

LA DISPUTA POR EL PRESENTE. ENTRE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA Y EL TEXTO VISUAL

POR CRISTINA PÓSLEMAN Y ALEJANDRO DE OTO

The dispute over the present: Between cinematic image and visual text

Resumen

Un ensayo vinculado a las imágenes debería iniciar por ellas. Sin embargo, y sin que ello sea contradictorio, queremos pensar que las imágenes pueden provenir del mundo audiovisual en el que el cine se inscribe pero también de textos. En esa encrucijada nuestro trabajo enlaza en un acto dos archivos concurrentes: las imágenes y escenas de una película en particular: *Le noir de...* (1962), de Ousmane Sembène, y las imágenes que provienen de un texto icónico, *Piel negra, máscaras blancas* (1952), de Frantz Fanon, el cual es, entre otras cosas, un texto visual. En esa trama comparativa y de deslizamientos de la visualidad por dos formas de lo que podría pensarse como el archivo decolonial, queremos preguntar por la temporalidad en juego. Cómo esas imágenes hacen compleja la construcción del presente, cómo disputan en el corazón de la colonialidad las formas jerárquicas del tiempo y de la acción política.

Abstract

An essay linked to images should begin with them. However, images can originate not only from the audiovisual world of cinema but also from texts. At this intersection, our work interweaves two distinct archives: the images and scenes from Ousmane Sembène's 1962 film, *Le noir de...*, and the visual components within Frantz Fanon's iconic 1952 text, *Black Skin, White Masks*. Within this comparative framework, examining the displacements of visuality across these two manifestations of the decolonial archive, we aim to interrogate the temporality at play. Specifically, we will address how these images complicate the construction of the present, and how they contest the hierarchical forms of time and political action inherent in coloniality.

‘Y entonces nos fue dado
el afrontar la mirada blanca’
(Fanon 2009: 111).

Como una premisa cinematográfica, en términos filosóficos diremos que en este ensayo pretendemos mostrar que el cine africano irrumpe en el escenario de la proyección cinematográfica, así como en el de la ensayística teórico crítica sobre tal, para disputar un presente que ha sido arrebatado violentamente. Para desarrollarla, vamos a generar el encuentro entre un film y un texto. Partiremos de la siguiente pregunta: ¿Bajo qué condiciones es factible hacer perceptible la persistencia del colonialismo, la colonialidad, la racialización, el racismo. ¿Qué trama temporal es la que está en juego? O mejor, ¿cuál es la disputa por el presente que las escenas producen?

Consideramos que para abordar esta pregunta puede ser interesante explorar resonancias entre un film de 1966, *La Noir de...*, del director Ousmane Sembène, y un texto, *Piel Negra. Máscaras Blancas*¹, de Frantz Fanon, publicado en 1952. Pensamos que estos materiales poseen una potencia conjugable: la de presentar un régimen de la imagen activo que desafía los términos de la estética colonial. Basta decir por ahora respecto de lo que llamamos estética colonial, que se trata de una serie de cláusulas que suponen que la imagen opera bajo la creencia –o bajo la intención de hacer creer–, en que las desigualdades sociales, las derivas históricas de la crueldad, la destrucción medioambiental, todos estos factores son susceptibles de tener su momento de reparación replanteando sólo algunas condiciones vigentes en el estado de cosas que les son actuales. Es una imagen que finge un horizonte, para poder conservar el privilegio de la estabilidad perceptual. Una imagen que, nos adelantamos un poco al desarrollo argumental, sufre una alteración fatal cuando irrumpe lo que vamos a considerar como la imagen sin contornos definidos.

Es frente a esta estética de la imagen que finge que suponemos una imbricación entre film y texto, donde ambos se potencian para permitir una lectura que tensiona el presente. Sabemos que el lenguaje de la reparación carga con una teleología implícita. En cambio, el régimen activo de la imagen no permite que el presente escape de su despliegue, y es precisamente allí donde la escritura fanoniana se engarza con la estética de Sembène, desafiando lo temporal y sus rutinas coloniales. Al simular el horizonte temporal en el que el film se despliega, observamos que la historia no queda reducida a una moraleja final donde todos podamos coincidir en que el colonialismo y el racismo son “máquinas horribles” ya que el presente continuo del film de Sembène se construye mediante acciones que suceden, no que concluyen.

Fanon, al imaginar el destino de los esquemas corporales —que había comenzado a explorar desde la fenomenología de Merleau-Ponty— para describir la experiencia de los cuerpos negros, nunca evade su materialidad en escena. Incluso al conceptualizar la potencia de la “zona

1. Usaremos para las referencias la traducción y edición comentada de Akal de 2009.



de no ser”², la irrupción del cuerpo negro racializado en categorías estables provoca una apertura del tiempo. Mejor dicho: al pensarlos en un fuera de lugar producido por la trama colonial, no los exilia a un tiempo/espacio imaginarios, sino que los sitúa en el corazón de la tensión del régimen representacional colonial, fracturando sus engranajes. Ni acepta la estética blanca de la reparación política, ni huye hacia un futuro deseable. Podríamos imaginar, como la protagonista del film de Sembène que viaja al departamento francés, que este gesto —experimentar la tensión donde todo puede impugnarse— revela lo que el colonizado ya sabía: habita el mismo tiempo que el colonizador, es su contemporáneo (Fabian, 2019).

Vamos a analizar esta supuesta operación de la estética colonial al simular un horizonte temporal, partiendo de que la potencia compartida entre las imágenes vinculadas al film de Sembène y al texto de Fanon reside en su confrontación con lo que Edward Said conceptualiza como la complicidad entre cultura e imperialismo (2018). Un nudo que, en Said, presenta dos rasgos fundamentales. Por un lado, un registro inapelable de la evidencia: es impensable la cultura contemporánea sin considerar el impacto histórico activo del imperialismo, por otro, un desafío a la historicidad colonial. Las posibilidades heurísticas y políticas de este vínculo desestabilizan cualquier certeza sobre los significados en disputa y los presentes diferenciales de las experiencias implicadas en la trama. En términos de Said, el complejo de actitudes y referencias que moviliza la relación cultura-imperialismo no tiene un cierre homogéneo ni una teleología garantizada (como la cultura occidental como horizonte único), sino que resalta el espacio complejo del presente: un lugar-tiempo donde nada se posterga al futuro y donde se despliegan, de modo permanente, todas las posibilidades de la historia.

La Noir de...señala un punto de inflexión en el ámbito de la ensayística de la filosofía del cine y de los estudios cinematográficos. Se la considera el primer largometraje³ de lo que será llamado –no sin controversias– cine africano⁴. No es un dato menor el hecho de que una de las

2. Esta noción en Fanon es una de las más prolíficas de su obra y ha suscitado varios textos, entre los que se cuentan los de Lewis Gordon (2005), Ramón Grosfoguel (2008) y Alejandro De Oto: Leticia Katzxer (2014), entre otros. Aquí la recuperamos en un sentido lo más ajustado posible a lo que Fanon dijo de ella, más allá que describe también un grado superlativo de desafiación: “una rampa esencialmente despojada, desde la que puede nacer un auténtico surgimiento” (Fanon, 2009: 42).

3. Apoyándose en varias autoras y autores, Doyle Calhoun refiere a la nominación de “La Noire de...”, como primer largometraje africano, aclarando que, “como han señalado varios académicos, esta atribución no es del todo precisa, dado que la película se concibió originalmente como una obra de setenta minutos, pero posteriormente se acortó a cincuenta y seis minutos para eludir ciertos requisitos de producción del Centro Nacional del Cine” (Pfaff, 1984: 113); Virtue 2014: 558; Hennebelle (2008: 9), en Calhoun (2020: 112), la traducción es de lxs autorxs).

4. Nos consta que la denominación “cine africano”, no indica un recorte definitivamente establecido. Al respecto Alexie Tcheuyap enumera una serie de cuestionamientos que muestran el estado de la pregunta acerca del alcance de esta expresión. Citamos: “¿Qué es exactamente el cine africano? O, mejor dicho, ¿deberíamos hablar de cines africanos? ¿Cuán “africanas” son las películas dirigidas por directores africanos en comparación con las de europeos cuyas obras han elegido a África como categoría de representación? ¿Es factible una ciudadanía cinematográfica o cultural, y puede definirse en comparación con la nacionalidad civil? ¿Es concebible una identidad cultural, y podría definirse en relación con un marco nacional, continental o racial específico? ¿Es posible determinar de forma inequívoca, coherente

marcas de filiación a este cine, sea la reversión del griot, que es una figura de las tradiciones orales africanas. En tren de sumariar las distintas perspectivas en torno al ámbito del cine africano, y de explorar la función que el griot tiene en él, Francoise Pfaff escribe, “El artista debe, en muchos sentidos, ser la voz y los oídos de su pueblo. En el sentido moderno, esto corresponde al papel del griot en la cultura tradicional africana. El artista es como un espejo. Su obra refleja y sintetiza los problemas, las esperanzas y las luchas de su pueblo” (Nuestra traducción) (1984: 29)⁵. Es en esta línea que nos planteamos como tarea explorar las estrategias de apropiación y reversión que particularmente el cine de Ousamane Sembène realiza de esta marca diferencial.

La trama de *La Noir de....* puede resumirse de la siguiente manera. Una joven senegalesa consigue un puesto como cuidadora de niños de una familia francesa blanca. Permanece primero en Dakar con esta familia, para luego seguirla a Antibes, en la ribera sur. El trabajo resulta ser no sólo el de cuidadora de niños. Diouana, el personaje que encarna la actriz senegalesa Mbissine Thérèse Diop, es requerida para todas las tareas domésticas, es además objeto de agravios sexuales y también es considerada como la marca explícita que le adjudica a sus patrones una posición de clase. A medida que avanza el guion, el personaje muestra signos cada vez más elocuentes de ahogo psicológico. Al final termina suicidándose en el baño del departamento francés.

En cuanto a la perspectiva estético política que Sembène pone en consideración en *La Noir de...*, vamos a suponer que propone como tema para su film, la problematización de la mirada. Y que lo desarrolla a través de una perspectiva de la cámara que significará, en muchos sentidos, una operación particular de apropiación de los lineamientos discursivos, estético político y técnicos, que circulan en el ámbito del cine de su época. Tomemos el caso de lo que es considerado una de sus influencias, el neorrealismo italiano (Murphy, 2002: 93). Más allá de la austeridad, el blanco y negro del estilo documental, incluso los actores y actrices no profesionales, el problema no es la condición de insoportable de la realidad tal como es concebido en el neorrealismo italiano. Pensemos en el contraste de las panorámicas de Dakar y la Costa Azul, con planos sesgados de la precariedad del pueblo natal de Diouana y del agobio de un departamento ciudadano de minúsculas dimensiones. Atendamos a los primeros planos y contra planos que resaltan la piel de Diouana, y que metonímicamente lo hacen con objetos que serán fundamentales desde un punto de vista narrativo, como máscaras artesanales, maletas, cuchillos, tazas de café, arroz. Vemos que la tradicional y considerada tácita distinción entre sujetos y objetos, es decir, nada más ni nada menos que el sustento ontológico del cine europeo y de Hollywood, queda suspendido. La cámara, como un griot moderno, se plantea desde un realismo

y aceptable, los componentes fundamentales de un ‘cine africano’? ¿Debería examinarse la pluralidad de los cines, como sugiere Samuel Lelièvre, a partir de las fuentes de financiación externas (en comparación con las internas inexistentes) disponibles para los cineastas africanos?” (Nuestra traducción) (2011: 11).

5. The artist must in many ways be the mouth and the ears of his people. In the modern sense, this corresponds to the role of the *griot* in traditional African culture. The artist is like a mirror. His work reflects and synthesizes the problems, the hopes and the struggles of his people’



crudo que necesita replicar en la pantalla la homologación clínica con la que el cuerpo negro ha sido incluido en el cine. Pretende suspender, plasmando en contrastes crueles y filtros nubosos, el tradicional punto de vista eurocentrista y hollywoodense que domina las narraciones cinematográficas de entonces. En el film un mundo amenazante va haciéndose patente a medida que Diouana ve. ¿Qué ha visto Diouana? ¿Con qué cuerpo? ¿Cómo se ha ido configurando la variación de su mirada? Nos preguntamos al avanzar el guion. Además, Diouana recita un largo y agónico monólogo interior, a través de la voz en off de la cantante y actriz haitiana Toto Bissainthe. En ella va narrando lo que piensa y siente, y mucho de lo que recita tiene que ver con lo que ve. ¿Dónde están los niños que vine a cuidar? ¿Dónde las famosas tiendas francesas?, se pregunta. No puede saber. A cierta altura del film sospechamos que la mirada que debe aprender es insoportable. Entre la madame y Diouana no ha ocurrido que la guerra lo ha aplastado todo, como en el neorealismo italiano. La reversión de Sembène de esta estética no adopta la perspectiva de la violencia de la guerra, pero Diouana es alguien que ve, del mismo modo que ve Frantz Fanon -al decir de Lewis Gordon- en su fenomenología existencialista de lo concreto⁶. Así la estética política sembeniana se sumerge en “la zona de no ser”, conduciendo a Diouana a un descenso donde quizás ocurra un posible surgimiento.

El texto de Fanon aparece casi una década antes de la proyección de la película. Allí el autor martiniqués incorpora la expresión “la experiencia vivida del negro” como título de un capítulo de su libro, en el que retoma al cuerpo negro que irrumpe en el régimen temporal y espacial en el que se espera que aparezca. Al igual que Diouana, el narrador de Fanon piensa que es un hombre como el resto y que llega al mundo social normalmente. Sin embargo, pronto descubre el problema. Su cuerpo es, ante todo, un cuerpo negro. Está disponible sólo para el espacio y el tiempo previsto para él. Nada de dudosa confusión ni de anfibias raciales o culturales. Fanon describe esa situación con ritmo e impacto cinematográfico. Dos escenas atrapan rápido la atención. La primera en la que un niño ve a un hombre negro y le dice a la madre, “¡Mamá, mira ese negro, ¡tengo miedo!”. ¡Miedo! ¡Miedo! (2009: 113) y, la segunda, en la misma secuencia del párrafo, donde describe lo que ocurre cuando entra a un tren: “no se trataba ya de un conocimiento de mi cuerpo en tercera persona, sino en triple persona. En el tren, en lugar de una, me dejaban dos, tres plazas” (2009: 113). Fanon hace hablar a un sujeto de estas experiencias en primera persona (como la narradora de la película), para anotar que los esquemas corporales que sostienen su cuerpo se derrumban. Las imaginamos como escenas porque el régimen de lo visual atraviesa a cada una de ellas como acontecimiento. Por nuestra parte, al recrear la imagen como lectores, pero sobre todo, por la dinámica misma de ser visto y mirar que se precipita en el texto en el encierro de la representación, tal como un régimen colonial de la mirada lo haría. Diouana imaginaba otras cosas para su mundo social francés pero pronto advierte que su cuerpo está preso del estereotipo y como consecuencia, interdicto. Del mismo

6. Lewis Gordon postula que Fanon se decanta por una perspectiva existencialista al rechazar las dimensiones ontológicas de los seres humanos (1995: 10). Según Gordon, Fanon al rechazar una matriz ontológica del Ser pacta con un existencialismo que debe reconocer la dimensión histórica en la que los sujetos actúan, un existencialismo fenomenológico, porque no rechaza lo que él “ve” (10)

modo, Fanon hace aparecer un cuerpo negro que no puede reunirse con su conciencia racional para darse a entender porque es rechazado. Por más que ambos lo intenten, la mirada del blanco los devuelve a un lugar, en ambos casos, que no es al que aspiraban. Y desde aquí se podrían multiplicar las referencias y las lecturas, pero antes de que se produzca el desenlace de una narrativa del fracaso y el intento de una salida explicando la dimensión psicopatológica⁷, como Fanon lo hace, nos interesa remarcar que tanto en el film de Sembène como en las imágenes fanonianas se tensiona un relato aprendido y aparece una mirada que lo discontinúa. Algo del orden de la visualidad pero también del tiempo hace confluir film y texto. En ambos casos la imagen vacila en una temporalidad quebrada, aunque la salida sea asfixiante. Y lo que se quiebra es el lazo temporal del estereotipo colonial sobre los cuerpos negros. La inadecuación de estos últimos con respecto a una temporalidad civilizadora revela su emergencia en el presente, su coetaneidad con el mundo del amo colonial blanco en Fanon y de la madame y su esposo en el film de Sembène. Porque es preciso decirlo, los blancos de Fanon encerrados en su blancura y los blancos de Diouana, en sus juegos metropolitanos, son empujados en ambos casos a una zona de incertidumbre y miedo. Hacer lugar en el presente para los cuerpos negros tiene consecuencias. Fanon lo sabe, Sembène lo sabe.

1. ‘...tan militantes como lo fueron durante el colonialismo’ (Tcheuyap, 2011: 15-16)

La Noir de...es la versión cinematográfica de una novela corta homónima del mismo. La propia novela se inspira en una noticia que el autor encuentra en un diario de la década del veinte, cuando Senegal es aún colonia francesa. Un pequeño cuadro periodístico informando al pasar el suicidio de una joven inmigrante. Pero el hecho de que el film de Sembène se realiza y se proyecta en 1966, explica la intención de tener en cuenta las circunstancias posteriores a la independencia, que a su vez no pueden ser narradas sin desafiar la paleta de posicionamientos a mano. El film polemiza todo el tiempo con las élites locales que muestra aliadas a los centros de la administración colonial. Por ejemplo, en una de las escenas Diouana recorre el centro de Dakar buscando infructuosamente trabajo. Se cruza con un grupo de nativos vestidos de traje cuya conversación se hace escuchar expresamente. Alardean tener el control sobre el futuro. Un matiz de ironía desnuda la ilusión de independencia de las elites locales, mostrándose fingiendo un lugar de poder o autonomía que los acontecimientos revelarán engañoso. En otra de las escenas, cuyo sentido nos parece que se presenta algo más elíptico, Diouana se sube a uno de los escalones altos de un edificio gubernamental y juguetea al límite de la caída, mientras su pareja le advierte del peligro exhortándola a bajar de allí.

La ensayística repara en este aspecto fundamental. Alexie Tcheuyap, por ejemplo, hace una reconstrucción del estado del debate en torno al cine africano, y en esta tarea se refiere a

7. Ver el análisis de Lewis Gordon sobre el problema de la normalización y la psicopatología en uno de los estudios que acompañan la edición en español de *Piel negra, mácalas blancas* (2009: 244-249).



Frantz Fanon. Cita: “el principal proyecto de los nacionalistas burgueses locales era ‘simplemente [...] [transferir] a manos nativas esas ventajas injustas que son el legado del período colonial” (Tcheuyap, 2011: 15-16) Y continúa, “Por eso, el cine y la literatura posteriores a la independencia siguieron siendo tan militantes como lo fueron durante el colonialismo. En otras palabras, la percepción del cine “africano” como una praxis ideológica se mantuvo inalterada, pero por diferentes razones” (2011: 15-16). Entonces, nos preguntamos cómo el cine de Sembène sujeta la braza de la asunción del cine africano como praxis ideológica, y en qué sentido sigue ejerciendo una influencia notable hasta el día de hoy.

En el film, esta meta se disputa en un presente que aún sin contornos es preciso abordar en el cine. Vamos a analizar algunas secuencias teniendo en cuenta la recurrencia que, tanto como en la novela, tiene en la película Sembène el uso del flashback o alternancia de tiempos, como el uso del contraste en relación a la composición de cuadros. En relación a la alternancia de tiempos, por ejemplo, el film comienza cuando Diouana arriba a Antibes, luego de lo cual viene una secuencia en Dakar sobre el primer encuentro entre la protagonista y su patrona, para después retomar los cuadros del departamento de la costa. A este juego de inversiones cronológicas, se suma la tensión entre dos ámbitos. Uno es el de un mundo compuesto de contrastes: por ejemplo, la secuencia del puerto en su llegada a Francia, en donde la protagonista percibe el acoso de la mirada y el trato displicente de la gente mayoritariamente blanca; o las escenas claustrofóbicas en los interiores, en las que la oposición entre el blanco y el negro se vuelve más intensa y amenazadora aún. El otro es un mundo en el que esos contrastes no existen, particularmente el universo de su pequeña comarca. Aunque en una oportunidad, al final de la película, esa atmósfera de familiaridad y reposo es discontinuada con la llegada del patrón, que viaja para devolver a la madre de la joven muerta, sus posesiones y entregar dinero. El primer plano de la mirada de la madre de Diouana, al momento en el que el patrón hace el gesto de la entrega, es quizás el momento en el que el film nos pasa la braza del compromiso ideológico. Nos entrega el indicio más potente de una posible respuesta a la pregunta acerca de qué ve Diouana que le resulta insoportable.

Avancemos en el análisis del sentido de los contrastes. Por ejemplo, hay secuencias en las que la coloración de la piel negra es llevada al límite de la mimetización con los fondos negros. Una de las más elocuentes relacionadas con este recurso, es la de las jóvenes senegalesas sentadas en el cordón de la vereda, esperando que ‘la providencia’ les proporcione la posibilidad de ir a Francia. El cuadro compuesto por el grupo de mujeres arrumadas emula la percepción de una montonera de basura que ocupa un rincón esquinado de la ciudad. Así como el de las mismas mujeres abalanzándose a la madame que viene a elegir a una de ellas, y que lleva unos anteojos negros de manera tal que su mirada es invisible. La masa de mujeres compone una sombra oscura interrumpida por una forma clara bien delineada. En otro cuadro este contraste se replica en el efecto de irrupción del fondo -el blanco y negro de las rayas del piso del departamento- en la superficie del drama. Una Diouana delineando una sombra oscura que se inclina absolutamente rendida, hincada sobre los pies del patrón, puede ser vista como la continuidad de la escena de la sombra de mujeres arrumadas en contraste con el blanco contorneado de la

madame. Este juego de opuestos desbalanceados opera manteniendo en tensión un contenido que palpita, que no está dado del todo en la trama, un contenido relativo al esquema corporal y al epidérmico que informa su objetivación y aprisionamiento sistemáticos.

Asimismo, abundan referencias a la fetichización que el film procura tensar hacia el lado de la crítica a la romantización del origen salvífico. Por ejemplo, uno de los objetos isotópicos es la máscara. Encontraremos una de ellas marcando los momentos en el proceso de transformación del personaje de Diouana. Aparece apenas la protagonista se une a la familia en Dakar, como regalo ilusionado a sus patrones, y luego colgada en la pared blanca del departamento de la costa francesa. Otras veces, muchas y variadas máscaras se muestran expuestas como objetos de adorno en un estante de la casa de verano. En otra oportunidad, hallamos la máscara viajera, atesorada sobre las valijas, cuando Diouana está por emprender su último viaje. Ya en los últimos segundos finales, la misma máscara que Diouana empaca es llevada por un niño que tapándose la cara con ella persigue al patrón, quien se ve expresamente intimidado por esta acción. La secuencia de la persecución culmina con un plano medio final y la cámara temblorosa frente al niño que va lentamente descubriendo su rostro.

Entre otro de los recursos que Sembène elige para gestionar esta determinación de no calar y de polemizar a la vez, que en cierto sentido sería la función de un griot moderno, es resaltar el hecho de que la protagonista no sabe leer ni escribir. Dice expresamente que él elige desplazarse al cine porque advierte que aquellas y aquellos a quienes él se dirige, no saben leer ni escribir (Miller 2008: 369-370). La trama juega todo el tiempo con la jactancia de los patrones de ser dueños de las circunstancias gracias a la posesión de la palabra. Por ejemplo, como un objeto más del departamento, escucha como los blancos se refieren a ella en términos denigratorios y sexualizantes, indiferentes a su cercanía. En la novela Sembène escribe: “Diouana, cuando estaba en Dakar, no había jamás tenido que pensar sobre el problema que poseía el color de su piel” (nuestra traducción) (1971: 177)⁸, y más adelante: “[l]levada por su escaso conocimiento del francés, se encerró en sí misma y vivió como una reclusa. Fue después de una cuidadosa reflexión –de largos minutos de meditación– que se dijo a sí misma que, en primer lugar, era sólo un objeto utilitario y, en segundo lugar, que estaba expuesta como un trofeo” (nuestra traducción) (1971 : 180)⁹.

En esta línea otra escena muestra a la protagonista saliendo de su casa, una zona de un barrio de las afueras de Dakar. Cuando Diouana atraviesa la puerta de salida hay un hombre que está sentado frente a un escritorio en la puerta de la casa (el actor es el propio Sembène), y contra los ladrillos precarios de la pared hay colgado un cartel igual de precario que lo identifica como escritor de cartas.

En una de las secuencias referidas a esta condición del personaje de Diouana, es cuando presentimos que va produciéndose el giro dramático que resultará en la deriva final. Nos

8. “Diouana, lorsqu’elle était a Dakar, n’avait jamais eu a réfléchir sur le problème que posait la couleur de sa peau”.

9. “Égarée pas ses médiocres connaissances en français, elle s’enfermait et vivaît recluse en elle-même. C’est après mûres réflexions –de très longues minutes de méditation– qu’elle se dit qu’elle n’était d’abord qu’objet utilitaire et, ensuite, qu’on l’exhibait comme un trophée”.



referimos al momento en el que, sentados en torno a la mesa familiar en el departamento francés, el patrón escribe por la joven, pero además propone el contenido de la carta que será enviada como respuesta a su madre. Después de ese momento, la intensidad del drama se potencia notablemente. Ligada con esta circunstancia, la idea de una escritura hecha de sangre aparece al final a propósito del suicidio. De la mano de la joven ya tumbada, cuelga un hilo líquido oscuro que contrasta con el blanco de la bañera. Lejos de un acto de reparación, esta escritura con sangre es la de una historia marcada por la desafiliación colonial.

Todo ello produce una atmósfera inquietante, que por todos lados desborda el intento regulatorio de la mirada colonial. El contenido implícito de lo que puede ser visto y oído, que ha sido obstruido por esquemas espacio temporales coloniales, de pronto está en escena y no es el retorno de lo reprimido ni ninguna imagen semejante, es el aviso de que la herida colonial sigue abierta y ya no habrá calma en el presente.

2. Para hacer honor a la batalla de las imágenes sin contornos

Nos detenemos ahora en algunas consideraciones que nos permitan enmarcar teóricamente la composición de lo que llamamos imagen irreparable. Vamos primero a presentar someramente algunas aristas de la analítica que realiza el filósofo francés Gilles Deleuze de lo que llama imagen cristal, y la propuesta del teórico del arte Didi-Huberman, de diferenciar el poder de la imagen de su potencial. Para luego cotejar ello con algunos resultados que venimos obtenido.

Una de las obras que tuvo mayor difusión a finales del siglo pasado, fue justamente la del filósofo francés Gilles Deleuze. En su trabajo de clasificación de imágenes cinematográficas, Deleuze explora la distinción entre el cine clásico y el moderno. En línea con el crítico de cine Serge Daney, el cine moderno según Deleuze tiene sus antecedentes en un tipo particular de imagen: la imagen cristal. La característica fundamental de esta es que rechaza el tiempo empírico, o el de la historia lineal de la modernidad eurocentrada (Deleuze 1987: 363). Este tipo de imagen se vuelve imposible justamente cuando la representación del movimiento progresivo y lineal es lo que se vuelve imposible. Algo ha ocurrido, sostiene Deleuze, para que narrar, en el sentido de la representación de un presente que llama dimensión de lo actual, se torne imposible. Cuando esto ocurre, ese actual se prolonga en lo que el autor describe como la dimensión virtual de la imagen. La imagen cristal es la que se encarga de reunir ambas dimensiones¹⁰. Lo que nos interesa es que Deleuze sostiene que es en lo que llama cine del Tercer

10. La imagen cristal abrevia de la teoría del cono temporal de Bergson. Consideremos que los circuitos del cono, no son imágenes recuerdo, sino que son circuitos virtuales, cada uno de ellos conteniendo todo el pasado tal como este se conserva en sí mismo. Es lo que Deleuze refiere como circuito actual virtual y no una actualización de lo virtual en función de un actual en desplazamiento. Es una imagen cristal y no una imagen orgánica (Deleuze, 1987: 111) Los recuerdos y los sueños son saltos de la punta a uno de los circuitos, donde inmediatamente se constituye un nuevo presente (Deleuze, 1987: 111). La punta del cono, que no es estrictamente un punto, comprende la imagen actual (presente) y la imagen virtual que duplica a la actual (pasado de este presente). Según este enfoque, las imágenes cristal condensan el



Mundo¹¹, donde la imagen cristal tiene su anclaje por derecho propio. Cabe hacer expresa la consideración que, aunque esta teorización está ligada directamente con la filosofía y la crítica de cine correspondientes al contexto colonial, el hecho de que a la hora de articular imagen y tiempo sea referido uno de los films del propio Sembène, nos habla de un interés por remover el archivo del y sobre el cine. Sea el caso particular de Deleuze, el filósofo no necesita pensar el cine de Glauber Rocha, o el de Sembène, entre otros a los que se refiere, para entender el europeo colonial. Lo hace para afirmar su hipótesis acerca de la condición de una imagen que deja ver el permanente despliegue de una temporalidad no cronológica. La imagen cristal tensiona la dirección del mandato de visualidad selectiva impuesto en el cine clásico. Por eso debe hacerse cargo de un contenido virtual invisible e inaudible con los dispositivos estandarizados por el régimen de percepción colonial (Deleuze 1987: 135, 282).

Aunque proveniente de un ámbito distinto al de la filosofía de la imagen, es Fanon quien resuena en este abordaje sobre las restricciones que el régimen de percepción colonial ejerce sobre la visualidad. En resonancia con los textos fanonianos, y entre otros trabajos en los que palpita la escritura de Fanon en la obra de Deleuze, es en *Mil Mesetas* (1980 [2002]), donde junto a Félix Guattari exploran el modo de captura de la subjetividad en el régimen colonial. Para ello, los autores analizan lo que nombran como la operación de otrificación, que implica la adjudicación de un lugar al otro, pero solo al otro blanco (Deleuze y Guattari 2002: 183). Según este enfoque, el otro está determinado por las variaciones de desviación respecto del Hombre blanco -respetando las mayúsculas del texto-, o propagación de la mismidad hasta la extinción de lo que no se deja identificar (Deleuze y Guattari 2002: 183). El cuerpo de Diouana, como el de Fanon en el colectivo frente al niño asustado, se experimenta despedazado. Es en este sentido en el que la imagen cristal hace patente la prohibición ontológica, y crea las condiciones de posibilidad de una apertura de posibles. Pero veremos que no se trata de cualquier posibles.

Hasta aquí llegamos con la paráfrasis de Deleuze cuando este tiene en el horizonte al pensamiento fanoniano. Nosotros pretendemos enfatizar un factor, inclinando la balanza perceptual hacia las marcas del colonialismo como dimensión imperceptible. Es que se trata de la apertura de posibles que no es, en ningún sentido, ni en los films de Sembène ni en la escritura fanoniana, una experiencia reparadora. Cuestión fundamental que en Deleuze precisa de fuen-

acontecimiento, intensifican los intervalos o incorporan los vacíos para dejar lugar a la parte de lo que acontece que no se deja atrapar por la visión ordinaria o por el sentido común. En el cine, lo que el autor considera como el visionario se presenta en el cine haciéndose cargo de este efecto de desdoblamiento temporal. De esta escisión que ahora se nos muestra en imágenes tiempo. De la imagen orgánica al cristal, los sentidos se han emancipado, porque en la imagen, algo se ha vuelto demasiado fuerte. Es una visión o una audición que paraliza la acción. Pero en este momento el procedimiento no cae en la parálisis estética. Una fuerza irresistiblemente poderosa, en todo el sentido nietzscheano de la palabra ha emergido entre las ruinas.

11. La denominación Tercer Mundo, utilizada en el contexto de la teoría del cine, se conecta a partir de los sesenta, con el denominado Tercer Cine. Una cita de Solanas y Getino, nos remite a algunas circunstancias contextuales: “diez años de revolución cubana, la epopeya de la lucha vietnamita [habría que agregar aquí la independencia de Argelia y otras excolonias europeas en África], el desarrollo de un movimiento de liberación mundial cuyo motor se asienta en los países del Tercer Mundo” (1969: 38).



tes que exceden la historia del cine tal como se ha sistematizado hasta hace unos pocos años, para hacer honor a la batalla de las imágenes sin contornos. Veremos que con el teórico del arte Didi Huberman, a quien recurrimos a continuación, pasa algo parecido.

Entonces, ¿cómo entender estos posibles? Insistamos en la pregunta sobre qué es lo que habilita a las imágenes de Sembène y de Fanon hacerse cargo del, o hacer perceptible el impedimento de la ontologización. Y continuemos con las lecturas que consideramos como límites de una ensayística que ha sistematizado estas imágenes en un archivo organizado siempre en función de referencias mayormente provenientes de la teoría occidental. Nos refiramos a otro autor. Esta vez al teórico del arte Didi-Huberman, quien distingue entre el poder de la imagen y su potencial (2017). Para este autor, una imagen de poder es la que brega por mantenerse lo suficientemente al acecho de la conservación del privilegio en medio de una cultura que se apoya en ellas para desbalancear el mandato estético político. Mientras las imágenes de poder operan la fluxión o el encapsulamiento del tiempo, será el potencial de ciertas imágenes lo que permita la apertura a posibles. La imagen de la reparación imposible no pretende tomar el poder. En todo caso, a diferencia del cine eurocentrado y del hollywoodense, o a diferencia de las imágenes que aparecen en los manuales con los que se enseña a los niños de las colonias a escribir, las imágenes de Sembène y de Fanon coinciden en cambio en el potencial de desafiar la incertidumbre que rodea al cuerpo, coinciden en la inmersión en la “zona de no ser”. Coinciden en la potencia de hacer patente el hecho de que toda “experiencia vivida del negro” se vive en tercera persona. Entonces, se encuentran a la hora de mostrar que desafiar el esquema corporal colonial tiene que ver con asumir una persona que no es tampoco la primera persona relativa a las ontologías coloniales. Recalcamos que nunca es un yo singular, ni es una estructura consolidada a priori. Las imágenes de Sembène, si cabe ligarlas con esta imagen cristal o con este potencial de la imagen, cabe hacerlo con la condición –sin garantías de ningún tipo– de tener en cuenta que una panorámica de Dakar, un primer plano de una taza blanca conteniendo un café negro, una montonera de mujeres negras abalanzándose a una mujer blanca, todo ello en el cine de Sembène, elabora estos compuestos entre lo actual y lo virtual en gran parte con otros materiales distintos de los de cine del privilegio ontológico y del régimen de visualidad ligado con este. De la noticia indiferente del suicidio de una joven inmigrante, al suicidio de Diouana en el film, lo que Sembène elige es trabajar con la experiencia vivida, como lo hace Fanon en su estudio de Piel negra, máscaras blancas.

Por último, podemos decir que en el montaje de escenas late una pregunta irresuelta: ¿cómo articular los fragmentos de una experiencia insoportable sin caer en la falsa reparación histórica —siempre imposible—? La respuesta, quizás, yace en la propia tensión que film y texto preservan: un equilibrio precario entre colapso y emergencia. Podríamos decir, todo lo que habilita la imaginación acerca de la “zona de no ser”.

Referencias

- Alexie Tcheuyap (2011). African Cinema(s), *Critical Interventions*, 5(1), 10-26.
Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

- Deleuze, Gilles y Guattari Félix (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- De Oto, Alejandro; Katzer, Leticia (2014). *Tras la huella del acontecimiento: entre la zona del no ser y la ausencia radical*. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, vol. 19:(65), 53-64.
- Didi-Huberman, Georges (2017). *En La noche de la filosofía: La imagen potente*. Canal Encuentro. <https://www.youtube.com/watch?v=6uvGhCgupq0>.
- Doyle Calhoun (2020). (Im)possible Inscriptions: Silence, Servitude, and Suicide in Ousmane Sembène's *La Noire de...* *African Literatures*, Indiana University Press, 51(2), 96-116.
- Fabian, Johannes (2019). *El tiempo y el otro : cómo construye su objeto la antropología*. Traducción Cristóbal Gnecco. Bogotá: Universidad de los Andes: Ediciones Uniandes ; Popayán : Universidad del Cauca.
- Frantz Fanon (2009) [1952]. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Gordon, Lewis. (2005), *Through the Zone of Nonbeing: A Reading of Black Skin, White Masks in Celebration of Fanon's Eightieth Birthday*. *The C.L.R. James Journal* 11: (1) , 1-43.
- Gordon, Lewis (1995). *Fanon and the Critic of European Man. An Essay on Philosophy and the Human Sciences*. Nueva York-Londres: Routledge.
- Grosfoguel, Ramón (2008). *El concepto de «racismo» en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser?* *Tabula Rasa*, 16, enero-junio, 79-102
- Hennebelle, Guy (2008). *For Me, the Cinema Is an Instrument of Political Action, but...* En A. Busch & M. Annas (eds.). *Ousmane Sembène: Interviews*, edited by Annett Busch and Max Annas. University of Mississippi, 7-17.
- Miller, Christopher L. (2008). *The French Atlantic Triangle: Literature and Culture of the Slave Trade*. Durham: Duke University Press.
- Murphy, David (2002). *An African Brecht: The Cinema of Ousmane Sembene*, *New Left Review*, 16, 115-129.
- Said, Edward.(2018) [1993]. *Cultura e imperialismo*. Traducción Nora Catell. Barcelona: Debate.
- Sembène, Ousmane (1971). *Voltaïque, La noire de ...* Paris: Présence africaine.
- Solanas, Fernando, y Getino, Octavio. (1972). *Hacia un Tercer Cine*. En A. Híjar (ed.). *Hacia un Tercer Cine: Antología*. México: UNAM / Dirección General de Difusión Cultural, 40-76.
- Virtue, Nancy (2014). *Le film de...: Self-Adaptation in the Film Version of Ousmane Sembène's La Noire de.....* *Literature/Film Quarterly*, 42(3), 557-67.

Cristina Pósleman, Universidad Nacional de San Juan (Argentina)

poslemancristina@gmail.com

Doctora en Filosofía por la Universidad de Chile, docente e investigadora de la Universidad Nacional de San Juan UNSJ. Dirige el Instituto de Expresión Visual perteneciente a la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes (UNSJ). Integra el Comité Académico del Doctorado en Filosofía (Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, UNSJ).

Co-dirige el Proyecto de Investigación "Modulaciones conceptuales y categoriales. Crítica

poscolonial/Filosofías postestructuralistas” (CICITCA–Instituto de Filosofía/FFHA/ UNSJ– Período: 2018–2020). Integra la Red Estudios Latinoamericanos Deleuze y Guattari (REELD&G) para el desarrollo interdisciplinario de conocimientos en filosofía, estética y política

Alejandro De Oto, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Universidad Nacional de San Juan (Argentina)

adeoto@gmail.com

Investigador Principal de CONICET en el Instituto de Filosofía (UNSJ, Argentina). Fue docente de historia en la Universidad Nacional de la Patagonia S. J. B., Argentina y dirigió la Maestría en Letras de la misma universidad. Es profesor de Metodología de la Investigación Filosófica y de Epistemología de la Historia (UNSJ). Se doctoró en el Centro de Estudios de Asia y África de El Colegio de México, ha sido Research Fellow en Brown University y participado del African Series Seminar de University of Cape Town como conferencista, entre otras actividades. Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libro sobre crítica poscolonial y literatura de viaje. Es autor de varios libros. El más destacado es *Frantz Fanon. Política y poética del sujeto poscolonial* (México) que recibió en 2005 el premio “Frantz Fanon Prize for Outstanding Book in Caribbean Thought” de la Caribbean Philosophical Association. En esta asociación fue Secretario de Filosofías del Sur y Estudios Fanonianos. Integra el Centro de Investigaciones y Estudios en Teoría Poscolonial, CIETP (UNR, Argentina).