionales del estado, es decir a formaciones históricas asociadas a formas institucionales. Pero para Verón lo ideológico y el poder no se limitan a estos lugares explícitos de intervención sino que “atraviesan de parte a parte una sociedad”; dado que se encuentran en todas partes en tanto “esquemas de inteligibilidad del campo social”. Constituyen así dimensiones de análisis más que sustancias en sí mismas.

En esta dimensión –la del análisis y no la de la pura descripción– lo ideológico refiere a la relación necesaria entre un discurso y sus condiciones sociales de producción. Lo ideológico no designa entonces un tipo de conjunto signifiante (en el sentido de que habría discursos ideológicos y no ideológicos), no consiste en un repertorio de contenidos, no tiene que ver con la deformación u ocultamiento de una realidad, sino que se trata de una dimensión analítica propia de todo discurso, en tanto todo discurso posee huellas de sus condiciones de producción. Por su parte, en esta dimensión, el poder “designa los efectos del discurso dentro de una determinada textura de relaciones sociales [...], estos efectos revisten necesariamente la forma de otra producción de sentido”<sup>2</sup>. El poder es así un concepto relacional (en este punto Verón se aproxima a la

---

<sup>2</sup> VERÓN, Eliseo (1980), “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”, en MONFORTE TOLEDO (ed.) *El discurso político*, Nueva Visión, México, página 156.

definición de poder de Michel Foucault), en tanto el poder de un discurso sólo puede manifestarse como efecto en otro discurso.

En nuestro caso podemos igualmente diferenciar la “política”, como concepto descriptivo que refiere a la estructura (en las sociedades democráticas, en general partidaria) a través de la cual se disputa el poder político (también en términos descriptivos, esto es, como poder institucional), a través de una “ideología” (nuevamente, en términos descriptivos, esto es de determinada gramática de producción), de “lo político”, como categoría de análisis, que permite referir a una manera de representar las relaciones que sostienen la estructura social (en nuestro caso entendida en términos de semiosis).

Si la distinción entre “la ideología/lo ideológico” refiere a las condiciones de producción y la de poder institucional/poder del discurso<sup>3</sup> a las condiciones de reconocimiento, con la distinción entre la política/lo político queremos dar lugar a determinada relación del discurso con el mundo al que refiere y que pretende representar<sup>4</sup>. De allí que afirmemos que toda representación es, en una de sus dimensiones, política.

Desde otro marco disciplinar, Alcira Argumedo sostiene esta distinción entre “la política” y “lo político”, atribuyendo a la primera “los fenómenos relacionados con la representatividad [...] y con la organización institucional” y a “lo político”, la “compleja configuración de distintas manifestaciones de poder (incluyendo la política)”<sup>5</sup>.

Desde este marco nos interesa observar de qué manera las formas de referirse al mundo en *Historias mínimas* y en *Historias extraordinarias* proponen distintas relaciones que resultan políticas en el sentido que acabamos de definir arriba.

---

<sup>3</sup> En el artículo “Discurso del poder, poder del discurso”, Verón señala esta distinción como “discurso del poder” (en una dimensión descriptiva) y “poder del discurso” (en una dimensión analítica).

<sup>4</sup> Se trataría acá de la relación del signo con el objeto, relación que para Verón está contemplada en las condiciones de reconocimiento.

<sup>5</sup> Argumedo, 1996, citada en Huergo, 2011. [http://comeduc.blogspot.com.ar/2011\\_04\\_01\\_archive.html](http://comeduc.blogspot.com.ar/2011_04_01_archive.html).

## 2. *Las historias*

Tanto en *Historias mínimas* como en *Historias extraordinarias* se anuncia desde los títulos el peso de lo narrativo y el interés por las “historias”, término que anuda el cine – el cine narrativo, claro– a la literatura. Pero en ese mismo movimiento se marca una oposición significativa en los atributos que se asignan a cada conjunto: “historias mínimas”, a la vez que lleva a presuponer desarrollos narrativos con pocas peripecias, refiere igualmente a la representación de hechos cotidianos, con personajes simples en situaciones “poco interesantes”, carentes de grandes pasiones y proezas. Por el contrario, “historias extraordinarias” sugiere algo que resulta fuera de lo común, que escapa precisamente a la cotidianidad, ya sea en el plano de los personajes (comunes o extraordinarios), de las historias (lo extraordinario relacionado con la desmesura, con lo poco común, si bien realista y posible) o el de la naturaleza de éstas (extraordinarias en relación al género fantástico, opuestas a realistas). A nivel intertextual, el título remite igualmente a la narrativa de Edgar Allan Poe y, en el plano estrictamente cinematográfico, al film franco-italiano de 1968 *Histoires extraordinaires*, en el que Federico Fellini, Louis Malle y Roger Vadim adaptan tres relatos de este autor norteamericano. Se inscribe así en una tradición literaria que nada tiene que ver con lo cotidiano, con lo mínimo de *Historias mínimas*.

Entre las similitudes, ambos films desarrollan, en una estructura coral, tres historias cuyo núcleo narrativo es el mismo: el viaje y la búsqueda, pero se diferencian en los motivos que dan origen al primero y los objetos que justifican la segunda. En *Historias mínimas*, los protagonistas de las tres historias narradas viajan a San Julián (Santa Cruz) por distintos motivos: Don Justo va en busca de su perro, Roberto viaja como parte de su profesión –es viajante– pero en este caso con un destino definido: la casa de una posible compañera, María viaja con su hijo a cobrar un supuesto premio ganado en un concurso televisivo. En los tres casos, son los personajes los que llevan adelante la historia: cada uno tiene un objetivo que cumplir, un motivo que lo lleva a emprender un viaje con un destino prefijado de antemano. Los objetivos pueden o no cumplirse, pero es su persecución la que hace progresar la historia.

Por su parte, los objetos de estas búsquedas son menores y están dotados de una ambigüedad que les resta identidad: un perro, un premio que se ignora incluso en qué consiste, una torta de cumpleaños para un niño o niña que no se conoce. La ambigüedad de su definición vuelve a los objetos de búsqueda intercambiables: el perro que Don Justo encuentra no es el “Malacara” (aunque él no llega a saberlo), Roberto no llega al cumpleaños de René pero es invitado al de su madre, María cambia el electrodoméstico del premio mayor por un set de maquillaje y la posibilidad de cenar en un restaurant.

Si los objetos son menores, secundarios o intercambiables es porque su importancia – que es lo que moviliza el viaje y la narración– no está en ellos sino en un suplemento de valor que les viene dado por distintos sistemas de intercambio: Malacara no importa en sí mismo sino en la posibilidad que otorga a Don Justo de ser perdonado por atropellar a otro perro, el valor del premio radica en el reconocimiento social y mediático (aparecer en la tele<sup>6</sup>), el cumpleaños de René es la excusa que Roberto arma para poder encontrarse con la madre del niño/a. Si bien el inicio del viaje está marcado por hechos, hasta cierto punto, azarosos –un comerciante menciona a don Justo que vio a su perro, una vecina le avisa a María que ganó el premio, un comentario al pasar le hace saber a Roberto sobre el cumpleaños de René– lo que motiva el viaje es algo de otro orden. Se trata en definitiva de responder a supradestinatadores reconocidos socialmente en el orden de los valores establecidos: la culpa, el reconocimiento social, el amor.

Por el contrario, en *Historias extraordinarias* los viajes son ajenos, falsos o resultan truncados. La película comienza con X vagando por un campo. No hay ningún motivo – si lo había se ha perdido– para estar en el lugar donde está y este azar lo lleva a presenciar un homicidio y a convertirse en fugitivo. Movidado por el miedo a cierta sanción también indeterminada se refugia durante meses en un hotel, desde donde sigue las noticias, elabora conjeturas sobre lo sucedido, fisgonea a sus vecinos o a la gente que camina en la plaza. Desde su encierro, elabora historias que el narrador va deshilvanando en voz *over* y que las imágenes muestran. En un caso específico el narrador directamente impugna por falsa y alejada de la realidad –de la realidad de la diégesis, se entiende– la historia que X armó concienzudamente y que las imágenes

---

<sup>6</sup> El PP de María mirando a cámara reproducida por la pantalla de televisión da cuenta de su fascinación ante este reconocimiento.

mostraron con lujo de detalles, para presentar la “versión correcta”, que lejos de lo extraordinario, es sólo una historia de separación en la que una mujer deja a su pareja. X no viaja a ningún lado: opuesto al espacio abierto en el que comenzó su historia, ésta se desarrolla por completo en el espacio cerrado de la habitación de un hotel; la apertura al exterior es sólo a través de las noticias o por medio de su imaginación que arma historias a partir de los datos visuales que recibe de su ventana (al estilo de *Rear window* de Hitchcock). Z, el personaje de la segunda historia, comienza un viaje que él no decide (ya que comienza como parte de su trabajo), del cual él no comprende los motivos (ni del empleado anterior, ahora muerto, cuyo recorrido reproduce, ni de su propio interés en seguirlo) y del que desconoce el punto de llegada e incluso el objeto de su búsqueda. De allí que encuentre un objeto diferente con el cual sentirse satisfecho sin tener que buscarlo: la compañía (de la hija de su colega, del león moribundo o la de las hermanas) y el dinero. Sin embargo, estos objetos resultan siempre parciales y debe seguir buscando impulsado por el deseo de encontrar algo más que es también el del acto de narrar. Finalmente, H viaja por el río con una misión no del todo clara ni para el espectador ni para el propio personaje, al punto tal que es capaz de conciliar su propósito con el de su oponente (quien tiene la misión contraria) para poder realizar ambos.

La metáfora del viaje trunco funciona para dar cuenta del sostenimiento de la narración sin objetivo determinado: importa el viaje no la meta, importa la narración no la resolución de la historia, de allí el lema final con el que cierra el film (después de los créditos, una vez concluidas todas las historias): lo importante es seguir “SIEMPRE DE VIAJE”.

Tampoco importan los personajes que emprenden ese viaje. Despojados de atributos, psicología o historia, son, como señala Ivan Morales, puros actantes, funciones cuya única razón de ser es hacer avanzar la acción. Según Llinás, entrevistado por Alan Pauls para I-Sat (compañía que financió mayoritariamente la producción del film), los personajes no tienen nombres, ni voces, porque no las necesitan. El hecho de que no sean interpretados por actores contribuye a este anonimato que habilita que estas historias, si bien extraordinarias, puedan suceder a cualquiera. En efecto sólo Walter Jacob quien interpreta a Z es actor (H es interpretado por Agustín Mendilaharsu, amigo de Llinás y director de fotografía del film, y X por el propio Llinás) y según declara

Llinás en la entrevista mencionada, está en el film no por ser actor sino por ser amigo de la infancia.

### 3. *La mirada / La voz*

Pero sin duda, la mayor diferencia entre ambos films se da a nivel enunciativo. Mientras que en *Historias mínimas* se recurre a una enunciación cinematográfica, en la que el enunciador se borra detrás de la mirada de la cámara para dejar “contar a las imágenes”, en la segunda, Llinás opta por subordinar la enunciación audiovisual al relato de un narrador, que narra con palabras lo que las imágenes muestran pero también lo que no<sup>7</sup>. Incorpora así dudas, comentarios, conjeturas, impugna unas versiones por sobre otras; da cuentas en definitiva del acto mismo de contar más que de lo contado.

En la relación entre la palabra y la imagen, esta última es siempre subsidiaria de las intenciones enunciativas del relato lingüístico: siempre la imagen es “posterior”, está al servicio de la palabra. Incluso el relato lingüístico propiamente cinematográfico (los diálogos) se hunden en la inconsistencia (las frases al azar en la oficina que ocupa H, las palabras hacia el león, las charlas con la hija de su colega), todos cumplen una pura función fática o se convierten en meta-relatos (la historia de los *Jolly Goodfellows* por ejemplo). La información diegética que permite hacer avanzar la historia es proporcionada por la voz en *over*.<sup>8</sup>

A diferencia de las historias de *Historias mínimas* que se desarrollan “por la cámara” – ya que ésta va conociendo y dando a conocer lo que sucede al mismo tiempo– en *Historias extraordinarias* el peso de la narración recae sobre la voz *over* del narrador extradiegético –función asumida por las voces de Daniel Hendler, Juan Minujin y Verónica Llinás–.

---

<sup>7</sup> Seguimos acá la distinción entre enunciador cinematográfico y narrador elaborada en otros trabajos. Con el primer término nos referimos a la instancia textual que se asume como fuente del discurso audiovisual (equiparable al “gran imaginador” de Laffay). Por narrador entendemos la intervención en algunos films de una voz (en off u over) que acompaña a las imágenes. Cfr. AAVV (Coord. TRIQUELL, Ximena) (2011, Primera edición, 2012, Segunda edición revisada) *Contar con imágenes: Una introducción a la narrativa audiovisual*, Editorial Brujas, Córdoba.

<sup>8</sup> En este aspecto es posible también marcar una diferencia con el cine argentino postdictadura al que se le objeta el uso excesivo del lenguaje en los diálogos. En este caso lo lingüístico ocupa un lugar diferente. No se trata de un discurso asertivo en boca de los personajes sino de la reflexión sobre el propio acto de narrar y la potencialidad de éste para construir ficciones.

En *Historias mínimas* la cámara viaja acompañando a los personajes para poder mostrarnos lo que les sucede; en este caso, la cámara acompaña no a los personajes sino al relato de palabras: a medida que el narrador va desplegando los acontecimientos de la historia, la cámara los vuelve imágenes, desplazando la responsabilidad desde lo audiovisual hacia lo oral. Por eso decimos que el peso fundamental que tiene la palabra en este film le asigna a la imagen un rol complementario, encargado de desarrollar icónicamente lo que el narrador plantea, ya sean hechos que en la historia efectivamente suceden –el viaje de H por el río Salado, la estancia de X en el hotel, etc. –, historias narradas por uno de los personajes –el relato de César a H sobre los *Jolly Goodfellows*– o incluso suposiciones que resultan ser erróneas, como la historia que X imagina sobre la mujer perdida.

En *Historias mínimas* el enunciador se borra, se esconde, detrás de la mirada de la cámara y la supuesta tercera persona que implicaría el enunciador cinematográfico (por definición extradiegético). En *Historias extraordinarias* la enunciación audiovisual está subordinada a la narración verbal, pero aunque ésta es también extradiegética, el narrador no posee toda la información sobre aquello que cuenta: es casi un espectador más que conjetura sobre las imágenes, al igual que X encerrado en el hotel mira sus vecinos y arma historias sobre ellos. Este narrador no sabe o decide que no importa la “verdad” de las historias que arma. Las historias existen porque alguien las narra pero el narrador *over* –algo más y algo menos que una voz, de allí los cambios de personajes e incluso de sexo– tampoco posee la “verdad”:

Bueno es así. Un hombre, llamémoslo X, llega en medio de la noche a una ciudad cualquiera de la provincia. De X no sabemos prácticamente nada. Sabemos que viaja por trabajo. Sabemos que ese trabajo es burocrático y gris. Un trabajo cualquiera. Es decir: No es periodista, no es detective, no es escritor, no es fotógrafo, no es científico. No es nada que pueda suscitar de antemano emoción o interés. Pensemos más bien en un técnico, en un inspector municipal o en un agrimensor, algo así.

Todavía no importa demasiado. Lo único que por ahora importa es que ese trabajo lo obliga a estar en algún lugar de las afueras del pueblo a las 7 de la mañana del día siguiente, apenas unas horas de paso.

En *Historias mínimas* quien cuenta transmite al espectador todo lo que sabe porque ve y muestra todo; en *Historias extraordinarias*, el enunciador, que por definición sabe todo, asume las limitaciones del acto de narrar con imágenes pero también con palabras: el discurso ya no alcanza para referir al mundo. En este límite de la ficción

cinematográfica, en este rechazo del cine como medio para conocer el mundo es donde la forma se vuelve política.

#### 4. *La forma es política*

Prividera objeta a todo el NCA su falta de compromiso político. Ahora bien, si es verdad que en ninguno de estos films aparece lo político tematizado en las tramas de las historias sí hay una dimensión política en la forma elegida para narrarlas. Recuperando lo desarrollado arriba, podemos decir que hay, como en todo film, una dimensión de lo político que se manifiesta en la forma elegida para referir al mundo.

El cine argentino postdictadura desarrollaba contenidos políticos, pero en su forma buscaba una neutralidad contraria a la noción misma de compromiso político. De allí que en muchos casos casi se hubiera podido –como afirma Raúl Beceyro refiriéndose a *La lista Schindler*– prescindir del hecho histórico concreto al que las tramas buscaban referir. Y es que si seguimos la definición establecida de “cine clásico”, en éste los hechos históricos devienen puro espectáculo:

El cine clásico es el cine espectacular por antonomasia, es decir, el cine que convierte cualquier experiencia humana en un espectáculo narrativo audiovisual sometido a las convenciones establecidas por la tradición cinematográfica... (Zabala, 2012)

En este sentido el cine postdictadura asumía en su forma una posición política respecto a aquello que relataba. En este sentido también *Historias mínimas* e *Historias extraordinarias* no escapan a lo político.

En su forma no en su contenido, *Historias mínimas* habla de un mundo en que los hechos aún pueden ser descriptos por una cámara –las palabras pueden aún referir a las cosas– y al hacerlo da cuenta de una cierta confianza en las posibilidades de las historias –cinematográficas y otras– para contar el mundo.

Esta posibilidad rescatada por el cine llamado moderno –aquel que se identifica con los movimientos cinematográficos europeos de la posguerra– contraponía al artificio del cine clásico hollywoodense la autenticidad de las imágenes en su relación con el mundo representado a través de éstas. La “verdad” del cine moderno pasa por su rechazo del

ilusionismo que se imponía en el “cine clásico” (en tanto estilo basado en el ocultamiento del dispositivo, la construcción de un mundo cerrado indiferente al del espectador, el encadenamiento lógico causal de las acciones, la reafirmación de las posibilidades de acción de los sujetos sobre la realidad). Exponía así, en términos de Celina López Seco las grietas de la representación de “una realidad que después de las dos grandes guerras mundiales ya no podría ser mirada de la misma manera” pero que requería aún ser mirada y ser dicha en su “verdad”.<sup>9</sup>

Por el contrario *Historias extraordinarias* señala permanentemente el abismo entre discurso y realidad: “esto podría ser así, podría contarse así, pero no es así, ni tampoco sabremos nunca cómo es”, parece decir. No se trata de la confianza o no en la representación –discusión que se plantea en relación al documental, específicamente a partir de la irrupción de nuevas formas con *Los rubios* (Carri, 2003)– sino en ir más allá y cuestionar la posibilidad misma de transmitir alguna certeza a través de las historias que contamos, en este caso, por medio del cine.

Si el cine postdictadura se manejaba en su mayoría dentro de los márgenes del cine clásico, *Historias mínimas* en la sustitución de la acción por la observación, del estudio de cine por el paisaje, pero, por sobre todo, en su búsqueda de una “verdad” a través del cine, puede considerarse una película moderna. En su desconfianza hacia el discurso, su rechazo de toda afirmación categórica, el diferimiento de una historia en otra, *Historias extraordinarias* es, en cambio, postmoderna. Aquí encuentra su dimensión política.

## BIBLIOGRAFÍA

AAVV (Coord. TRIQUELL, Ximena) (2011, Primera edición, 2012, Segunda edición revisada) *Contar con imágenes: Una introducción a la narrativa audiovisual*, Editorial Brujas, Córdoba.

HUERGO, Jorge (2011), “Comunicación / Educación: un acercamiento al campo”, en [http://comeduc.blogspot.com.ar/2011\\_04\\_01\\_archive.html](http://comeduc.blogspot.com.ar/2011_04_01_archive.html).

LÓPEZ SECO, Celina (2010) “La sensibilidad un gesto político: El Cine de la experiencia” en *Nuevos Tiempos, Nuevos Géneros: Formas del lenguaje audiovisual en la contemporaneidad*, publicación de resultados de proyecto Secyt 2006-2007. Ferreyra Editor, Córdoba.

---

<sup>9</sup> LÓPEZ SECO, Celina (2010) “La sensibilidad un gesto político: El Cine de la experiencia” en *Nuevos Tiempos, Nuevos Géneros: Formas del lenguaje audiovisual en la contemporaneidad*, publicación de resultados de proyecto Secyt 2006-2007. Ferreyra Editor, Córdoba.

LLINÁS, Mariano (2011) Entrevista con Alan Pauls.

Youtube:

SEGUNDA PARTE: <http://www.youtube.com/watch?v=mFfxovbCtJc>

TERCERA PARTE: [http://www.youtube.com/watch?v=rSftIdQkO\\_4](http://www.youtube.com/watch?v=rSftIdQkO_4)

LLINÁS, Mariano (2011) Entrevista con Roger Alan Koza en:

<http://ojosabiertos.wordpress.com/2008/12/18/el-fin-de-la-aventura/>

MORALES, Iván (2012), "Indagaciones sobre la voz over en el cine de Mariano Llinás. Una vuelta exacerbada a la narración", Actas III Congreso de ASAECA, Córdoba.

PRIVIDERA, Nicolás (2008), "El fin de la aventura", en

<http://ojosabiertos.wordpress.com/2008/12/18/el-fin-de-la-aventura/>

PRIVIDERA, Nicolás (2012), "Los traidores: apuntes sobre 'El Estudiante'",

<http://ojosabiertos.wordpress.com/2012/01/22/los-traidores-apuntes-sobre-el-estudiante/>

VERÓN, Eliseo (1980), "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política", en MONFORTE TOLEDO (ed.) *El discurso político*, Nueva Visión, México.

VERÓN, Eliseo (1980), "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política", en MONFORTE TOLEDO (ed.) *El discurso político*, Nueva Visión, México

VERÓN, Eliseo (1978) Discurso del poder, poder del discurso , en *Anais do primeiro coloquio de Semiótica*, Loyola e Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Noviembre de 1978, pp. 85-97.