laFuga

El cine en los pliegues de la historia

Por Carlos Muñoz Salamanca

Director: M. Laura Lattanzi
Año: 2025
País: Chile
Editorial: Ediciones Metales Pesados

Tags | **Cine contemporáneo | Cine histórico | Representación histórica | Estética - Filosofía | Argentina | Chile**

Cineasta, diseñador audiovisual e investigador. Egresado en Cine y Televisión de la Universidad de Chile. Se desempeña como asistente de investigación del Fondecyt Regular #1241770 "Expandiendo el cine expandido: la imagen cinematográfica más allá de la técnica" de la investigadora principal Catalina Donoso Pinto y la co-investigadora Tiziana Panizza. Forma parte de la compañía de danza Pe Mellado / Centro de Investigación y Estudios Coreográficos y del Colectivo Analemma.

"Haber voluntario que explicarme que ser la performance. / Yo no entender mucho. / Ser yo hombre de poco entendimiento. / Y pocas palabras decir. / Ser yo hombre por ahora. / Por ahora esa ser mi performance. / Mañana poder ser otra. / De eso tratar parece. / Pero no entender bien yo. / ¿Qué será eso de lo Queer? / Yo hablar piel roja, todos los habitantes ancestrales de América hablar así".

Pablo Ayenao. Flúor.

Reconociendo explícitamente una búsqueda o exploración que no intenta establecer un modelo, sino proponer un ejercicio; y al mismo tiempo asumiendo la singularidad de las imágenes en movimiento en tanto materia diversa, viscosa y opaca que no pueden seguir los modelos de análisis de la palabra; Laura Lattanzi Vizzolini propone con El cine en los pliegues de la historia un acercamiento recolector desde cuatro producciones cinematográficas latinoamericanas recientes para porosear y cuestionar las formas representacionales hegemónicas de la historia del territorio latinoamericano, reverberando en su exploración con los desafíos por una posible descolonización de la mirada, la conciliación del extractivismo del aparato cognitivo y la complejización respecto a la común exigencia comunicacional en torno al llamado "género histórico".

A modo de instrumentos o fenómenos que van colisionando unos con otros para contaminar las pretensiones de objetividad, realismo y transparencia a nivel del cine en tanto dispositivo así como las tendencias universalizantes, lineales y clausurantes de la diferencia propias de un modelo narrativo occidental, la autora recurre a estas cuatro películas latinoamericanas que, podríamos sostener momentáneamente, comparten en común un abordamiento contextualizado entre un "tiempo pasado". Se trata de Jauja (Lisandro Alonso, 2014), Zama (Lucrecia Martel, 2017), Rey (Niles Atallah, 2017) y Notas para una película (Ignacio Agüero, 2022). Cuatro películas abordadas consecutivamente en el libro pero que en ningún caso se invocan como una caminata delimitada o parcelada para el levantamiento de evidencias en el intento de sustento de una tesis, sino como umbrales que van dejando afectaciones entre sí, reivindicando la imagen como máquina de pensamiento en sus posibilidades de relaciones y fugas. En tal proceso, la autora incorpora las herramientas de la heterocronía y la anacronía, hilvanando y densificando relaciones para poner en tensión las pretensiones totalizantes y unificadoras respecto a la historia y ensayando formas a través de estos largometrajes para apelar a la densidad que contienen sus imágenes, desligándose así de lo que podría ser la paradójica tarea de intentar identificar o proponer otra nueva temporalidad de cierto territorio, sino desde un reconocimiento por "la multiplicidad de tiempos, velocidades, ritmos que se suceden y acumulan en las imágenes y entre las imágenes, sin perder de vista las refracciones de las relaciones de poder" (Lattanzi, 2025, p. 14).

Laura Lattanzi trabaja transversalmente en torno a la noción de diferencia que a su vez recuerda la refrescante posición que ofrece Trinh Minh-ha (1997) respecto a la fórmula reconocida del conquistador divide y conquistarás, donde la cineasta propone una noción de diferencia que no juega en las lógicas de la segregación y que tampoco se opone a la idea de similaridad, generando un modelo alejado de lógicas basadas en esencialismos prescriptivos –donde la identidad, por ejemplo, podría considerarse como aquella búsqueda ingenua por la idea de lo perdido, lo puro, lo real, lo auténtico o lo original, desde un binomio que consideraría lo otro en tanto lo falso, lo corrupto o lo occidentalizado–. Ofreciendo así un proyecto que apuesta por una posibilidad crítica alejada de dualismos, Lattanzi trabaja desde estos largometrajes situados en diversos territorios latinoamericanos y épocas haciendo prevalecer sus inherentes y muchas veces innominables misterios, sedimentos, espirales, tensiones y lógicas pre-establecidas. Un proceso de reconocimiento que se vuelca a especular ensayísticamente una ética y crítica posible que no subsuma lo diferente a lo idéntico, dejándose afectar por las posibilidades perceptivas o artefactos epistémicos que estas películas, en sus diversas operaciones, proponen, y posicionándose en las abundancias de un cine de los intersticios y de las conjunciones, del pliegue y el repliegue; un cine, crítica y tiempo entre esto y aquello.

Se trata también de un libro empapado, donde el agua o las propiedades elásticas de ciertos medios inundan la textura del pensamiento: en la inmersión como método narrativo suspendido en Martel, en los reflejos de las pozas de agua de Jauja y en los constantes oleajes cognitivos generados entre evidenciar las puestas en escena o las materialidades intervenidas en Agüero y Atallah, por solo nombrar algunas de las operaciones que el texto yergue. Una invocación de prácticas que apuntan a infiltrar y permear los pilares modernos desde donde el privilegio ha inscrito la idea de historia: la épica del héroe –o la implicancia política de la imagen de la "víctima", me permito agregar–, la idea de identidad y la noción de agencia del individuo anclada en la razón y la voluntad.

Y es aquí donde encuentro un preciado valor político: en la insistencia de la autora por la especulación de prácticas que permitan acercarse a las posibilidades de la imagen como forma fértil de invocar estrategias menos ambiciosas y caníbales frente al misterio, incluso más humildes frente a otras nociones tan exponencialmente desinhibidas en sus proclamas de agencia frente a la pretensión de la gestión del todo, crisis incluida. [1] Un lugar de acercamiento que propone también un modo de entender el presente y nuestras relaciones de una forma diversa a las directrices lineales y teleológicas de entendimiento –de las que las nociones de pasado y futuro son armas predilectas–, como si las respuestas no pudiese acaso estar aquí también, requiriendo más escucha y trabajo en el cuestionamiento de nuestros modos tan familiarizados de interpretación y asimilación en el mundo.

Personalmente considero que el desafío en que se desliza este libro es enorme y nada común en el panorama nacional, y es desde ese mismo lugar que plantea la autora en tanto "ejercicio" donde también pienso sus potencias en tanto saberse exploración; en tanto saberse parte de una forma que ensaya aproximaciones a algo tan opaco y complejo como es la pluralidad y las posibilidades en la experiencia vital. Es desde esta exploración en rodear un fenómeno inusitado donde también vislumbro ciertas fricciones o vaivenes que pueden resultar productivos para pensar las formas ensayadas entre metodologías y modelos interpretativos, en tanto cuestionamiento que la propia lectura de El cine en los pliegues de la historia posibilita. Me refiero específicamente a ciertos métodos de interpretación o análisis desplegados a lo largo del texto, donde por ejemplo no deja de parecerme llamativo el persistente empleo de expresiones como alucinación, locura, delirio, ensoñación o lo onírico –sin perjuicio de lo evocativas que resultan las menciones de la autora para referirse a la dicotomía entre sueño y despertar citando a Benjamin y Didi-Huberman en el análisis de Jauja– para interpretar las reacciones de los personajes al extrañamiento del mundo, o incluso al asimilar cierta cinematografía puntual de Zama a una percepción subjetiva del personaje, cuando considero que el texto mismo apela transversalmente a un relacionamiento diverso con otros modos de creencia, con fenómenos cercanos incluso a lo pre-lingüístico o que se reservan una oscuridad, y desde donde el cine elude interpretaciones clausurantes. La inquietud entonces por cómo la práctica al plantear una forma discursiva y analítica sostenida en el uso de conceptos provenientes de matrices interpretativas de cierta tradición –que si bien pueden ser pasajeras–, no carece del peligro de la categorización o de una epistemología clausurante, cayendo en un riesgo redundante por asimilar y descartar otros modos de experiencia. De ahí la especulación posibilitada que se manifiesta como una forma de exigencia constante por los métodos que hilvanamos para esta discusión, o cómo incluso su misma paradoja nos permite reagruparnos por otros desafíos inherentes a esta forma de

pensamiento complejo.

En este mismo nivel de fricción discursiva, traigo la mención de la autora sobre el segmento probablemente más rememorado de Notas para una película: el relato oral de Miguel Melín en plano secuencia, comentado como un lugar para "escucharlo en sus propios términos, hacer aparecer su voz" (2025, p. 56), aseveración que no resulta menor en consideración al debate de larga data respecto a la operación de dar la voz, en tanto cuestión cinematográfica –y propia de muchos otros objetos culturales– latinoamericana inundada de fricciones y disputas. [2] Porque, ¿cuáles son los propios términos, realmente? ¿No es acaso aquella noción una postura anclada a una idea también esencialista? Es explícito que la autora utiliza otra expresión para referirse a la operación señalada, pero dada la cercanía con un debate que podría suministrar muchos insumos para el pensamiento respecto a la representación de lo entendido por otredad o incluso la crítica colonial que me atrevería a llamar transversal en el cine latinoamericano actual –con sus ensayos, adaptaciones, redundancias y disputas–, considero que hubiese resultado nutritivo un ahondamiento en estas nociones, en tanto formas interpretativas que pueden destilar una posible clausura epistemológica, atendiendo a cómo el libro, en su propuesta de opacidad, exige una revisión de nuestras formas familiarizadas.

Para terminar me gustaría proponer una idea que, considero, sigue el espíritu de El cine en los pliegues de la historia, intentando invocar cómo entendemos la agencia de largometrajes en tanto objetos culturales en su posibilidad crítica. Es la autora quien se refiere a que el ejercicio de proponer una lectura que disponga pliegues temporales sobre esta materia es una tarea propia del pensamiento contemporáneo, nombrando de paso otras producciones en Latinoamérica abocadas a tal misión. Las excepciones han sido muy numerosas, evidentemente, sobre todo a mi parecer en el terreno documental. Me permito este punto para enarbolar una disposición que no se interesa por invocar metodologías de forma cruzada, sino por aludir a las potencias que Lattanzi sugiere al hablar de imaginación histórica frente a la falta de documentación, relacionándolo con aquella "suerte de antropología especulativa" (2025, p. 40) para referirse a los ejercicios de ficción presentes en los largometrajes escogidos. Porque lo que me interesa sugerir va de implicancias. Porque más allá de todos los documentos históricos (o la ausencia de) que rodean a estas películas, o incluso de los objetos culturales producidos durante estas mismas películas –como El mono en el remolino. Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel por Selva Almada, el documental Años luz (Manuel Abramovich, 2017) o la entrevista de Ignacio Agüero a Niles Atallah durante el rodaje de Rey en Como me da la gana II (Ignacio Agüero, 2016)–, así como la reverberación en obras posteriores de los realizadores, veo una posibilidad también en pensar todas estas ondas en el agua, afectadas unas con otras, como fenómenos que invitan a repensar categorías base en el cine para volcar sus injerencias de una forma que no recae en ideas modernas y amparadas en la idea de autor y voluntad, sino de las diversas implicancias que se imprimen entre la materia en la producción de una película como una forma transversalmente documental. De quien se acerca a un fenómeno pero desde el error y lo inesperado, desde la cesión de la voluntad o la disposición a la escucha. De la reivindicación que podría ser asumir que toda obra es, por definición, siempre colectiva. Una forma de acercarse a un materialismo que permita también porosear los códigos en que las negociaciones se siguen desarrollando, entendiéndolo como un campo productivo complejo y en constante disputa, repleto de prácticas culturales y de movilización de una serie de agentes que pueden ir desde la crítica, la producción o la presión de los centros cinematográficos occidentales, que posibilitan cuestionar qué podemos categorizar –o para qué– lo latinoamericano hoy y, sobre todo, cuáles herramientas podemos asir para acercarnos a la capacidad subversiva y los desafíos metodológicos, estéticos y críticos de un cine que aborda el colonialismo. ¿Cuáles son las potencias de la crítica en esta disputa situada? Como señala Barad (2003), mantener el desafío de cómo alejarse de la trampa epistemológica reflectiva que rebota de superficie en superficie pero donde nada más parece ser encuadrable.

BIBLIOGRAFÍA

Ayenao, P. (2011). Flúor. Temuco, Chile: Poleo.

Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. Signs, 28(3), pp. 801–831. https://doi.org/10.1086/345321

Lattanzi Vizzolini, M. L.(2025). El cine en los pliegues de la historia. Santiago: Ediciones Metales Pesados.

Minh-ha, T. T.(1997). “Not You/Like You: Postcolonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference”. En A. McClintock, A. Mufti y E. Shohat (Eds.), Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives (pp. 415-419). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Notas

1

Como lo plantea Joanna Zylinska en El fin del hombre. Un contraapocalipsis feminista (2022, mimesis), ofreciendo, entre muchas otras, una lectura exquisitamente friccional sobre las vicisitudes que ha traído la noción de Antropoceno para la teoría crítica y la academia

2

Uno de los escritos más sobresalientes sobre tales implicancias que he tenido oportunidad de leer es el trabajo de Juan Carlos Arias (2015) con su artículo “Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo” en Cuadernos de cine colombiano vol. 23

Como citar: Muñoz Salamanca, C. (2026). El cine en los pliegues de la historia, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-11-01] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-cine-en-los-pliegues-de-la-historia/1271