

# PRESENTACIÓN

## EL CINE EN EL QUEHACER (DESCOLONIAL) DEL \*HOMBRE\*

POR WALTER D. MIGNOLO

### I

Comienzo con una breve historia. Durante la década de 1960, en Córdoba, Argentina, el cine vivió una notable efervescencia, aunque no fue el único ámbito cultural en expansión. Podrían sumarse Buenos Aires y Montevideo. Tomás Eloy Martínez lideraba la crítica cinematográfica en la primera y Alsina Thevenet en la segunda. Todo esto sucedía a pesar del clima convulso, marcado por el golpe militar que, en 1966, llevó a Juan Carlos Onganía al poder y dio inicio a dos décadas de represión militar.

Viví el cine, en esa época, “desde dentro” por así decirlo. Junto a varios compañeros — Simón Banhos, Daniel Salzano y Enrique Stolavaglia— fundamos el *Cine Club Sombras*. Oscar Moreschi, desde la secretaría de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, aportaba a ese grupo de jóvenes entusiastas por el cine en el que también participaba. Hay otros nombres que sería extenso enumerar aquí; todos figuran en el primer y único número de la *Revista Sombras*, publicación del Cine Club, editada en 1964.<sup>1</sup> Contábamos además con el apoyo de Canal 10, la televisión universitaria, y del diario *La Voz del Interior*, donde escribía Daniel Salzano. En este contexto, produjimos dos cortometrajes en equipo: *Más de la mitad* (Miguel Angel Biasutto, Simón Banhos, Oscar Moreschi y yo mismo), que obtuvo el primer premio en el Festival del Cine Experimental organizado por la Universidad Católica de Córdoba en 1964. El cortometraje fue producido con dinero recaudado en el Cine Club Sombras.<sup>2</sup>

1. *Revista Sombras*, 1964, [https://www.academia.edu/129377242/REVISTA\\_SOMBRAS](https://www.academia.edu/129377242/REVISTA_SOMBRAS)

2. *Más de la mitad*, <https://artes.unc.edu.ar/2024/10/el-cortometraje-mas-de-la-mitad-en-cortopolis/#:~:text=El%20cortometraje%20obtuvo%20el%20Premio%20al%20Mejor%20Film,estuvo%20presidido%20por%20el%20canadiense%20Norman%20Mac%20Laren>

Un segundo documental, fue *Laguna Blanca*, basado en una investigación del antropólogo José Cruz. Fuimos con él un grupo de estudiantes de sus clases (Jorge Tula, Oscar Baigorria, José María Gatti y yo mismo). Dado que yo estaba en el ámbito del cine, el profesor Cruz me sugirió que llevara una cámara de filmación. Y así lo hice, con varios rollos de película de 16mm en la mochila. El encargo era documentar imágenes, durante dos meses, completando la investigación antropológica. Al regresar a Córdoba, vimos el material con nuestros amigos y colegas del Canal 10, Guillermo López y “Cachoito” De Lorenzi. Había material para hacer un cortometraje, pero no era suficiente. Hacían falta tomas específicas. Aquí ya no era cuestión de documentar la investigación en imágenes, sino ya pensar en términos de cinematografía. Con “Cachoito” regresamos a Laguna Blanca por una semana y completamos las tomas que habíamos planeado, más un par de imágenes que surgieron en el momento.<sup>3</sup> El montaje lo hicimos “Cachoito”, Nelly Mosconi y yo mismo. La banda sonora la gestionó “Cachoito” con un folklorista local. El costo de producción fue mínimo.

En la *Revista Sombras* me tocó escribir el ensayo de apertura. Lo titulé “El cine en el quehacer del hombre”. Repito aquí el título de aquel ensayo publicado hace la friolera de 60 años, y agrego aquí los asteriscos en el sustantivo “hombre”. El sustantivo “hombre” por humanidad no estaba en cuestión. Frantz Fanon lo emplea a lo largo de *Los Condenados de la Tierra* (1961). Hoy sabemos ya que el concepto de lo Humano está modelado sobre la experiencia del Hombre. Por eso Sylvia Wynter en un notable ensayo sobre el tema escribe, en inglés H/M (Human/Man) que deberíamos escribir en castellano H/H (Humano/Hombre).<sup>4</sup> Aunque Humanidad hoy es también un concepto problemático porque separa la ligazón con todo viviente que hace posible la existencia de lo Humano y la Humanidad, lo mantengo puesto que nos llevaría por otros caminos discutir su conceptualización en el Renacimiento Europeo.

La tesis y propuesta de aquel ensayo lejano consistía en invitar a quienes habíamos asumido la responsabilidad de trabajar en el ámbito cinematográfico —ya fuera a través de cursos, debates, mesas redondas, o incluso con la realización de dos modestos cortometrajes en ese contexto, además de clases en la Escuela de Arte— a reflexionar sobre el sentido de lo que hacíamos. Aunque no lo formulaba de esa manera entonces, la pregunta central era: ¿por qué hacemos lo que estamos haciendo? La disyuntiva era la de contribuir a la difusión del cine entretenimiento, del cine alienación del cual Hollywood era la referencia, y así quedarnos en el placer disfrutar las posibilidades mágicas del séptimo arte, o trabajar en el cine y por el cine con otros fines. La respuesta era simple: lo hacíamos porque creíamos que la esfera cinematografía (no sólo hacer y ver películas) era un medio privilegiado para la transformación social. Dejando de lado expresiones de aquella época, como todas las referencias al \*hombre\* y otras expresiones de época como “transformar la realidad” y crear un “hombre” nuevo, me doy cuenta de que en definitiva la semilla de lo que tengo que decir hoy fueron plantadas allá lejos y hace tiempo.

3. <https://publicaciones.fcnyu.unlp.edu.ar/rmlp/article/view/1837>

4. “Unsettling the Coloniality of Being/Power/Freedom”, *New Centennial Review*, 2003, [https://www.savac.net/wp-content/uploads/2021/11/Wynter\\_Unsettling-the-Coloniality-of-Being.pdf](https://www.savac.net/wp-content/uploads/2021/11/Wynter_Unsettling-the-Coloniality-of-Being.pdf)



## II

Dado que este número especial, en el que participo con estos comentarios, está dedicado a explorar las relaciones entre cinematografía y decolonialidad, continúo la breve historia con algunas observaciones sobre lo decolonial. Actualmente, el término se emplea en una amplia variedad de ámbitos y contextos, incluidas las disciplinas académicas y saberes profesionales como la ingeniería, la medicina, el derecho o la computación. Pero también en la moda y el arte culinario. Lo cual no debe extrañarnos: si la imagen de modernidad, progreso, desarrollo invade la existencia, ello significa que también la colonialidad lo hace. Por tanto, la decolonialidad surge de la percepción de los conflictos que la colonialidad genera. De modo que es importante aportar algunas precisiones, no con la intención de normar, restringir o vigilar su uso, sino simplemente para especificar el significado que lo decolonial tiene en mi experiencia y reflexiones.

En primer lugar, el uso y la referencia a la descolonización durante la Guerra Fría en África y Asia era claro. Se trataba de terminar con el colonialismo de asentamiento, enviando a los colonos agentes del imperio a sus respectivos estados imperiales y crear estados nacionales gestionados por personas nativas, lo cual suponía el desprendimiento de la cultura imperial impuesta por los colonos y la creación de culturas nacionales arraigadas en las historias locales. El verbo descolonizar significaba así, simplemente, las acciones (la palabra empleada era *luchas*) por erradicar la dominación construyendo la liberación. De modo que “descolonizar” nunca fue sinónimo de “deconstruir” puesto que descolonizar significaba deshacer para rehacer.

En la actualidad, tanto el verbo descolonizar como el sustantivo descolonización han perdido el sentido que tuvieron durante la Guerra Fría, y es imposible que lo conserven por varias razones. Una de ellas es justamente que ya no vivimos el contexto bipolar del capitalismo liberal (Primer Mundo) y el comunismo estatal (Segundo Mundo), dos ideologías occidentales que competían por el dominio global. En los márgenes de ese sistema estaba el Tercer Mundo y el grupo de Estados No Alineados. Ese era el escenario en 1964 y durante la década de los 60, cuando, por ejemplo, Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino fundaron el Grupo de Cine Liberación, estrenaron *La hora de los hornos* en 1968 y en 1969 publicaron su manifiesto *Hacia el Tercer Cine*. En ese *Manifiesto*, emplearon los términos “liberación” y “descolonización” en el significado propio de aquella época.<sup>5</sup> Sin embargo, había una diferencia fundamental. En Asia y África, el horizonte decolonial era la expulsión de los colonos y la fundación de estados nacionales gestionados por las propias comunidades.

En cambio, en Iberoamérica, los procesos de liberación—llamados independencias—ocurrieron en el área continental, en el siglo XIX, mientras que las islas caribeñas hispanohablantes tienen su propio trayecto histórico que no voy a explorar aquí. Argentina era estado-nación (o república) fundado en 1810. La descolonización en el contexto en el que operaban Solanas y Getino significaba fundamentalmente liberación cultural y, en el ámbito cinematográfico, era la emancipación frente a Hollywood, al cine de entretenimiento, el cine industrial y el cine de

5. “Hacia un Tercer Cine”, 1969, <https://umh3593.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/hacia-un-tercer-cine-octavio-getino-y-fernando-e-solanas-1969/>



alienación. Propusieron realizar cine-verdad y cine-acto orientados a la liberación de las mentes, por usar la expresión de Ngũgĩ wa Thiong’o. Hacia 1986, ya era evidente que los estados nacionales estaban implicados en las tramas de la imperialidad, ya fuera estadounidense o soviética. Ante esta realidad, la tarea que permanecía vigente era descolonizar la mente (*decolonizing the mind*).<sup>6</sup>

Fue en 1992 cuando el sociólogo y activista peruano Aníbal Quijano introdujo el concepto de colonialidad y lo distinguió del colonialismo. El colonialismo refiere a los procesos geohistóricos específicos de control económico, político y cultural que, desde 1500. Remite a la expansión de Europa Occidental y Estados Unidos, y—por otro lado—la expansión del Zarato/ Imperio Ruso desde 1550 hasta 1917, continuada por la Unión Soviética. Estos colonialismos son los que están regidos por la lógica de la colonialidad. Los conceptos no aplican al colonialismo romano o a otros supuestos imperios como el Incanato en los Andes o el Sultanato Otomano. Existen distintos colonialismos históricos, aunque todos responden a una lógica común: la lógica de la colonialidad. Esta puede entenderse como la “estructura profunda” de todas las formas de colonialismo, de manera similar a cómo el inconsciente articula la psique de las personas según Freud o cómo la gramática profunda estructura todas las lenguas en la teoría de Noam Chomsky. Tanto la modernidad como la colonialidad no se restringen a la esfera política, económica y militar, sino que invade la existencia social. La cinematografía es por un lado consecuencia y, por otro, respuesta a las ramificaciones de la colonialidad.

Así como las lenguas difieren en su estructura superficial, pero comparten una base común, también los colonialismos se diferencian, aunque subyace siempre la lógica de la colonialidad. Esta lógica condensa dos componentes fundamentales: la voluntad colonial de poder y el patrón (o estructura) colonial de poder. La voluntad colonial de poder es una instancia cultural que no afecta a todas las personas por igual, sino que incide en quienes, por su estatus social, cultural o institucional, pueden y quieren incorporarla. Así, la voluntad colonial de poder es reproducida y expandida en distintos niveles: desde las grandes agencias de control hasta los agentes secundarios, que operan como intermediarios entre las instancias superiores y aquellos actores e instituciones que contribuyen a que la voluntad colonial de poder se mantenga y expanda en el tiempo. El otro componente, estrechamente vinculado a la voluntad colonial de poder, es el patrón colonial de poder. Este patrón constituye el mecanismo que organiza y materializa la voluntad colonial de poder. Se articula en torno a cuatro dominios interrelacionados y a dos niveles complementarios.

El primer nivel, visible y tangible, abarca los cuatro dominios que configuran y especifican los contenidos —o la semántica— de la dominación y el control:

- Dominio del conocimiento y la comprensión: donde se ejerce el control sobre lo que se sabe, se estudia y se reconoce/establece como válido.

6. Ngũgĩ wa Thiong’o, *Descolonizar la mente. La política lingüística de la literatura africana*. Primera publicación en inglés, 1986, <https://agoradeeducacion.com/nassau/descolonizar-la-mente-ngugi-wa-thiongo/>



- Dominio del gobierno o gestión: que regula la administración de la población bajo dicho patrón de poder.
- Dominio económico: donde se regula la producción, distribución, intercambio y consumo de bienes.
- Dominio del vivir y la vida: donde se inscriben todos los organismos, y en el que se establece la separación entre los organismos humanos y el resto de los seres vivos.

Esta última separación fue instaurada, en el proceso de la constitución del patrón colonial de poder por quienes ejercen el control y la gestión del conocimiento y la comprensión. Así, en el dominio del vivir y la vida, se instituyó la distinción entre cultura (atributo exclusivo de lo humano) y natura (atributo de todo lo viviente, incluido lo humano). El concepto de H/H es el centro de este dominio en el cual se estableció el sexismo (heteronormatividad), el racismo religioso (cristiandad occidental) y secular (blanquitud) y el control y gestión de las relaciones intersubjetivas.

El segundo nivel sustenta los dominios y sus interrelaciones. Sus bases son actores e instituciones que operan en las seis lenguas imperiales modernas basadas en el griego y el latín. Así, por ejemplo, ni el mandarín, ni el ruso, ni el árabe o el persa, y menos el aimara o el náhuatl, tienen cabida en el nivel enunciativo que regula los dominios del patrón colonial de poder. Ni tampoco el acceso está abierto a cualquier actor ni a cualquier institución religiosa, económica, política o educativa.

### III

¿A qué viene todo esto y qué relación tiene con la cinematografía? Al terminar la Guerra Fría y ante la evidencia de que los estados-naciones formados en los procesos constructivos de la descolonización (sobre la base de los procesos de expulsión de los colonos), continuaron atados y dependientes al patrón colonial de poder, tanto en Iberoamérica como en Asia y África, ya no era posible imaginar la descolonización en los mismos términos de la Guerra Fría. La descolonización ya no era pensable en términos de la creación de estados nacionales, o la toma del poder de los existentes (erg., la revolución cubana en 1959) por dos razones. Porque ya no quedaban colonias de asentamiento y porque la descolonización así entendida mantenía la formación de estados nacionales dependientes.

La descolonización durante la Guerra Fría permitió la liberación de vastos territorios en África y Asia del control de las colonias de asentamiento. Si bien se eliminó la presencia de las colonias de asentamiento, la colonialidad persistió transformándose en colonialismo interno, fenómeno también presente en América del Sur tras las independencias del siglo XIX. El colapso de la Unión Soviética y sus secuelas desplazaron el eje del debate hacia la des/colonialidad del saber y del ser involucrados en la colonialidad del poder (estado, economía, orden policíaco y militar) conceptos profundamente interrelacionados y mutuamente constitutivos. Hacia ello ya apuntaba Thiong'o a finales del 80, lo planteó Quijano también en el 1992 en la predominancia que le otorga a la colonialidad del saber y a las relaciones intersubjetivas de las gentes. Lo



acentuó Wynter en su ensayo canónico, arriba citado, y Nelson Maldonado-Torres lo esbozó sin tapujos.<sup>7</sup> En este vuelco, si bien la creación de estados nacionales no era un horizonte plausible (aunque los reclamos continúan en una suerte de segunda descolonización como lo vimos ocurrir en el SAHEL francés en África y en los recientes acuerdos con Nueva Caledonia, en el Pacífico), los legados ideológicos-conceptuales descoloniales son imprescindibles (Mahatma Gandhi, Amílcar Cabral, Patrice Lumumba, Frantz Fanon, Steve Biko).

La reorientación que introdujo Quijano abarcó los tres ámbitos (colonialidad del ser, del saber y del poder), y distinguió la descolonialidad (el horizonte de la de colonialidad del saber, que implica descolonialidad del ser) de la descolonización (las reconstituciones locales y específicas que ocurren y deben ocurrir en la diversidad de historias locales interferidas por la colonialidad en los procesos de occidentalización).

En ese contexto Quijano reorientó el horizonte decolonial y lo definió *la reconstitución epistemológica*, como la tarea básica de la que se derivan y se montan todas las otras. Ello implica desprendernos de la *constitución epistemológica moderan* controla las subjetividades y relaciones intersubjetivas.<sup>8</sup>

La liberación de las relaciones interculturales de la prisión de la colonialidad entraña también la libertad de todas las gentes, de optar individual o colectivamente en tales relaciones; una libertad de opción entre las diversas orientaciones culturales. Y, sobre todo, la libertad para producir, criticar y cambiar e intercambiar cultura y sociedad. Es parte, en fin, del proceso de liberación social del poder organizado como desigualdad, como discriminación, como explotación, como dominación.

La reconstitución epistemológica implica un vuelco decolonial del saber y del ser. En los textos de Quijano, el término epistemología no se utiliza en su sentido restringido de las ciencias (naturales o sociales). De hecho, la epistemología resulta un concepto incómodo en las humanidades, cuya labor principal es la interpretación de significados más que la explicación de causas. Por ello, introduje el concepto de *gnoseología* (del griego *gnosis*, conocimiento; *logos*, razonamiento, argumentación o instrucción; e *-ía*, sufijo de cualidad).<sup>9</sup> En castellano e italiano, *gnoseología* a veces se emplea como sinónimo de *epistemología*; sin embargo, aquí reservo *epistemología* para las disciplinas académicas, mientras que utilizo *gnoseología* en su sentido originario—las facultades de conocer que incluye a la *epistemología*. Esto no es todo, puesto que para Quijano las cuestiones del conocimiento están ligadas a la subjetividad y relaciones subjetivas. Es decir, la *gnoseología* implica la *esthésica* (*esthesis*): *Aisthesis* (αἴσθησις), traducido al castellano por “sensación” o “percepción”. Es decir, las vibraciones del sensorio, las sensa-

7. Nelson Maldonado-Torres, “La topología del ser y la geopolítica del conocimiento. La modernidad, imperio y colonialidad.”. *Revista de Ciencias Sociales*. 80, 2008, [https://docs.enriquedussel.com/txt/Textos\\_200\\_Obras/Filosofos\\_latinos\\_EU/Topologia\\_ser-Nelson\\_Maldonado.pdf](https://docs.enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Filosofos_latinos_EU/Topologia_ser-Nelson_Maldonado.pdf)

8. Aníbal Quijano, “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad” (1992), SIEP, 2020.

9. *Historia Locales/Diseños Globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003



ciones del organismo, no de la razón con la que otorgamos sentido a las sensaciones.<sup>10</sup> No es necesario insistir que la *aesthesis* es un componente fundamental de toda obra cinematográfica, incluidos el cine-industria y el cine-entretenimiento.

Lo decolonial, en la perspectiva introducida por Quijano, no es una disciplina, ni una teoría ni menos un campo de estudio, sino una forma no-disciplinaria de conocer para vivir, recordando la conocida sentencia de Rodolfo Kusch. Las disciplinas funcionan como instrumentos que regulan el dominio del conocimiento y la comprensión bajo el patrón colonial de poder y controlan las relaciones intersubjetivas, revestidas de un aura de superioridad y verdad. En este sentido la decolonialidad del saber comienza por cuestionar las formaciones disciplinarias. En este sentido, la cinematografía—sea de entretenimiento, cine de autor, cine-verdad, cine-acto o cine del hambre—es una manifestación gnoseológica del narrar que puede contribuir a preservar o descolonizar los ámbitos del saber que controlan el ser (subjectividades y relaciones intersubjetivas).

Digamos entonces que los objetivos de la descolonización hoy ya no consisten en expulsar a los colonos del territorio y formar estados nacionales dependientes gobernados por nativos o criollos, sino en abocarse a la reconstitución gnoseológica de las regulaciones moderno/coloniales del saber y del ser (sensorio). ¿Y qué significa esta propuesta? Significa, primero, la identificación y el conocimiento de las estructuras profundas (colonialidad del poder y patrón colonial de poder) de la dominación, la explotación y la opresión. Es decir, entender en qué consiste la voluntad colonial de poder y el patrón colonial de poder para entender cómo operan en el control de la población mediante actores, instituciones y lenguas imperiales que asignan las funciones del conocimiento y la comprensión, de la gobernabilidad, de la economía y la conceptualización de lo humano y lo viviente.

#### IV

Descendamos de la estratósfera. La cinematografía se inscribe de lleno en el dominio del conocimiento y la comprensión regulando —por medio de imágenes en movimiento y sonidos— las relaciones intersubjetivas, clasificaciones, jerarquizaciones y formas de organización. La cinematografía, en toda su amplitud, es una técnica que puede emplearse para promover y ampliar las estructuras de dominación o para cuestionarlas. En ninguno de los dos casos hay una solo vía para hacerlo. El cine de autor puede contribuir tanto a mantener la dominación como a cuestionarla. En cambio, el cine en el Tercer Mundo, cuando los y las realizadoras asumen su terceridad, postulan de entrada el disenso tanto en la desobediencia a las normas que regulan (por ley o por consenso) la creatividad cinematográfica. La esfera del arte (habilidad para hacer) y de la estética (regulación de la *aesthesis*) constituyen un componente básico del dominio que comprende los textos, entrevistas, etc., de los realizadores como la crítica periodística

10. Walter D Mignolo and Rolando Vázquez, "Decolonial aestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings". *Social Texts Online*. July 15, 2033, [https://socialtextjournal.org/periscope\\_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/](https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/)

y especializada. Arte y estética son conceptos que delimitan ciertas praxis destinadas tanto a regular como a disentir del orden establecido.<sup>11</sup> Hollywood, por ejemplo, es una institución que disciplina el arte y la estética cinematográfica controla y gestiona el sensorio de las audiencias y, por ende, interviene en la configuración de subjetividades y en las relaciones intersubjetivas. Lo hace no sólo a través de las películas, sino también mediante componentes mediáticos que sacralizan a las estrellas de cine, la publicidad, las revistas en expuestas en los supermercados al entrar en las filas de pago; en fin, en toda la infraestructura de la industria del entretenimiento.

Como todo fenómeno que instaaura formas de dominación —por suaves o seductoras que estas sean—, la cinematografía moderna genera conflictos en las audiencias, que perciben tanto los medios como los fines con todas sus ramificaciones, desde la técnica y la industria hasta la exhibición de los productos. El manifiesto *Hacia un Tercer Cine*, las películas producidas bajo esta inspiración, los circuitos alternativos de distribución y las situaciones de debate generadas en torno a ellas, son manifestaciones de disenso no sólo anti-Hollywood, sino sobre todo a favor de un cine-verdad y un cine-acto. Esto implica que no se trata únicamente de oposición, sino fundamentalmente de crear desde premisas ajenas a las que regulan el dominio del conocimiento y la comprensión. El Tercer Cine sería, en el ámbito cinematográfico, un ejemplo paradigmático de reconstituciones del saber y del ser, es decir, gnoseológicas y estéticas.

Así, el cine en el Tercer Mundo, en Argentina o América del Sur, presenta particularidades propias a la vez que distintas, por ejemplo, a las del cine de Ousmane Sembène en Senegal y en África, considerado padre de la descolonización cinematográfica independiente. La obra de Sembène está intrínsecamente ligada al contexto histórico senegalés y al sueño panafricanista: su cine es un acto de memoria, resistencia y esperanza. Ver sus películas significa adentrarse en los procesos de descolonización, la afirmación de identidades africanas plurales y la apuesta por un futuro en el que África narre su propia historia, desde adentro y para el mundo. De modo que Solanas y Getino, por un lado, y Sembène, por el otro, además de contemporáneos, comparten la decolonialidad entendida como orientación general de la descolonización en la cinematografía. Sin embargo, la forma en que lo llevan a cabo está enmarcada en sus respectivas historias locales.

## V

El cine del Tercer Mundo no estuvo aislado del cine del Primer Mundo. La dependencia opera en todos los órdenes. Dependencia no es sinónimo de obediencia, sino de algo inevitable en la constitución del patrón colonial de poder. El cine del Primer Mundo no necesitó conocer el cine del Tercer Mundo. En los años 60 en América del Sur, a la par de los influyentes filmes italianos de posguerra y la *Nouvelle Vague* francesa, surgieron corrientes como el *Tercer Cine*

11. Walter D Mignolo, *Ars, Aesthesis y (De) Colonialidad*. *Estudios Artísticos*. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 11(19), pp.13-32: <https://doi.org/10.14483/25009311.23618>.

Gómez, Moreno, P.P. (2025). Senti-pensar-hacer desde una perspectiva decolonial. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 11(19), pp. 11-12, <https://doi.org/10.14483/25009311.23612>



en Argentina, *Cinema Nuovo* en Brasil y el *Cine Revolucionario* de Jorge Sanjinés en Bolivia, que también recurrieron a *Manifiestos: El Cine del Hambre* (Rocha) y el *Cine Revolucionario* con (Sanjinés).<sup>12</sup>

En África no se publicaron *Manifiestos* como ocurrió en los casos previamente mencionados. La obra de Osmar Sembène, en Senegal, junto a la de sus seguidores, despertó el interés por el papel del cine en los procesos descolonizadores. En lugar de *Manifiestos*, se dieron numerosos encuentros y debates en torno a este tema. El Festival Panafricano de Cine y Televisión de Uagadugú (FESPACO), fundado en 1969 y celebrado en Burkina Faso, se convirtió en un espacio clave para la reflexión sobre el cine africano, la descolonización cultural y la responsabilidad política de la cinematografía y de quienes la crean (por ejemplo, directores en el lenguaje institucional que este tipo de cine rechaza). Estas confluencias revelan que la cinematografía en África acompaña a los procesos políticos de descolonización, junto con los ensayos que revierten la justificación del colonialismo y su misión civilizadora y desarrollista. Algo semejante ocurre en América del Sur un siglo y más después de las llamadas independencias que los debates de la dependencia se ocuparon de mostrar las falacias.

Tanto en África como en América del Sur, el cine del Tercer Mundo se apropia de las técnicas de la imagen en movimiento y aprovechan las transformaciones narrativas que venían gestándose en Europa y en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. El cine de autor introdujo, en Europa y Estados Unidos, una rebelión intramuros y desprendimiento del cine espectáculo (*Ben-Hur*, *Los diez mandamientos*) y también el cine que no va al espectáculo sino a la narración fluida, escenas cotidianas, fundamentalmente producidas en los grandes estudios cinematográficos (20th Century Fox, Warner Brothers, Paramount). Los filmes de Humphrey Bogard, o *Doce hombres en pugna* (Henry Fonda), ilustran este aspecto de la industria cinematográfica. Este cine, como el de espectáculo, es un cine industrial, comercial, en los cuales el guion y las estrellas de cine son fundamentales. El director es un artesano que hace un buen trabajo, como lo muestran las películas mencionadas. Ambos responden al régimen industrial y publicitario de Hollywood.<sup>13</sup>

Es tarea decolonial coadyuvar el cine de autor que en el Primer, Segundo o Tercer Mundo (siempre pensando geopolítica y geoestésicamente) exploran diversos aspectos de lo que podemos llamar, con Hannah Arendt, *la condición humana*: la mera supervivencia (labor), la construcción de mundo, *world-making*, (trabajo) y la posibilidad de actuar libremente junto a otras personas (acción). El archivo de Arendt es occidente. Importa reflexionar, decolonialmente, en el cine de autor en el Tercer Mundo (sección VIII) y del Segundo Mundo (sección IX). Mantengo la división geopolítica de tres mundos durante la guerra fría. Me resulta más clara

12. Glauber Rocha, *Estética del Hambre*, 1965, <https://www.creaensalamanca.com/la-estetica-del-hambre-texto-del-cineasta-brasileno-glauber-rocha/>; Jorge Sanjinés, *Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario* (1978). Ver el interesante artículo de Moira Fradinger, "Leer los manifiestos del Tercer Cine latinoamericano en la urgencia de nuestro presente", *Comparative Cinema*, IV, 9, 2016, 46-54. <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/pdf/cc09/cc09-esp-art-fradinger.pdf>

13. Edgar Morin, *Las estrellas de cine*, Bueno Aires: Eudeba, 1964.



que Sur Global, puesto que Rusia, actor principal en la geopolítica de hoy con un pasado y presente cinematográfico de primer orden, juega fuera del Sur Global y con un rol fundamental en la creación de los BRICS.

El cine de autor del Primer Mundo fue apropiado en el Tercer Mundo y abrió las puertas para la exploración de fenómenos sociales y psicológicos locales. Torres Nilson exploró aspectos de la burguesía porteña (muy distinta a la que explora Michelangelo Antonioni en Italia), Lautaro Murúa exploró las dificultades de la educación en zonas marginales, en Santiago del Estero (difícil de encontrar algo semejante en Francia, quizás en el sur de Italia sí). Sin embargo, el cine de autor ofrece aperturas en relación con el cine industria, pero asume el rol autoral del realizador. De ahí el proyecto del Tercer Cine impulsado por Solanas y Getino, del cine del hambre, impulsado por Glauber Rocha y el cine-con (la comunidad indígena) de Jorge Sanjinés, una generación posterior a Solanas-Getino y Glauber Rocha.

En *La hora de los hornos* (Solanas-Getino), la relación con las comunidades indígenas se aborda desde una mirada crítica que expone el abandono estatal. Aquí, el cine-verdad se manifiesta en el testimonio, mientras que el cine-acto busca que la audiencia participe activamente y tome posición frente a las problemáticas presentadas. Cabe destacar que la audiencia principal de esta obra no es indígena. Por otro lado, el cine de Jorge Sanjinés en Bolivia se enfrenta a una realidad distinta: allí, aproximadamente el 60% de la población es indígena, lo que impide al cine ignorar a este segmento. Sanjinés apuesta por un cine hecho "con" la comunidad, donde la figura del director se transforma en la de un coordinador, y las voces, relatos y experiencias de las propias personas indígenas nutren la narrativa fílmica y el guion.

Esta metodología sentó las bases para el surgimiento del CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica), una organización sin fines de lucro establecida en Bolivia desde 1989. Su objetivo central es fortalecer la producción audiovisual desde la perspectiva de las organizaciones sociales de base y de las comunidades indígenas y campesinas. Entre sus referentes destacan el Grupo *Ukamau* de Jorge Sanjinés, el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, el Taller de Cine Minero —con quienes colaboraron estrechamente— y el Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza, dedicado a la producción conjunta con mujeres aimaras urbanas migrantes en El Alto. El actual director de CEFREC, Iván Sanjinés, señala que la propuesta se nutre de dos grandes corrientes del cine mundial: el *cinéma vérité* y el cine militante latinoamericano. El enfoque es vincular la práctica cinematográfica con los aspectos sociales, antropológicos y políticos de la realidad. En estos procesos, las personas involucradas han ido ganando mayor protagonismo, llegando incluso a tomar las cámaras y ser quienes narran sus propias historias.<sup>14</sup>

Varias veces en su *Cine del hambre*, Glauber Rocha marca comparativamente los rasgos de su cine en relación con una hipotética audiencia europea:

Al observador europeo, los procesos de la creación artística del mundo sub-

14. CEFREC, <https://proyectoidis.org/centro-de-formacion-y-realizacion-cinematografica-cefrec/>



desarrollado sólo le interesan en la medida en que satisfagan su nostalgia del primitivismo; y este primitivismo se presenta híbrido, disfrazado sobre tardías herencias del mundo civilizado, mal comprendidas porque fueron impuestas por los condicionamientos colonialistas. América Latina permanece colonia, y lo que diferencia al colonialismo de ayer del actual es solamente la forma más perfecta del colonizador; y además de los colonizadores, las formas sutiles de aquellos que también, sobre nosotros, arman futuros golpes.

El Cine del Tercer Mundo es inevitablemente relacional en su factura política, enfrentada tanto al cine espectáculo como el cine europeo de autor. Quiero decir, para el cine europeo y al estadounidense el cine del Tercer Mundo no cuenta, mientras que el Cine del Tercer Mundo no puede evitar la relación con el Cine del Primer Mundo. El diferencial de poder (dependencia) está inscrito en el patrón colonial de poder, por medio de la diferencia colonial. En ese sentido, el cine del Tercer Mundo que explícitamente se enfrenta para despertarse del cine del Primer Mundo es un cine ya decolonial en el sentido de reconstrucción gnoseológica (no solo epistemológica referido a los principios del conocimiento disciplinario). La razón es simple: todos ellos, incluido Sembène en África, saben que están en el Tercer Mundo y coexisten con la Guerra Fría entre el Primer y el Segundo Mundo. Sus haceres, empleen o no el vocablo decolonial, están marcados y enmarcados por la necesidad de "reconstitución epistemológica y estética". Es decir, reconstitución de los saberes y los sentires regulados por la voluntad colonial de poder mediante los dominios del patrón colonial de poder.

En el ámbito académico, el reparto de la labor científica de las ciencias sociales en el mundo también es evidente y así lo hace saber quiénes viven la dependencia epistemológica. La teoría de la dependencia no es sólo una teoría que cuestiona el contenido (la dependencia económica) sino que en su propia praxis cuestiona la dependencia de las ciencias sociales. En este reparto de la labor científica, al Tercer Mundo se le asignó la antropología, partiendo de la idea de que el Tercer Mundo no produce ciencia sino cultura. En este sentido el Tercer Cine, el cine del Hambre y el Cine-con (junto a la literatura del boom literario) fueron manifestaciones artísticas que se desprendieron y crearon arraigados en el suelo histórico y no ya en la mera técnica cinematográfica o literaria. Aunque no sólo se trata de la "novela del boom", sino también de la literatura africana, como la obra de Chinua Achebe (Nigeria) y de Ananta Toer (Indonesia), autor del "Cuarteto Buru". Tal como Mulk Raj Anand (India), y Raja Rao (India). Resumiendo, las reflexiones y acciones frente a los legados coloniales son comunes en todo el Tercer Mundo, hoy el Sur Global.

## VI

Un corto desvío por la semioesfera y el cine del Tercer Mundo, mencionada más arriba.

La cultura abarca todo aquello que ha sido creado por las gentes: desde el arco y la flecha hasta los tanques de guerra y los drones. Por su parte, la semioesfera es el universo de los signos en el ámbito cultural, es decir, el espacio en el que los signos —verbales, visuales, sonoros— son



creados y utilizados para coordinar acciones y significados entre integrantes de una sociedad.

Aunque casi cualquier cosa puede funcionar como signo, no todo objeto material cumple la misma función: por ejemplo, un tanque de guerra está diseñado para destruir, mientras que un martillo sirve para clavar o desmontar muebles. Los signos, en cambio, constituyen sistemas complejos que emergen de procesos de semiotización, en los que intervienen actores, instituciones, lenguas, idiomas y metalenguajes (es decir, reflexiones sobre los lenguajes y los discursos que regulan las prácticas semióticas). En este vasto terreno se inserta la imagen en movimiento, desde el cine de ficción tradicional hasta el documental y el cine experimental, como un campo donde los signos se ponen en juego, se interpretan y se reinventan constantemente.

¿Qué relación existe entre la cinematografía, la colonialidad y la decolonialidad? Analicémoslo. Es necesario iniciar por la colonialidad, ya que la decolonialidad solo adquiere sentido en la medida en que propone alternativas a la colonialidad del ser, del poder, del ver, del sentir, del saber y del imaginar. Si bien la semioesfera surge junto con la extensión de las actividades de organismos vivientes que, al liberar las extremidades superiores y erguirse sobre dos, utilizaron las manos y los dedos para crear instrumentos y procurarse alimento, también este proceso implicó liberar la boca, anteriormente dedicada a proveer la alimentación, tal como aún ocurre entre otros mamíferos, y no solo entre ellos.

Al liberar la boca, fue posible fabricar sonidos que sirvieron de signos para coordinar conductas en la comunidad, y luego, con las manos, crear signos gráficos en piedras y árboles para contar historias y recordar acontecimientos. Durante un extenso proceso que abarcó miles, sino millones de años, llegó un momento en que los signos orales ya codificados permitieron coordinar conductas con mayor detalle. Más importante aún, aquí se encuentra el punto esencial: nuestros ancestros comenzaron a contar historias (*storytelling*). Narraban la creación del sol, la luna y las estrellas, los árboles y las plantas, y los organismos vivos como nosotros que, pero que, por alguna razón, no llegaron a liberar las manos y la boca y fabricar complejos sistemas semióticos. La capacidad de contar historias es un salto tan grande como el surgimiento de la agricultura, hace unos 12,000 años.

Los relatos orales fueron canalizados por signos gráficos, que hoy conocemos como sistemas de escritura. Los Vedas, por ejemplo, eran relatos orales que mucho más tarde se plasmaron en sánscrito védico. Lo que hoy conocemos como el *Popol Vuh* eran relatos orales muy anteriores a la invasión hispánica de la península de Yucatán. Ya bajo el régimen hispánico, fueron escritos en escritura alfabética romana y en lengua maya-quiché y escondidos por más de un siglo y medio, para uso de la comunidad. Desde Homero, unos ocho siglos a.C., hasta la Divina Comedia, Don Quijote y la novela realista, el arte de contar historias fue adquiriendo complejidades técnicas y también complejidades a través de los metalenguajes creados para regular e interpretar relatos. En el renacimiento, por ejemplo, no sólo se contaban historias, orales, escritas, en imágenes, sino que también se escribían tratados con instrucciones de cómo contar historias o formar argumentos.

La cinematografía y la imagen en movimiento surgen en la intersección entre el arte de narrar, la técnica fotográfica y la creación de imágenes visuales móviles. Es decir, se empieza a



contar historias por medio de imágenes en movimiento. Por otro lado, la materialidad de contar historias con imágenes móviles se materializa en la palabra “cinematografía”, que combina raíces griegas: “kinema” (κίνημα), que significa «movimiento», y «graphein” (γράφειν), que significa “escribir” o “dibujar”: *kinema + grapheme*. En esencia, significa “escribir con movimiento”, capturando imágenes visuales con una cámara que permite crear el efecto de movimiento. Las primeras películas de Charles Chaplin fueron mudas, así como *El acorazado Potemkin*. Con el agregado de la banda sonora a las imágenes en movimiento tenemos entonces *kinema + grapheme + phoné*, que significa tanto sonido como voz.

Va de suyo que tanto grafía, *grapheme* (signos visuales en superficies planas), como *phoneme* (sonidos fabricados por personas, distinto al trueno por ejemplo que no lo fabrican personas), fueron y son tipos de signos inherente a toda civilización existente en el planeta desde la Era Axial, expresión de Karl Jasper, a partir de unos 8 siglos AEC, y *kinema* es inherente a todo organismo viviente con condiciones de desplazamiento. El tipo de *grapheme* que fabrica la cámara fotográfica y la cinematográfica, fueron técnicas posibles debidas a la Revolución Industrial. De modo que el instrumento *cámara* es inseparable del capitalismo industrial, que desplaza al capitalismo mercantil de los dos siglos y medios anteriores. Es decir, la *cámara* es un invento técnico de la burguesía que generó la Revolución Industrial y desplazó el control de las monarquías y de la iglesia.

En 1895, los hermanos Lumière filmaron la primera película. La complicidad entre la cámara y la industria quedó evidenciada en este primer filme: \*La salida de la fábrica Lumière\*. Mientras esto sucedía en Francia, de este lado del Atlántico, se fundó en 1888 la revista \*National Geographic Magazine\*, conocida como \*National Geographic\*. Notemos que en 1888 todavía no existían las técnicas para fotografías en color ni en \*glossy paper\*. Sin embargo, \*National Geographic\* puso sobre la mesa el potencial de la imagen para moldear el sentido del mundo. Con esto quiero decir que Occidente fue la primera civilización, entre las varias existentes hasta 1500—pues antes de esa fecha la civilización occidental aún no era imaginable—, en articular la narración visual y verbal de su entorno. En ese momento, el mundo occidental se encontraba conformado principalmente por la Cristiandad de Occidente.

Fue la expansión colonial la que permitió no solo la materialidad de la navegación, la explotación laboral y la producción para el comercio global, sino que también possibilitó los primeros relatos escritos en Europa sobre el resto del planeta. \*National Geographic\* amplió el alcance de los relatos verbales acompañados de imágenes ilustradas de flora, fauna y mapas, y, posteriormente, de fotografías que documentaban el planeta en color y papel brillante. La civilización occidental fue la última en llegar y la primera de apoderarse del mundo en los dos niveles, la materialidad de las navegaciones, del comercio, de la expropiación, del trabajo y la apropiación narrativa y descriptiva acaparada por los relatos verbales, primero ilustrados con diseños a mano, la litografía utilizada por los viajeros del siglo XIX, luego la imagen fija (fotografía) en blanco y negro, luego a color y finalmente la imagen móvil del cine documental.

En 1911, Ricciotto Canudo lanzó una bomba. Propuso que el cine debiese considerarse como el séptimo arte. Aquí entramos en otra veta compleja de la semioesfera: la cinematografía



ya no sólo consiste en hacer películas sino también de reflexionar sobre el sentido de hacer películas, va acompañada del metalenguaje que reflexiona sobre la cinematografía. En 1953, la imagen móvil cinematográfica amplió su impacto en la audiencia con la llegada del *cinemascope* y el sonido estereofónico. Ya conocemos la composición de la palabra *cinema*. Agreguemos *scope*, presente en *telescope* y *microscope* que proviene del griego *scopein*, es decir, mirar. A esto se sumó el sonido estereofónico. El término *estéreo* procede del griego antiguo *stereos*, que significa sólido o tridimensional. Así se describe a los sistemas de sonido que emplean dos o más canales para generar una experiencia auditiva inmersiva.

Una vez más, resulta evidente cómo las innovaciones técnicas y el léxico de las lenguas europeas modernas han delimitado y dirigido el significado tanto de la imagen verbal como de los avances técnicos. Es decir, lo tecnológico no es la técnica, sino la narrativa sobre la técnica: *techno + logos*. Son los relatos, los discursos, los argumentos, a través de sus procesos semióticos, los que configuran y dan sentido, situando la semiosfera en el vasto campo de la cultura, entendida como el conjunto de creaciones humanas. Las técnicas constituyen una dimensión de la cultura, los relatos, discursos, argumentos sobre la técnica constituyen una dimensión de la semioesfera.

En la medida en que la técnica industrial se expande, las posibilidades para narrar historias visuales en *cinemascope* y con sonido estereofónico aumentan y, con ellas, el efecto en las subjetividades de las personas espectadoras. Ya no observan la imagen móvil a distancia; ahora son envueltas por las imágenes en grandes pantallas y el sonido que, en vez de salir solo desde la pantalla, rodea la por completo. Esta transformación fue más intensa en Estados Unidos que en Europa. Las películas producidas en *cinemascope* y con sonido estereofónico marcaron un momento relevante para Hollywood, así como la oportunidad de celebrar y proyectar la historia occidental (*Los diez mandamientos*, Cecil B. De Mille, 1956) y la imagen de Estados Unidos (*Big Country*, traducida al castellano como *Horizontes de grandeza*, William Wyler, 1958). Hollywood se consolidó como \*la fábrica de los sueños\*, en la conocida frase de Hortense Powdermaker, *Hollywood, the Dream Factory. An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, 1950.

En la década de los 50, surgió el cine de autor, sin que lo anterior deje de existir, a veces mezclados ambos estilos como en *Horizontes de grandeza* (Gregory Peck) o *Gigante* (James Dean) en Estados Unidos. Dos películas memorables del cine autor son las de Elia Kazán: *A Streetcar Named Desire/Un tranvía llamado deseo* (1951) y *On the Waterfront/Nido de ratas* (1954). El cine de autor no fue sólo una renovación técnica en la narrativa y un desprendimiento del cine espectáculo, sino que fue paralelo y complemento de preocupación y atención a las tensiones sociales de postguerra. El cine italiano de Luchino Visconti (*Rocco e i Suoi Fratelli* (1960), *Il Gatopardo* (1963) así como en filmes precursores como *Ladri di biciclette/Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica (1948), mostraron la complicidad del cine de autor con la exploración de conflictos sociales. Adelanto, para explorar con más detalle luego, que el cine de autor puede y ha ido en distintas direcciones. Puede por un lado enfatizar el individualismo a la vez que puede explorar e invitar a la audiencia a pensar, mediante el impacto estético que la imagen genera en la sensibilidad de la audiencia.



Del otro lado del Atlántico, la década de los 60 marcó nuevas rutas para la narración en imágenes móviles, especialmente en Italia y Francia. En Italia, la tetralogía de Michelangelo Antonioni (*Eclipse* (1962) *La Notte* (1961), *L'Avventura* (1960), *Deserto Rosso* (1964)) empleó la imagen móvil, el encuadre y el uso de luces y sombras (o el color en *Deserto Rosso*) para explorar aspectos poco visibles de la experiencia humana. Antonioni llevó al cine lo que las novelas del siglo XIX lograron con palabras: analizar la vida burguesa italiana de los 60. Luchino Visconti, con películas como *Rocco e i suoi Fratelli* e *Il Gatopardo*, abordó las relaciones entre el sur y el norte de Italia. En *Rocco*, una familia del sur se traslada a Milán en busca de mejores oportunidades. En *Il Gatopardo*, se retrata la transición de la aristocracia frente a una burguesía emergente, desde la visión de quienes ya no pueden ignorar ese cambio. Federico Fellini, por su parte, introdujo una dimensión personal en su reflexión sobre el cine y la escritura. Sus películas, entre la burguesía de Antonioni y la aristocracia de Visconti, exploran vivencias de la clase media italiana, como muestran los personajes de Marcello Rubini en *La Dolce Vita* (1960) (y Guido Anselmi en *8 ½* (1963))

A la par de estos filmes italianos, la *Nueva Ola Francesa* transformó los estilos narrativos. Llevó la cámara a las calles, narró aspectos cotidianos del vivir, desde la historia de un niño rebelde en un orfanato (*Les quatre cents coups* (1959) Los cuatrocientos golpes). Jean Francois Truffaut asombró a espectadores y crítica al cerrar la película con un largo travelling, la cámara sobre rieles, siguiendo de costado a Antoine Doinel corriendo hacia la playa, en un final abierto e incierto. Jean-Luc Goddard (*A Bout de Souffle*, *Sin Aliento*, 1960) también sorprendió a la crítica y la audiencia al relatar la cotidianeidad de un pequeño delincuente (Michel Poicard) y una periodista americana (Patricia Francini) que termina traicionándolo, en un relato que elimina escenas innecesarias y redundantes, juega y parodia el género policial. La *Nueva Ola Francesa* introdujo la cotidianidad en el relato cinematográfico y sacó la cámara del trípode y la puso en las manos del fotógrafo.

## VII

Algunas notas de relevancia sobre las observaciones en las dos secciones precedentes

En primer lugar, el cine es una de las esferas semióticas (universo de los signos, semioesfera en el vocabulario de Jurij Lotman) en las que se manifiestan, después de la segunda Guerra Mundial, las respuestas creativas en el Tercer Mundo frente a la emergente ideología Américo-céntrica del "desarrollo y la modernización" lanzada por el presidente Harry Truman en 1949. Por un lado, el cine, pero también las ciencias sociales, las humanidades y el arte, la creación intelectual no-académica, pusieron de relieve que el desarrollo y la modernización no era posible mientras las regiones del Tercer Mundo fueran estados dependientes. Al mismo tiempo, reconocer la dependencia y denunciarla no impedía la creatividad. Quizás, al contrario, la incentivaba. Por esa razón, la teoría de la dependencia surgió en América del Sur y no en Asia o África (nunca podría haber surgido en Estados Unidos o Europa occidental) después de más de un siglo de las independencias de la colonia hispánica (más reciente, la independencia brasilera de la corona portuguesa asentada en su territorio).



Además de la teoría de la dependencia, del Tercer Cine y el cine del Hambre, surgieron en América del Sur, en esos años, otras dos perspectivas entre la académica y la esfera pública, también de gran impacto en Asia y África involucradas en los procesos descolonizadores que, en retrospectiva, eran reconstituciones gnoseológicas, la teología/filosofía de la liberación y la pedagogía del oprimido que tuvieron también un impacto notable en Asia y África. Lo común en este ámbito no eran las historias locales, diversas entre ellas, sino la experiencia común de las invasiones conceptuales, en lenguas, palabras e imágenes, de la conversión cristiana, la misión civilizadora, la ideología liberal del progreso y del desarrollo. Los estados que surgieron de la descolonización durante la Guerra Fría no solo eran distintos en sus historias locales, sino también de los estados de América del Sur formados cien años antes de la descolonización en África y Asia.

En este contexto y atmósfera global, los diseñadores del Tercer Cine no sólo buscaron desprenderse de y desobedecer a los cánones narrativos del Primer Mundo. Mejor aún, inventaron prácticas propias, ancladas en asuntos sociales y políticos de sus territorios. El intercambio tuvo una dirección única: si bien Hollywood y el cine de autor europeo sirvieron como referencia estética y técnica, el Tercer Cine supo remodelar esas herramientas para construir narrativas que apelaran directamente a sus comunidades. El proceso de apropiación fue, entonces, semiótico en la materialidad de los signos y político en la proyección e intencionalidad del uso: tal el cine-acto y activista.

Se privilegiaron formas de producción colaborativas, donde el cine dejó de ser un arte individualista para convertirse en una práctica colectiva y militante, capaz de denunciar injusticias, visibilizar luchas y fomentar la organización social. Este enfoque se vio reforzado por la adopción de tecnologías accesibles y el énfasis en contar las historias desde la mirada de quienes las vivían, permitiendo así un cine que no sólo representara a las comunidades, sino que naciera de ellas. En la medida en que la analítica de la colonialidad ponga de relieve en estos filmes la colonialidad del saber y del ser, contribuirán a la descolonización de ambas. Lo cual no implica que los proyectos y los filmes deban ser explícitamente decoloniales. Pueden o no serlo. Es la perspectiva decolonial que nos permite percibir aquello que los realizadores cinematográficos pueden o no intencionalmente inscribirse en la decolonialidad.

El Tercer Cine articuló respuestas activas a los sistemas de poder que regían la industria cinematográfica mundial. Más allá de imitar o rechazar los modelos del Primer y Segundo cine, propuso una vía alternativa: un cine de resistencia, en el que los relatos, las voces y los cuerpos históricamente marginados ocuparan el centro del escenario fílmico. Este cine, en lugar de aspirar a la neutralidad o la objetividad, asumió su papel como herramienta de transformación social, reivindicando la subjetividad y la experiencia colectiva como motores de cambio. En todos estos sentidos el Tercer Cine, cine del Hambre y cine-con, fueron prácticas de reconstitución del saber y del ser, es decir, de las subjetividades y relaciones intersubjetivas. Por eso hoy estamos honrando sus legados en la relación del cine y la decolonialidad. Solanas y Getino afirma en el *Manifiesto* que

*El hombre del tercer cine ya sea desde un cine-guerrilla, o un cine-acto, con la*



infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.), *opone, ante todo, al cine industrial, un cine artesanal: al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros. **La descolonización del cineasta y del cine serán hechos simultáneos en la medida que uno y otro aporten a la descolonización colectiva** (itálicas y negritas agregadas, obra citada).*

## VIII

Aunque suene a verdad de Perogrullo, la convergencia entre cine y decolonialidad durante la Guerra Fría no es algo que podamos simplemente copiar y pegar hoy en las coordenadas nacionales e internacionales de la tercera década del siglo XXI. Ya no vivimos bajo ese esquema de capitalismo versus comunismo; ahora lo que hay son capitalismo contra capitalismo en un orden geopolítico multipolar. Las corrientes como el Tercer Cine, el Cine del Hambre, o el Cine Revolucionario participativo en Sudamérica nacieron en contextos históricos y globales muy distintos a los del presente. Sí, su huella sigue ahí, pero lo que el desorden global y doméstico exige son respuestas de otro tipo sin olvidar, por cierto, los legados de nuestros antecesores. La dependencia y el subdesarrollo eran asuntos movilizadores. Hoy todavía lo son, pero otros fueron agregados al malestar.

Europa, tras la Segunda Guerra Mundial, estaba reconstruyéndose y dejó un espacio vacío que Estados Unidos aprovechó para tomar el liderazgo político liberal y económico capitalista, mientras la Unión Soviética lideraba el bloque estatal y socialista-comunista. Entre 1949 y 1978, China también entró en la jugada socialista/comunista, aunque en tensión constante con la URSS. Por eso, Mao Zedong propuso otra manera de entender los Tres Mundos. Para Mao, el Primer Mundo eran Estados Unidos y la Unión Soviética; el Segundo Mundo, los países industrializados de Europa y Japón; y el Tercer Mundo, todos esos estados subdesarrollados y no alineados. Es importante recordar que la famosa división en tres mundos fue algo que nació en y desde el Primer Mundo, pero la mirada de Mao es justo la que le da la vuelta, en sintonía con las respuestas originales de aquel Tercer Mundo. Repito la última frase de la cita al final de la sección anterior: “La descolonización del cineasta y del cine—proponían Solana y Getino—serán hechos simultáneos en la medida que uno y otro aporten a la descolonización colectiva”.

La gran transformación histórica que dio origen al escenario político y económico del presente fue brillantemente analizada por Karl Polanyi en su libro de 1944, cuyo título es pre-



cisamente “La gran transformación”.<sup>15</sup> Para Polanyi, las dos guerras mundiales fueron consecuencia directa de este proceso. Dos características centrales distinguen esta transformación, ambas ligadas al liberalismo: la liberalización de los mercados y la conversión del trabajo, la tierra y el dinero en mercancías. Sin embargo, tanto el trabajo como la tierra son condiciones esenciales para la producción y no simples bienes de intercambio, mientras que el dinero es una herramienta creada para facilitar transacciones. Paralelamente, en la misma época, surgían en Chicago los cimientos teóricos del neoliberalismo, que se plasmarían en la práctica durante los años setenta y, especialmente, en los ochenta con figuras como Ronald Reagan y Margaret Thatcher. Este segundo momento vino después de las décadas en las que el Cine del Tercer Mundo, junto a la teoría de la dependencia, la teología y filosofía de la liberación y la pedagogía del oprimido, ejercieron una influencia considerable, especialmente en Asia y África. El segundo capítulo de esta gran transformación, parafraseando a Polanyi, fue la caída de la Unión Soviética.

Actualmente, uno de los cambios más notables en el cine del Tercer Mundo en América del Sur es la presencia creciente de personas indígenas y afrodescendientes que asumen la cámara para contar sus historias, la de sus comunidades y vivencias. En el ámbito del pensamiento, la colonialidad del poder abarca y resignifica las luchas anteriores en el marco de la dependencia como eje del patrón colonial de poder manifiesto en la dupla dominación/explotación-opresión. De esta manera, la decolonialidad fue reconfigurada, después del derrumbe de la Unión Soviética, exigida por el amplio campo donde la colonialidad del poder se cuestiona y enfrenta. Este enfoque permea todas las áreas del saber, tanto las teorías políticas y económicas surgidas en Occidente como las que hoy las confrontan en los procesos desoccidentalizantes en China, Rusia, Irán y en la propia Europa por parte de la llamada “nueva derecha” (Alain de Benoist) y posiciones paralelas, aunque tendiendo a la izquierda más que a la derecha.<sup>16</sup> Además, la colonialidad del ser aborda el control de las subjetividades impactando la colonialidad del saber montada en la epistemología, la hermenéutica, la estética y la pedagogía.

En este marco, la cinematografía —como parte del arte y la estética, es decir, de la “colonialidad del sentir”— opera en dos direcciones principales: por un lado, como herramienta de modelado y control de subjetividades; por otro, como búsqueda de liberación, tanto para quienes crean cine como para quienes lo reciben, abriendo así un camino para el cine decolonial y emancipador. Tres casos actuales para abundar en lo que estoy sugiriendo...

El acceso a tecnologías emergentes y la multiplicación de talleres audiovisuales en las propias comunidades han facilitado que personas indígenas tomen las riendas de su representación y cuenten sus historias desde una visión propia, rompiendo con estereotipos y generando relatos auténticos. Un ejemplo destacado es *Wiñaypacha* (2017, Perú), atribuida a Óscar Catacora (aimara), la primera película hablada completamente en aimara, que narra la vida cotidiana de una pareja de ancianos en los Andes. En la misma línea, *El Abrazo de la Serpiente* (2015, Colombia), atribuida a Ciro Guerra, no indígena, continúa el tipo de legados de Jorge Sanjinés,

15. *La gran transformación* (1944). Madrid: Casa Juan Pablos, 2013.

16. Emmanuel Todd, *La derrota de occidente* (2022). Madrid: Akal, 2024



no indígena, contó con la colaboración activa de comunidades amazónicas y actores indígenas como Antonio Bolívar. *Los hijos del viento* (2015, Ecuador), atribuida a Patricio Salazar y producida por la comunidad Kichwa de Sarayaku, la cosmovisión de los pueblos amazónicos en la interpretación de la opresión y la confrontación con ella. Otro elemento relevante es la creación de festivales que fomentan el diálogo y el intercambio, como el Festival Internacional de Cine Indígena de *Wallmapu* (Chile y Argentina), el Festival de Cine y Video Indígena de Morelia (México) y el Festival Internacional de Cine Indígena de Bolivia, los cuales han contribuido a visibilizar el cine indígena a nivel internacional.

También el cine afro-sudamericano y caribeño amplió su visibilidad impulsando narrativas construyendo identidades étnicas (no individuales), la diáspora africana, abordando el racismo, las luchas sociales, la espiritualidad y la reconstrucción de la memoria histórica. Algunas de las producciones recientes buscan deconstruir imágenes estereotipadas y crear nuevos referentes visuales, recuperando historias silenciadas. *Cofundó* (2005, Brasil), dirigida por Paulo Betti y Clóvis Bueno, cuenta la historia de un ex-esclavo que se convierte en líder espiritual; la película fue realizada con fuerte participación de comunidades afrobrasileñas. *Abejón Mono* (2017, Colombia), dirigida por Rubén Mendoza y protagonizada por personas afrocolombianas del Pacífico, trata temas de desplazamiento y resistencia. *O caso do homem errado* (2017, Brasil), documental dirigido por Camila de Moraes, aborda la violencia policial contra la población negra. Festival Internacional de Cine Africano y Afrodescendiente (FICAA, Colombia): Un espacio dedicado a la exhibición de películas africanas y de la diáspora, que fomenta el intercambio de experiencias y la reflexión crítica sobre las realidades afrocolombianas y latinoamericanas, *Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul* (Brasil): esta muestra es un referente en la promoción del cine realizado por y sobre personas afrobrasileñas, y se ha consolidado como un foro de debate y resistencia cultural.

## IX

Hoy predomina en América del Sur y el Caribe (y me animo a decir en África), el cine de autor vehiculizado para explorar asuntos y conflictos sociales manifiestos en el racismo, el sexismo, el clasismo, diversas manifestaciones de dominación a injusticia, explorando los peligros y los miedos que el desorden local y nacional cause en la población. El cine de autor que explora tensiones sociales pone también énfasis en respuestas de las gentes mediante protestas, manifestaciones y sobre todo de organizaciones comunales para suplantar lo que el estado no les otorga.

Sería muy largo enumerar y comentar la amplia producción cinematográfica de los últimos diez años que responden al cine de autor producido por personas no-indígenas y no-afros, es decir, consideradas en la población blanca o mestiza, y a los criterios que acabo de esbozar. Unos botones de muestra primero y un ejemplo comentado luego. En un mundo de constante bombardeo de la imagen, en televisión e internet, en los centros comerciales, del 95% de los filmes producidos y ofrecidos por plataformas como Netflix, Max, Apple TV, la multiplicación de la series televisivas y ahora cinematográficas, el cine de autor (para TV o para cine y TV)



forma islas en las que los cineclubes, y las audiencias que estos formaron y continúan formando, respiran/respiramos relatos que exploran las posibilidades imagen y sonido y exploran las condiciones humanas, no siempre ni necesaria y directamente ligada a la política estatal, aunque inevitablemente ligada a la política cinematográfica.

Bacurau (Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, 2019), retoma la denuncia social y la mirada alegórica para hablar sobre la violencia, la desigualdad y el colonialismo contemporáneo, con una estética que mezcla el realismo crudo y el surrealismo, elementos presentes también en la obra de Rocha. *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), que explora la lucha de clases y la exclusión social en el Brasil urbano, mostrando la vida de una empleada doméstica y las tensiones entre el centro y la periferia social, que nos recuerda *La Negresse* de Sembène (1966). Y también nos recuerda *La ciénaga* de Lucrecia Martel ambas películas exploran las jerarquías sociales y el racismo estructural desde la cotidianidad, haciendo eco de la preocupación del *Tercer Cine* y el *Cinema Nuovo* por mostrar las discordancias e insensateces de sus respectivas sociedades. También *La mujer sin cabeza* (2008) de Martel en su "trilogía de Salta" en la cual aborda temas como la culpa, la negación y la desigualdad social, mediante una narración elíptica y una atmósfera que inquieta e invita a la reflexión. En fin, el cine de autor, contemporáneo, continúa el legado de la crítica y reflexión social explorando efectos narrativos estéticos que saquen a la audiencia de la anestesia del cine entretenimiento en los legados de Hollywood.

El ejemplo que comento, nada original, explorando los legados del Tercer Cine y Cinema Nuovo, en los contenidos y en la creatividad narrativa, a la vez que ejemplo claro de cine de autor, es *El Eternauta*. El cine de autor mantiene la primacía del yo autorial. En este caso, sin embargo, el yo autorial que controla la enunciación se complementa con el nosotros narrativo, que devino uno de los rasgos distintivos. Bruno Stagnaro, director de *El Eternauta* que ya mostró en sus películas anteriores, se inscribe en esa línea de cine social, abordando temáticas de relevancia colectiva en sus trabajos previos. Sin embargo, puesto que la narrativa de *El Eternauta* continúa los legados del cine-autor, el "nosotros" no puede aparecer en la enunciación, sino en el contenido: "no podemos salvarnos solos", una frase emblemática que se activa en la trama.

Otro punto de conexión con el cine-autor es la elección del protagonista (Juan Salvo). En la adaptación televisiva, la figura del guionista —en el original, Héctor Germán Oesterheld— relata el relato que le compartió Juan Salvo, la doble narración se desvanece, dejando la historia narrada en tercera persona y centrando la acción en Juan Salvo como personaje y líder más que como narrador. Esto marca una diferencia significativa respecto al cine-acto y al cine-revolucionario de Jorge Sanjinés. En el trabajo de Sanjinés, el guion es resultado de un proceso colectivo con las comunidades aimaras y los roles principales no los desempeñan actores profesionales, sino personas de la propia comunidad. Por ejemplo, en "La nación clandestina", la película más reconocida de Sanjinés, el personaje de Santiago es interpretado por Reynaldo Yujra, un miembro de la comunidad aimara que participa activamente en la narración de su propia historia.

La elección de Ricardo Darín introduce, no obstante, un rasgo del cine-estrella anterior a los 50s en Hollywood, que permanece sin embargo en el cine de autor. No en todo, sin embargo. Hecha estas salvedades, no intento minimizar el impacto de la serie *El Eternauta*. El impacto



nacional e internacional a pocos días de su estreno, fue sorprendente y notable. Este no es un elemento para descartar. Cuando un acontecimiento o un relato provocan tal impacto es porque ha hecho vibrar cuerdas que latentes y a flor de piel necesitaban ser motivadas para salir. Intuyo que el factor común que impactó a la audiencia en Argentina, en América Latina y en otras partes del planeta, es la sensación de peligro latente, difícil identificar. El peligro que plantó el COVID no dio tiempo para que se disipara.

Cuando el planeta salía de ese túnel, comenzaba la guerra tridimensional en Ucrania, y poco después se iniciaba el genocidio en Gaza, en ambos casos con la latente posibilidad de una guerra nuclear. Además, la sombra de nuevas versiones del totalitarismo ya no sólo por el ascenso de las derechas radicales sino también por la radicalización derechista del neoliberalismo, y la ausencia de horizontes del socialismo, todas las vertientes montadas por la occidentalización del mundo están cerrando. La atmósfera en los 60s y 70s era todo lo contrario. Teníamos esperanza, creíamos en la democracia y en el socialismo, confiábamos en la revolución. Hoy, para gran número de la población del planeta, en América del Sur, en Europa y en Estados Unidos, las esperanzas son reemplazadas por el peligro, la desazón, el miedo a lo que pueda venir y a las dificultades para identificar el peligro. Todo esto se acentúa al leer los medios de comunicación occidentales u occidentalizados en países no-occidentales.

Sin embargo, no todo es así. No digo que las esperanzas abunden, pero sí las hay en dos terceras partes del planeta que están presenciando el auge de la des-occidentalización, de la cual los BRICS+ constituyen hoy la reorientación de los procesos hasta ahora liderados por occidente (Europa occidental primero, Estados Unidos desde 1950). Entre 1950 y 1970, cuando surge el Cine del Tercer Mundo, se cuestionaba el concepto de desarrollo mostrando la dependencia, la liberación filosófica y teológica, y una pedagogía que colabore con “los condenados de la tierra”, la preocupación en América del Sur y el Caribe era la dependencia y control de Estados Unidos, mientras que en la Europa del Este era Rusia y en Asia y África los colonialismos británicos, francés y holandés.

Hoy el panorama es otro. Ya no hay pugna entre Primer y Segundo Mundo, entre capitalismo liberal y estado comunista, sino entre la des-occidentalización, la orientación general de los BRICS+, la política exterior de China, Rusia e Irán, y de manera más ambigua India, más la orientación general en África y en gran parte de Asia. En América del Sur hay una ampliación de las relaciones económicas con China, y de algunos estados con Rusia, pero también los hay con fuerte orientación hacia Estados Unidos y apego con la Unión Europea.

En este escenario global, ¿cuáles serían las posibilidades y las prácticas liberadoras, y liberadoras de qué? En el vocabulario decolonial introducido por Quijano la respuesta sería, liberarnos de la colonialidad del poder. La des-occidentalización, en cambio, brega no por la liberación del control colonial de poder sino por quién lo gestiona. Es ya evidente que el monstruo (el patrón colonial de poder) escapó del laboratorio, lo cual ha generado la mayor parte del desorden global del cual no podemos escapar, cualesquiera sean nuestros lugares en esa disputa, disputa que no niega, sino que mantiene el patrón colonial de poder: la re-occidentalización para mantener su contra, la des-occidentalización para zafarse de él.



En el primer caso, los objetivos son mantener la unipolaridad, en el segundo desmontarla para construir la multipolaridad. Vivimos hoy en el ámbito de dos maneras distintas de liberación, a veces concurrentes pero en general conflictivas: la liberación des-occidentalizante de la dominación re-occidentalizante y las liberaciones decoloniales hoy que no tienen cabida en el estado sino en la esfera pública donde concurren todas las actividades creativas artísticas (en el sentido amplio de *arte-habilidad para hacer*) e intelectuales (en el sentido amplio de epistemología y hermenéutica, englobadas en la gnoseología). La liberación decolonial consistente en el desprendimiento de lo individual (yo) para reconstituir lo comunal (nosotras y nosotros) en la esfera pública, hoy no puede ser convergente con los diseños estatales, aunque—dependiendo de los gobiernos de turno--puedan no ser oponentes sin ser convergentes.

## X

Comencé con una historia personal vinculada a la "revolución" cinematográfica de los 60 para luego preguntar acerca de la relación cinematografía y decolonialidad, en consonancia con el asunto de este volumen. En una de las secciones introduje algunas observaciones relativas a mi manera de entender y practicar la decolonialidad. Marqué el giro *en* lo decolonial a partir del des-cubrimiento de la colonialidad y, por ende, de la decolonialidad. Se lo puede usar y se lo usa en otros contextos. Sin embargo, la colonialidad en el sentido de Quijano y sus seguidores, entre los que me cuento, es un concepto decolonial, así como el inconsciente es un concepto psicoanalítico y plusvalía un concepto marxista.

Dicho esto, agrego que la decolonialidad, en tanto horizonte de investigación y de praxis, no está limitada a exponer las injusticias manifiestas en los condenados de la tierra sino también, y yo diría fundamentalmente, exponer los "orígenes" de la injusticia preordenada por la voluntad colonial de poder y el patrón colonial de poder. En su relación con la cinematografía la tarea decolonial no es la de imponer la decolonialidad donde no está, sino de reconocerla donde está explícita (Solanas y Getino, la filmografía indígenas y de la diáspora africana), donde está implícita (Rocha, Sanjinés), y poner de relieve—donde no está ni implícita ni explícita—los elementos que en tal tipo de cine o en tal película, los signos de la colonialidad aparecen en las manifestaciones inconscientes (de realizadores, realizadoras y guionistas) de las premisas instauradas en el horizonte de la modernidad occidental.

Puesto que en el sentido en que la practico, la descolonialidad no es una técnica para interpretar obras de arte o para demonizar opiniones contrarias, sino una perspectiva de creatividad gnoseológica en la analítica de la voluntad colonial y del patrón colonial de poder, procede a partir de la identificación de los signos que, en cualquier práctica semiótica, revelan en la superficie la estructura profunda (la voluntad y el patrón coloniales) de poder que los genera. Pedagógicamente diría, así como el o la psicoanalista lee, en los relatos del analizante, los signos del inconsciente, la analítica decolonial lee en toda semiosis, individual o social, los signos de la voluntad colonial. Y el patrón colonial de poder.

En este sentido, mi narrativa y argumentación propone una analítica decolonial de la cinografía de postguerra a la vez que, en el ejercicio mismo de esta narrativa y argumentación,



van emergiendo las técnicas operativas de la decolonialidad en el amplio ámbito de las reconstituciones gnoseológicas. El Cine del Tercer Mundo aprovechó del cine de autor, que surgió en el Primer Mundo, contra el cine impersonal de entretenimiento, la oportunidad de explorar fenómenos del Tercer Mundo. No tendría sentido intentar hacer una película que explore los demonios de la burguesía de Milán, que hace Antonioni, en Buenos Aires o en Rio, así como sería ridículo que Antonioni intentara explorar los mitos y demonios de la burguesía de Buenos Aires o Rio de Janeiro.

De modo que la analítica decolonial pone de relieve, en primer lugar y en este ámbito, la geopolítica y la geoestética. Cuando Sanjinés habla de estética y de belleza en los Andes Bolivianos, está sintiendo y diciendo algo muy distinto a lo que decía Kant en Königsberg teorizando la crítica del juicio. Por esta razón mi argumento narrativo está construido sobre pilares geopolíticos y geoeconómicos que crean las condiciones operativas de la ética y de la estética.

Cierro con tres ejemplos que no puedo dejar de lado puesto que estuvieron presentes mientras escribía este ensayo. Son tres casos geopolíticos de cine de autor que exploran la condición humana inserta en las respectivas historias locales: *"Erase una vez en Anatolia"* (Turquía, 2011), el *"Caballo de Turín"* (Hungría, 2011) y *"El destierro"* (Rusia, 2007). La perspectiva decolonial nos permite percibir en ellas las consecuencias de la decolonialidad allí donde no están explícitamente expuestos: no hay héroe individual, el paisaje no es un marco en el que ocurren cosas sino un actor de las cosas que ocurren, sentimos en el presente de las historias que cuentan, la presencia del pasado, local e internacional, que provoca la desazón, la tragedia, la sobrevivencia compartida de las condiciones humanas modeladas por la confluencia de los valores constituidos por y en la modernidad occidental proyectando la colinealidad en historias locales Hungría (legados del imperio austro-húngaro), Turquía (legados del Sultanato Otomano) y Rusia (legados del imperio ruso y la Unión Soviética). Aún la noche no todos los gatos son pardos. El diálogo en estos filmes, como en los filmes de Ingmar Bergman, restringen la palabra a lo mínimo necesario, contrario a la invasión de la palabra que inunda el cine contemporáneo, incluidas las series de Netflix.

No hay un héroe salvador en los relatos, ni actrices y actores pertenecen al estrellato, vemos las películas porque reconocemos los directores. Los diálogos son mínimos, nada más lo necesario (como en *El Samurai* (1967) de Jean-Pierre Melville), contrarios a la verborrea que todavía caracteriza la mayoría de la cinematografía de estudios y de industria. En los tres relatos el paisaje, más que un mero escenario donde ocurren cosas es integrante de las cosas que ocurren, es un protagonista silencioso, potenciando los conflictos existenciales de quienes los habitan. Incide en la interioridad de las personas, dialoga con ellas, como en la escena final de *El destierro*. Son cine de autor que despojan lo individual y enfatizan la necesidad de la convivencia y el cuidado mutuo. No son fotonovelas donde el cuidado es más bien propaganda que exploración de la condición humana.

En el orden del diferencial de poder que enmarcan las jerarquías geohistóricas (políticas y sensoriales) y las relaciones internacionales, de las cuales la cinematografía no está exenta, ni las reflexiones decoloniales sobre ellas deben estarlo, la película húngara proviene de un es-



tado "marginal" a la Europa. Los legados del imperio austrohúngaro no son los mismos que los legados de los imperios ingleses y franceses. Las otras dos películas nos transportan el presente y pasados de Turquía y Rusia, contextos periféricos respecto al "centro" occidental sobre el que Hannah Arendt exploró la condición humana.

Esta descentralización contribuye a des-universalizar la condición humana y descentrarla en la pluriversalidad de la condición humana arraigada en memorias locales de los cuerpos y de la escritura. Esta descentralización contribuye a desuniversalizar la condición humana, singularmente marcada por la historia y las tensiones sociales y políticas de esos espacios. Ponen en duda la centralidad del individuo y esbozan un cine de autor que se distancia de las narrativas heroicas, proponiendo en su lugar una visión existencial, coral y marcadas por el desencanto o la resignación. En *El caballo de Turin*, el caballo mismo es un personaje tan importante como su dueño.

En fin, los tres filmes abren la pregunta sobre el sentido de la existencia y la capacidad de las personas para encontrar significado en un mundo que parece indiferente, hostil o incomprendible. Lo cual, en la perspectiva descolonial, nos tocan la sensorialidad y nos invitan a indagar la colonialidad del saber y del ser, fueren los realizadores conscientes o no de la colonialidad del poder que les habita a ellos, de la cual las películas no pueden escapar.