

APUNTES SOBRE LA (DES)COLONIALIDAD CINEMATOGRAFICA

POR FACUNDO GIULIANO

*Outlines on cinematographic (de)coloniality
-efectos pedagógicos entre tomas e imágenes inquietas-*

Resumen

En los apuntes, no solo una mira que tienta el disparo, un trazo pedagógico que entrama. Atender como llevar el apunte: traslado con afecto, al filo de lo que se escapa inminente. La colonialidad cinematográfica entonces y las inevitables expresiones en lucha: modos de vida, lugares, cines. También la pregunta sembrada por el paréntesis, la descolonialidad que aquí implica un vuelco de la cámara y los sentidos: asumir los problemas comunales, explorar el contracampo como cuidar y cultivar una reserva ética inagotable, sentir la trama de lengua y lenguaje. Ante la insensibilidad creciente y el olvido de mundos, tentar a flote la atención, esquivar la intención esclavista de la mirada funcional, habitar la tensión de alteridad presente en las imágenes inquietas que se disputan entre los dispositivos y el vivir, poetizar reminiscencias. Pero otro tentáculo aparece con la colonialidad algorítmica, su forma serial, su serialidad narrativa, asoma la cuestión de plantar un corte estésico. Fragmentos recuperados se encuentran en la aventura de reconstitución, por no graficar lo deseado, por no escribir lo sabido sin huecos, lo inquietante de imágenes que danzan y de sonidos que enseñan todavía mundos otros. Montajes en que se juegan desmontajes de lo obvio, lo verdadero que allí se aloja agujerea las pretensiones de los saberes predispuestos. Recorte musical, afecto atmosférico, cuidado visual, cine tal vez. Pedagogías sintientes en tiempos de *plataformas anestésicas*.

Palabras clave: colonialidad, dispositivos, cine, educación, imágenes.

Abstract

In the notes, not only a scope that tempts the shot, a pedagogical trace that weaves. Attending as taking notes: transferring with affection, on the edge of what is imminently



escaping. Cinematic coloniality then and the inevitable expressions in struggle: ways of life, places, cinemas. Also, the question sown by the parenthesis, the decoloniality that here implies a reversal of the camera and the senses: taking on communal problems, exploring the counter-shot as caring for and cultivating an inexhaustible ethical reserve, feeling the interweaving of language and speech. Faced with growing insensitivity and the forgetting of worlds, luring attention afloat, dodging the enslaving intention of the functional gaze, inhabiting the tension of otherness present in the restless images that vie between devices and living, poetizing reminiscences. But another tentacle appears with algorithmic coloniality, its serial form, its narrative seriality, the question of establishing an aesthetic cut loom. Recovered fragments are found in the adventure of reconstruction, by not graphing what is desired, by not writing what is known without gaps, the unsettling of dancing images and sounds that still reveal other worlds. Assemblages that play out dismantling's of the obvious, the truth lodged there pierces the pretensions of predisposed knowledge. Musical clipping, atmospheric affection, visual care, cinema perhaps. Sentient pedagogies in times of anesthetic platforms.

Keywords: coloniality, devices, cinema, education, images.

Expresiones de lucha: vida, cine, lugar

¿Cuáles son las nuevas formas de esclavitud? La escenificación puede ser tétrica, alguien vuelve a su casa después de 8 o 12 horas de jornada laboral (traslados incluidos) y se tira en la cama con ganas de “desconectar” ... ¿Qué hace y qué no hace? Tomar un libro, por ejemplo, sería extraño por la demanda física que supone sostener un volumen. Sin embargo, encender alguna pantalla oscura y conectarse a la interfaz del momento parece ser el plan más tentador. Algo de esto se escuchó durante la pandemia, cuando la vida docente estaba gravitada por la exposición durante largas horas frente a la pantalla y luego algo parecía cambiar cuando terminaban las clases sincrónicas, o actividades asincrónicas diarias, y *tirarse* a mirar alguna serie era lo tentador. Inolvidable en la Argentina de aquel tiempo que, tanto su Presidente como su Ministro de Educación, pusieran en circulación pública recomendaciones de una *plataforma* con posición dominante en los avances privatizadores de la cultura, en su espuria hiper transparencia del manipuleo y en su estética de competencia con el sueño de la gente (su CEO dixit). Menos horas de sueño, más horas frente a la pantalla viendo *lo Mismo*. Maratones a la vista...

Pero ¿qué pasa con la vista? ¿cuándo la mirada quedó partida del cuerpo cada vez más inerte en sus mundos? ¿se tratará de meras miradas sin ver? ¿la rebelión seguirá consistiendo en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos, como instaba Pizarnik? ¿Se puede mirar con el tacto, con las entrañas, con los tímpanos o con la lengua? ¿Adónde queda la alteridad del sentir en un tiempo azuzado por crecientes olas de insensibilidad? En un texto de comienzos de la década de 1960, en el seno de una publicación que tuvo el significante *Sombras* por título y cuyo



único volumen fue auspiciado por un grupo estudiantil pionero del cine en Córdoba, Walter Mignolo (1963) pregunta por la cercanía del cine a la vida en medio de una sociedad moderna (no diría “/colonial”, todavía) caracterizada por la competitividad, el afán de éxito, la búsqueda de estatus y prestigio a través del “tener” o la capacidad de *poseer*. El patrón de medida, la cultura de dominación cuantitativa, la disociación de las artes de su fuente vital parece el clima de una época que no pareciera ser muy lejana a la de estos días, aunque con sus respectivas “especializaciones”.¹

Antes de que Guy Debord en su célebre texto de 1967 hablara de la especialización de las imágenes cumplida en una autonomización según la cual “la mentira se ha mentido a sí misma” y el espectáculo sea planteado en términos de “inversión concreta de la vida”, “movimiento autónomo de lo no-viviente”, “*instrumento de unificación*” que establece “un lenguaje oficial de la separación generalizada” (1995: 8-9), Mignolo (1963) encuentra en el espectáculo-entretenimiento un papel de paliativo que consume y “saca” de la rutina, con contenidos edulcorados destinados a provocar satisfacción rápida y sin riesgos (de que pase algo), producciones *epigonales* como calmantes de cualquier ímpetu a imaginar/pensar un presente (y un futuro) otro, simple cultivo transgénico que tiende a aplacar las corporalidades y mantener un mismo estado de *cosas*. Es decir, no regar la tierra en que pueda germinar algún tipo de plantita existencial que tiende a diferir en el pensamiento, el sentimiento, la praxis, sino aquel elemento de contención como impedimento, freno, inhibición de cualquier afecto que ponga en relación con el deseo,² que pueble la soledad, que quiebre los dientes de engranajes que mecanizan o burocratizan la vida. Diseminación, promoción y publicidad de *un* modo de vida.

Total, si esto suscita una desesperación más o menos inconsciente, la industria del *entretener* o del *entretenimiento* invita a consumir y asimilar una estética (dominante) a base de sonidos e imágenes que solo -en sentido solipsista- permite tragar sin sentir. En ella, cada vez menos lugar a nuevas formas de percibir y *recrear* realidades, de trastocar concepciones tradicionales del tiempo y del espacio, así se traza también ahora lo que Mignolo (1963) otrora planteaba como *lucha cinematográfica* frente a las producciones hipnóticas que estriban en el estancamiento espiritual o en el individualismo como coartada y reacción estética (coartada que, como enseña el texto, incluyó a un Truffaut, un Godard, una Varda). Ahí aparece el cine lejos del intento de testimoniar, entender o doler(se) por alguna realidad como condición de una obra artística que es expresión de comunalidad. ¿Qué implicancias se trenzan allí respecto de lo que sería la expresión cinematográfica como un campo de disputa?

1. Tienta pensar aquí en el patrón (y matriz) colonial de poder, además de otra dimensión de la colonialidad que opera en un doble movimiento a partir del cual lo que instituye involucra alguna destitución. En tal sentido puede instalarse la pregunta por lo destituido en los movimientos instituyentes de la modernidad y, pensando con Mignolo (2024), por el control de la sensibilidad que anula lo que se apropia. De aquí las fuerzas por reconstituir el sentir (estesis) y el conocer (gnosis).

2. Si bien jugamos y escribimos aquí junto a trazos de Mignolo (1963), puede percibirse otro anticipo a Debord (1995) cuando luego planteaba aquella correlación entre mayor aceptación a reconocerse en imágenes dominantes y menor comprensión de la propia existencia / el propio deseo, como sentirse en ninguna parte porque el espectáculo está en todas y a mayor vida-producto, mayor separación de la vida.



En la publicación anteriormente referida viene a cuento una entrevista que Mignolo y Violeta Méndez le realizaron a Lautaro Murúa, en la que este da dos definiciones subrayables. Por un lado, la expresión cinematográfica como vehículo de ideas e índice de categoría intelectual, ética y espiritual de un pueblo, a la vez que vehículo de enseñanza convidante de “la verdadera cara de un país”. Por otro lado, pero en estrecha relación con esto último, frente al pedido de consideraciones sobre la indagación en las realidades situadas que se comparten en cierto cine y en cierta literatura, Murúa da una respuesta filosa afirmando que ellos (un grupo, mencionado en la pregunta, que incluye a Mario Soficci, Hugo del Carril, José Martínez Suárez, Fernando Birri) no han ido a buscar en el extranjero, ni en viejos estantes de bibliotecas, los temas de sus películas. Tal vez podemos ubicar aquí gestualidades descoloniales sobre la expresión cinematográfica: gravitación ético-geopolítica y compromiso con un pueblo (o, al menos, con cierta idea de este).



Shunko (Murúa, 1960).

Dar vuelta el telescopio, un *pachakuti* del sentir

De la biblioteca de sus padres, Carlos Skliar me obsequió *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, un volumen coral de testimonios que recuperan y reconstituyen una trama de relaciones con el cineasta desaparecido en la última dictadura cívico-militar argentina. Una fórmula se insinúa desde el vamos: acercar realidades sería el eje de ese cine *antiego* que está en juego, en fuego, en sueño. Se siente la herida de América Latina y este cineasta, inescindible de sus compañeros y compañeras, se mete ahí donde duele (se llame esto México, Brasil, Malvinas o comunidades indígenas). Porque hacer -como dar- cine, y este metido en el barro, era dar qué conversar, qué



sentir, qué pensar. Dar cine como dar conversación: asumir los problemas comunales, crear imágenes que se planten como palmeras, que enseñen como manifiestan, sin perder de vista la importancia de salir del aparato y meterse en la vida.

Sentir, escribir, filmar, montar y desmontar (sin desmonte), mirar/escuchar. ¿Qué de esto existe sin la gravitación del paisaje, del suelo, de la tierra bajo las uñas de la infancia? ¿De qué está hecha una toma cuando se pone el cuerpo en la cámara y la cámara en el cuerpo? Allí donde un gesto (una vitalidad) pareciera capturarse, algo se escapa... ¿Por qué hay quienes dicen que Gleyzer es difícil de encasillar? Una de las respuestas más bonitas fue: “no sé, *estaba*” (Hugo Álvarez en Peña y Vallina, 2000, p. 107). No evitemos la tentación de recordar a Rodolfo Kusch (2007) cuando, en alguna de esas *Charlas para vivir en América* (allá por la década de 1960), se preguntaba si acaso no vamos al cine para *estar*, es decir, para descansar o, mejor, para “dejar de andar”, entendiendo esta última expresión como detención del funcionamiento, sustracción al trajín cotidiano, forma de escabullir el bulto a las obligaciones, deseo de suspender la obligación de *ser alguien*. Estar: ¿desde *dónde* sentir y (re)pensar el cine y su experiencia somática?

Fernando Birri sobre Gleyzer: “Nosotros pensábamos (...) desde el campo, y él, desde el contracampo: dio vuelta el telescopio” (en Peña y Vallina, 2000: 122). En esa vuelta, como un *pachakuti* del mirar, el vuelco de sentidos que no son meramente su reverso ni su imagen invertida. ¿Qué se proyecta en el horizonte como lugar de la utopía? Lo que no tiene lugar puede acontecer en la pantalla grande, en la pared de una unidad básica, en la proyección que pide la convivencia en armonía de tal luz que la oscuridad pueda movilizarse. Como si se tratara de una alegoría repetida en su máxima diferencia: “el sol quiebra nuevamente la línea horizontal y viene a nuestro encuentro. Estamos naciendo a cada rato. Despertando de la opacidad a manotones” (Gleyzer en Peña y Vallina, 2000: 88), aunque sin lograrlo del todo. Fondo y trasfondo de a ratos desesperante o tedioso.

¿Será que todo cine -cuando involucra una raigambre liberadora- implica relaciones, incluso a veces angustiantes, con el *estar*? Tununa Mercado (2021), en un texto de 1980, habla de ese cine que está contra la injusticia y la opresión como una *reserva ética inagotable* que atraviesa la vida. Contracampo, contrainformación, contrafile en lucha:

El cine es un arma de contrainformación, no un arma de tipo militar. (...) Este es el valor otro del cine en este momento de la lucha. Es difícil por eso para nosotros entrar en un tipo de discusión europeizante sobre estructuras o lenguaje. Para nosotros lengua y lenguaje están ligados... (Gleyzer en Peña y Vallina, 2000: 124).

En esas ligazones, algo más que un aliento utópico: un deseo de vida. Porque “la vida está hecha de la misma madera que los sueños” y la utopía es un “proyecto de reconstitución” (Quijano, 1990: 32-33), engendra una búsqueda de liberación respecto de un orden dominante, implica una subversión del mundo en su imaginario aprisionado, en su materialidad y en la sub-



jetividad comunal que lucha contra sus patrones reductores de mundos.³ Reducciones que también impiden la creación de nuevos sonidos, colores, imágenes y formas nuevas que conllevan a la chance de realidades otras de las instaladas como “definitivas” por los patrones de olvido y memoria impuesta. Aquí lo ineludible, el combate por la *estesis* (puede que toda disputa por ella sea una lucha por su liberación y no la mera imposición de una parte sobre la otra, a la manera occidental) en su potencia de convivialidad. ¿De qué maneras se trazan estas pugnas en el cine?

Hay quienes consideran al cine como un “lenguaje completo” (Larrosa, 2006: 114), lo que pareciera no dejar espacio a la fisura significativa, el vacío que disloca, los huecos de sentido, los agujeros por donde se cuelan aires liberadores que no han sido anticipados. Por más que se hable de la alergia al silencio, la obsesión por la inteligibilidad, el imperativo de sentido, las producciones de *plataformas* tienden a reducir la experiencia cinematográfica a una sinopsis argumental políticamente correcta que cumple los requerimientos de época.⁴ Si para un Rossellini el realismo era una forma artística de la verdad, para estos regímenes estéticos el hiperrealismo es una fórmula cínica de lo espurio. ¿Será una astucia de los resquicios visitar lo que todavía late en *Los olvidados*, pasando por *Shunko*, o la *Crónica de un niño solo*, hasta *El viaje o Central do Brasil*? Montajes en que se juegan desmontajes de lo obvio, lo verdadero que allí se aloja agujerea las pretensiones de los saberes predispuestos. Recorte musical, afecto atmosférico, cuidado visual, cine tal vez.

3. Quien hizo de la diferencia un triunfo, de la sorpresa una forma de conocimiento y de su experiencia cinematográfica una reivindicación de la riqueza del habla de analfabetos/as (contra la tendencia elitista a pensarles como desarmados de nociones y saberes), enseñó que “solo se puede subvertir lo real, en el cine y en cualquier lugar, si se acepta antes todo lo existente por el simple hecho de existir” (Coutinho, 2018).

4. Y no solo a sus producciones, puesto que también operan a películas clásicas de las que eventualmente compran su distribución o derecho a tenerlas. Una anécdota personal al respecto, que me hizo pensar a estas *plataformas* también en su dimensión moralizante, ocurrió hace algunos años cuando vi nuevamente -en Netflix- *León, el profesional* (traducida también como *El perfecto asesino*) de Luc Besson. A la película le censuraron una de las escenas más interesantes, por controvertida, en la que supuestamente -argüían- se hacía apología de la pedofilia. En ella podía verse a la niña protagonista (Natalie Portman) con un vestido rosa con la flor de ese nombre, insinuándose a León (Jean Reno) para tener su primera relación sexual, a la que este se niega de entrada y la escena deriva en una charla que termina justificando por qué él no sería un buen amante, pero en realidad cuenta cómo llega a convertirse en el asesino que está siendo: la fórmula insinuada entrama un femicidio sobre la base de un amor. Tal vez cada quien se escandaliza con lo que en el fondo desea, por eso la censura en los sueños y la habitual imposibilidad de evocarlos, pero cuando esto sucede frente a nuestros ojos algo nos dice de la época y sus gestores.



Mirada de infancia (de Lorenzi, Mignolo y Mosconi, 1965).

Atención, tentación, tensión: poéticas de las reminiscencias (contra la intencionalidad esclavista que somete sensibilidades)

Si hay un triunfo de occidente, aunque no definitivo, es el hecho de haber instalado la primacía del campo visual sobre el resto de los campos y los sentidos. En eso parece haber cierto consenso trágico, al tiempo que algunas diferencias se trazan. A este respecto, alguna vez escuché al cineasta español Víctor Erice decir que la condición *sine qua non* de la imagen es la alteridad, mientras que lo visual en primer término es atado a la verificación óptica de un funcionamiento. La imagen existe entonces cuando altera, afecta, incluso hace amar en una apertura impensada, en la huella de lo perdido, en la evocación y el testimonio. ¿Qué hacer y no hacer a propósito de la intencionalidad esclavista que somete la mirada? Desde la infancia, la mecánica consumista de imágenes desprovistas de alteridad genera una dependencia paradójica de su anestesia que impide percibir la entraña del mundo en cuestión, su ritmo, su música, su giro sigiloso.

Imágenes que anestesian, velocidad en *serie* que consume vidas y cada vez permite ver menos. Insensibilidad creciente, mundos en olvido. La alteridad de las imágenes que, tocantes, reclaman una suspensión del juicio, una atención sin intención, un despojo de pragmática, recepción sin condición, cierta paciencia, un *estar* otro como ir a vivir al cine. ¿Qué se puede palpar, aun, de lo que el cine *da* a sentir? ¿Qué nos lleva a visitar? ¿Qué brecha en lo visible abre su música y en lo audible su fotografía? Mixturas y texturas que alimentan el asombro de existir,



sin tentativa de univocidad. En sus poéticas, planos con relieve y secuencias con principios de vecindad, llamamiento, insistencia o ruptura. Proximidad y lejanía se confunden en la carne de la ficción expuesta que hace lo imposible: danza el poema, pinta musicalidades. Singularidad que resiste y re-existe al juicio, no se relega al olvido del goce tonto, señala lo indecible, apunta a lo que no se puede ver y, desde ahí, recuerda.

En la fuerza de la pérdida, y de lo perdido, el convite a tomar por asalto su composición en una duración que combina artes en sus insuficiencias y fragilidades liberadoras. Por eso tal vez con versar de cine nunca alcanza, a lo sumo poetizar reminiscencias enseña la impotencia de haberlo captado. Ilusión de mirar de vuelta una peli como si hubiera un después, donde el contrato de verosimilitud aparece ajado y maltrecho. El riesgo de agradar demasiado tiende a cancelar su potencia subversiva, su acto subterráneo al verso que presentifica en escena, que regala a quien disloca su mirada, su escucha, su tacto. Errancias desde las orillas de lo impuro que se multiplica en los poros de la lengua otra. O también: el tiempo está después, en el momento que la experiencia cinematográfica sedimenta algún recuerdo por emerger y que pide voz, roce, encuentro. ¿Cuál es la tentación de la atención y por qué no puede reducirse a una intención que la tensiona?

Las producciones actuales oscilan entre las micro series que prometen pequeñas cápsulas audiovisuales de distracción rápida y atención breve, o los largometrajes que cada vez duran más, pero pocos solicitan algo más que una presencia entre bostezos o bocas abiertas por efectos especiales. Estar ahí, estar presente, atender con todos los sentidos del cuerpo en juego, supone disponerse a no quedar fijado en un punto y en prestar vida a lo que se escucha, a lo que se mira, a lo que se palpa y se respira sin jerarquías entre sí. Aun así, nada está garantizado en dicha disposición, lo deliberado fácilmente puede ser alterado. Quizás aquí se insinúe una definición de la experiencia cinematográfica: exponerse a una elaboración cuyas deliberaciones podrán ser dislocadas como liberaciones de sí misma. Lo percibido allí tal vez se significará, o incluso se entenderá, con posteridad. El peligro sería quedar preso en lo deliberante, que a veces se torna delirante en sus capturas.

Cinematografía, cine mato grafía, ¿pero el asesinato de qué grafía se aloja en la palabra? ¿la grafía de qué es matada? Puede que la del saber anticipado, la de jerarquías que indican lo importante y lo nimio, la del inmediatismo. Pues si hay una experiencia potente en el cine es la del no saber cómo impactará tal o cual secuencia, tal o cual toma, tal o cual musicalidad, tal o cual ritmo, a la vez que todo ello pide metabolización. Por tanto, no se trata del saber (a este respecto poca justicia suelen hacer tráileres y sinopsis, aunque alguna idea dé, podría decirse que el cine no se deja reducir a su idea), ni del impulso comparador, sino de una apuesta que se precipita (al)químicamente en tiempos otros. Allí donde alguien se anticipa, no presta vida a su encuentro *con* las pelis. Allí donde alguien sabe de antemano qué es lo relevante y qué no, escamotea sensibilidad al convite fílmico.

En lo cinematográfico la defunción de la descripción, de la operación, de la demostración. A su vez: imágenes mudas que suenan, gestualidades capaces de hablar sin sonido, mostraciones escuchantes de testimonios silenciados. No hay saber que no esté perforado, lo verdade-



ro del cine está en el hueco que deja su mecha espiralada cuando gira y proyecta su agujonear en algún muro de certezas. La precipitación como afecto húmedo de la percepción y sustancia emergente de la concentración, deja atrás su disolución y ubica adelante una potencia de re-interpretación. De aquí que cualquier ansiedad anticipatoria (o percibir “sabiendo”) tienda a anular la temporalidad cinematográfica que abre un espacio disruptivo (por lo improductivo de las expectativas) e inédito (por lo singular de lo no sabido) en la linealidad del tiempo. Espacio de resistencia y re-existencia a las propias expectativas, lugar de bienvenida a lo no pensado ni sentido, terreno de sorpresas que con alguna elaboración a posteriori pueden ser hallazgos.

Casualidades que brotan de un juego de luces centelleantes y sombras desafiantes en la sala con o sin muros, suspensión de ya sabidos (porque quien sabe demasiado no escucha, no ve, no lee, no interpreta ni reinterpreta), el cine que hace honor a su nombre invita a cultivar una posición reincidente de donación e ignorancia porque se trata de dar tiempo vital a lo que se recepta y se pierde en un mismo instante multiplicado. Instantes que configuran una conjunción experiencial que, cuando acontece, no puede escapar a cierta incomodidad entre la desorientación y la descolocación como sus condimentos de base. ¿Qué imanta la aguja de la brújula en cada película? ¿Qué hace flotar la atención de manera que bloquee toda intención? ¿Dónde realmente estamos mientras le prestamos cuerpo a una película? ¿Por qué vivir implica tantas veces “hacerse la peli” y ello se tornaría más un flanco que un elemento vital en un mundo cada vez más atravesado por dispositivos?

Imágenes inquietas en disputa: entre los dispositivos y la experiencia vital

Hay una tendencia cada vez más mayor a meter la palabra *dispositivo* por todos lados y con alguna adjetivación que lo legitima en algún campo fundamentalmente disciplinar. Todavía no se escucha a grupo de amistades decir “nos juntemos el finde en tal dispositivo o hagamos un dispositivo el domingo al mediodía”, tiempo liberado y dispositivo no son sinónimos. No obstante, sí se habla cada vez con mayor naturalidad y cierto aire de importancia sobre el dispositivo *escolar* (un oxímoron si consideramos que el dispositivo trabaja su tiempo con fin a la producción en base a un objetivo, y lo escolar se afinca -al menos en ciertas genealogías- en la liberación del tiempo productivo), o el dispositivo *clínico-psicoanalítico* (otro oxímoron si consideramos que ciertos psicoanálisis generan un espacio-tiempo despojado de objetivos pre-determinados), o el dispositivo *cinematográfico* (que, por más que involucre vectores relacionados con la técnica, el cine no puede reducir su experiencia de elaboración y expectación a un fin productivo de captura).

En una exploración de los límites entre realidad y ficción, como la analizada en *Contrafilosofías* (Giuliano, 2022b), hemos visto que una trama comunal prolifera sus modos de re-existencia cuando comienza por bloquear las lógicas del dispositivo y puede salir -aunque no ilesa- de sus marcos de apresamiento. Frente al adornamiento inclusivo de “críticas” como cortafuego de ocasión o el cultivo cínico de una imaginación distópica de corto alcance que solo llega a mostrar escenas más o menos trágicas de la vida actual, la pregunta por los movimientos que convoquen a las fuerzas imaginativas del pueblo e interrumpen las *plataformas* por dar lugar y tiempo a una



dietética ficcional liberadora. Y desde ahí, que involucra un aquí, tramar una descolonización de la sensibilidad como *praxis de re-existencia* (y no meramente de resistencia). Esta implica, en una definición vital que convidó nuestro compañero Adolfo Albán Achine (2017), formas creativas de re-elaborar la vida, una inventiva de la existencia que puede transgredir marcos legales y jugar con el sistema establecido a través de formas de conocer-*estar* no ilustradas.

En el movimiento de esa acción liberadora en procura del *buen vivir*, encontramos confusa otra de las definiciones que Albán Achinte (2017) ofrece sobre la re-existencia como *dispositivos* que grupos humanos implementarían como estrategias de visibilidad e interpelación a las prácticas racistas. La tensión se genera entre los polos liberación-buen vivir (propia de las praxis de re-existencia) y captura-control (propia de los dispositivos). Si bien hemos dedicado variadas páginas en *Espejismos de la formación contemporánea* (Giuliano, 2022a) a compartir una genealogía sobre los dispositivos de más largo alcance que las eurocéntricas llegadas hasta Hegel y Schiller, intentando enseñar sus inevitables vínculos con la matriz colonial de poder en las analíticas elaboradas sobre los dispositivos (desde Foucault a Gori, pasando por Deleuze, Bernstein, Larrosa, Souto, Agamben, Esposito, Cadahia), tal vez no esté demás subrayar esas vinculaciones a modo de seguir ofreciendo diferencias de las *imágenes inquietas* que involucra el cine como experiencia vital y cuando estas se tornan una instancia más de captura al interior de los dispositivos.

Por ejemplo, no hay dispositivo que no funcione sin racionalidad evaluadora que impone un *requerimiento* de revisión o reajuste según algún objetivo estratégico “que hace de variable de control al interior de una red de elementos heterogéneos interrelacionados y que separa lo calificable de lo incalificable a la vez que busca calificar de algún modo lo no-calificado” (Giuliano, 2022a: 143). La colonialidad opera ahí donde identifica, distribuye y reasigna identidades en el marco de un ordenamiento que, al mismo tiempo absorbente y excluyente, instala una perspectiva desde la que se (auto)justifica como natural e incuestionable. ¿Por qué interesa en relación con lo audiovisual? Pues porque sitúa a los sujetos en *una* manera (estética) de percibir y una enunciación que llega hasta el autodesprecio como forma de supervivencia y reclasificación a partir de la red de creencias dominantes que marcan el pulso de la actuación y su racionalización.

Frente a dicha estructura compleja de control, la re-existencia puede jugarse en la lucha por liberar la estesis apresada por la variable de control, ya sea bloqueándola o desmantelando el dispositivo a través de la desarticulación de su colonialidad presente en el imperativo estratégico que la modernidad va reacomodando y relegitimando con miras a atrapar cada vez más las relaciones de los sujetos con el mundo. Más si consideramos que estamos frente a un dispositivo cuyo *régimen de luz* funciona constituyendo la visibilidad productora de figuras variables (reparte lo visible y lo invisible, lo aparecido y lo desaparecido) de su objetivo, que objetiva y objetualiza lo heterogéneo conjugado virtualmente en función de la colonialidad operante de maneras más o menos explícitas. Por eso no se trata, como algunas posturas parecerían mostrar, de alimentar aquella paranoia que en todo ve un dispositivo y reduce el cine a ello con sus correspondientes capturas.

Como si nada pudiera quedar por fuera, como si nada pudiera escaparse de la red, como si todo pudiera ser capturado y (dis)positivizado produciendo su impostura al servicio del control, del funcionamiento, de la estética siempre dominante. ¿O el cine, cual mero dispositivo, está siempre bajo mecanismos identitarios u otorgadores de identidad aceptados por la modernidad/colonialidad y lo que dicta su coalescencia raza/género? Si todo es producción y reproducción según la lógica de la colonialidad presente en todo dispositivo, ¿qué lugar queda para la liberación *estésica* más allá de su interioridad planteada como absoluta? Afortunadamente hay piezas que no encajan y de ahí la potencia de lo intersticial, la impotencia de la mera hechura estética. Aquí tal vez entra la jugada del desenganche, del desprenderse, del desaprender, del desmantelar o bloquear el marco estructurante como forma principal de exceder el mero *uso de lo mismo* que oprime (y que supuestamente, de tal modo, garantizaría un funcionamiento opuesto).

Compartir lo sensitivo del pensar, la relación íntima y, por ello, política con las palabras y el lenguaje cinematográfico no es terreno de especialistas en dispositivos sino de cualquier sensibilidad escuchante de la sabiduría popular que allí anida. No se trata entonces de una “reapropiación antropofágica” (que tantas veces terminó en asimilación excesiva por mal digestión), antes bien lo que se juega es la reclamación y *renegación* de lo que corresponde a nuestros modos subversivos de habitar, diferir, crear en y por el cine. Invitación otra a quitarse los ropajes impuestos, las atribuciones por autonegación, las penas por las imágenes inquietas desvalidas, los desalojos de espacio-tiempos plurales.



Gestualidades de infancias (Banhos, Biasutto, Bocio, Mignolo y Moreschi, 1964).



Colonialidad algorítmica: serialidad narrativa y corte estésico

Por más que ahora se escriban capítulos del tipo *La vida: una fantasía en busca de un espectador*, no dejaremos de preguntarnos por la vida (aunque cada vez se funcione más y se viva menos), por sus cuentistas, por sus lecturas y sus intrigas que siembran mitos. En el texto de Mignolo (1963: 5) sobre el quehacer del cine, que pusimos en juego al comenzar estas páginas, aparece en cuestión la idea de mantener a la gente “dentro de un modo de vida, manejando e imponiendo modos de conducta”. Sin forzar la relación, encontramos en el libro de Agustín Berti (2022) el análisis sobre un *padrón* como construcción seriada de datos equivalentes por parte de un sistema de percepción y, a partir de esas series, la posibilidad de predecir conductas, acciones y comportamientos configurando un *patrón* (aunque lamentablemente no se mete en el análisis de la colonialidad del asunto, la tentación es inevitable y aquí caeremos en ella).

Si en el patrón -o, en su analítica aledaña, la *matriz*- colonial de poder el control es la base de sus áreas de dominio interrelacionadas y, si la cultura algorítmica en crecimiento se trata de la expansión de una serie de instrucciones formales para realizar tareas/trabajos, las relaciones con la colonialidad (del poder, de la subjetividad, del sentir) gritan para quienes quieran oírlos. Podríamos hablar entonces de la *colonialidad algorítmica*, pero los análisis -que no quieren prescindir de acentuaciones eurocéntricas- respecto de las actualizaciones del poder realizan esfuerzos en seguir hablando de colonización. Por ejemplo, alguien con quien incluso hemos conversado y discutido este punto, Miguel Benasayag (2021) opta por esta opción “desconociendo” las críticas a la colonialidad, justificando el término colonización por la consideración de la sustancia compartida entre colonizador-colonizado y marcando que la diferencia es de orden cuantitativo (paralelismo trazado entre la máquina y lo vivo).

El no profundizar en los aspectos que la perspectiva crítica de la colonialidad convida acerca de la diferencia colonial, descuida lo cualitativo del asunto. Más en un contexto en que las vidas dentro del mundo digital son disciplinadas o modelizadas hasta en sus divertimentos/esparcimientos y esto es lo que nos interesa retomar. La *modelización*, una “ficción operativa” (Benasayag, 2021: 44) generadora de un modelo aplicable/duplicable, funciona intentando reducir la dinámica de las corporalidades a fórmulas, códigos y algoritmos que pasarían a representarlas. Intento fallido, ya que lo vital-somático se escapa y no puede reducirse a su representación, por más eficaz que sea con sus maniobras de aplanamiento y pérdida de espesor, el mapamundi nunca fue ni será el territorio. En la digitalización de los relatos, operación producida por *plataformas*, que se convierten en serializaciones (o modelizaciones) de informaciones, perfiles, trayectorias *para* imprimir un sentido reproducible, calculable, transmisible, ¿será en este último vector de transmisión donde la fisura puede dar lugar a lo no calculado?

Nos inclinamos a dar una respuesta afirmativa siempre que sea algún cuerpo el que esté en juego en un proceso de *transmisión*, con todo el no-saber que allí puede acontecer somáticamente, y no una máquina cuya operación principal se reduce a lo sabido por correlacionar/proyectar. Mientras que en esta última la *anticipación* es base y horizonte del funcionamiento, en la primera el acto no entra en las coordenadas de predicción e incluso, una vez acontecido, lidia con la fuerza de *reactualización* que implica la *resignificación*. Desde esta tensión nos in-



teresa explorar lo que Berti (2022) llama *forma serial* y atañe tanto al flujo audiovisual como a su provisoriedad como rasgo distintivo. Pues está en la base de la cultura algorítmica y sus procesos siempre “en curso”, al tiempo que promueve una gramatización del mundo cada vez más automatizada y que, como encontramos en toda gramatización que esconde una evaluación (Giuliano, 2024), trae aparejada una automatización del juicio -con su debida estandarización de criterios-.

¿Qué ficciones se realizarían con gramatizaciones automatizadas y qué lugar para quien f(r)icciona en este contexto? A este respecto, puede subrayarse el análisis de Berti (2022) sobre los procesos algorítmicos que gravitan *ficciones seriales*. Estas, además de presentar “autorías endeblés”, consisten en la reducción de obras artísticas a contenidos consumibles y la gestión de flujos atencionales como fuente de datos sobre consumidores (también productores de esos mismos datos). A su vez, instalan una apertura, pero generan incertidumbre sobre su final y ello oficia como estrategia de retención-captación. Así se configuran *narrativas seriales* que ya no son mero contenido, sino parte sustancial de un conjunto técnico digital en evolución que nos eslabona a la cadena serial. Este atadero tiende a instalar una temporalidad entre inmediatismos, con pausas que buscan la reconfirmación de la captura y la acción de “reanudar” que no dejaría lugar a huecos, fisuras, olvidos. (Ubique aquí su ejemplo favorito de serie producida por *plataforma* y su efecto-atadura).

Si, como cierto psicoanálisis ha enseñado, la narratividad tiende al reacomodo de sus partes en una sucesión temporal que se muestra evolutiva (por ejemplo, de lo primitivo a lo cultivado) para resolver un antagonismo fundamental y si, al panorama digital, le sumamos el furor narrativo que está atravesando algunas formas epistémicas en busca de “seguidores” o llana audiencia que acuse recibo de su influencia, puede preguntarse ¿qué antagonismos ocluyen o reprimen estas formas serializadas? Sin olvidar cómo empezamos esta sección, el panorama se complejiza porque tampoco puede descuidarse que toda narrativa hunde sus raíces en la fantasía o que esta es su forma primordial y contiene las coordenadas del deseo o, incluso, “enseña cómo desear” (Žižek, 1999: 17) ... Ahí tal vez se entrame una brecha no espectacular, al menos vivible, deseable, amable, que pone la existencia en juego, los sentidos y sinsentidos de la experiencia nunca reductibles a una suma de informaciones ni de resultados, la densidad de la lengua y de lo estésico que escapa a toda pretensión de modelización.



Mueca desnuda (Bemberg, 1978).

Por no grafía: fragmentos de recuperación

La palabra *pornografía* aloja alguna generosidad si en ella vemos el tridente que la compone, casi como una excusa confesante del que por no avistar grafía algo queda obscenamente explícito y, quizás, violentamente carente de trama. La grafía no como algo tan escribible como inscribible, no como terreno de ilustración sino de tradición porosa, legado de rebelión, herencia indisciplinada. El *por* conducente a la infancia (geografía de los porqués), el *no* mediado que hace repensar la negatividad en tiempos que abundan requerimientos de positividad (en sentido tan afectivo como epistemológico), la *grafía* que no sola se escribe sobre el papel sino también en la piel lenguajera (indicadora de cartografías abiertas). Aquí entonces el intento fallido que viene, sentir-escribir con el cine encontrado, recuperar fragmentos, reconstituir pedagogías estéticas frente a las anestésicas que buscan de sus espectadores/as “sólo una onomatopeya: ¡Guauuuuu!” (González, 2021: 15). Entonces, llevar el apunte: traslado con afecto, al filo de lo que se escapa inminente. Imágenes inquietas, melodías otras, armonías que conflictúan /con fluctúan el sentido dominante y podrían ser insinuaciones localizadoras del deseo.



Puerta al paisaje (de Lorenzi, Mignolo y Mosconi, 1965).

Laguna Blanca (1965). Existió un lugar al que para llegar había que atravesar *noventa* kilómetros entre ríos, médanos y pantano, veinte horas de viaje por donde solo pasaban las mulas. ¿Qué pulsa a enseñar lo que nadie quiere ver u oír? Una comunidad aislada o un par de centenas de habitantes, dos escuelas y una iglesia no es respuesta. En cambio, quizás sí una infancia sin género *divisible* en la ventana, el valle y el relieve, las distancias que aumentan la soledad: distancia entre vecinos, distancia para los rebaños, distancia de la escuela, distancia con el resto del país. Escuela: único lugar donde pareciera haber comunidad, juntura, juntada, escenas de lectura y dibujo, aula y también euforia del patio que reúne en ronda, única chance de encuentro generacional y de tomarse las manos, de interrumpir la vida familiar fundamentalmente atada al trabajo. De entrada, las niñeces parecen cargas que las madres llevan a cuestas en sus labores diarias. No se ve caricia alguna por allí, sonrisa adulta, otra vez la escuela pareciera la única sede de alegrías. No hay reuniones patrias ni siquiera festivas para infancias, a la iglesia van cada dos años cuando viene algún cura. Cuando el poeta escribió que *todo sol es amargo*, no habrá pensado en que harían falta tres kilos de lana (de llama) para conseguir una bolsa de harina o en que los días se repiten como las tejedurías, o en que volver de la escuela es volver al trabajo. Los niños esquilan, las niñas ovillan. Trabajar y trabajar, porque nunca alcanza. Levantarse al amanecer y acostarse a la oración, día tras noche, noche tras día. Tierra seca arrendada, invierno largo. Las jornadas que pasan iguales, pasan apenas, a penas, duras. ¿Irse? ¿Cómo? ¿Adónde? El camino no se construye, así que el alcohol fabrica una puerta de salida. La música suena a un rezo ininteligible, hay una percusión que marca el tiempo, mientras las voces suenan a lamento, un cordófono acompaña a la voz grave que habla otra vez sobre la vida dura, los días idénticos,



el vivir a penas. Un plano: una abertura que del lado de adentro enseña intemperie y recuadra el afuera de llanura con imponente relieve. Final obscuro sobre la blancura de aquella laguna. ¿A qué nombres agradecer esta filmografía? Miguel “Cachoíto” de Lorenzi, Walter Mignolo, Nelly Mosconi - Grupo Piloto de la Escuela de Artes (Universidad Nacional de Córdoba), con complicidad epistémica de José “el Pepe” Cruz e Iván “el Moluche” Baigorria - Instituto de Antropología (UNC). Cámara a cuesta de Mignolo, sonido en de Lorenzi, música de Pedro Echarte y guion/montaje del trío inicial.



Indiferencia (Banhos, Biasutto, Bocio, Mignolo y Moreschi, 1964).

Más de la mitad (1964). La cámara se mueve hacia la izquierda de una reja cuadrículada con vistas a aberturas de copa semicircular, ¿dónde estamos? ¿una grilla de clausura monasterial en medio de la existencia? ¿qué época es esta? ¿qué estamos viendo mientras escuchamos una voz que habla del *antes*, de hace miles de años, mucho antes que unos se erigieran reyes y mataran, cuando un hombre tomó el pan de otro que fue apartado y el hambre se le pegó entre las piernas, cuando un hombre extendió su brazo y puso su mano sobre la cabeza de otra a la que hizo su esclava, desde la injusticia y después? Hombre y hambre, una vocal de diferencia colonial cimentada con odio, apatía, guerra. Dos jóvenes caminan y discurren por el centro de Córdoba un día soleado, con música de fondo que reclama pícaramente Buenos Aires Hora Cero (Piazzola) para sí, reclamo implícito de lo que no pertenece *allí*, también se lee *encomiendas* en los carteles con cierta insistencia... Como si algo pidiera no olvidar las formas de trabajo indígena sobre las que se montó la América sobre la cual las actuales juventudes caminan, consumen,



ignoran, curiosean. A su vez, ¿cuál es la servidumbre actual? ¿qué se encomienda, es decir, qué acción se *encarga* o qué cuidado se requiere en este tiempo? ¿en manos de quién estamos? ¿qué tan lejos estamos de ese *más de la mitad* del mundo que sufre? Filmografía de filoso adelante a lo que vendría luego con *La hora de los hornos*, aunque sin tantos recursos, sus realizadores se hicieron de un símbolo de valentía. Como ellos, la cinta sobrevivió a la dictadura que hachó, quemó, desapareció tanta vida. Simón Banhos, Miguel Ángel Biasutto, Eduardo Bocio, Walter Mignolo, Oscar Moreschi: realizadores, ante todo, algunos guionaron el argumento, otros se encargaron de la cámara y el montaje, los textos, el sonido, la interpretación. Música que involucra un Bach(e), Piazzola, Max Roach, Dave Appell. Voces de Ulises Dumont, Víctor Hugo Vieyra, A. Ramos. Y decir en minutos el sufrimiento de muchos, millones de sufrientes, un problema que afecta a todo el mundo como definición de lo universal que no se presta a la especulación de la filosofía política: el hambre y sus presiones. Mortalidad infantil, disminución de la vida sexual, abandono de actividades estésicas, aumento de las formas de violencia, violaciones, asesinatos que surgen en familias y hasta en grupos de amistades. Los diarios dedican grandes espacios a las modas y los resultados deportivos, mientras que las noticias crudas del hambre y sus efectos aparecen en pequeños recuadros escondidos o directamente no aparecen. Imágenes de esa prensa se entremezclan con las de niñeces sufridas de diferentes procedencias (sin fetiche de raza y lugar, cuando la referencia a África se derrochaba) y desnutriciones varias que excede lo alimentario, abarcando lo afectivo, lo cultural, lo político en sus retratos. También la mirada de la injusticia y apartamiento está retratada: suena un “twist again” y se ven blancos heterosexuales de gravitación europea gozando. El olvido que no se puede entender suena con percusión y repercusión de fondo: imágenes desoladoras de la indigencia, la indignidad del vivir sin derechos, miradas retratadas en su despojo de mundo, cuerpos amontonados en las calles como contraste de los bien dispuestos en las salas. ¿Cuántas muertes hacen una felicidad posible? No se trata de sembrar culpas, sino espinas. Conocimiento no es lo que falta, pues se sabe cómo producir alimento suficiente para terminar con el hambre. Con embargo de las corporalidades, el problema persiste y algunos pueblos se alzan en lucha con lo único que les queda: la vida. ¿Cuál es la paz de ignorar a *más de la mitad* del mundo? Puede ser una pregunta para occidente que supo hacerlo con las tres cuartas partes del mundo a las que, en diferentes momentos, negó humanidad, pensamiento, cultura, filosofía, arte. Desamparo e indiferencia, callares culpógenos, pasa el tiempo y el dolor aumenta. El intento entonces: pensar-ver-enfrentar la realidad, desterrar el horror que corroe y destruye vidas. Imagen otra: un niño negro con gesto sonriente, de alguna etnia, toca el hombro de un niño rubio que enseña un gesto triste en su rostro mirando a cámara. Escena siguiente: dos jóvenes caminan y discurren por el centro de Córdoba un día soleado, con música de fondo que reclama pícaramente Buenos Aires Hora Cero (Piazzola) para sí, pero ahora pasan al lado de un indigente y nada pasa, apenas lo esquivan, ni siquiera lo miran y siguen. Indiferencia final.



Burro de fondo, maestro y estudiante sonrientes (Murúa, 1960).

Shunko (1960). Darse a la tierra, darse a la comunidad. Lautaro Murúa y Augusto Roa Bastos amplificaron esos vectores, ya presentes en el libro homónimo de Jorge Ábalos, que tradujeron a experiencia cinematográfica sin exotismos. Escuela de la intemperie, aula bajo el algarrobo, hasta una lección implícita para Paulo Freire y sus catequistas. Escena subrayable: Murúa, director y maestro, pregunta a sus estudiantes si vieron el eclipse de anoche. Como nadie responde supone que se durmieron, pero, cuando menciona la luna, una estudiante le pregunta si se refiere a la muerte de aquella. El maestro se detiene en su caminar entre pupitres y se sienta sobre el de ella, mientras otro estudiante cuenta que su Tata recuerda cuando se murió el sol y el miedo de la gente ante la oscuridad como si se acabara el mundo. Eclipse/ muerte de sol y de luna. El maestro les invita a su rancho donde puede oscurecer su habitáculo, encender una vela que fungirá de sol, emplear una naranja que hará de la Tierra y un espejo que será la luna. Allí comienza a contarles lo que pasa cuando la Tierra pasa entre el sol y la luna, mientras sus estudiantes se miran dubitativos entre sí, hasta que Shunko irrumpe diciendo que allí le llaman de otra manera y el maestro interesado pregunta cómo. A lo que el niño responde que la luna tiene un caso con el sol, la luna se muere y la gente tiene que hacerla vivir de nuevo. ¿Y cómo hacen? -pregunta el maestro. Pregunta que Shunko responde con otra pregunta sobre el sentir: ¿no has oído el cajonear del mortero? “Y, pero creía que era un baile” -responde el maestro suscitando risas en las niñas presentes. Era el velorio de la luna... Y la cámara enfoca a otro niño que enseña: si la gente no golpea en los morteros, la luna se muere de nuevo. El maestro con su curiosidad en aumento: ¿por qué hace resucitar eso a la luna? No sé, dijo uno, y una nena dice que la vieja del paisaje sabe. El maestro se sonríe y propone que esa tarde irán a verla. En la escena siguiente, están todas y todos (incluido el maestro) sentados en ronda con la vieja que narra en quichua y aparecen subtítulos que en parte se pierden por los colores claros de las ropas y el sol que alumbra la escena. En el cameo llega a verse un guitarrista, como si de una



payada se tratara. Se llega a leer (algo que no está en el libro original) que el padre-sol perseguía a la Madre-Luna por el cielo sin lograr alcanzarla. Pero a veces ocurre que él, transformado en un enorme jaguar negro viene agazapado, silencioso, la sorprende y comienza a devorarla. Para las heridas de la madre-luna es que muelen sal y hierbas. Así ella vuelve a vivir, aunque su espíritu nunca muere: sufre, pero es inmortal. El maestro aparece en la escena con la misma gestualidad atenta que sus estudiantes, en un pie de igualdad inolvidable. En el camino de regreso, les dice que no crean solo lo que les contó esa mañana sobre el eclipse, porque lo cierto es el caso que les ha contado la vieja (mama Jashi) y subraya que la madre-luna vuelve a *revivir* “porque nada muere del todo”.⁵ La caminata prosigue como de entrada: con él ni adelante ni atrás, sino en medio abrazando a algunos/as y compartiendo miradas con sus estudiantes, hasta el desemboque (de la cámara) en el crepúsculo. Y esto en algo así como siento-setenta-segundos.



Bárbara (Bemberg, 1978).

Juguetes (1978). La educación *auto(con)vencida* de producir, aprendizajes performáticos de *Ser...* (solo bajo dimorfismos). María Luisa Bemberg entre vistas de niños y niñas, ¿qué piensan ser cuando sean grandes? ¿Con qué juegan? Un ícono de dulzura y resignación para las niñas, íconos de caballería que enfrenta peligros para los niños. Unamuno, Sábato, Tagore, justificantes variopintos de la desigualdad, el encierro, los destinos prefijados para “las mujeres” que sepan abrir los brazos y hacer gozar, que sepan cocinar, que sepan adorar, que sepan ahor-

5. Si caemos en la tentación de retomar la discusión con Freire, reeditada recientemente en *Evaluar y castigar* (Giuliano, 2024), en su insistencia de cambiar la curiosidad “ingenua”, que (pre)adjudicaba al campesinado, por la curiosidad “epistemológica” -propia de filósofos y científicos ilustrados- escenas como la aquí comentada no podrían haber tenido lugar, ya que importa el saber epistemológico por sobre el saber popular.



rar, que sepan excitar, que sepan procrear, que sepan escuchar, que sepan educar, que sepan jugar, que sepan conquistar, que sepan inspirar, que sepan renunciar, que sepan agasajar, que sepan perdonar, que sepan engatusar, que sepan fantasear, que sepan alentar, que sepan “cosas de la naturaleza”.⁶ ¡Vaya saber requerido, demandado, exigido para el puesto! Y más allá de la desfiguración de solicitudes con la que suena de fondo una canción de infancia, ¿quién no tiene un recuerdo de infancia con aquella música del arroz con leche que ubicaba a la señorita anhelada en matrimonio y con sapiencia de tejido, bordado y apertura de puertas lúdicas? Sin embargo, si las chicas la cantaban, ¿estarían anticipando el matrimonio igualitario? ¿Y si los changos reclamaran para sí las sabidurías del tejido, del bordado y las aperturas lúdicas-vitales? Imagen de transición: una mujer posando desnuda saca la lengua con una mueca en la que cruza los ojos. No sabemos qué paz habrá querido alimentar el novelista William Makepeace Thackeray cuando dijo que con ser bella es suficiente y si una mujer puede hacer eso satisfactoriamente, ¿qué más se le puede pedir? Una niña risueña, vestida de capa y boina, canta una canción sobre una señorita acosada por un caballero en una matiné. En la escena subsiguiente se ven mujeres posando bajo un cartel en el que se lee “La mascota del mundial”, mientras de fondo se escucha un grito de gol entonado por una tribuna⁷ y enseguida vemos que se trata del mundial '78 cuando un niño se acerca a mirar desde abajo a otra mujer posando frente al logo del evento. Juego de niños: se disparan entre sí “matándose”, persiguiéndose con armas en manos, temerarios. Hasta que uno dispara mirando a cámara y la imagen inmediata es la de una niña que, también mirándola, con gesto serio acompaña una frase de Ortega y Gasset que habla del poder de la mujer en la mecánica de la historia como una fuerza retardataria frente a la turbulenta inquietud del hombre. Inquietud que se muestra poblada de guerras, destrucciones y cementerios, e insinúa otra lectura para la frase antedicha en que *lo retardatario* quizás quedaría afincado en un lugar vitalista. Otra cita transcurre antes del final, en escena se ve tal vez a un niño y a una niña (¿cómo -y por qué- diferenciar?) caminando de la mano junto a sus peluches en la otra: Rilke (en su carta cuarta a un joven poeta), acaso la gran renovación del mundo consista en que el hombre y la mujer, liberados de todo falso sentimiento y aversión, se busquen el uno al otro no como rivales, sino como hermano y hermana, como prójimos, y lleguen a reunirse como seres humanos.⁸ Otra pregunta a la niña, llamada Bárbara, sobre qué será cuando sea grande. La respuesta: un gesto, ella abre su abrigo y muestra un sweater con su nombre. Renglón seguido, una dedicatoria singular-colectiva en cursiva: *A Bárbara con esperanza*.

6. Podemos recordar aquí a Bárbara Aguer (2018) cuando invita a poner en cuestión los principios metafísicos que alimentan el modelo cognitivo del capitalismo occidentocentrado, blanco y patriarcal, y sus modos de distribución del saber, de “lo esperable” y “lo deseable”.

7. Aquí tal vez pueda ubicarse un interesante antecedente de lo que Cecilia Fiel (2022) llama *escucha situada*, esa puerta que abre la potencia reveladora de lo que un grito aloja.

8. Interesante que Bemberg corta la cita antes de que Rilke diga que dicha reunión es *para* llevar simplemente en común, con seriedad y paciencia, el pesado sexo que les está impuesto. Huelga decir también que, en séptima carta, habla de la experiencia del amor de igual a igual, y no de hombre a mujer o viceversa, sino como el que se prepara combativa y laboriosamente, consistente en que dos soledades se defiendan mutuamente, se delimiten y se rindan homenaje.



Referencias

- Aguer, B. (2018). ¿Podemos pensar las no europeas/as? En Facundo Giuliano (Comp.) *¿Podemos pensar los no-europeos? Ética decolonial y geopolíticas del conocer* (pp. 161-202). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Albán Achinte, A. (2017). *Prácticas creativas de re-existencia: más allá del arte... el mundo de lo sensible*. Buenos Aires: Del Signo.
- Banhos, S., Biasutto, M. Á., Bocio, E., Mignolo, W. y Moreschi, O. (directores). (1964). *Más de la mitad* [Película]. Centro de Cine-Arte / Dirección de Cultura de la Provincia de Córdoba.
- Bemberg, M. L. (directora). (1978). *Juguetes* [Película]. María Luisa Bemberg.
- Benasayag, M. (2021). *¿Funcionamos o existimos? Una respuesta a la colonización algorítmica*. Buenos Aires: Prometeo.
- Berti, A. (2022). *Nanofundios: crítica de la cultura algorítmica*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba / La Cebra.
- Coutinho, E. (2018). *La ética del documental*. Buenos Aires: VPL.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufragio.
- Fiel, C. (2022). Sentir el grito: Escucha situada en la Marcha de las Madres Mexicanas. *Global Performance Studies*, 5(1-2).
- Giuliano, F. (2022a). *Espejismos de la formación contemporánea: controversias del evaluar / eróticas del educar*. Buenos Aires: Lugar.
- Giuliano, F. (2022b). *Contrafilosofías de la evaluación: pedagogías sin rendición*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Giuliano, F. (2024). *Evaluar y castigar: apuntes sobre la (des)colonialidad pedagógica*. Buenos Aires: Prometeo.
- González, C. (2021). *El fetichismo de la marginalidad*. Lomas de Zamora: Sudestada.
- de Lorenzi, M., Mignolo, W. y Mosconi, N. (directores). (1965). *Laguna Blanca* [Película]. Escuela de Artes-UNC.
- Kusch, R. (2007). *Obras completas: v. 1*. Rosario: Fundación Ross.
- Larrosa, J. (2006). Niños atravesando el paisaje: notas sobre cine e infancia. En: Inés Dussel y Daniela Gutiérrez (Comps.). *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen* (pp. 113-134). Buenos Aires: Manantial.
- Mercado, T. (2021). *El vuelo de la pluma*. Buenos Aires: Miluno.
- Mignolo, W. (1964). Una preocupación por el cine. *Sombras. Publicación del Centro de Cine Arte*, 1(1), 5-10.
- Mignolo, W. (2024). *El lado más oscuro de la modernidad occidental: futuros globales, opciones descoloniales*. Buenos Aires: Prometeo.
- Murúa, L. (director). (1960). *Shunko* [Película]. Producciones San Justo.
- Peña, M. y Vallina, C. (2000). *El cine quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: La Flor.
- Quijano, A. (1990). Estética de la utopía. *Hueso húmero*, (27), 32-42.
- Žižek, S. (1999). *El acoso de las fantasías*. México D.F.: Siglo XXI.



Facundo Giuliano (IICSAL-CONICET/IICE-UBA)

facundo.giuliano@bue.edu.ar

Doctor en Ciencias de la Educación por la Universidad de Buenos Aires. Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se desempeña como Investigador del Conicet, profesor en el Instituto Superior del Profesorado “Joaquín V. González” y en posgrados de Universidades Nacionales de Argentina. Director de proyectos de investigación con sede en el Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación (UBA). Ha sido profesor/investigador visitante en universidades extranjeras, de América Latina y Europa. Autor de *“Rebeliones éticas, palabras comunes: conversaciones”* (Miño y Dávila, 2017), *“¿Podemos pensar los no-europeos? Ética decolonial y geopolíticas del conocer”* (del Signo, 2018), *“Espejismos de la formación contemporánea: controversias del evaluar / eróticas del educar”* (Lugar editorial, 2022), *“Contrafilosofías de la evaluación: pedagogías sin rendición”* (Miño y Dávila, 2022), *“Evaluar y castigar: apuntes sobre la (des)colonialidad pedagógica”* (Prometeo, 2024).