

**María Laura Lattanzi**  
UBA – Universidad de Chile

## Tramas y figuraciones de la historia en el cine argentino: un análisis contemporáneo

Frames and figurations of history in Argentine cinema: a contemporary analysis

### Resumen

En este trabajo nos proponemos explorar las configuraciones de la historia que diversos films argentinos nos proponen. Consideramos las configuraciones de la historia como tramas de sentido que vinculan eventos y organizan el tiempo fenoménico. En éstas, el montaje de imágenes se ha posicionado como una forma predominante durante el siglo XX. Así, nuestro objetivo es atender a diversas figuras (tropos) –en cuanto formas de relacionar y acentuar los tiempos– que traman la historia en el cine argentino contemporáneo. Abordaremos, en particular, el caso de *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel (2008). ¿Qué figuras emergen como metáforas de configuraciones temporales de la historia en los films? ¿Qué modelo de filosofía de la historia subyace en la construcción del relato del film? ¿Cómo adviene el pasado en la sucesión de imágenes proyectadas? ¿Cómo se conjugan los tiempos en las imágenes? Son algunas de las preguntas que surgen desde aquí.

### Abstract

This paper aims to explore the historical configurations present in some Argentine films. We consider historical configurations as frames of meanings that link events and set phenomonic time. In these, montage has positioned itself as a predominant form in the twentieth century. The main objective of this paper is to attend to the various figures (trope) that function as ways to relate and emphasis time in Argentine cinema. We shall consider in particular the case of *La mujer sin cabeza* by Lucrecia Martel. What figures emerge as metaphors for temporary configurations of history in this film? What model of philosophy of history underlines the construction of the story in the film? How does the past come about in the sequence of projected images? These are some of the questions that arise from here.

### Palabras Clave

Historia  
Cine argentino  
Lucrecia Martel  
Imagen-síntoma

### Keywords

History  
Argentine cinema  
Lucrecia Martel  
Symptom-image

Las relaciones entre cine e historia suelen estar marcadas por la idea de que el cine es una fuente para la historia o, a la inversa, de que la historia es una fuente de contenido para componer narrativas cinematográficas. Así, los films son considerados en su carácter de documento.

Sin embargo las relaciones entre cine e historia pueden ser mucho más complejas y enriquecedoras que las dichas, si comprendemos también a la historia como una trama de sentido que configura el tiempo fenoménico, es decir si atendemos a las configuraciones discursivas que entran en juego a la hora de montar un relato histórico; y si consideramos al cine como un dispositivo que experimenta con el lenguaje, articulando tiempos y configurando modelos de percepción sobre lo histórico. Surge entonces una inquietud de complejizar el análisis del montaje como operación filmico-histórica, a partir de su posibilidad de configurar un modo temporal particular.

No es casual que el cine haya emergido en la época en que los modelos causales de la historia comenzaban ser minados. En ese momento surgían otras fuerzas de la filosofía de la historia, desde Nietzsche a Bergson, entre Warburg y Benjamin, que se toman el devenir del tiempo, y martillan la historia para que ésta salte en pedazos, en singularidades que pueden ser rearmadas a partir de diversos devenires, supervivencias, afinidades, constelaciones; éstos ya no responden a una única significación, sino más bien a un amasijo de estilo desplegado a intervalos sobre un lienzo negro: el cielo donde observar constelaciones en Benjamin, las láminas del atlas de Warburg, o la proyección en la sala oscura de un cine. Así surge la posibilidad de armar sobre un “lienzo negro infinito” múltiples posibles historias, relatos, que podrían articularse sin una trascendencia o modelo preestablecido, y por lo tanto en un modelo desjerarquizado.

El montaje cinematográfico permite una forma de representación de la historia polivalente y con intencionalidad difusa –que será también parte del proceso de descomposición del sujeto moderno–. Permite configurar una historia que actualiza el pasado –realiza cortes del pasado– para yuxtaponerlos en el presente, una historia que no se desenvuelve hacia el progreso sino que se reactualiza constantemente.

Ahora bien, lo dicho refiere al montaje como dispositivo moderno que articula otro modelo de filosofía de la historia. Pero dentro del film la tarea del montaje es construir modelos relacionales que articulan un relato y disponen imágenes, modelos de representación que pueden tender hacia la continuidad o discontinuidad temporal. En este sentido es que podemos hablar de dos posibles grandes modelos: uno vinculado al modelo de representación tradicional, de estructura teleológica, que mina las perspectivas temporales, proponiendo un único sentido, tendiendo a nivelar los regímenes del tiempo; y otro que funciona más bien por anacronía y que permite expresar la exuberancia, la complejidad y la sobredeterminación del tiempo en las imágenes, y en el relato en general.

Lo que nosotros nos proponemos no es saber cuál de los dos modelos se presenta en los films, sino identificar las figuras, configuraciones del tiempo, que se construyen en la tensión entre continuidad y fragmentación. Dicho de otra forma: no se trata de confirmar la discontinuidad de los tiempos y los plurisentidos de la imagen frente a los modelos de representación tradicional, sino de atender a sus configuraciones relacionales.

¿Qué figuras emergen como metáforas de configuraciones temporales de la historia en los films? ¿Qué modelo de filosofía de la historia subyace en la construcción del relato del film? ¿Cómo adviene el pasado en la sucesión de imágenes proyectadas? ¿Cómo se conjugan los tiempos en las imágenes? Son algunas de las preguntas que surgen desde aquí.

Nuestro objetivo es atender a las diversas figuras (tropos), en cuanto formas de relacionar y acentuar los tiempos que traman la historia en el cine argentino, especialmente el contemporáneo. En primer lugar proponemos un breve repaso por algunos modelos de las generaciones precedentes.

En primer lugar encontramos el denominado “cine militante” de los años sesenta y setenta, que propuso una configuración discursiva de la historia como relato teleológico. Este movimiento se propuso consciente y explícitamente desarrollar una narrativa contrahistórica que restituyera los relatos silenciados de las historias nacionales –y regionales–. Así, este cine tenía una tarea instrumentalizadora que proponía una reinterpretación revolucionaria de las historias nacionales, desmontando la narrativa hegemónica en beneficio de una historia común, de los pueblos humillados, pero redentores. Se destaca aquí una concepción de la historia como elemento ideológico que puede ser instrumentalizado para ofrecer un proyecto de temporalidad marcado por un futuro común libertario.

Por otra parte, se distinguen otras configuraciones en el cine de perspectiva realista que hizo de la historia, en cuanto conjunto de acontecimientos, material temático de sus films. Es el caso del cine de los ochenta. Allí imperó la perspectiva realista afectiva que recreó los hechos históricos por vía de los sentimientos, como “imaginación melodramática”, nos referimos a films como *Camila* (Bemberg, 1984), *La historia oficial* (Puenzo, 1985) y *Sur* (Solanas, 1988). En estas películas emergen con fuerza los procedimientos de alegoría nacional<sup>1</sup> y de la mitificación. Un ejemplo del primer caso, de alegoría nacional, es el de *La historia oficial*, donde nos encontramos con un modelo de narración clásico, de género melodramático, –en el que se va desanudando aquel secreto a voces– donde un personaje individual funciona como representación de la nación. La alegoría, entonces, permite traspolar la micro historia que narra el film, la de la familia, a la macro historia, la nacional. A la vez permite referirse al pasado desde las imágenes del presente –el del relato– como ocurre, por ejemplo, en la escena en la que la niña está jugando en su habitación y entran unos niños con armas de juguete, recreando el momento de la detención de sus padres.

Al hablar de Solanas, decimos mitificación porque su película construye un relato que, si bien se erige sobre las ruinas –de la utopía–, lo hace para alzarlas como mito de aquel origen perdido; procedimiento que también se encuentra en Favio, pero de una manera más religiosa o mística. Así, el mito permite rescatar las ruinas –después de una catástrofe– desde las que construye una historia donde las imágenes fijan y cristalizan los imaginarios en busca de un origen, referente exterior trascendental –del pasado– que carga de sentido las imágenes. Aquí nos encontramos entonces con un cine que se propone contar una historia –nacional–, rearmarla a partir de las ruinas, en general a través de un modelo de narración clásico, que nos propone una “verdad histórica” con pocas fisuras. Las figuras que se utilizan para la conjugación de tiempos en las imágenes son las del mito y la alegoría.

En el llamado Nuevo Cine Argentino (NCA), surgen una serie de films que nos propondrán otras configuraciones de los tiempos, en las que nos detendremos. Estas películas se distancian del imperativo de la politización explícita o instrumental y su modelo de configuración teleológica, a la vez que abandonan el uso de la alegoría como figura de representación. Decimos que no hay lectura alegórica porque no hay un referente, un código que romper o establecer para desentrañar el mensaje oculto; en estos films domina lo literal. Los personajes forman su propio mundo y no necesitan de ninguna redención exterior que lo signifique: ni la Nación, ni los silenciados, ni la Historia. En los films de Lucrecia Martel (*La ciénaga*, 2001; *La niña santa*, 2004; *La mujer sin cabeza*, 2008), Lisandro Alonso (*La libertad*, 2001; *Los muertos*, 2004; *Liverpool*, 2008; *Jauja*, 2014), Martín Rejtman (*Rapado*, 1991; *Silvia Prieto*, 1999; *Los gigantes mágicos*, 2003; *Dos disparos*, 2014) o Ezequiel Acuña (*Nadar solo*, 2003; *Como un avión estrellado*, 2005; *Excursiones*, 2007), por ejemplo, observamos cómo se rompe con el modelo de narración clásico, eliminándose el modelo actancial, el conflicto central; allí no hay anécdota ni diálogos que expresen un entramado de acontecimientos. Se genera así un clima de incertidumbre que a veces se traduce en personajes errantes que vagabundean por la ciudad (Acuña); en un relato marcado por los azares y por una poética de la artificialidad (Rejtman); en personajes arrojados a un paisaje de intemperie natural, en donde el relato se desenvuelve de forma circular (Alonso); o en una serie de procesos tensos que son anclados en las imágenes y el relato, que ofrecen la emergencia plena de síntomas (Martel). Dice Gonzalo Aguilar (2006) sobre esta ola:

1.- Frederic Jameson se refiere a la noción de “alegoría nacional” para definir las producciones literarias –y por extensión, cinematográficas– de los países del “Tercer Mundo” en su ya célebre y criticado artículo “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism” (1986).

Más que indicar un tema, las historias trabajan con la indeterminación y abren el juego a la interpretación. Esta ambigüedad temática se refuerza porque no se introducen moralejas en la historia ni personajes denunciadores que develan los mecanismos morales, psicológicos o políticos de la trama (Aguilar, 2006: 24).

No obstante, muchos teóricos, incluidos Gonzalo Aguilar o Sergio Wolf, han visto en el NCA una ausencia de “sentido histórico”, ya que, consideran que no hay una perspectiva del pasado o del futuro, sino un puro presente, “una especie de gran conciencia por parte de los directores de que lo único que pueden contar ellos es lo que tienen enfrente ahora, delante de sus ojos, y de que no hay nada detrás ni delante” (Wolf, 2004: 179). Desde nuestro punto de vista, y atendiendo a una visión de la historia no como devenir de tiempo, sino como conjugación de tiempos, podemos decir que esta conjugación consiste más bien en introducir el elemento de lo anacrónico, no como guiño estético, sino como aquello que permite que las temporalidades se tornen densas, que el pasado emerja como resto, como supervivencia, así como lo considera Didi-Huberman en su lectura de Warburg. Entonces, considerando así a la historia como temporalidades que se conjugan y no como una referencia directa al pasado, diríamos que lo que “hay detrás” sí está presente, pero como síntoma.

Uno de los films que puede brindarnos enriquecedores elementos para comprender una configuración de la historia como conjugación de tiempos, es quizás *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008). El film de esta directora comienza con un primer acto que resignificará el resto del relato. Verónica, una mujer de la clase alta salteña, va conduciendo por la carretera, le suena el teléfono, se distrae y atropella algo –o a alguien–. A partir de entonces se suceden diversas escenas en las que la protagonista actúa como perdida, sin reconocer mucho de su vida cotidiana, como si no supiera qué es lo que la une a las cosas: se aloja en un hotel, va a su casa y trata de evitar a su marido, se sienta como una paciente en su propio consultorio odontológico, no reconoce el nombre de su hija cuando su esposo la nombra. Después confesará, “Maté a alguien en la ruta; me parece que atropellé a alguien”, su familia le restará importancia ¿Fue un perro, un bulto, un animal? Durante el film aparecen diversos indicios contradictorios: unos niños jugando a lo largo de la carretera –que son mostrados en un montaje alterno–, la imagen de un perro tirado en la carretera inmediatamente después del accidente, la marca de unas manos infantiles en la ventana del auto, la señalética de “animales sueltos” en el camino, la noticia de algo “atascado” en las tuberías del canal, un “chango” del vivero que dejó de ir a trabajar. Finalmente cuando Verónica intenta volver sobre sus pasos, ya no hay registros de nada: ya no están la ficha de atención en el hospital, ni las radiografías que se hizo después del accidente, ni los rastos del choque en el auto, ni el registro de su ingreso a la habitación del hotel.

Durante el film, la cámara participa del estado de Verónica a través de los efectos de foco: hay imágenes nítidas y desenfocadas, contraluces que distorsionan lo mostrado y funcionan como la percepción de la protagonista; también hay sonidos que, en el mismo sentido, tienden a aturdir. Se privilegian los encuadres cerrados y entrecortados –de las cosas y de los cuerpos–, mientras que los abiertos parecen comprimir al personaje. Los planos de la cabeza de Verónica son recurrentes durante todo el film, la cabellera rubia domina muchas imágenes, en encuadres que desbordan el plano.

A partir de aquí podemos decir que Martel nos exhibe continuamente algo que se ha perdido: la cabeza, cuya pérdida deja como consecuencia una percepción distorsionada y ajena. Se perdió la cabeza y eso no será remitido en alegorías fantasmagóricas, de éstas a las que nos tenía acostumbrados el cine argentino, sino de forma literal: mediante planos entrecortados de la cabeza.

Así las imágenes, en su conjugación de tiempos, no dejarán de remitirnos a aquel accidente del inicio del film, haciendo que las escenas posteriores nos exhiban una distorsión a partir de algo perdido, a partir de algo que sucedió, que no se deja claro qué es, pero que retorna. Es decir: estamos ante imágenes-síntoma.

Imágenes-síntoma funcionan como un mecanismo continuo de desplazamiento de sentido, donde no interesa saber el significado al que remiten –qué atropelló Verónica–, sino el desplazamiento mismo y los índices que aquél va arrojando. Las imágenes-síntoma nos devuelven

continuamente lo rechazado, lo que implicaría una lectura de la imagen que funciona no como ocultamiento, es decir no como imagen ideológica en la que los críticos se apresuren a hacer interpretaciones que le den un sentido a aquello que atropelló Verónica; sino como síntoma, desplazamiento y suspensión del sentido, que desajusta la experiencia con lo inmediatamente familiar. Es importante, entonces, destacar esta diferencia entre imagen síntoma e imagen ideológica, que domina gran parte de la crítica de cine, haciendo énfasis en que, mientras la segunda pretende que hay algo oculto, la primera justamente se mantiene en el no-desocultar, en la tensión con lo visible significado; como menciona Didi-Huberman (2013) en su estudio sobre Warburg: “El síntoma designaría a ese complejo movimiento serpentino, ese intrincamiento no resolutivo, esa no-síntesis” (Didi-Huberman: 248). Se trata, entonces, de procesos tensos que en el film son anclados en los planos del cuerpo de Verónica, como así también en el relato, a partir de los indicios ambiguos que mantienen al espectador tejiendo una serie de asociaciones infinita. Se trata de una configuración de tiempos marcada por la tensión rememorativa que no logra plasmarse en una forma, que reitera un significante que no encuentra su imagen plena –de sentido–.

Así más que encontrarnos con un film que se refiere a la historia, nos encontramos con un relato que conjuga tiempos complejos, nos encontramos con imágenes de exploraciones temporales de arqueología. Imágenes anacrónicas que, más que referirse a la historia como configuración discursiva y como herencia, hacen emerger los restos del pasado, que retornan en forma de síntoma y contaminan la imagen con su supervivencia.

Estamos ya en condiciones de proponer que los films del cine argentino contemporáneo modifican el foco del estudio de la historia: el pasado ya no es un hecho objetivo sino que, más bien, es parte de una actividad mnémica que permite la sedimentación y emergencia de los tiempos. Los hechos no se articulan en una cadena causal, sino que los relatos se transforman en parte de un proceso, como lugar de tensión de los tiempos y no como resultado, que supone un hecho cerrado, acabado.

Estos films del Nuevo Cine Argentino (documentales y ficciones) dan cuenta de aquel giro radical que sufre la historia, la cual ya no es ordenada a partir de un sentido del provenir, sino que muestra las tensiones de la conjugación de tiempos complejos, de imágenes de un pasado que emerge en el presente pero que, al igual que “lo atropellado”, ya no es referido –mostrado u ocultado– sino que se vuelve síntoma, sedimento que retorna.

### **Bibliografía**

AGUILAR, G. (2006), *Otros mundos: Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos, Buenos Aires.

BENJAMIN, W. (1999), *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Lom, Santiago de Chile.

DIDI-HUBERMAN, G. (2013), *La Imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid.

WOLF, S. (2004), "Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino", en YOEL, Gerardo (ed.), *Pensar el cine 2: Cuerpos, temporalidad y nuevas tecnologías*. Ediciones Manantial, Buenos Aires.

### **Filmografía**

*La Mujer sin cabeza* (2008), Lucrecia Martel.

*Camila* (1984), María Luisa Bemberg.

*La Historia Oficial* (1985), Luis Puenzo.

*Sur* (1988), Fernando Solanas.

*La ciénaga* (2001), Lucrecia Martel

*La niña santa* (2004), Lucrecia Martel

*La libertad* (2001), Lisandro Alonso

*Los muertos* (2004), Lisandro Alonso

*Liverpool* (2008), Lisandro Alonso

*Jauja* (2014), Lisandro Alonso

*Rapado* (1991) Martín Rejtman

*Silvia Prieto* (1999), Martín Rejtman

*Los guantes mágicos* (2003) Martín Rejtman

*Dos disparos* (2014), Martín Rejtman

*Nadar solo* (2003), Ezequiel Acuña

*Como un avión estrellado* (2005), Ezequiel Acuña

*Excursiones* (2007), Ezequiel Acuña

### **María Laura Lattanzi**

Es Licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires y Especialista en Sociología del Arte y la Cultura por la Università della Calabria y la Universidad Autónoma de Madrid. Se encuentra cursando el Doctorado en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte en la Universidad de Chile. Sus últimos trabajos se acercan al cine latinoamericano y la historia.

Contacto: [mlaurallattanzi@gmail.com](mailto:mlaurallattanzi@gmail.com)