

# EN LA OTRA ISLA

REVISTA DE AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

## DESCOLONIAL

WALTER D. MIGNOLO PRESENTACIÓN. EL CINE EN EL QUEHACER (DESCOLONIAL) DEL \*HOMBRE\*/FACUNDO GIULIANO  
APUNTES SOBRE LA (DES)COLONIALIDAD CINEMATOGRAFICA/GOYO ANCHOU DECOLONIZACIÓN DEL CINE ARGENTINO.  
PERSPECTIVA HISTÓRICA Y PROPUESTAS DE SALIDA/BYRON DAVIES *HISTORIA PLURIVERSAL: SAMOA* DE ERNESTO  
BACA (2005)/BYRON DAVIES *HISTORIA PLURIVERSAL: ERNESTO BACA'S SAMOA* (2005)/OMAR ARRIAGA  
GARCÉS Y SANTIAGO ESPINOSA GARCÍA EL ESPINAZO DEL DIABLO O LA VOZ DEL OTRO. LECTURA DECOLONIAL  
DE LA MIRADA UBICUITARIA/ROQUE GONZÁLEZ GALVÁN CINES COMUNITARIOS Y COMUNALES EN AMÉRICA LATINA:  
REIMAGINANDO LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL A TRAVÉS DE PERSPECTIVAS DECOLONIALES Y PLURIVERSALES/JORGELINA  
BARRERA PIGNONE CINES AFRICANOS - CINES NEGADOS. MIRADAS DECOLONIALES A TRAVÉS DE LOS FILMS *ÁFRICA*  
*50* DE RENÉ VAUTIER Y *CEDDO* DE OUSMANE SEMBÈNE/CRISTINA PÓSLEMAN Y ALEJANDRO DE OTO LA DISPUTA  
POR EL PRESENTE. ENTRE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA Y EL TEXTO VISUAL/WANDA LÓPEZ TRELLES LA NARRATIVA  
AUDIOVISUAL COMO UN SISTEMA DE VINCULACIONES EN "HAIN, ENLAZADORES DE ENERGÍAS/FEDERICO LUACES MODELO  
DE LA INFELICIDAD: MENTALIDADES DE ÉPOCA CONTRAPUESTAS EN EL CINE ARGENTINO/CECILIA FIEL EL INCAA Y LA  
RAZON EVALUADORA. EFECTOS PRÁCTICOS EN UNA CONCEPCIÓN DE LO REAL/CLARA BEATRIZ KRIGER UNA HISTORIA  
DEL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO/MATÍAS CORRADI RESEÑA DE NADIA LIE. *THE MOTORCYCLE DIARIES: YOUTH, TRAVEL*  
*AND POLITICS IN LATIN AMERICA*/INTI MEZA VILLARINO "UN MOMENTO TRISTE PARA EL MUNDO DEL CINE...". CRÍTICA  
DE *NO OTHER LAND*/FACUNDO GIULIANO, VALENTINA GIULIANO Y CECILIA FIEL TIEMPOS DE TIROS Y ALGORITMOS:  
DETRÁS DE ESCENA CON CRIS TAPIA MARCHIORI/JOSÉ NAVARRO Y CECILIA FIEL LA LIBERACIÓN SONORA. LA MÚSICA  
DE *LLUVIA DE PALOS* EN EL CINE DEL COLECTIVO *LOS INGRÁVIDOS*/SANTOS ZUNZUNEGUI DESDE DÓNDE

NÚMERO 12

ENERO - JULIO / 2025  
ISSN 2796-9924



## *DIRECTOR*

MARIANO VELIZ (IAE-UBA)

## *COMITÉ EDITORIAL*

MERCEDES ALONSO (IAE-UBA)

DÉBORA KANTOR (IAE-UBA, IDAES-UNSAM/CONICET)

MARIELA STAUDE (IAE-UBA, UNA)

MATÍAS MARRA (IAE-UBA)

## *COMITÉ CIENTÍFICO*

ANTONIO RIVERA GARCÍA (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

BEATRIZ TADEO FUICA (UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY)

CLARA KRIGER (IAE-UBA)

DANUSA DEPEZ PORTAS (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

DAVID OUBIÑA (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

EDUARDO RUSSO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA)

ERIKA THOMAS (UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LILLE, FRANCIA)

IDELBER AVELAR (TULANE UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

JENS ANDERMANN (NEW YORK UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

LAURO ZAVALA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA DE XOCHIMILCO, MÉXICO)

MARCELA CROCE (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

MARÍA LUISA ORTEGA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA)

MARIANO MESTMAN (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

NADIA LIE (KU LEUVEN, BÉLGICA)

PABLO CORRO (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, CHILE)

TAMARA FALICOV (UNIVERSITY OF KANSAS, ESTADOS UNIDOS)

## *DISEÑO*

DÉBORA KANTOR

## *MAQUETACIÓN*

PAZ HIGGINS

*CON AUSPICIO DEL INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTACULO (IAE-UBA)*

# ÍNDICE

## DOSSIER

PRESENTACIÓN. EL CINE EN EL QUEHACER (DESCOLONIAL) DEL *HOMBRE*	
WALTER D. MIGNOLO.....	6
APUNTES SOBRE LA (DES)COLONIALIDAD CINEMATOGRÁFICA	
FACUNDO GIULIANO.....	30
DECOLONIZACIÓN DEL CINE ARGENTINO. PERSPECTIVA HISTÓRICA Y PROPUESTAS DE SALIDA	
GOYO ANCHOU.....	52
<i>HISTORIA PLURIVERSAL: SAMOA DE ERNESTO BACA (2005)</i>	
BYRON DAVIES.....	63
<i>HISTORIA PLURIVERSAL: ERNESTO BACA'S SAMOA (2005)</i>	
BYRON DAVIES.....	83
<i>EL ESPINAZO DEL DIABLO O LA VOZ DEL OTRO. LECTURA DECOLONIAL DE LA 'MIRADA UBICUITARIA'</i>	
OMAR ARRIAGA GARCÉS Y SANTIAGO ESPINOSA GARCÍA.....	102
CINES COMUNITARIOS Y COMUNALES EN AMÉRICA LATINA: REIMAGINANDO LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL A TRAVÉS DE PERSPECTIVAS DECOLONIALES Y PLURIVERSALES	
ROQUE GONZÁLEZ GALVÁN.....	125

CINES AFRICANOS - CINES NEGADOS. MIRADAS DECOLONIALES A TRAVÉS DE LOS FILMS <i>ÁFRICA 50</i> DE RENÉ VAUTIER Y <i>CEDDO</i> DE OUSMANE SEMBÈNÉ JORGELINA BARRERA PIGNONE.....	143
LA DISPUTA POR EL PRESENTE. ENTRE LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA Y EL TEXTO VISUAL CRISTINA PÓSLEMAN Y ALEJANDRO DE OTO.....	160
LA NARRATIVA AUDIOVISUAL COMO UN SISTEMA DE VINCULACIONES EN "HAIN, ENLAZADORES DE ENERGÍAS" WANDA LÓPEZ TRELLES.....	173
MODELO DE LA INFELICIDAD: MENTALIDADES DE ÉPOCA CONTRAPUESTAS EN EL CINE ARGENTINO FEDERICO LUACES.....	191
EL INCAA Y LA RAZÓN EVALUADORA. EFECTOS PRÁCTICOS EN <i>UNA</i> CONCEPCIÓN DE LO REAL CECILIA FIEL.....	209

## **RESEÑAS**

UNA HISTORIA DEL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO CLARA BEATRIZ KRIGER.....	222
<i>THE MOTORCYCLE DIARIES: YOUTH, TRAVEL AND POLITICS IN LATIN AMERICA</i> MATÍAS CORRADI.....	225

## **CRÍTICA**

"UN MOMENTO TRISTE PARA EL MUNDO DEL CINE...". CRÍTICA DE <i>NO OTHER LAND</i> INTI MEZA VILLARINO.....	229
--	-----

## **ENTREVISTAS**

TIEMPOS DE TIROS Y ALGORITMOS: DETRÁS DE ESCENA CON CRIS TAPIA MARCHIORI FACUNDO GIULIANO, VALENTINA GIULIANO Y CECILIA FIEL.....	234
--	-----

LA LIBERACIÓN SONORA. LA MÚSICA DE *LLUVIA DE PALOS* EN EL CINE DEL COLECTIVO *LOS INGRÁVIDOS*  
JOSÉ NAVARRO Y CECILIA FIEL..... 260

## *ENSAYO*

DESDE DÓNDE  
SANTOS ZUNZUNEGUI..... 252

# PRESENTACIÓN

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

POR WALTER D. MIGNOLO

### I

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

### III

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

#### IV

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

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

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

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

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

## V

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

## VI

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

## VII

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

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



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

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

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

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

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



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

## VIII

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

## IX

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

## X

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

# *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”.<sup>1</sup>

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,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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, rememora.

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 agrandar 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 dismantelar 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 alumbró 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”.<sup>5</sup> 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”.<sup>6</sup> ¡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 tribuna<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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).

# *DECOLONIZACIÓN DEL CINE ARGENTINO. PERSPECTIVA HISTÓRICA Y PROPUESTAS DE SALIDA*

POR GOYO ANCHOU

**Decolonization of argentine cinema. Historical perspective  
and proposals for a way out**

**Abstract:** Hay dos posiciones frente al dilema de cómo debiera encararse un fomento estatal de cine Argentina, una vez que se pueda encarar la reconstrucción del sector, y tienen como núcleo la proporción de recursos que debiera darse a cada área. La primacía del fomento directo para la producción de las empresas, ha conducido a la negación y atrofia de los otros sectores de la actividad cinematográfica. Un crecimiento seriamente planificado en la conservación de películas y el desarrollo de audiencias a un nivel federal, implica forzosamente una proporción menor para el subsidio directo a las productoras. El estímulo a una estética latinoamericanista, con sus presupuestos menores, es la opción compatible con el desarrollo de nuestras estructuras de producción.

**Abstract English:** There are two positions regarding the dilemma of how state support for film should be addressed in Argentina, once the reconstruction of the sector can be undertaken, and they are based on the proportion of resources that should be allocated to each area. The primacy of direct support for production companies has led to the denial and atrophy of other sectors of film activity. Seriously planned growth in film preservation and audience development at the federal level necessarily implies a smaller proportion of direct subsidies for production companies. Encouraging a Latin American aesthetic, with its smaller budgets, is the option compatible with the development of our production structures.

**Palabras clave:** Cine - Vanguardias - América Latina - Desarrollo - Pluriverso

**E**ste texto no es el texto de un académico, tampoco es el texto de un crítico, y sí, quizás, es el texto de alguien que, en algún momento de su vida pensó, por un tiempo breve, que era ambas cosas. Es un texto de barricada, el texto político de alguien cuya vida estuvo imbricada en

las diferentes áreas del cine desde hace más de tres décadas. Ojalá sea para provecho general o, en cualquier caso, sirva para ilustrar una posibilidad real para nuestro cine.



**Imagen 1.** Electrochongo en videoclip *Peter Pank: En busca del tiempo perdido* (Goyo Anchou, 2022)

## 1. Un balance calamitoso

Hacer un balance de cómo el cine argentino llegó a la situación actual puede ser un ejercicio penoso, todas las historias de una derrota lo son, y el cine argentino es un cine que ya hace demasiado tiempo que ha perdido la conexión con su mercado interno. No debe extrañarnos que, de todas las campañas de desprestigio que publicitó el nuevo gobierno de ultraderecha, para justificar el desmantelamiento de la cultura, la más exitosa haya sido la dedicada a la protección del cine. El cine argentino no le importaba a nadie más que a quienes lo hacíamos. Y es que el desplazamiento fuera de la zona de visibilidad de la gente, en nuestro país, ha sido casi completo. Y si alguna producción realizada en Argentina es ahora resaltada, lo es solamente en el caso en que haya sido de capitales extranjeros. En 2024 se dio un entrecruzamiento paradójico de campañas en el que, mientras el gobierno hacía su cruzada de desprestigio al cine nacional, Netflix publicitaba el “Hecho en Argentina” como lema de mercadeo. El estado de las cosas es tal que pareciera que, así, sólo va a poder hacerse cine en la Argentina mediante la internacionalización de la producción o, en su defecto, con la aplicación de tácticas de cine guerrilla, que discutan esta nueva realidad desde la periferia.

Esto no ha sucedido solamente en la Argentina, no estamos solos en nuestra derrota. A partir de la década del 90, la avanzada del sistema de exhibición norteamericano sobre los mercados mundiales fue general, influyendo de manera decisiva en el debilitamiento y eventual asfixia de varias escenas nacionales, que habían sido muy vitales hasta entonces, el caso de la cinematografía cantonesa es un buen ejemplo. Lo que debe preocuparnos es por qué, en Argen-

tina, con una presencia estatal tan fuerte, hemos llegado hasta esta situación, qué es lo que falló en la organización del fomento para que, a pesar de tanto esfuerzo sostenido en el tiempo, no se haya podido evitar este fracaso; y es muy preocupante que una parte significativa de los productores y realizadores más implicados con los subsidios estatales no vean que el hecho mismo de que el cine nacional sea, hoy, un desconocido del público, implica necesariamente que la derrota era bien anterior a las políticas de recorte de los libertarios. El año pasado, durante una de las asambleas del sector, cuando le pregunté a un productor a qué le adjudicaba la falta de público de su último estreno comercial, él solamente lo atribuyó a la no entrega de la cuota del subsidio destinada a la publicidad. A este grado de irreflexión hemos llegado.

## 2. El cine de prestigio en la economía extractivista.

El objetivo principal del realizador argentino promedio hoy es tener un buen camino de exhibición en festivales, con su batería de premios, que antes constituían una garantía de que sería posible atraer a la gente hasta las boleterías, pero que ahora, con suerte, apenas suscitan la curiosidad de los colegas que, quizás ni aún así, vayan a ver estas películas. Tal es el estado de apatía general. En tiempos de los comités de selección del INCAA, estas distinciones también podían cumplir los requerimientos de antecedentes necesarios para influir en la decisión de la asignación de un subsidio, pero, en términos generales, la política del prestigio internacional ya se ha utilizado tanto desde la época de Torre Nilsson y el éxito crítico de *La casa del ángel* en el Festival de Cannes de 1957, primer referente histórico de esta política del prestigio, que ya no le importa a nadie más que a los directamente interesados. Los laureles se volvieron hojarasca y, aún así, a los realizadores el único público que nos queda es el de los festivales, por lo que seguimos filmando con la sola esperanza de que nos seleccionen, para presentar nuestras películas ante un público no sólo extranjero, sino también de nicho, nunca demasiado grande, y esto porque las pocas bocas de conexión posible con nuestro país se nos han ido negando progresivamente, hasta llegar a este punto en que la inaccesibilidad al público nacional está prácticamente resignada a excepciones. La sensación es que el estado de dependencia extranjera fuera definitivo.

El volcarse de la actividad al comercio exterior no deja de tener sentido en el marco general de una economía extractivista. Las buenas películas se pueden exportar, como las vacas, como el litio, como la soja e incluso como la juventud, como todo lo bueno que, según una lógica colonial, se debe ir afuera. El balance comercial del cine entendido así puede ser positivo y hacer ingresar divisas, y hemos escuchado mucho éste argumento entre las figuras públicas que defendieron al cine durante el último tiempo, pero ¡caramba!, la producción cultural no es asimilable a la agropecuaria, pareciera que nos estamos dando cuenta recién ahora: no podemos dejar afuera de la ecuación la conexión con la gente en nuestro país, la generación de audiencia. Y una audiencia no son necesariamente números para poner en una planilla, es algo vivo que se cultiva y se hace crecer y se debe cuidar tanto como pueda cuidarse la producción. Cualquier persona que haya realizado una película sabe que el proceso de llegar hasta un público es incluso más arduo que el de la realización, porque el público a veces sólo existe en can-

tidades en un principio imperceptibles, pero que pueden originar un proceso de crecimiento extendido en el tiempo, como el grano de mostaza de la parábola bíblica. Una audiencia puede ser cuantitativamente insignificante en comparación con los números de la distribución masiva norteamericana, pero cualitativamente muy poderoso en términos de cultivo de una tendencia cultural que permita una alternativa que antes, directamente, no existía. Un ejemplo en este sentido es el crecimiento de una audiencia nacional para el cine de terror, comenzada hace aproximadamente dos décadas, con audiencias mínimas y producción precaria, y que ahora se ha convertido en una de las pocas corrientes audiovisuales argentinas con un público fidelizado que, en sus casos más celebrados, como el de *Cuando acecha la maldad*, se ha expandido hasta la masividad. Este tipo de cultivos de audiencia debe convertirse en una política de estado si queremos un desarrollo sólido de nuestra cinematografía.



**Imagen 2.** Estética latinoamericanista: desperfectos de imagen en *La peli de Batato* (Goyo Ancho & Peter Pank, 2011).

### 3. Audiencias prosumidoras

Soy de la creencia de que una de las maneras efectivas de cultivar un público nacional para la producción de cine en Argentina, desde su casi inexistencia actual, debe darse mediante la paciente actividad cine clubística de una red federal, combinada con una formación audiovisual teórica y práctica, que impulse la figura de los prosumidores, neologismo que se refiere a los productores/consumidores característicos del renacimiento del teatro independiente porteño, creadores interesados no sólo en hacer, sino también en estar al tanto de la producción de sus colegas y los debates que así se generan. Han habido experiencias en ese sentido, experiencias frustradas o incompletas, pero cuyas estructuras remanentes todavía pueden encon-



trarse para no comenzar de cero una labor orgánica de reconstrucción. Para realizar esto hacen falta vocación, docencia y curaduría. La programación de una sala, por más pequeña que sea, tiene que tener una curaduría con visión propia para que su audiencia cobre vida y crezca. No puede seguir considerándose a la exhibición pública como otro requisito burocrático para el acceso a cuotas pendientes de los subsidios. Las películas se convierten así en excusas para acceder y ejecutar presupuestos, no importando tanto las películas en sí, como la continuidad de producción que permita el funcionamiento de las empresas. Los realizadores afirman que ellos se dedican a hacer las películas, que su responsabilidad llega hasta ahí. Los productores afirman que ellos se encargan de conseguir la plata para que todos cobren, que su responsabilidad llega hasta ahí también. Los distribuidores colapsaron desde que entraron compañías internacionales al juego, pero eso ahí ya no les importa tanto a los demás. Y así nos encontramos con una especialización laboral de cada quien en su rubro, súper profesionalizada, haciendo película tras película que a poca gente le importa si no se ven tanto, donde una burocracia dominada por las presiones empresariales, que son quienes verdaderamente han tenido el control del sector, no alcanza a encauzar todas las partes del fenómeno. Ahora los ultraderechistas se montan en el eslogan de que al cine argentino no lo veía nadie, y que hay que hacer películas que vea la gente, y parecemos volver a la vieja dicotomía que oponía un cine de arte a otro de industria, cuando ambos han sido igualmente vencidos en esta gran derrota generacional del cine argentino. Tanto las películas de Néstor Montalbano como las de Lisandro Alonso, están hermanadas en este fracaso.

#### **4. Panorama asambleario**

Durante el año 2024 se organizaron varias asambleas donde pudimos advertir cómo muchos productores insisten con que el único problema está en la interrupción del fomento, y en esto están acompañados por gran parte de los trabajadores sindicados, los técnicos que no ven ningún inconveniente en tanto se reanude la entrega de cuotas y puedan seguir con su trabajo. Como los sueldos derraman íntegramente en la sociedad, no es estrictamente necesario ni siquiera que esas películas se vean para que resulten beneficiosas, explican en las asambleas. Y esto es un punto que no deja de ser cierto, tienen razón cuando lo dicen estos compañeros trabajadores, pero es lo que nos deja en el callejón sin salida de una cultura girando sobre el vacío, esto es: una cultura que, por plantarse sólo frente a la ejecución de los subsidios, puede prescindir de la audiencia. Así no se puede augurar ningún muy buen futuro al desarrollo de una cultura nacional. La cortedad de miras a largo plazo de quienes han detentado el poder en el sector es apabullante y no es que no haya gente que no lo quisiera advertir, sino que, históricamente, las opiniones que han sido tenidas en cuenta en los espacios de decisión han sido solamente las de los sectores incluidos en el beneficio estatal, siendo el trato reservado para las voces disidentes, el destierro a los márgenes primero, y la negación de su existencia después. Si acá sólo importa la opinión de los beneficiados, es muy difícil que podamos cambiar los errores estructurales que arrastramos. Reaccionemos, por favor.

Hay dos posiciones aparentemente antitéticas frente al dilema de cómo debiera encar-

arse un fomento estatal. Estas posiciones tienen como núcleo la proporción de recursos que debiera darse a cada área. Durante el primer encuentro Contracampo, en Mar del Plata, en medio de una serie de debates públicos, se comentaron los detalles del proyecto de una nueva ley de cine, en la que se preveía una futura división de las partidas presupuestarias en tercios, uno para la producción, otro para la difusión y el tercero para la conservación; al mismo tiempo, en otra charla hecha por fuera de este encuentro, un representante de una asociación de actores explicaba cómo desde ese sector se oponían a este nuevo proyecto de ley, porque implicaba volver a darle una sobredimensión a la gestión del INCAA, que debiera estar, según este punto de vista, sólo como vehículo para la adjudicación de fondos a la producción directa, minimizando la entidad a una función apenas operativa al manejo empresarial. Esta división del campo popular relacionado al cine condujo a que el proyecto de la nueva ley de tercios presupuestarios, que había conseguido finalmente quien lo presentara al Congreso, se cayera antes de fin de año, por falta de apoyo de todas las partes.



**Imagen 3.** Estética latinoamericanista: imagen pixelada en *Heterofobia* (Goyo Anchou, 2014)

## 5. La concentración de capital como rémora colonial

La primacía del fomento directo para beneficiar a la producción de las empresas, que ha conducido a la negación y atrofia de los otros sectores de la actividad cinematográfica, ha sido el punto de vista hegemónico y, vemos por los resultados, lo sigue siendo, porque la combinación de la presión empresarial con la de los sindicatos ha tenido un rol decisivo a la hora de hacer caer la nueva ley de tercios. Pero acá no va a poder hacerse una verdadera reconstrucción estructural del cine nacional si antes no se concilian estas dos visiones en pugna, y el partido empresarial va a tener que resignar un poco sus negocios, para no seguir interfiriendo en la



reconstrucción de una actividad que ha quedado devastada luego de tantos años de ingerencia de la esfera privada en la gestión pública. Más plata para menos películas es lo que han venido pidiendo desde hace años las empresas más grandes, porque necesitan la concentración de capital para mantener el tamaño industrial de las producciones que aseguren su piso de profesionalidad, y esto suponiendo que nadie se haga rico en el intercambio. Una superproducción como *El Eternauta*, de cuyo éxito nos alegramos, porque ilustra que el mercado latino está ahí todavía como público natural de la Argentina, tiene un presupuesto insignificante para los estándares internacionales, pero que si lo medimos con el tamaño de la producción local, incluso llega a superar el monto anual disponible para el INCAA.

Y esta es la discusión principal que tiene que darse en el campo cinematográfico para poder seguir adelante, qué tipo de cine es el más conveniente, y no digo ideal, para quitarnos del subdesarrollo estructural de la cinematografía argentina. ¿Pocas producciones de capital concentrado? ¿O muchas producciones de pequeño formato, con presupuestos asimilables al documental o la producción teatral independiente? ¿Por qué el cine tiene que ser esta actividad millonaria? ¿No hay ejemplos de películas realizadas con capitales tan pequeños como pequeñas pueden ser nuestras audiencias promedio, y que sirvan para mantener una producción constante y extendida? Hay descalificaciones, y no precisamente desde los sectores más conservadores, que quieren ser definitivas de esta última opción, con justificaciones axiomáticas tales como “el cine no es eso”, “el cine tiene procesos técnicos que no pueden equipararse al teatro”, “quien diga eso no tiene idea de lo que es el cine”. Todas justificaciones ontológicas que parten de una concepción falsamente profesionalista del cine, es decir: primer mundista. El cine, para esta gente, estos amigos, porque no dejan de ser amigos muchos de ellos, no puede ser otra cosa que una manera específica de dividir el trabajo según una estructura asimilable a la de la industria internacional. Y es una discusión tan vieja como la guerrilla, porque es la inversión de los cánones estéticos la que puede abrirnos el camino hacia un lenguaje cinematográfico compatible con el desarrollo de nuestras estructuras de producción. Y no es tanto el lenguaje, como la manera de producir el lenguaje lo que cuenta, el tipo de organización no especializada del trabajo, donde se da el proceso de inversión revolucionaria que concluye necesariamente en un resultado artístico opuesto al neoclasicismo industrial, una modernidad latinoamericana cuya validez es preciso reivindicar a viva voz, porque aún hoy, luego de tanta tradición acumulada en este sentido, se sigue negando su viabilidad.

## 6. La estética latinoamericanista como herramienta de desarrollo

La estética latinoamericanista no es un capricho de teóricos y vanguardistas de la década de 1960, es una opción real para el desarrollo de una cultura audiovisual autónoma, que nos permita resolver los problemas que desde hace décadas no dejan de empeorar. Optar por un crecimiento seriamente planificado en las partes de la conservación de películas y el desarrollo de audiencias a un nivel federal, implica forzosamente una proporción menor para el subsidio directo a las empresas productoras, ir en el sentido contrario es continuar la lógica que nos ha traído hasta donde estamos. Una proporción menor para las productoras quiere decir dos cosas,



o muy pocas películas de capital concentrado y técnica de estándar industrial, o muchas películas de inversión mínima, la 5ta vía de ficción, que cultiven un rumbo estético latinoamericanista, el rumbo de la precariedad técnica como valor positivo y estandarte, donde la fuerza humana creadora tenga mucho más peso como valor de producción que la cantidad de capital invertido. Y cuando hablamos de estética latinoamericanista, de dar vuelta los cánones de perfección por los de la imperfección técnica, no significamos un cine autoindulgente o alejado de una búsqueda que produzca un placer intenso contemplar, porque desafío a quien sea a comparar películas como *Dios y el diablo en la tierra del sol* o *La primera carga al machete*, ejemplos de pobreza técnica al servicio de un nuevo canon, frente a la filmografía completa de Walter Salles, con sus producciones millonarias de ferviente lenguaje colonial, a ver cuáles pican más alto en su intensidad como experiencia artística. Y esto no está dicho para descalificar a los industrialistas, sino para neutralizar la descalificación que éstos hacen de todo lo que ellos no practican, porque son los cultores de este lenguaje colonial los que invisibilizan y refutan la posibilidad del canon propio latinoamericano, que es el que en verdad posibilitaría el desarrollo de nuestra industria. ¡Desde ese lado provienen los alaridos ontológicos de “no lo entiendo”, “eso no es cine”! Las búsquedas estéticas de Raúl Perrone o Lucía Seles, con sus desprolijidades y miseria de texturas, mal que les pese a muchos, no son inferiores al brillo técnico de Campanella, aplaudido por los gringos, y deben coexistir en un plano de igualdad artística.



**Imagen 4.** Radicalización política en *El triunfo de Sodoma* (Goyo Anchou, 2020)

## 7. Geometrías del pluriverso.



Una de las claves para iniciar un proceso de desarrollo es la convivencia entre alternativas antitéticas, el pluriverso de opciones a libre disposición que debaten los teóricos de la decolonización, es decir: no ir por la abolición de la hegemonía, sino que se dejen de desmentir las alternativas. No se van a dejar de hacer producciones del neoclásico industrial porque el estado deje de darle prioridad a su subsidio, los gringos están poniendo plata muy alegremente para hacer producciones a la escala que a ellos les gusta, con los resultados asimilables al gusto masivo industrializado y la atención preferencial de los medios de comunicación. Las principales productoras industriales argentinas están desde el primer momento haciendo fila en sus despachos, para tercerizar servicios, y el INCAA puede estar ahí también, pero con un tipo de apoyo que no implique necesariamente un aporte de capital que, convengamos, para la escala de esas producciones, resultaría irrisorio. Y un cine colonial puede estar en la misma realidad que uno que se entronque sobre la tradición de liberación latina del cine imperfecto, que tantas obras maestras produjo y cuyo corpus teórico habla de frente con los problemas estructurales del continente; pero una vez legitimada la existencia y viabilidad de un canon estético latinoamericano que, repetimos, es lo que todavía está en disputa para muchos, se puede esclarecer el punto de la discusión sobre cuál de estas dos maneras de acercarse a la práctica cinematográfica debe ser tenida en cuenta a la hora de preferir una política de fomento estatal para el desarrollo a mediano y largo plazo de la actividad en Argentina. La concentración de capital para grandes producciones, insistimos, va a imposibilitar el desarrollo estructural y, ya lo vimos, sólo va a asegurar la estabilidad de un puñado de empresas y sus producciones del año, más la filtración esporádica en alguna que otra de las pantallas en posesión de las metanacionales del rubro. ¿Qué proyección a futuro tiene eso? ¡Díganlo en voz alta y fuerte, porque yo no veo que eso lleve a un futuro muy diferente que el pasado que dejamos atrás, cuando asumieron los energúmenos libertarios que ahora desmantelan todo! Un rulo de producciones hechas en función de comités de subsidios y/o comités de selección de festivales europeos. La institución de una Cinemateca Nacional, por ejemplo, ¿es compatible con la posición de los concentradores de capital? ¡No! ¡Claro que no! Usar la plata destinada al cine para la creación de una Cinemateca sería, siguiendo este razonamiento, quitarle la plata del bolsillo no sólo a los dueños de las productoras, sino también a todos los técnicos especializados de estos grandes equipos, entendidos según el prototipo industrial colonial, y eso sería ponernos a los sindicatos en contra. ¡No podríamos avanzar por ese lado! ¡La Cinemateca no sería posible, por lo tanto! Y así estamos como estamos, no sólo corren peligro de desaparecer los pocos remanentes de nuestro cine clásico, por las décadas y décadas de negligencia del sector; sino que muchas de las películas de nuestra última generación consagrada, las del Nuevo Cine Argentino, las de la década del 2000, tan obsesionadas con la profesionalización visual, multipremiadas en los festivales, ya no se consiguen más que en versiones de baja resolución para Internet, perdidos sus originales de manera irreversible. ¡Fíjense qué pasó con su preciado brillo técnico, porque 20 años después muchas sólo se ven en 360 píxeles! Esa es la cortedad de miras empresarial que nos trajo hasta acá.

No se puede dejar que las empresas sigan siendo la voz concluyente al momento de decidir la forma que adquiera el fomento, porque éstas, al final del año, sólo se preocupan por su balance financiero. Todo lo demás, el futuro mismo de la sociedad, es secundario frente a estos



balances. El sector empresario tiene que entenderlo. Hay que llegar a un consenso, o si no, a una concesión: ¿podemos esperar que la parte privilegiada entienda la necesidad de aspirar al bien de todos y resignar el poder que tan mal han administrado? No todo el poder. Un poco nomás, cosa de que podamos salir del pantano de subdesarrollo en el que estamos. ¿Podemos dejar este sistema de presiones empresariales donde sólo tienen poder los que históricamente han sido más beneficiados? ¿No piensan ustedes que hay que hacer un balance en serio de todo lo juzgado hasta ahora en relación sobre en qué consiste la práctica de fomentar el cine en un país subdesarrollado? Hasta acá nos trajeron las ínfulas de una falsa profesionalización. Si soñamos con la técnica de los amos coloniales, pero todavía estamos en un caserío de chapa y sin cloacas, no debe extrañarnos que terminemos hundidos en la mierda.

## **8. La fe en nuestro cine**

La estética latinoamericanista no hace tanto énfasis en cómo deben ser los resultados a conseguir, sino en la radicalización de sus esquemas de producción, para hacerlos asequibles a un desarrollo con financiamiento restringido, como sin lugar a dudas es el nuestro. Si hacemos de esta opción una política de estado, habilitamos una línea preferencial de producción de bajo costo, promovemos la búsqueda artística sobre las bases de la inversión de los cánones estilísticos, a través de redes de difusión y enseñanza de nuestra tradiciones emancipadoras, no para descalificar a los otros, no, sino para plantear la posibilidad de una forma autóctona, según los ejemplos que ya tenemos a disposición en la historia de todo el continente, un tercio como el que estaba previsto para la producción directa, en el malogrado proyecto de la nueva ley de cine, bastaría para apoyar un gran número de pequeñas productoras, que no harían rico a nadie, no, que no serían funcionales a los negocios de las casas productoras, no, pero que abrirían la oferta laboral a mucha más gente, al multiplicar los proyectos, y permitirían la continuidad de la pequeña producción en una gran escala que permitiera la aparición estadística de obras logradas en un nuevo estilo que, incluso los festivales internacionales más esnobs, luego del desconcierto inicial y cuando vieran que esto responde a un movimiento genuino, harían fila para programar; mientras tanto podrían utilizarse los dos tercios restantes del presupuesto, que recordemos, tampoco es tanta plata, para el establecimiento de la Cinemateca y preservar nuestra memoria, esto sí: en mejores situaciones técnicas que las de ahora, que son para ponerse a llorar de la impotencia, y también, sobretodo, para la reconstrucción de una opción para las audiencias nacionales, el pluriverso entramado de salas y aulas a nivel federal, que faciliten el acercamiento paulatino a la práctica y apreciación de un cine que, en un primer momento, sólo nos va a quedar la opción de que sea de minorías, pero una minoría con potencial de crecimiento, una minoría cualitativamente intensa, capaz de llevar hacia el futuro la idea de una cultura emancipada de las metrópolis que se turnan para oprimirnos, una audiencia, en fin, a la altura de una nación grande, independiente y orgullosa de sí misma, y esta es una tarea que ha sido relegada hasta un término tal que, cuando la encaremos, tendrá que exigir una abnegación y una paciencia de proporciones épicas por parte de quienes se la pongan al hombro, pero ¿saben qué?, es posible, sí, ¡tiene que serlo! Conocemos el camino. Alguna vez nos tiene que salir bien.



**Imagen 7.** Perfo en el 45 Festival de La Habana, durante la proyección de *¡Homofobia!* (Goyo Anchou, 2024) (Imágenes 5 y 6 no van)

**Goyo Anchou** (realizador argentino de cine guerrilla)

[goyoanchou@gmail.com](mailto:goyoanchou@gmail.com)

Estudió en la Universidad del Cine y fue programador del Festival de Mar del Plata. Especializado en historia del cine argentino clásico, cuenta con varias publicaciones en ese rubro. Dirigió diversos cortos y largometrajes, entre ellos *Safo* (2004). *¡Homofobia!*, su quinto largometraje, ganó el premio Otros Territorios, a mejor película de vanguardia, en el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (2024).

# HISTORIA PLURIVERSAL: SAMOA DE ERNESTO BACA (2005)

POR BYRON DAVIES

**Resumen:** El largometraje experimental *Samoa* (2005) de Ernesto Baca fue fundamental para renovar el interés por el Súper 8 en Argentina a comienzos de este siglo. Su enorme colección de planos se organiza en torno a una idea única pero multivalente: el espejo como lugar de la *contraconquista*. La película abre y cierra con tomas de conquistadores llevando un espejo que refleja la luz, símbolo de las “imágenes en guerra”, es decir, de la perspectiva renacentista contra la que la película alista con frecuencia lo plano del formato Súper 8. La propia estructura no lineal de *Samoa* adopta la figura del espejo: una curva simétrica en forma de palíndromo. Su concepción del espacio se desprende de la separación entre esos lados de la curva, lo que la convierte en lo opuesto a las concepciones espaciales dominantes en el cine “clásico”: toda una región de estructura y planos sin profundidad de campo frente a estructura delgada y espacio profundo. La película se convierte entonces en una constante interrogación de la noción de centro: el centro como pliegue entre dos representaciones espejadas, lo que a su vez se convierte en una oportunidad para interrogar la relación entre los centros metafísicos y los geopolíticos (metrópolis). La película apunta así hacia una *ética de la liberación* que no es accesoria sino que podría decirse que es interna al cine experimental de Súper 8.

**Palabras clave:** Ernesto Baca, *Samoa*, cine experimental argentino, Super 8, pensamiento decolonial

**Abstract:** Un análisis del largometraje experimental en Súper 8 *Samoa* (Argentina, 2005) de Ernesto Baca, desde la perspectiva del pensamiento decolonial.

Hacia el final del documental *Time Out of Joint*, de Caspar Strake, de 2015, la famosa cineasta experimental germano-argentina Narcisa Hirsch habla de su fantasía de invertir la flecha del tiempo. ¿Y si la contracción del universo que experimentó al envejecer pudiera invertirse y sintiera que el universo se expande? ¿Y si no enfrentara a la muerte, sino a la autorreducción que acompaña a un universo ampliado? Este pensamiento retoma el hilo de sus observaciones



anteriores en el documental sobre las posibilidades de proyectar una película al revés. Comenta la conmoción que causó en sus alumnos, especialmente entre los varones, la proyección de una película de Stan Brakhage sobre el parto, *Window Water Baby Moving* (1959), al revés: no estaban preparados para una muestra gráfica de la fantasía de volver al vientre materno.

Más allá de la biografía individual, ¿qué hay de las heridas históricas? ¿Podría revertirse la historia del colonialismo? Es característico del pensamiento decolonial rechazar rotundamente cualquier fantasía de volver a un pasado premoderno y precolonial. Al final de su libro *1492: El encubrimiento del otro*, Enrique Dussel insiste en que su visión “transmoderna” no pretende “un proyecto pre-moderno, como afirmación folklórica del pasado; ni un proyecto anti-moderno de grupos conservadores.” Más bien pretende trascender el Eurocentrismo en nombre de “su Alteridad negada” (Dussel 1992: 178). Para Dussel, la liberación transmoderna rechaza la fantasía de que la negación del Otro por parte de la modernidad colonial nunca tuvo lugar, o que podría revertirse; más bien lucha por un futuro político en el cual el Otro negado por la modernidad sea reconocido como protagonista de la historia.<sup>1</sup> Más concretamente, según importantes pensadores decoloniales, deberíamos hablar de una pluralidad de protagonistas y de una pluralidad de centros: Walter D Mignolo dice: “la genealogía del pensamiento decolonial es *pluriversal* (no universal)” (Mignolo 2007: 43), refiriéndose también al lema de los zapatistas, “Un mundo en que quepan muchos mundos.” (Mignolo 2007: 42).

Sin embargo, muchas de las reivindicaciones más llamativas del cine experimental también pueden entenderse como argumentos a favor de la pluriversalidad de este medio: un descentramiento de los formatos y formas de percepción dominantes. Por supuesto, estas reivindicaciones incluyen el rechazo de la narrativa lineal (solo ocasionalmente enmarcado por cineastas experimentales como rechazo de los formatos narrativos europeos o norteamericanos). Pero también incluyen el pensamiento apuntado en los comentarios de Hirsch en *Time Out of Joint*, a saber, un rechazo de las normas de “error” y “corrección” que operan en la proyección —¿quién puede decir que proyectar una película al revés es un error?— y, de hecho, una línea borrosa entre las variables en la proyección y la “obra” fílmica. Otro ejemplo de esto último serían las prácticas del propio Brakhage al proyectar películas deliberadamente desenfocadas, reduciendo así el carácter de la pantalla cinematográfica como ventana al espacio profundo y recesivo (Brakhage 2001: 175).

Asombrosamente, Brakhage también vinculó esa reducción del espacio recesivo —y la correspondiente expansión de las demás capacidades expresivas del cine— a un rechazo hacia ciertos tipos de prejuicios europeos y occidentales sobre la visión en el cine. Como dice en el mordaz comienzo de su libro de 1963 *Metáforas sobre la visión*:

Y también está el ojo de la cámara, con sus lentes creados para lograr la perspectiva compositiva occidental del siglo XIX (ejemplificado a la perfección por

1. Dussel dice: “El primer protagonista de la historia latinoamericana posterior al ‘choque’ cultural de 1492, invisible a la Modernidad, *son los indios mismos*,” (Dussel 1992: 150).

la conglomeración arquitectónica de detalles de la ruina “clásica” durante ese siglo) mediante la curva de la luz y las limitaciones del encuadre de cada imagen; su velocidad estándar de filmación y proyección calibrada para alcanzar la sensación del vals vienés en su lentitud ideal [...] y su película color fabricada para producir esa imagen estilo postal (pintura de salón) representada por esos oh-tan-azules-cielos y esos tonos de piel aduraznados. (Brakhage 2014: 55).

Una década más tarde, Brakhage hablaría también de las constricciones que supuso su “formación en esta sociedad de perspectiva renacentista, en esa forma de ver que llamaríamos ‘la del hombre que conquista el oeste’, [...] una forma de ver agresiva y que pretende hacer de cualquier paisaje un pedazo de *real estate* [propiedad inmobiliaria]” (Brakhage 2001: 158).<sup>2</sup> Tal vez podríamos aceptar la propuesta de que los comentarios de Brakhage se aproximan, en un registro peculiarmente norteamericano, a un rechazo fílmico del “*Yo conquisto*”: según Dussel, el pensamiento constitutivo de la modernidad eurocéntrica. Brakhage sugiere que un pensamiento similar se refleja en la idea misma de tierra (el encuadre y la captura de un espacio profundo y recesivo) interno a la representación cinematográfica clásica (Dussel 1992: 47).

Abundan otros ejemplos. De hecho, en su libro *Light Moving in Time*, William Wees recoge numerosos modelos del cine experimental norteamericano en los que el género suspende las señales de perspectiva consideradas “normales” por el cine convencional. Entre ellas se incluyen no solo películas de Brakhage —por ejemplo, se refiere a la “necesidad de Brakhage de escapar de la tiranía del punto de fuga”— sino también el zoom lento y descendente de *Wave-length* (1967) de Michael Snow, donde “una imagen inicial de un espacio bastante profundo se vacía lentamente de su profundidad ilusoria” (Wees 1992: 52). Según Wees, el zoom de Snow elimina “las señales de perspectiva y aplanar el espacio de la habitación contra la pared y las ventanas” (Wees 1992: 52). Snow comienza su película con un ejemplo radical de “perspectiva renacentista”, pero con el objetivo final de derrotarla radicalmente. Por supuesto, en todos estos comentarios, aún estamos muy lejos de detallar los métodos desfamiliarizados del cine experimental en una “*contraconquista*”: no hay indicios de que los autores entiendan que estos métodos se conecten con la “guerra de las imágenes” —por adoptar el título de Serge Gruzinski para su estudio sobre la imposición de la Conquista española en Mesoamérica de los modelos europeos de perspectiva renacentista y del espectador ideal (Gruzinski 1994).

Sin embargo, toda esta historia es digna de mención porque nos permite comprender la importancia de algunos accidentes aparentes en la relación entre el cine experimental y el pensamiento decolonial. Por ejemplo, una proyección de formato reducido en Súper 8 de *Wave-length*, organizada por Narcisa Hirsch en Buenos Aires a finales de los 90, fue precisamente la primera proyección pública de ese formato que vio el incipiente cineasta Ernesto Baca (nacido en Florencio Varela, Buenos Aires, en 1969), él mismo abiertamente influido por la escritura

2. Mi traducción.



decolonial (Pécora 2023: 244).<sup>3</sup> (La primera vez que Baca vio una proyección de Súper 8 fue unos años antes, en una clase de su mentor, el cineasta argentino Claudio Caldini, de la película *Ofrenda* [1978], del propio Caldini, empleando un método desfamiliarizador que contrasta fuertemente con el de *Wavelength*: la anulación de las señales de perspectiva mediante la veloz proliferación de planos estáticos de flores, rodados cuadro por cuadro).

Varios años después de ver la película de Snow proyectada por Hirsch, Baca estrenaría su largometraje *Samoa* (2005), de una hora de duración, en un *blowup* de Súper 8 a 35mm dentro de la competencia internacional en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI). La película llegaría a proyectarse en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) e incluso en un cine comercial ya desaparecido, el Complejo Tita Merello. Sumándose al renovado interés que suscitaba entonces el Súper 8 en Argentina, *Samoa* ha sido considerada de “importancia histórica”, según el crítico Pablo Gamba (Gamba 2024). El cineasta argentino de Súper 8 Emiliano Cativa dice que para él *Samoa* marcó “un antes y un después” (Pécora 2023: 259).<sup>4</sup>

Cualquiera sea la razón del relativo éxito de *Samoa* en Argentina, sin duda ayuda que su elaborada y masiva colección de tomas (realizadas a partir de veinte cartuchos de Súper 8 en blanco y negro y uno en color) se organicen en torno a una idea única (pero multivalente): el espejo como lugar de la *contraconquista*. La película abre y cierra con planos —tomados de proyecciones del anterior largometraje de ficción en 16mm de Baca, *Cabeza de palo* (2002) — de conquistadores portando un espejo que refleja la luz: un símbolo de la “guerra de las imágenes”, es decir, de la perspectiva renacentista contra la que la película parecerá proponer con frecuencia su formato, ocupando su lugar en la historia antes mencionada del cine experimental.<sup>5</sup> (Estas ambiciones para la película incluyen el uso de la reducida perspectiva de un formato de pequeño calibre como el Súper 8 como declaración de la pantalla como un espacio bidimensional real.)<sup>6</sup> Sin embargo, la estructura no lineal de *Samoa* adopta la figura del espejo: una curva simétrica de palíndromo (en palabras de Baca, un “falso palíndromo”) que consiste en un áspero movimiento interno de izquierda a derecha, de una mujer (Gadea Quintana), luego la suspensión del tránsito humano y, de hecho, de la figuración humana en un “centro” abstracto, coloreado y pintado a mano, seguido de un movimiento hacia el exterior, de derecha a izquierda, de la aparente *doppelgänger* de esa mujer (Laura Amor), adoptando gestos en espejo.

Es evidente que los conquistadores del comienzo y final de la película están conquistando América, no la isla polinesia de Samoa, que figura en un título deliberadamente abstracto, una

3. El detalle de que la película era *Wavelength* procede de mi correspondencia con Baca. Por cierto, *Wavelength* fue también la primera película experimental que vio Hirsch. Ver Marín 2022: 192.

4. El renovado interés por el Súper 8 en Argentina se vio facilitado por la apertura en 1997-8 del laboratorio Arcoíris por parte de Emanuel Bernardello, donde se reveló el metraje de *Samoa*.

5. A pesar de la importancia de Caldini y de la proyección de *Wavelength* de Snow por parte de Hirsch, Brakhage aún no era una referencia significativa para Baca a la hora de realizar *Samoa*, ya que no había visto sus películas.

6. Compárense los argumentos de Schonig 2022: 99-119, que incluyen referencias a otras obras de Snow, en particular *Standard Time* (1967), *Back and Forth* (1969) y *La région centrale* (1971).



referencia a un “otro lugar” en la imaginación colonial, sobre la que Baca admitió saber poco al hacer la película.<sup>7</sup> Y, sin embargo, *Samoa* también parece encapsular la tesis de Dussel de que Amerindia fue, antes de la Conquista, la manifestación más oriental de la cultura del Pacífico y su migración. Un hecho muy curioso es que la isla de Samoa también funciona en cierto modo como metonimia en los escritos de Dussel del “ser asiático” de América, al que considera su “ser auténtico”. (Una constante en los escritos de Dussel ha sido vincular las prácticas mapuches del cacique y el toqui en Chile con prácticas similares en la isla de Samoa.)<sup>8</sup>

Sin embargo, en *Samoa*, estas ideas sobre el “ser asiático” de América están claramente orientadas hacia la India, dadas las prácticas monásticas y devocionales hindúes del propio Baca, y también anticipando sus documentales posteriores *El Sirviente* (2009), sobre un sacerdote brahmán en los suburbios de Buenos Aires, y *Vrindavana* (2010), sobre la ciudad del mismo nombre en el norte de la India.<sup>9</sup> Estas ideas están expresadas por la música clásica hindú de Rasikananda Das, chileno residente en Argentina, y por el epígrafe inicial de la película, extraído del *Sri Isopanisd*: “¡Oh mi Señor! Sustentador de todo lo que vive, / Tu verdadero rostro está cubierto por tu resplandor dorado. / Por favor remueve esa cubierta y muéstrate ante tu devoto puro.”

En resumen, *Samoa* es una interrogación sostenida sobre la noción de centro (un “verdadero rostro”): el centro como pliegue entre dos representaciones espejadas, que a su vez se convierte en una ocasión para interrogar la relación entre los centros metafísicos y los geopolíticos (metrópolis). Sus registros de esa idea van más allá de una propuesta sobre la Representación, para ir más allá incluso del Transporte, la Fantasía y el Juego.

## En representación de *Samoa*

¿Qué podríamos ver al asistir a *Samoa*? A continuación del epígrafe (en español e inglés) del *Sri Isopanisd* sobre el verdadero rostro del Señor: vemos en color el retrato del antiguo profesor de teatro de Baca, Ricardo Holcer, enfrentándonos (Imagen 1). Se enciende un proyector Súper 8 Bell & Howell (Imagen 2), seguido por imágenes en blanco y negro de conquistadores escalando un montículo. Su líder, interpretado por Holcer, les hace señas para que se detengan, mientras agita un espejo reflectante hacia la cámara (Imagen 3). Estos momentos marcan ya a Holcer como sustituto del director, protagonista y Señor —y, por supuesto, conquistador a través de la representación. Nos enteramos en la posterior película autobiográfica semi-ficcionalizada de Baca, *Réquiem para un film olvidado* (2017), que el cineasta tuvo acceso por primera vez al Súper 8 gracias a unos cartuchos que Holcer le trajo de

7. Para los comentarios de Baca sobre el tema, así como un poema que escribió durante el montaje de la película, ver el material recogido en Baca 2014-15.

8. Por ejemplo, Dussel 2025: 354. En 2022, mientras colaboraba en el documental de próxima aparición *Dussel*, de Cecilia Fiel, Baca habló con Dussel sobre *Samoa*, y el filósofo mencionó asimismo posibles conexiones etimológicas entre palabras en samoano y quechua.

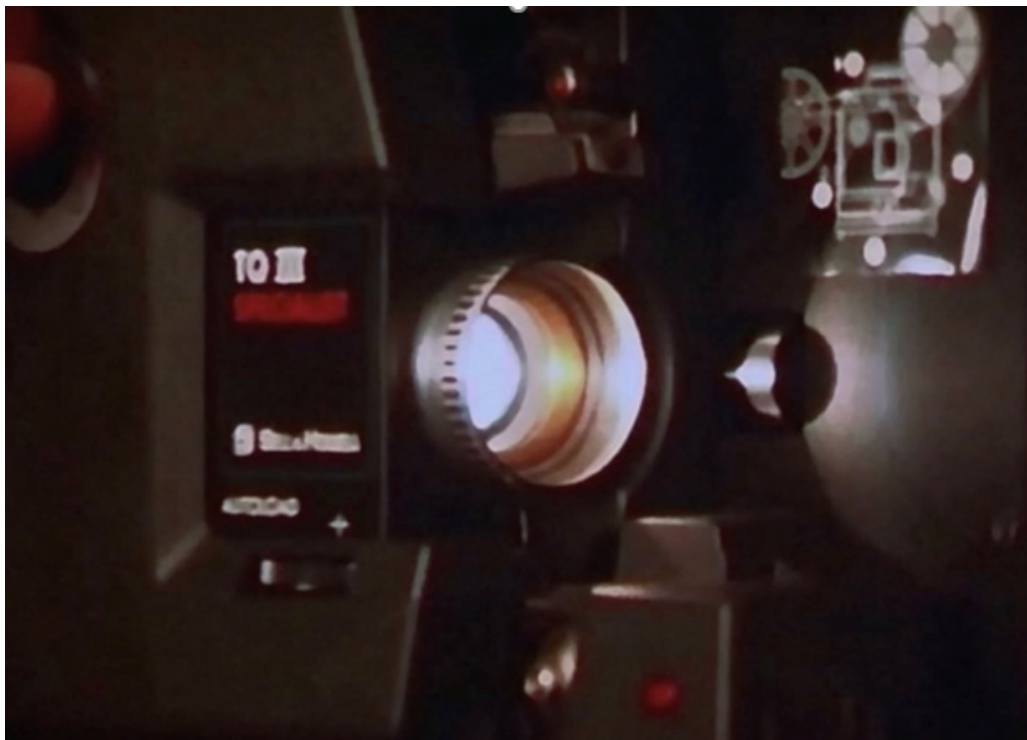
9. Una subtrama semi-ficcionalizada de la autobiográfica *Réquiem para un film olvidado* (2017), de Baca, consiste en las constantes súplicas de su madre para que abandone el hinduismo y el yoga devocional y vuelva al catolicismo.



un viaje a Nuevo York a finales de los 90. (Baca es siempre sincero sobre la escasez del formato, especialmente en el Sur Global.)



**Imagen 1.** Samoa (Ernesto Baca, 2017). Cortesía del artista.



**Imagen 2.** Samoa (Ernesto Baca, 2017). Cortesía del artista.



**Imagen 3.** Samoa (Ernesto Baca, 2017). Cortesía del artista.

De hecho, el metraje de los conquistadores es el mismo que el de la película dentro de la película de *Cabeza de palo* (2002), en la que Holcer interpreta a un director de cine porno: un *proxy* para el cine de voyeurismo. (Las otras tomas de Holcer en *Samoa* son tomas de ese mismo largometraje.)<sup>10</sup> Con el espejo de Holcer, la imagen clásica del escudo reflectante de Perseo —invocada por Siegfried Kracauer para explicar cómo dependemos de la pantalla de cine para “reflejar acontecimientos que nos dejarían petrificados si los contempláramos en la vida real” (Kracauer 1989: 373-74)— sirve para hacer que las imágenes de la Conquista parezcan soportables provocando la ilusión (voyeurista) de nuestra distancia. La pista adicional de que el reflejo será la figura rectora de la película es cuando un corte transforma esa misma luz blanca reflejada en la “O” blanca (la letra más perfectamente simétrica, de hecho sin orientación) del título “SAMOA”. Y, sin embargo, el título está escrito al revés, apareciendo primero “OM”. Desde el principio, la película se concibe como un mantra hindú.

Ese mantra parecería buscar la paz en una transformación forjada invirtiendo el tiempo. Como manifestaciones del “falso palíndromo” de Baca, cada secuencia de la primera mitad encuentra su equivalente aproximado en la segunda mitad. Un plano de *tracking* cercano frente a la tierra se convierte en elementos que parecen polvo esparcido. (Las inversiones de la película son a veces desintegraciones: un abrazo a la imposibilidad de una simetría temporal perfecta.)<sup>11</sup>

10. Aunque *Cabeza de palo* se rodó en 16mm, Baca rodó copias de seguridad en Súper 8, de ahí el origen de ese metraje.

11. Ver las observaciones del físico John Cramer sobre la asimetría de los procesos macroscópicos, en contraste con la simetría de los microscópicos, en *Time Out of Joint* (2015), de Strake. Esta cuestión se aborda de forma más explícita en *Samoa*, con su estructura en forma de palíndromo, que, por ejemplo,



La primera y última toma de figuras humanas son de mujeres durmiendo (Gadea Quintana y Laura Amor, respectivamente), mirando en direcciones opuestas, con sugerencias respecto al principio y fin del descanso, y por tanto al sueño en medio (Imágenes 4 y 5). Este “sueño” compartido e intersubjetivo incluye metáforas del cine y del montaje (como una máquina de coser), así como, de forma destacada, el movimiento por las vías del tren: de hecho, repeticiones del mismo metraje de ferroviario, manteniendo su orientación —el palíndromo de Baca es siempre sólo aproximado— pero ejecutado al revés, y filmado desde una pantalla. Otras formas de desintegración son paralelas entre ambas “caras” de la película, pero se centran en unidades de movimiento: efectos de *pixilation* cuadro a cuadro impresionantemente elaborados de Quintana y Amor atravesando una carretera y el centro de Buenos Aires respectivamente, pero sin mover sus extremidades. (Los ojos cerrados y el movimiento hacia atrás de Amor acentúan su impresión de soñadoras.)



**Imagen 4.** Samoa (Ernesto Baca, 2017). Cortesía del artista.

Como se ha sugerido anteriormente, se trata de una película preocupada por lo plano, que utiliza al Súper 8 para anular las perspectivas típicas, un efecto que se refuerza al ver ambas “caras” dobladas a lo largo de un pliegue. O más bien, su concepción del espacio se deriva principalmente del vacío entre esas caras, lo que la convierte en el opuesto exacto de las concepciones espaciales supuestamente dominantes en el cine “clásico”: toda una región de estructura y planos sin profundidad frente a la estructura fina (la “línea” de la narración lineal) y el espacio profundo (el “real estate” de Brakhage).

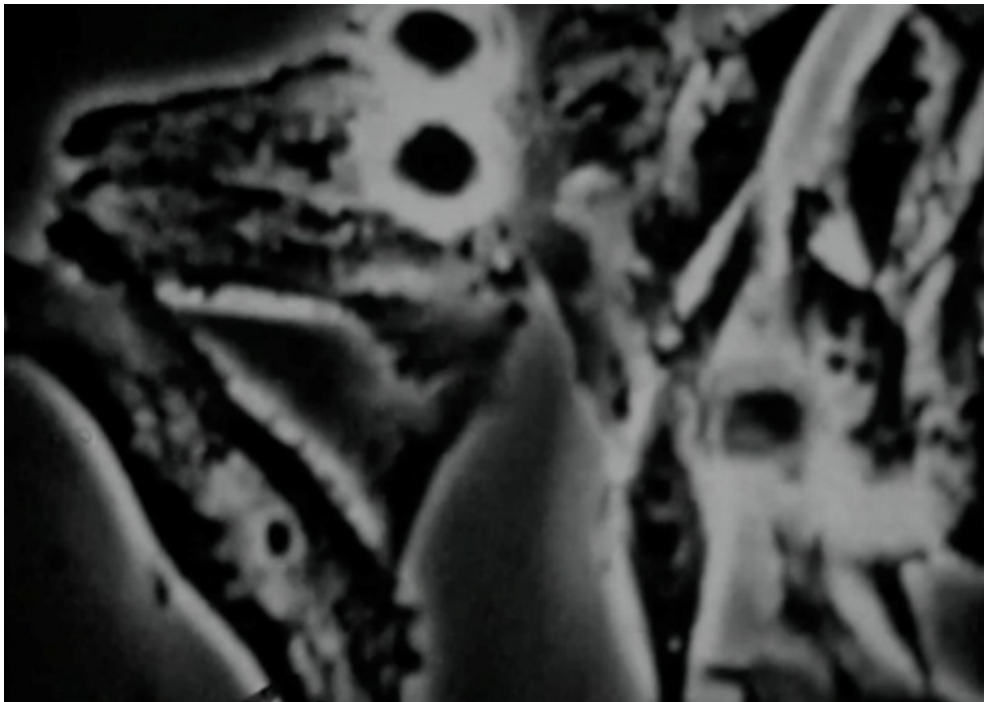
---

en *Ver reversal* (2012) de Baca, que consiste simplemente en hacer correr el metraje al revés.



**Imagen 5.** Samoa (Ernesto Baca, 2017). Cortesía del artista.

Las ideas de lo plano de *Samoa* se manifiestan en imágenes de amebas tomadas desde una pantalla electrónica (Imagen 6), siluetas de animales, señales de tráfico y primeros planos de agua (abstracciones que evocan *H2O* [1929] de Ralph Steiner y anticipan los últimos planos de agua en *Vrindavana*, de Baca, que por lo demás es una película recesiva y realista). El espacio no se consigue a través de la profundidad interna del fotograma, sino mediante “falsas” superposiciones logradas por un montaje rápido cuadro a cuadro y efectos sonoros como zumbidos y crujidos que sugieren un movimiento acelerado. Mosaicos, incluidos algunos de M.C. Escher, se encuentran entre los motivos para animar espacios planos—eslabones de una cadena del ser, desde los elementos microscópicos inmóviles hasta los macroscópicos móviles—lo que hace que *Samoa* se arraigue en las tomas de mosaicos y patrones abstractos del cine experimental argentino anterior, en particular del maestro de Baca, Claudio Caldini, y Jorge Honik (aunque Baca niega una influencia directa de Honik). Esos elementos también incluyen personas completas, aunque archivadas mecánica o accidentalmente: en una “cara” de la película, las fotos de hombres que Baca encontró en una cabina de foto carnet; en la otra, sus equivalentes femeninos. Breves destellos revelan a un gurú preparando una ceremonia de fuego. Y de nuevo vemos el recurso de aplanamiento mediante la filmación de una pantalla electrónica: en una película no identificada de la India, la deidad Bhagawan Sri Krishna exhibe su “forma universal” — que a su vez sirve de prólogo visual al centro de la película, vigorosamente pintado a mano (el desenmascaramiento del Señor, o el desenmascaramiento de la figuración, al que alude el epígrafe del *Sri Isopanisad*) (Imagen 7).



**Imagen 6.** Samoa (Ernesto Baca, 2017). Cortesía del artista.



**Imagen 7.** Samoa (Ernesto Baca, 2017). Cortesía del artista.

Al final de *Samoa*, las desintegraciones resultantes de su inversión central se muestran lejos de ser aleatorias, sino más bien guiadas por una especie de entropía —de hecho, un movimiento hacia el orden—, ya que el título “*Samoa*”, anteriormente al revés, aparece ahora escrito al derecho (un signo de la restauración). Del mismo modo, la película manifiesta la fantasía de revertir la Conquista, con el redespigüe del metraje de los conquistadores, proyectado al revés y filmado desde una pantalla: los invasores están ahora en retirada. Pero debemos enfatizar la palabra “fantasía”: con el plano de la nuca de Holcer (y el desenrollado del proyector Bell & Howell) vemos el paréntesis

final que constituye el límite de la conciencia de este director (Imagen 8). Las “soñadoras” (Quintana y Amor) tal vez no sean más que otros elementos de su teatro mental, lo que explica su doblez y reversibilidad. (Un sueño duplicado o compartido provoca la postulación de otra conciencia más). Con respecto a sus conceptos centrales, la película encierra un idealismo o antirrealismo contundente: la reversibilidad, como la abstracción, puede ser en última instancia solo un acto de la mente.



**Imagen 8.** Samoa (Ernesto Baca, 2017). Cortesía del artista.

Aun así, el impulso básico de la película es volver la figura del espejo contra sí misma: un reflejo antimimético. Por un lado, existe la tradición filosófica europea moderna de la mente como esencialmente un vehículo de representaciones, un “espejo de la naturaleza” como lo criticó Richard Rorty (cuyo propio eurocentrismo en esas críticas sería reprendido por Dussel) (Rorty 1989; Dussel 1996: 103-128; Dussel 2014: 73-103). Por otro lado—aunque *Samoa* se anticipa en once años a la llegada de Baca a México en 2016 para varios años de producción, y aunque su deidad operativa es Bhagawan Sri Krishna y no Tezcatlipoca (dios de la obsidiana, el conflicto y la “dualidad” del dios Quetzalcōātl)—, existe la tradición mesoamericana del espejo humeante oscuro (manifestación misma de Tezcatlipoca) o espejo de obsidiana. En un tratamiento de una instalación de 1998 del artista mexicano Pedro Lasch, *Black Mirror/Espejo Negro*, que enfrentaba estatuillas prehispánicas con espejos negros en los que eran visibles reproducciones del español barroco, Walter Mignolo afirma que “la decolonización de la estética imperial, basada en la representación, consiste en crear y hacer que lo creado no pueda ser cooptado, enflaquecido y achatado mediante el concepto de representación” (Mignolo 2017: 31-54, 47). Podríamos añadir, el caso del cine: achatado por un rechazo acrítico de lo plano (un abrazo acrítico de la perspectiva renacentista).

Así, dentro de la proliferación de reflexiones y antirreflexiones en *Samoa*, surge una oposición principal: la propia película refleja como un espejo de obsidiana al espejo esgrimido por el conquis-

tador Holcer. Esta fue siempre una consecuencia no apreciada de la idea de Kracauer de la pantalla como escudo de Perseo. ¿Y si los “acontecimientos que nos dejarían petrificados” incluyen precisamente la exposición de nuestros mecanismos de la representación? ¿Es preciso el ritual chamánico —el reflejo adicional de un espejo de obsidiana— para que incluso ese conocimiento (la visión “desde el exterior hacia dentro” o *sideways-on* de la representación) sea soportable?<sup>12</sup>

## Transporte, fantasía y juego

Además del espejo, la otra figura importante en *Samoa* es el ferrocarril, al que Pablo Gamba se refiere como un “motivo recurrente” en la obra de Baca (Gamba 2024) (Imagen 9). De hecho, la película establece el marco de Baca para equiparar simbólicamente el tren y la tira de película, el ferrocarril y el *sprocket*, ejemplificando por su corto *Locomoción* (2015).<sup>13</sup> La idea alcanza su culminación en su largometraje *Historia universal* (2022), donde el tren se convierte en una figura para el movimiento a través de la “historia universal” titular de la película (así como su negación en historias particulares de América Latina y su cine): imágenes de niños con las manos levantadas superpuestas sobre un tren que pasa evocan a los niños que piden monedas a los pasajeros del tren en *Tire dié* [1960] de Fernando Birri, a su vez citada por Getino y Solanas en *La hora de los hornos* [1968].<sup>14</sup>



**Imagen 9.** Samoa (Ernesto Baca, 2017). Cortesía del artista.

12. La frase “sideways-on” se asocia más estrechamente en la filosofía anglófona con McDowell 1994.

13. Para una discusión sobre la ubicación de *Locomoción* dentro de la amplia tradición argentina de animación directa, ver Marín 2022: 150-52.

14. De manera reveladora, la misma escena incluye tomas de monedas y de un busto de Eva Perrón: haciendo explícita la alusión a la película de Birri y su ubicación en la historia del peronismo.

Pero el ferrocarril también supone un problema para *Samoa*. Los planos de la película en los que el espectador sube y baja las vías del tren son sus declaraciones más claras del eje z del plano y del movimiento hacia un espacio de perspectiva renacentista. ¿Qué significan estas excepciones a la típica declaración plana de la película?<sup>15</sup> Podríamos encontrar una pista en el estudio de Lynne Kirby sobre el ferrocarril y el cine mudo (en sí mismo una referencia notable por la ausencia de sonido sincronizado en *Samoa*):

En la medida en que el tren ha sido siempre una extensión física de una visión imperi-  
 lista, de la expansión hegemónica de una potencia económica y cultural, un principio de incor-  
 poración y ordenación, y de disciplina de territorios heterogéneos, su función ha sido la de la  
 coherencia, el orden y la regularidad. En general, el tren es un vehículo que impone sentido a  
 lo que la cultura occidental moderna considera irracional: la naturaleza y la tradición. Impone  
 un tipo de legibilidad o comprensión según la autoridad de sus códigos y de su amo: el hombre  
 blanco empresario (Kirby 1997: 27).

Esbozados como gesto introductorio al principio del libro de Kirby, éstas son algunas de  
 las resonancias culturales del simbolismo ferroviario que esperamos tengan significado en una  
 película decolonial. Usando ese esbozo como marco para acercarse a *Samoa*, sería significativo  
 que el movimiento en el eje z a lo largo de la vía del tren represente el polo opuesto, colonial,  
 contra el que batallan la película proponiendo la poca profundidad del fotograma Súper 8: es  
 decir, la manifestación máxima de lo que Brakhage describió como hacer de “cualquier paisaje  
 un pedazo de *real estate* [propiedad inmobiliaria].”

Otra manera de plantearlo es que *Samoa* consiste precisamente en la dialéctica descrita  
 por Deleuze y Guattari entre el *espacio estriado* —supuestamente expresivo de los asentamien-  
 tos y las ciudades, incluido el colonialismo de asentamientos— aquí representado por las vías  
 del tren, y el *espacio liso* —supuestamente expresivo de las culturas nómadas— aquí represen-  
 tado por el “centro” abstracto pintado a mano (Deleuze y Guattari 1987: 483-506). Por supues-  
 to, como corresponde a una dialéctica, la distinción no es absoluta: “el espacio liso no cesa de  
 ser traducido, transvasado a un espacio estriado; y el espacio estriado es constantemente res-  
 tituido, devuelto a un espacio liso” (Deleuze y Guattari 1987: 484). Sin embargo, las dos “caras”  
 estriadas de *Samoa*, caracterizadas por el movimiento de entrada y salida del “centro” pintado  
 a mano, son en efecto exploraciones de la extensión, incluida la vertical (no sólo el movimiento  
 de subida y bajada por las vías, de entrada y salida de un punto de fuga, sino también planos de  
 edificios, del Obelisco de Buenos Aires y la estatua en lo alto de la Pirámide de Mayo), mientras  
 que las secciones pintadas a mano tipifican las descripciones de Deleuze y Guattari del carácter  
 intensivo de los espacios lisos. “*Spatium* intenso en lugar de *Extensio*” (Deleuze y Guattari 1987:  
 487); un “viaje en el lugar” en vez de un viaje de un lugar a otro. Así, las secciones pintadas a  
 mano por Baca tipifican también la idea de abstracción, marcando la superficie lisa, que Deleuze  
 y Guattari destacan sobre lo “geométrico y rectilíneo” (el contraste implícito sería con el uso que

15. Sobre este tipo de punto y su relación con las imágenes de trenes, en particular la obra de Ken Jacobs, como *The Georgetown Loop* y *Disorient Express* (ambas de 1996), ver Schonig 2022: 99-124.

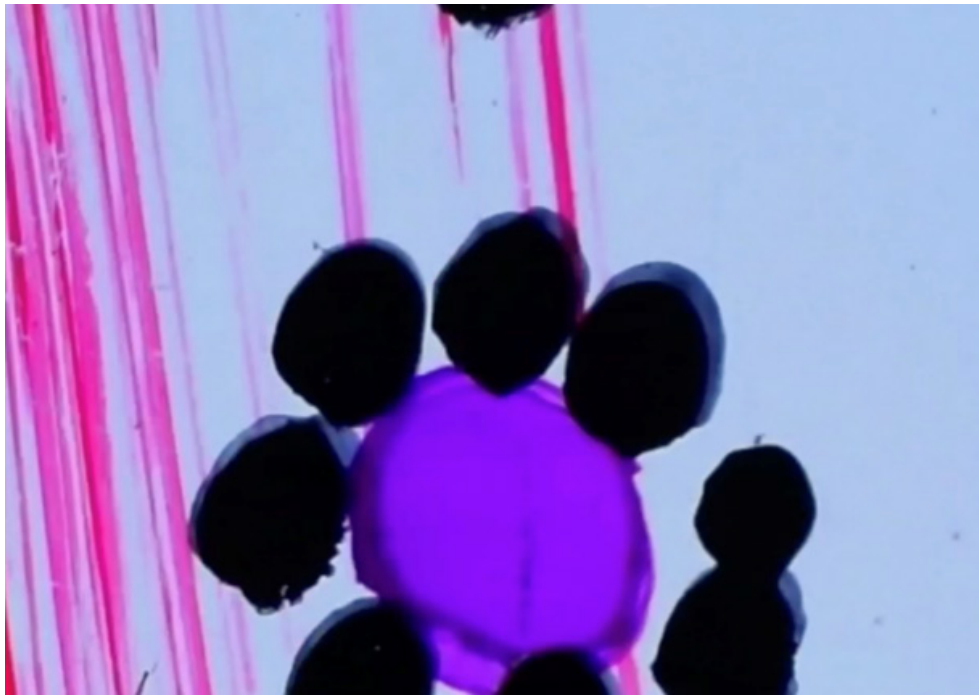


Baca hace, en *Samoa* y en otros lugares, de la esvástica hindú): “una línea de dirección variable, que no traza ningún contorno y no delimita ninguna forma.” (Deleuze y Guattari 1987: 505).

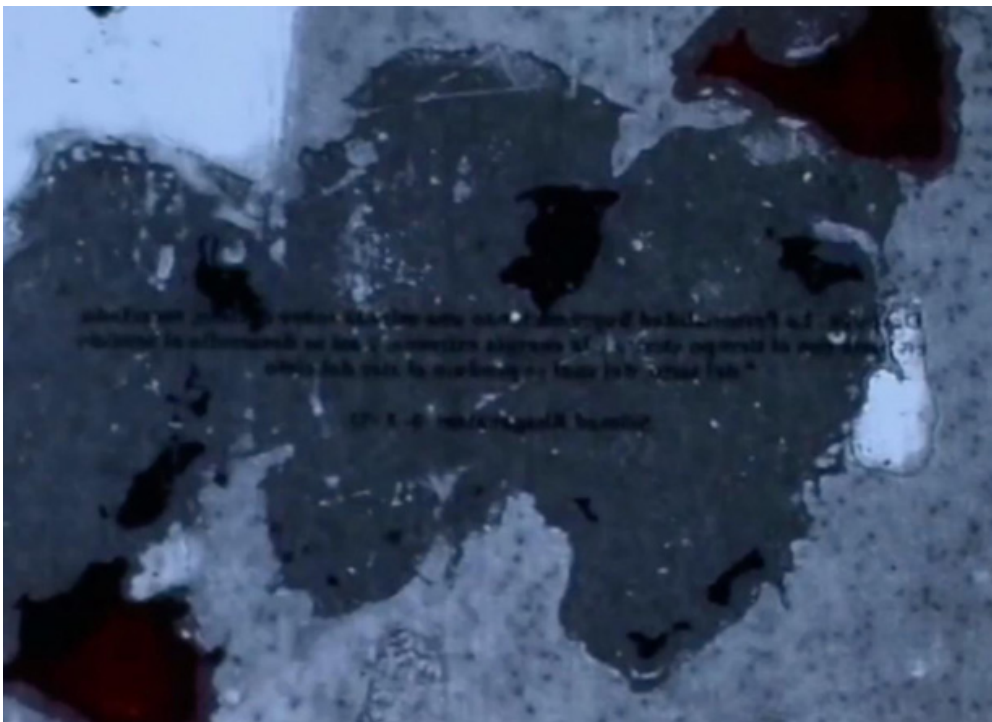
De la misma manera, las secciones pintadas a mano no solo suponen la suspensión de cualquier sugerencia de transporte físico de un lugar a otro, sino también de cualquier sugerencia de transporte narrativo (Imagen 10). Es decir, equivalen a la suspensión de la mediación de la fantasía dialéctica o narrativa (las fantasías que vuelven las dificultades soportables a la vista, con sus conexiones con Kracauer sobre el escudo de Perseo) a favor de cómo sería tener una visión no mediada de lo Real: el “objeto imposible sin contenido.” Por ejemplo, en una lectura lacaniana de David Lynch (un director que ha influido en Baca), Todd McGowan dice: “La función de la fantasía es hacer accesible al sujeto el objeto imposible. Al hacerlo, la fantasía proporciona al sujeto un disfrute que sería impensable fuera de la fantasía” (McGowan 2007: 105).<sup>16</sup> Cuando la fantasía se derrumba, el sujeto “ya no puede negar la naturaleza ilusoria de una experiencia”, por lo que se enfrenta al “encuentro traumático” con “el objeto imposible, puro e incontentible” (McGowan 2007: 105, 213), exactamente el objeto incontentible capturado en el “centro” abstracto y pintado a mano de *Samoa*.

En la obra de Baca, las vías del tren se conciben como las manifestaciones más altas de las fantasías que rodean la narrativa lineal y a la vez como las ocasiones mismas del colapso de esas fantasías. Así, en *Historia universal*, el Hombre Plateado (interpretado por el poeta Osvaldo Vigna) viaja con una cámara Súper 8 montada en un carro de vía, se arroga el poder de realizar los cambios que provocan dicho colapso y aparece cambiando la dirección de las vías (“¿Dónde estamos?”, pregunta a su *doppelgänger*, un Hombre Plateado invisible, que responde: “Estamos en la brecha cero del espacio-tiempo, donde la realidad se sostiene”). Por el contrario, en *Samoa*, ese colapso se anuncia explícitamente en el epígrafe inicial de *Sri Isopanisad* y su exhortación al Señor, cuyo “verdadero rostro” está cubierto por un “resplandor dorado”, para que “remuev[a] esa cubierta y [se muestre] ante [su] devoto puro.” El colapso de la fantasía se muestra aquí como la capacidad de ver el rostro del Señor sin mediación, donde se sostiene una conexión entre esa revelación y las secciones pintadas a mano de *Samoa* a través de los pocos elementos figurativos (aunque apenas visibles) en este último: citas no utilizadas de la *Sri Isopanisad* (la fuente de esta idea de desmascarar al Señor) originalmente pensadas para el comienzo de la película (Imagen 11).

16. Ya traté cuestiones referidas a la lectura que McGowan hace de Lynch en Davies 2023: 191-221.



**Imagen 10.** Samoa (Ernesto Baca, 2017). Courtesy of the artist.



**Imagen 11.** Samoa (Ernesto Baca, 2017). Cortesía del artista.

Podemos relacionar estas cuestiones con las preocupaciones anteriores sobre el reflejo y la representación si comparamos “el objeto puro, sin contenido, imposible” —el verdadero rostro del Señor— con la cosa en sí de Kant. De hecho, McGowan señala que “podríamos leer la revelación de Lynch de la dimensión fantasmática de la temporalidad como una glosa de la *Crítica de la razón pura* de Kant”:<sup>17</sup> el tiempo es una condición de la posibilidad de la experien-

17. McGowan también añade la advertencia de que, en su lectura lacaniana de Lynch, “la temporalidad



cia, pero no puede atribuirse conscientemente a la cosa en sí, es decir, de algún modo, lo que subyace a la experiencia.

Con la estructura palindrómica de *Samoa*, marcada por su “centro” pintado a mano, Baca se aproxima a un pensamiento que se extiende a la otra forma de intuición de Kant, el espacio. En los *Prolegómenos a toda metafísica futura*, Kant sostiene que, al comparar las apariencias de un guante derecho y uno izquierdo, puesto que “no hay diferencias internas que algún entendimiento cualquiera pudiera siquiera pensar”, y como no son representaciones de las cosas en sí, dependen de nuestra propia sensibilidad (es decir, el espacio, la forma de la intuición externa). Kant dice: “Por eso, a la diferencia entre cosas semejantes e iguales, pero incongruentes (p. ej., espirales de sentido contrario) tampoco podemos hacerla inteligible mediante concepto alguno, sino sólo mediante la relación con la mano derecha y la izquierda, lo cual remite inmediatamente a la intuición” (Kant 1999: 4:286). Si nos aproximamos a la estructura palindrómica de *Samoa* (aunque sea “falsa”, según Baca), vemos sus dos caras como semejantes e iguales, pero incongruentes”: una sensibilidad mediada por la fantasía que, a mitad de la película, se derrumba.

*Samoa* también invita a una interpretación más prosaica de la orden del *Sri Isopanisad*: es la exigencia de que deje de representar un papel, precisamente como el maestro de Baca, Ricardo Holcer, que se enmascara y desenmascara, viéndose vestido de conquistador en la pantalla.<sup>18</sup> En *Blue Moses* (1962), de Brakhage, el actor Robert Benson dice, mientras se ve a sí mismo proyectado en una pantalla: “No tengas miedo. Hay un cineasta detrás de cada escena, detrás de cada palabra que digo, detrás de ti también, por así decirlo. No, no te des la vuelta, es inútil. Ves mi espalda, pero si realmente pudiera girar y ver, no habría nada más que un espacio negro y vacío.” La idea de darse la vuelta y *vernors a nosotros mismo viendo* es otra idea de aproximación al objeto imposible, sin contenido (imaginado por Baca como abstracto y en color, y por el Benson de Brakhage como vacío y negro).

Hablando de *Blue Moses*, P. Adams Sitney dice: “Para Brakhage, el contraplano implícito de cada imagen sería la imagen del cineasta detrás de su cámara.” Para Baca, al parecer, el contraplano implícito no es necesariamente el cineasta sino el proyector o el proyectorista: el pequeño proyector Súper 8 Bell & Howell en *Samoa*, el proyector gigante de 35mm en el cine en *Vrindavana*. Cada reconocimiento de que se trata de una película proyectada es un movimiento hacia el exterior, continuo en sí mismo y abordado por el movimiento de la cámara por las vías del tren, hacia el espacio extradiegético. Es la profundidad de campo que más toleran los espacios típicamente planos de *Samoa*.

El largo compromiso con la ficción en las películas de Baca adopta este movimiento: un cruce de elementos diegéticos y extradiegéticos, como en *Música para astronautas* (2008), donde el disparo de un policía se convierte en un arañazo de emulsión. Así, las ficciones de

---

no es constitutiva para el sujeto humano, sino el resultado de una retirada fantasmática de la repetición” (McGowan 2007: 252n11).

18. Baca añadió otra forma de enmascaramiento en su *Mujermujer* (2011) cuando volvió al mismo plano retrato de Holcer, interviniéndolo y oscureciéndolo con tinta china.



Baca son abiertamente materialistas. En su análisis materialista de un dibujo animado de Warner Brothers de 1941 dirigido por Chuck Jones, Hannah Frank se pregunta: “¿Realmente deseo argumentar [...] que *Sniffles Bells the Cat* trata de pintura, papel, acetato de celulosa y vidrio?” (Frank 2019: 146).<sup>19</sup> Los relatos de ficción de Baca pretenden suscitar precisamente ese tipo de preguntas: su participación ficticia en la creación de la primera película argentina de Súper 8, *Argenta*, en *Réquiem para un film olvidado*; el uso en *Historia universal* del término “Rodinal” (revelador de blanco y negro) por parte del Hombre Plateado para referirse al “blanco” de sus movimientos. (Las referencias a la plata suelen acentuar estos momentos en el cine de Baca).<sup>20</sup>

Por supuesto, no toda expresión de la reversibilidad del tiempo declarará reflexivamente su propia constitución material. (Ni siquiera la agradable concisión de la frase de Vértov, “El Kino-Ojo retrocede el tiempo”, citada en el documental de Strake, compensa del todo su abstracción.) Sin embargo, en el mínimo narrativo que constituye las principales “caras” de *Samoa* (una mujer se despierta, es transportada, transformada en su doble, y luego transportada de nuevo al sueño), entre las preguntas materialistas que evocan a Frank estaría —facilitada por una rima simbólica entre la idea de reversibilidad del tiempo y el material reversible Súper 8— “¿Se trata realmente de los veinte cartuchos Kodak Súper 8 Tri-X en blanco y negro y el cartucho Ektachrome 64 de Baca?” Las ficciones de Baca desafían la idea de que narran usando representaciones en lugar de manifestaciones presentes. Como en el concepto mesoamericano de la *ixiptla* —según Serge Gruzinski, supuestamente opuesto a las concepciones occidentales de la representación— donde cada material que constituye sus películas es una presencia “epifánica”, un “ser-ahí” (Gruzinski 1994: 61). Esta es la forma característica de *Samoa* de sobrepasar los límites del marco bidimensional al tiempo que emplea regularmente el Súper 8 para vencer los espacios recesivos dentro de él.

## Observaciones Finales

He mencionado cómo *Samoa* explora dos fantasías casi opuestas: que el tiempo es reversible, y que los acontecimientos temporales deben concebirse en un orden narrativo. Calificarlas de “fantasías” no es una crítica, ya que Baca se interesa con razón por ambas como expresiones de necesidades reales y por explorarlas hasta sus límites: en el caso de la primera, es el momento en que se muestra una inversión solo aparente, o en que habría salido de otro modo (el “falso” palíndromo de la película); en el caso de la segunda, es el momento del colapso narrativo (la exposición del “verdadero rostro” del Señor, u objeto sin contenido).<sup>21</sup>

Sin embargo, a lo largo de su carrera Baca parece ocuparse de los momentos en los que

19. Mi traducción.

20. Pablo Gamba dice, respecto a la historia de *Argenta* en esa película: en ella “convergen la denominación del elemento constitutivo de los haluros de plata del fílmico y el nombre del país. Pero no se trata de un regreso a los sueños industrialistas del pasado, con el líder populista como mediador entre capital y trabajo, sino de futuro autogestionario” (Gamba 2018).

21. Del mismo modo, McGowan lee a Lynch llevando el segundo tipo de fantasía hasta sus límites, hasta momentos de colapso; *ver* (McGowan 2007).



cualquiera de estas fantasías se convierte en ideología. Más concretamente, le preocupan los momentos en los que las fantasías del tiempo se manifiestan en forma de estandarización o universalismo, en el sentido de *historia universal*—que es, de hecho, un falso universalismo: la subordinación del mundo a un centro. Esto incluiría la identificación de lo universal o popular con los “intereses de la clase dominante” (como en la paráfrasis de *Realismo capitalista* de Mark Fisher que sirve de epígrafe a *Historia universal*) o con los de una potencia geopolítica concreta (como en el eurocentrismo) (Fisher 2016). Claro que el reconocimiento de los peligros de ese “universalismo” debe ir acompañado del reconocimiento de las divisiones impuestas por esos mismos intereses y poderes: mostrar división es “la propaganda más grande del sistema económico dominante”, dice Baca en *Réquiem para un film olvidado*. Así, la “historia universal” y el “universalismo” crean subrepticamente divisiones al subordinar las oportunidades reales de solidaridad a un centro o estándar falso. En cualquier caso, para el cineasta que explora posibilidades más allá de la “perspectiva renacentista”, de Brakhage a Baca, la exposición de un centro o estándar como opcional abre la cuestión de un reconocimiento de la necesidad real (no impuesta ni arbitraria).

El cine experimental ha tenido históricamente una relación incómoda con la ética: existe el temor de que la ética tiene necesariamente un tinte de imposición, o que no puede ser comunicable en el cine sin métodos narrativos considerados hegemónicos. Por el contrario, *Samoa*, de Baca, apunta hacia una *ética de la liberación* que no es accesoria al cine experimental, sino posiblemente interna a él. Cada individuo puede tener una sola vida por vivir, pero está siempre inmerso en una historia que —tanto extensa como intensiva— contiene muchos mundos.<sup>22</sup>

## Bibliografía

- Baca, Ernesto (2014-15). “*Samoa*.” *Blogspot*. 15 de abril de 2014-11 de marzo de 2015. Disponible en: <https://experimentosamoa.blogspot.com/>
- Brakhage, Stan (2001). Bruce McPherson (editor). *The Essential Brakhage*. Nueva York: Documentext.
- — — (2014). Andrés Denegri (editor). Pablo Marín (traductor). *Por un arte de la visión: escritos esenciales de Stan Brakhage*. Buenos Aires: Eduntref, 2014.
- Davies, Byron (2023). “TV Time, Recurrence, and the Situation of the Spectator: An Approach via Stanley Cavell, Raúl Ruiz, and Ruiz’s Late Chilean Series *Litoral*”. David LaRocca y Sandra Laugier (editores). *Television with Stanley Cavell in Mind*. Exeter: University of Exeter Press, 2023.

22. El autor agradece el apoyo de la Acción Marie Skłodowska-Curie (MSCA) “Materialism and Geographic Specificity in the Philosophy of Film” (convenio de subvención ID: 101102377), en la Universidad de Murcia, financiado por la Unión Europea. No obstante, las opiniones expresadas son responsabilidad exclusiva del autor y no reflejan necesariamente las de la Unión Europea o la Universidad de Murcia. Ni la Unión Europea ni la autoridad que concede la subvención pueden ser consideradas responsables de las mismas.



- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1987). *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (traductor). Valencia: Pre-Textos.
- Dussel, Enrique (1992). *1492: El encubrimiento del otro: Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz, Bolivia: Colección Academia - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Mayor de San Andrés.
- — — (1995). *The Invention of the Americas: Eclipse of "the Other" and the Myth of Modernity*. Michael D. Barber (traductor). New York: Continuum.
- — — (1996). Eduardo Mendieta (traductor y editor). *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor, and the Philosophy of Liberation*. New Jersey: Humanities Press.
- — — (2014). Dussel, Ricoeur, Rorty, Taylor y Vattimo ante la filosofía de la liberación. Buenos Aires: Docencia.
- — — (2025). Katya Colmenares (editor). *Hacia una teoría de la modernidad/colonialidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fisher, Mark (2016). *Realismo Capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Frank, Hannah (2019). Daniel Morgan (editor). *Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*. Berkeley: University of California Press, 2019.
- Gamba, Pablo (2018). "Réquiem para un film olvidado de Ernesto Baca". *Desistfilm*, 23 de agosto. Disponible en: <https://desistfilm.com/panorama-requiem-para-un-film-olvidado-de-ernesto-baca/>
- — — (2024). "Samoa". *Los Experimentos*, 6 de noviembre. Disponible en: <https://www.losexperimentoscine.blog/2024/11/samoa.html>
- Gruzinski, Serge (1994). *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Juan José Utrilla (traductor). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, Immanuel (1999). *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de poder presentarse como ciencia*. Mario Caimi (traductor). Madrid: Ediciones Istmo.
- Kirby, Lynne (1997). *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Kracauer, Siegfried (1989). *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Barcelona, Buenos Aires y Ciudad de México, Paidós.
- Marín, Pablo (2022). *Una luz revelada: El cine experimental argentino*. Buenos Aires: La Vida Útil.
- McDowell, John (2003). *Mente y Mundo*. Miguel Ángel Quintana Paz (traductor). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Todd McGowan, *The Impossible David Lynch* (Nueva York: Columbia University Press, 2007), 105
- Mignolo, Walter (2007). "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto". Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (editores). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- — — (2017). "Aesthesis descolonial". Pedro Pablo Gómez (editor). *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.



- Pécora, Paulo (2023). *Super 8 Argentino Contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Rorty, Richard (1989). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, segunda edición. Jesús Fernández Zulaica (traductor). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Schonig, Jordan (2022). *The Shape of Motion*. Oxford: Oxford University Press.
- Wees, William C. (1992). *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley: University of California Press.

**Byron Davies** (Universidad de Murcia)

byronmatthewdavies@gmail.com

Byron Davies es investigador en filosofía, programador de cine y artista visual originario de Estados Unidos y ciudadano mexicano naturalizado. Actualmente es becario Marie Skłodowska-Curie en la Universidad de Murcia, España, donde lleva a cabo el proyecto de investigación “Materialismo y especificidad geográfica en la filosofía del cine” (2024-26). De 2018 a 2020 fue investigador postdoctoral en filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y, justo antes, completó su doctorado en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Harvard. Es miembro del colectivo de exhibición y programación cinematográfica Salón de Cines Múltiples (SACIMU), con sede en Oaxaca, México. Los escritos de Davies sobre cine y medios de comunicación han aparecido en *October*, *Screen*, *Millenium Film Journal*, *The Baffler* y *Los Experimentos*, entre otros medios.

# *HISTORIA PLURIVERSAL: ERNESTO BACA'S SAMOA (2005)*

POR BYRON DAVIES

**Summary:** Ernesto Baca's feature-length experimental film *Samoa* (2005) was fundamental in kindling a renewed interest in Super 8 in Argentina at the beginning of this century. Its massive collection of shots are organized around a single but multivalent idea: the mirror as site of the *contraconquista*. The film opens and closes with shots of conquistadores bearing a light-reflecting mirror, a symbol of the "images at war," that is, of the renaissance perspective against which the film will frequently enlist the flatness of the Super 8 format. *Samoa's* non-linear structure itself takes up the figure of the mirror: a symmetrical, palindrome-like curve. Its conception of space is derived from the gap between those sides of the curve, thus making it the opposite of spatial conceptions dominant in "classical" cinema: a whole region of structure and depthless shots versus thin structure and deep space. The film then becomes a sustained interrogation of the notion of a center: the center as a fold between two mirrored representations, which in turn becomes an occasion for interrogating the relationship between metaphysical centers and geopolitical ones (metropolises). The film thus points towards an *ethics of liberation* not incidental to, but arguably internal to, Super 8 experimental cinema.

**Keywords:** Ernesto Baca, *Samoa*, Argentine experimental film, Super 8, decolonial thought

**Abstract:** An analysis of Ernesto Baca's feature-length Super 8 experimental film *Samoa* (Argentina, 2005) from the perspective of decolonial thought.

Toward the end of Caspar Strake's 2015 documentary *Time Out of Joint*, the celebrated German-Argentine experimental filmmaker Narcisa Hirsch discusses her fantasy of reversing time's arrow. What if the shrinking of the universe she experienced while growing older could be turned around, and the universe could be felt to expand? What if she did not face death, but rather the self-reduction concomitant with an enlarged universe? This thought takes up the thread of her earlier observations in the documentary about the possibilities of simply projecting a film in reverse. She mentions the shock of her students, especially male students, when she



screened Stan Brakhage's childbirth film *Window Water Baby Moving* (1959) backwards: they were not prepared for a graphic exhibition of the fantasy of returning to the womb.

Moving beyond individual biography, what about historical wounds? Could the history of colonialism be reversed? It is characteristic of decolonial thought to reject emphatically any fantasies of returning to a premodern, precolonial past. At the end of his book *1492: El encubrimiento del otro*, translated into English as *The Invention of the Americas: Eclipse of "the Other" and the Myth of Modernity*, Enrique Dussel insists that his "transmodern" vision aims at "neither a premodern project, nor a folkloric affirmation of the past, nor the anti-modern project of conservatives." It rather aims to transcend modernity's "Eurocentrism on behalf of its negated alterity" (Dussel 1992: 178; Dussel 1995: 139). For Dussel, transmodern liberation rejects fantasizing that colonial modernity's negation of the Other never took place, or that it could be reversed; it rather struggles for a political future in which modernity's negated Other is recognized as history's protagonist.<sup>1</sup> More precisely, according to major decolonial thinkers, we should be speaking of a plurality of protagonists and a plurality of centers: Walter Dignolo says, "the genealogy of decolonial thought is *pluriversal* (not universal)" (Dignolo 2007: 43)<sup>2</sup> referring also to the Zapatistas' slogan "Un mundo en que quepan muchos mundos" ("A world in which many worlds fit") (Dignolo 2007: 42).

And yet many of experimental cinema's most conspicuous claims for itself can also be understood as arguing for that medium's pluriversality: a de-centering of "mainstream" formats and ways of perceiving. These claims of course include a rejection of linear narrative (only occasionally framed by experimental filmmakers as a rejection of European or North American narrative formats). But they also include the thought gestured at it in Hirsch's comments in *Time Out of Joint*, namely a rejection of standards of "error" and "correctness" operating in projection—Who is to say that projecting a film in reverse is in error?—and indeed a blurry line between variabilities in projection and the filmic "work." A further example of the latter would be Brakhage's own practices of deliberately screening films out of focus, thus reducing the film screen's character as window into deep, recessive space (Brakhage 2001: 175).

Strikingly, Brakhage also linked just such a reduction of recessive space—and a corresponding expansion of film's other expressive capacities—to a rejection of specific kinds of European and Western prejudices about vision in film. As he says in the trenchant opening of his 1963 book *Metaphors on Vision*:

And then we have the camera eye, its lenses grounded to achieve 19th century Western compositional perspective (as best exemplified by the 19th century architectural conglomeration of details of the "classic" ruin) in bending light and limiting the frame of the image just so, its standard camera and projector speed for recording movement geared to the feeling of the ideal slow Viennese

1. Dussel says, "The first protagonists of Latin American history subsequent to the cultural shock of 1492 were *the Indians*, who still remained invisible to modernity" (Dussel 1995: 120). See Dussel 1992: 150.

2. My translation.



waltz [...] and its color film manufactured, to produce that picture post card effect (salon painting) exemplified by those oh so blue skies and peachy skins (Brakhage 2001: 15-16).

A decade later Brakhage would also discuss the constrictions involved in his “training in this society in renaissance perspective—in that form of seeing we would call ‘westward-hoing man’s,’ [...] a form of sight which is aggressive & which seeks to make of any landscape a piece of real estate” (Brakhage 2001: 158). Perhaps we could indulge the proposal that Brakhage’s comments approach, in a peculiarly North American register, a filmic rejection of the “*Yo conquisto*”/“I conquer”: according to Dussel, the constitutive thought of Eurocentric modernity. Brakhage suggests that a similar thought is reflected in the very idea of land (the framing and capturing of a deep, recessive space) internal to classical cinematic representation (Dussel 1992: 47; Dussel 1995: 74).

Other examples abound. Indeed, in his book *Light Moving in Time*, William Wees collects many models in North American experimental cinema of the genre’s suspension of those perspective cues regarded as “normal” in mainstream cinema. These include not just films by Brakhage—for example, he refers to Brakhage’s “need to escape the tyranny of the vanishing point”—but also the slow, downward zoom of Michael Snow’s *Wavelength* (1967), where “an initial image of fairly deep space is slowly drained of its illusionistic depth” (Wees 1992: 52). According to Wees, Snow’s zoom eliminates “the cues to perspective and flatten[s] the room’s space against the wall and windows” (Wees 1992: 52). Snow begins his film with a radical instance of “renaissance perspective,” but with the ultimate aim of radically defeating it. Of course, in all these commentaries, we are still very far from enlisting the defamiliarizing methods of experimental cinema in a “*contraconquista*”: there is no indication that the authors understand these methods to have possible connections to “images at war”—to adopt Serge Gruzinski’s title for his study of the Spanish Conquest’s imposition on Mesoamerica of European models of renaissance perspective and of the ideal spectator (Gruzinski 2001).

Nevertheless, all this history is worth adumbrating because it allows us to understand the significance of some seeming accidents for the relationship between experimental cinema and decolonial thought. For example, a reduced Super 8 screening of *Wavelength* organized by Narcisa Hirsch in Buenos Aires in the late 1990s was precisely the first public screening of that format viewed by the then-budding filmmaker Ernesto Baca (born in Florencio Varela, Buenos Aires, in 1969)—himself avowedly influenced by decolonial writing (Pécora 2023: 244).<sup>3</sup> (The very first time Baca had seen Super 8 film projected in *any* setting was a few years earlier in a class taught by his mentor, Argentine filmmaker Claudio Caldini, of Caldini’s own *Ofrenda* [1978], itself employing a defamiliarizing method strongly contrasting with *Wavelength*’s: the overwhelming of perspective cues via the proliferation of rapidly passing static shots of flowers, shot frame-by-frame.)

3. The detail that the film was *Wavelength* comes from correspondence with Baca. Incidentally, *Wavelength* was also the first experimental film that Hirsch ever viewed. See Marín 2022: 192.



Several years after viewing Hirsch's screening of Snow's film, Baca would premiere his hourlong Super 8 feature *Samoa* (2005) as a 35mm blowup in competition at the Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI). The film would go on to screen at the Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) and even in a now-defunct commercial cinema, the Complejo Tita Merello. Kindling at that time a renewed interest in Super 8 in Argentina, *Samoa* has been regarded as of "historical importance," according to critic Pablo Gamba (Gamba 2024). Argentine Super 8 filmmaker Emiliano Cativa says that *Samoa* was a "before and after" for him (Pécora 2023: 259).<sup>4</sup>

Whatever accounts for the relative success of *Samoa* in Argentina, it certainly helps that its heavily elaborated, massive collection of shots (made from twenty black-and-white Super 8 cartridges and one in color) are organized around a single (but multivalent) idea: the mirror as site of the *contraconquista*. The film opens and closes with shots—derived from projections of Baca's earlier 16mm fiction feature *Cabeza de palo* (2002)—of conquistadores bearing a light-reflecting mirror: a symbol of the "images at war," that is, of the renaissance perspective against which the film will frequently appear to enlist its format, staking its place in the above-adumbrated history of experimental film.<sup>5</sup> (These ambitions for the film include employing the reduced perspective cues of a small-gauge format like Super 8 as declarations of the screen as a real, two-dimensional space.)<sup>6</sup> And yet *Samoa's* non-linear structure itself takes up the figure of the mirror: a symmetrical, palindrome-like curve (in Baca's words, a "false palindrome") consisting of roughly left-to-right inward movement by a woman (Gadea Quintana), then a suspension of human transit and indeed human figuration in an abstract, color, hand-painted "center," followed by roughly outward right-to-left movement by that woman's apparent doppelgänger (Laura Amor), adopting mirroring gestures.

The conquistadores in the film's mirrored opening and closing moments are patently conquering the Americas, not the Polynesian island of Samoa: which here figures in a deliberately abstract title, a reference to an "elsewhere" in the colonial imagination, about which Baca admittedly knew little in making the film.<sup>7</sup> And yet *Samoa* also appears to encapsulate Dussel's thesis that Amerindia was, before the Conquest, the easternmost manifestation of Pacific culture and its migration. Indeed, a very curious fact is that the island of Samoa also functions somewhat metonymically in Dussel's writing for the Americas' "Asiatic being," which he regards as their "authentic being." (A frequent refrain in Dussel's writing has been to link the Mapuche's practices of the cacique and toque in Chile to similar practices on the island of Samoa.)<sup>8</sup>

4. The renewal in interest in Super 8 in Argentina was facilitated by the founding in 1997-98 by Emanuel Bernardello of the laboratory Arcoíris, where *Samoa's* footage was developed.

5. Despite the significance of Caldini and of Hirsch's screening of Snow's *Wavelength*, Brakhage was not yet a significant reference to Baca in making *Samoa*, since Baca had not yet seen his films.

6. Compare the arguments of Schonig 2022: 99-119, which include references to other works by Snow, particularly *Standard Time* (1967), *Back and Forth* (1969), and *La région centrale* (1971).

7. For comments by Baca on the topic, as well as a poem he wrote while editing the film, see Baca 2014-15.

8. For example, Dussel 2025: 354. In 2022, while collaborating on Cecilia Fiel's forthcoming documentary *Dussel*, Baca spoke with Dussel about *Samoa*, and the philosopher likewise mentioned possible etymological connections between words in Samoan and Quechua.



Nevertheless, in the film *Samoa* such ideas of the Americas' "Asiatic being" are clearly oriented towards India, informed by Baca's own Hindu devotional and monastic practices, and also anticipating his later documentaries *El Sirviente* (2009), about a Brahmin priest in the suburbs of Buenos Aires, and *Vrindavana* (2010), about the titular city in northern India.<sup>9</sup> These ideas are expressed in *Samoa* by the classical Indian music of Chilean-born, Argentina-based musician Rasikananda Das, and by the film's opening epigraph from the *Sri Isopanisad*: "O my Lord! Sustainer of all that lives,/Your real face is covered by Your dazzling effulgence./Kindly remove that covering and exhibit Yourself to Your pure devotee."

In short, *Samoa* is a sustained interrogation of the notion of a center (a "real face"): the center as a fold between two mirrored representations, which in turn becomes an occasion for interrogating the relationship between metaphysical centers and geopolitical ones (metropolises). Its registers of that idea go beyond proposals about Representation, to even further ones about Transport, Fantasy, and Play.

## Representing *Samoa*

What might we see in watching *Samoa*? After the epigraph (in Spanish and English) from the *Sri Isopanisad* about the real face of the Lord, the film opens in color: we see Baca's former theater teacher Ricardo Holcer in portrait, facing us (Image 1). A Bell & Howell Super 8 projector is then ignited (Image 2), followed by black-and-white footage of conquistadores climbing a mound. Their apparent leader, played by Holcer, signals for them to stop, while he waves a reflecting mirror at the camera (Image 3). These moments already mark Holcer as director's surrogate, protagonist, and Lord—and of course conqueror-via-representations. We learn in Baca's later (semi-fictionalized) autobiographical film *Réquiem para un film olvidado* (2017) that the filmmaker first had access to Super 8 thanks to cartridges brought to him by Holcer from a trip he made to New York in the late 90s. (Baca is always frank about the format's scarcity, especially in the Global South.)

Indeed, the footage of conquistadores is the same as a film-within-a-film in Baca's earlier *Cabeza de palo* (2002), in which Holcer plays a porn director: a proxy for the cinema of voyeurism. (The other shots of Holcer in *Samoa* are outtakes from that same feature.)<sup>10</sup> With Holcer's mirror, the classical image of Perseus' reflective shield—famously invoked by Siegfried Kracauer to explain how we depend on the film screen "for the reflection of happenings which would petrify us were we to encounter them in real life" (Kracauer 1960: 305)—serves to make images of the Conquest seem bearable by provoking the illusion of our (voyeuristic) distance from them. The additional clue that mirroring will be the film's guiding figure is when a cut transforms that same white, reflecting light into the white "O" (the most perfectly symmetrical, indeed orientation-less letter) of the title "SAMOA." And yet it is written back-

9. A semi-fictionalized subplot of Baca's autobiographical *Réquiem para un film olvidado* (2017) consists of his mother's constant entreaties that he abandon Hinduism and devotional yoga, and return to Catholicism.

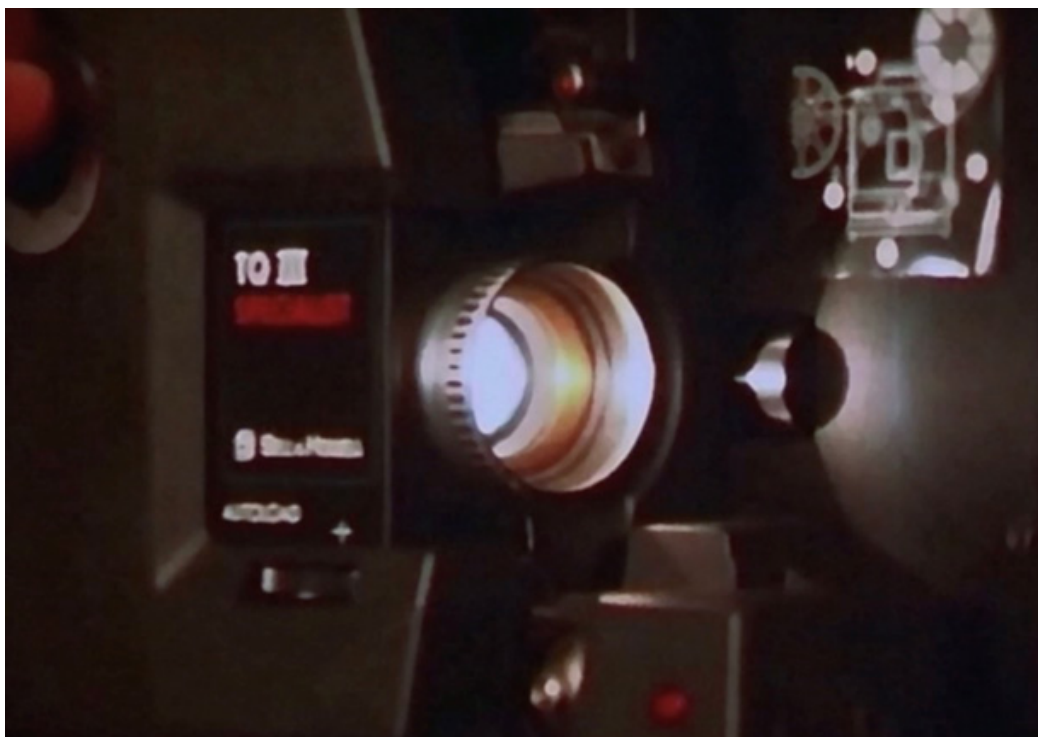
10. Though *Cabeza de palo* was shot in 16mm, Baca shot backups in Super 8, hence making available this footage.



wards, at first exposing only “OM.” From the beginning, the film conceives of itself as a Hindu mantra.



**Image 1.** Samoa (Ernesto Baca, 2005). Courtesy of the artist



**Image 2.** Samoa (Ernesto Baca, 2005). Courtesy of the artist.



**Image 3.** Samoa (Ernesto Baca, 2005). Courtesy of the artist.

That mantra would appear to seek peace in a transformation wrought by reversing time. As manifestations of Baca's "false palindrome," each sequence in the first half finds its rough equivalent in the second half. A close tracking shot facing earth becomes elements that seem like scattered dust. (The film's reversals are occasionally disintegrations: an embrace of the impossibility of perfect temporal symmetry.)<sup>11</sup> The first and last shots of human figures are of women sleeping (Gadea Quintana and Laura Amor, respectively), facing in opposite directions, with respective suggestions of beginning and end of rest, and thus of dreaming in between (Images 4 and 5). This shared, intersubjective "dream" features metaphors of film and film editing (such as a sewing machine), as well as, prominently, movement up and down train tracks: indeed repetitions of the same track footage, maintaining its orientation—Baca's palindrome is always only approximate—but run backwards, and filmed from a screen. Other forms of disintegration are parallel between both "sides" of the film but focus on units of movement: impressively elaborate frame-by-frame pixilation effects of Quintana and Amor traversing a road and the center of Buenos Aires, respectively, but without moving their limbs. (Amor's closed eyes and backwards movement accentuate impressions of her as dreamer.)

As suggested above, this is a film concerned with flatness, with using Super 8 to defeat typical perspective cues—an effect reinforced by seeing both "sides" as folded along a crease. Or rather, its conception of space is mainly derived from the gap between those sides, thus making

11. See the observations of physicist John Cramer about the asymmetry of macroscopic processes, in contrast with the symmetry of microscopic ones, in Strake's *Time Out of Joint* (2015). This issue is more explicitly addressed in *Samoa*, with its palindrome-like structure, than, say, in Baca's *Ver reversal* (2012), which consists more simply in running footage backwards.

it the exact opposite of spatial conceptions supposedly dominant in “classical” cinema: a whole region of structure and depthless shots versus thin structure (the “line” of linear narrative) and deep space (Brakhage’s “real estate”).

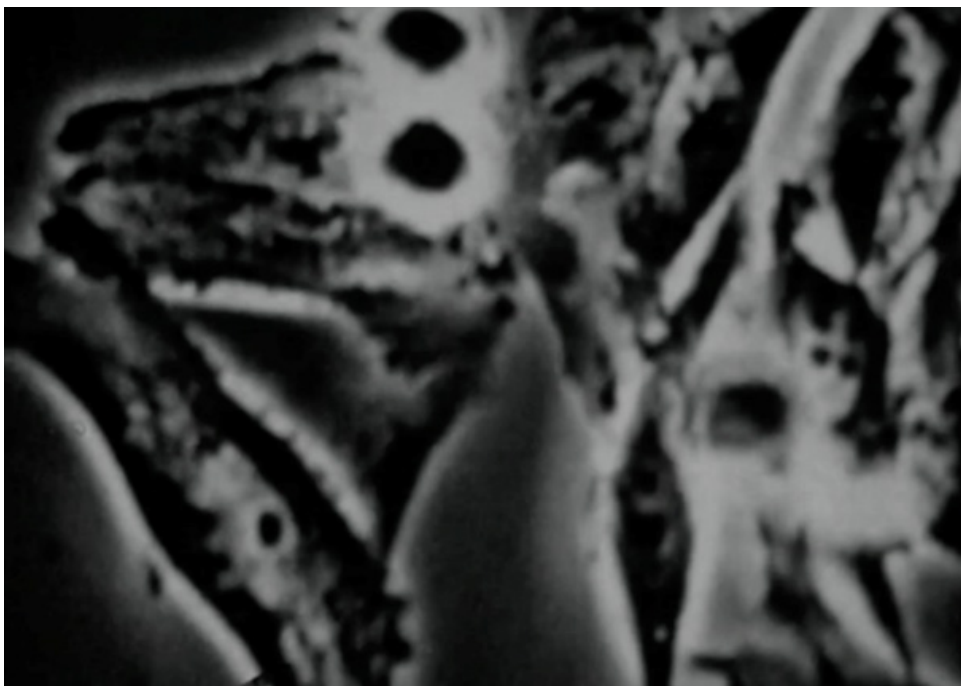


**Image 4.** Samoa (Ernesto Baca, 2005). Courtesy of the artist.



**Image 5.** Samoa (Ernesto Baca, 2005). Courtesy of the artist.

*Samoa*'s ideas of flatness are manifest in shots of amoeba taken from an electronic screen (Image 6), silhouettes of animals, road signs, and closeups of water (abstractions evocative of Ralph Steiner's *H2O* [1929] and anticipating the closing shots of water in Baca's otherwise recessive and realist *Vrindavana*). Space is not achieved via the depth internal to the frame, but rather by the "false" superimpositions achieved by rapid frame-by-frame editing and sound effects suggesting fast movement like buzzing and crunching. Tessellations, including some by M.C. Escher, are among the grounds for animating flat spaces—links in a chain of being, from unmoving microscopic elements to moving macroscopic ones—thus rooting *Samoa* in shots of tiles and abstract patterns in earlier Argentine experimental film, particularly by Baca's teacher Claudio Caldini and Jorge Honik (though Baca disavows a direct Honik influence). Those elements also include complete persons, albeit mechanically or accidentally filed away: on one "side" of the film, there are ID photos of men that Baca found in a machine for generating them; on another side, their feminine equivalents. Brief flickers reveal a guru preparing a fire ceremony. And again we see the device of flattening by filming from an electronic screen: in an unidentified movie from India, the deity Bhagawan Sri Krishna exhibits his "universal form"—which itself serves as visual prologue to the film's vigorously hand-painted center (the Lord's unmasking, or the unmasking of figuration, alluded to in the epigraph from the *Sri Isopanisad*) (Image 7).



**Image 6.** *Samoa* (Ernesto Baca, 2005). Courtesy of the artist.

At the end of *Samoa* the disintegrations resulting from its central reversal are shown to be far from random, but rather guided by a kind of entropy—indeed, a movement toward order—as the previously backwards title "*Samoa*" now appears written forwards (a sign of restoration). Likewise, the film manifests the fantasy of reversing the Conquest, with the exact redeployment

of the conquistador footage, run backwards and filmed from a screen—the invaders are now in retreat. But we must emphasize “fantasy”: with the shot of the back of Holcer’s head (and the unspooling of the Bell & Howell projector), we see the closing parenthesis constituting the limit of this director’s consciousness (Image 8). The “dreamers” (Quintana and Amor) may just be further elements in his own mental theater, thus explaining their doubleness and reversibility. (A doubled dream or shared dream provokes the postulation of yet a further consciousness.) In one respect, regarding its central concepts, the film entertains a blunt idealism or anti-realism: reversibility, like abstraction, may ultimately be just an act of the mind.



**Image 7.** *Samoa* (Ernesto Baca, 2005). Courtesy of the artist.

Even so, the film’s basic impulse is to turn the figure of the mirror against itself: an anti-mimetic reflection. On the one hand, there is the modern European philosophical tradition of the mind as essentially a vehicle for representations, for a “mirror of nature,” as famously criticized by Richard Rorty (whose own Eurocentrism in those criticisms would later be reprimanded by Dussel) (Rorty 1979; Dussel 1996: 103-128; Dussel 2014: 73-103). On the other hand—though *Samoa* anticipates by eleven years Baca’s arrival in Mexico in 2016 for several years of production, and though its operative deity is Bhagawan Sri Krishna rather than Tezcatlipoca (god of obsidian, conflict, and “duality” of god Quetzalcōātl)—there is the Mesoamerican tradition of the dark smoking mirror (the very manifestation of Tezcatlipoca) or obsidian mirror. In a discussion of a 1998 installation by Mexican artist Pedro Lasch, *Black Mirror/Espejo Negro*, which paired pre-hispanic statuettes with black mirrors in which reproductions of baroque Spanish were visible, Walter Mignolo says that “the decolonization of imperial aesthetics, based on representation, consists in creating and making that which cannot be co-opted, weakened, and flattened [*achatado*] by the concept of representation” (Mignolo 2017: 31-54, 47).

We might add, in the case of film: flattened by an uncritical rejection of flatness (an uncritical embrace of renaissance perspective).



**Image 8.** *Samoa* (Ernesto Baca, 2005). Courtesy of the artist.

Thus, within the proliferation of reflections and anti-reflections in *Samoa*, a main opposition emerges: the gamut of the film as a response to the mirror wielded by Holcer's conquistador, as though the film itself were an obsidian mirror reflecting back the powers of a clear one. This was always an unappreciated consequence of Kracauer's idea of the screen as Perseus' shield. What if the "happenings which would petrify us" include precisely the exposure of our mechanisms of representation? Is shamanic ritual—the further reflection of an obsidian mirror—needed in order to make even that much knowledge (a sideways-on view of representation) bearable?<sup>12</sup>

## Transport, Fantasy, and Play

Besides the mirror, the other major figure in *Samoa* is the railroad, which Pablo Gama refers to as a "recurring *motif*" in Baca's work (Gamba 2024) (Image 9). The film indeed sets in place Baca's framework for symbolically equating the train and the film strip, the rail and the sprocket hole, exemplified by his short *Locomoción* (2015).<sup>13</sup> The idea certainly reaches its culmination in his feature *Historia universal* (2022), where the train becomes a figure for movement across the film's titular "universal history" (as

12. The phrase "sideways-on" is most closely associated in Anglophone philosophy with McDowell 1994.

13. For discussion of *Locomoción* locating in within a wider Argentine tradition of direct animation, see Marín 2022: 150-52.

well as its negation in particular histories of Latin America and its cinema: images of children with raised hands superimposed over a passing train evoke the children beseeching train passengers for coins in Fernando Birri's *Tire dié* [1960], itself excerpted by Getino and Solanas in *La hora de los hornos* [1968].<sup>14</sup>



**Image 9.** Samoa (Ernesto Baca, 2005). Courtesy of the artist.

But the railroad also presents something of a problem for *Samoa*. The film's shots of movement up and down train tracks are Baca's clearest declarations of the frame's z-axis and of movement into a space of renaissance perspective. What is the significance of these exceptions to the film's more typical declaration of flatness?<sup>15</sup> We might find a clue in Lynne Kirby's study of the railroad and silent cinema (itself a notable reference for the absence of synchronized sound in *Samoa*):

Insofar as the train has always been a physical extension of an imperialist vision, of the hegemonic expansion of an economic and cultural power, a principle of incorporation and arrangement, and of the discipline of heterogeneous territories, its function has been that of coherence, order, and regularity. In general, the train is a vehicle that imposes sense on what modern Western culture sees as irrational: nature and tradition. It enforces a kind of readability or understanding according to the authority of its codes and its master—the white male entrepreneur (Kirby 1997: 27).

Sketched as an introductory gesture at the beginning of Kirby's book, these are just some

14. Tellingly, the same scene includes shots of coins and of a bust of Eva Perón: thus making explicit the allusion to Birri's film and locating it in the history of Peronism.

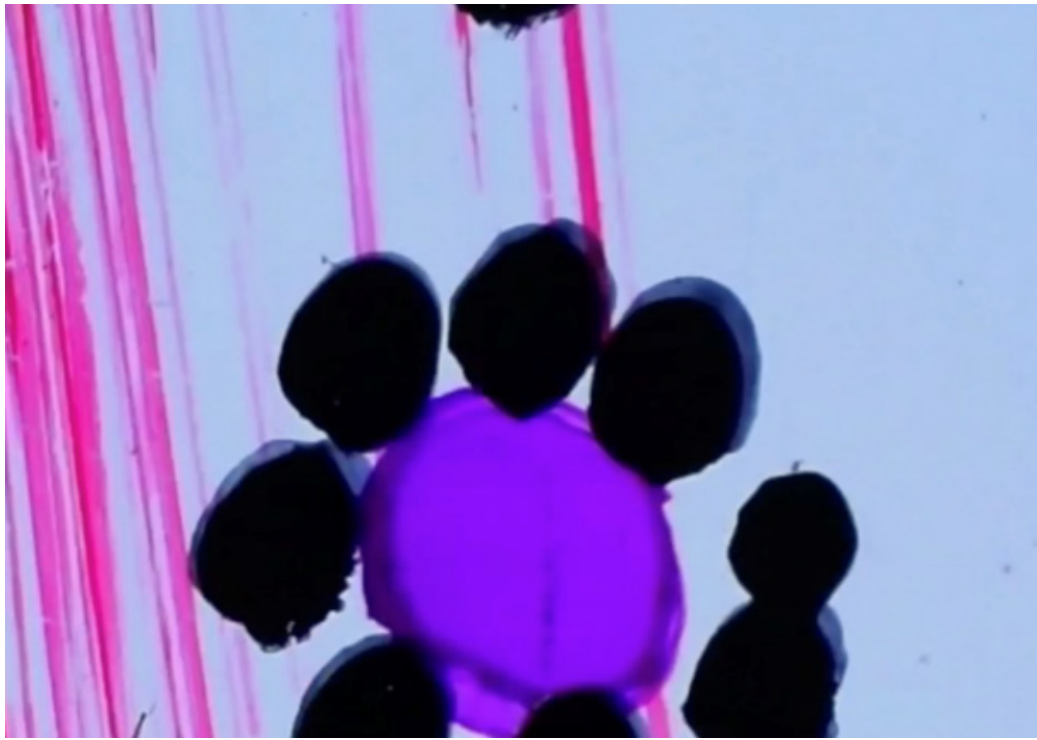
15. On this sort of point and its relationship to train footage, particularly Ken Jacobs's work, such as *The Georgetown Loop* and *Disorient Express* (both 1996), see Schonig 2022: 99-124.

of the cultural resonances of railroad symbolism that we would expect to be meaningful in an decolonial film. Using that sketch as a framework for approaching *Samoa*, it would be significant that movement into the z-axis along the train track represents the opposite, colonial pole against which the film's declarations of the shallow Super 8 frame are struggling: that is, the ultimate manifestation of what Brakhage described as making "any landscape a piece of real estate."

Another way of putting this point is that *Samoa* consists precisely in the dialectic described by Deleuze and Guattari between *striated space*—supposedly expressive of settlements and cities, including settler-colonialism—here represented by the train tracks, and *smooth space*—supposedly expressive of nomadic cultures—here represented by Baca's hand-painted, abstract "center" (Deleuze and Guattari 1987: 474-500). Of course, as befits a dialectic, the distinction is not absolute: "smooth space is constantly being translated, transversed into a striated space; striated space is constantly being reversed, returned to a smooth space" (Deleuze and Guattari 1987: 474). Nevertheless, the striated "sides" of *Samoa* characterized by the movement into and out of the film's hand-painted "center" are indeed explorations of extension, including vertical extension (not just movement up and down tracks, into and out of a vanishing point, but also shots of buildings, the Obelisco de Buenos Aires, and the statue atop the Pirámide de Mayo), whereas the hand-painted sections typify Deleuze and Guattari's descriptions of the intensive character of smooth spaces. "Intense *Spatium* instead of *Extensio*" (Deleuze and Guattari 1987: 479); a "voyage in place" rather a voyage from place to place. Thus, Baca's hand-painted sections also typify the idea of abstraction, marking smooth surface, that Deleuze and Guattari exalt above the "geometrical and rectilinear" (the implicit contrast would be with Baca's employment, in *Samoa* and elsewhere, of the Hindu swastika): "A line of variable direction that describes no contour and delimits no form" (Deleuze and Guattari 1987: 499).

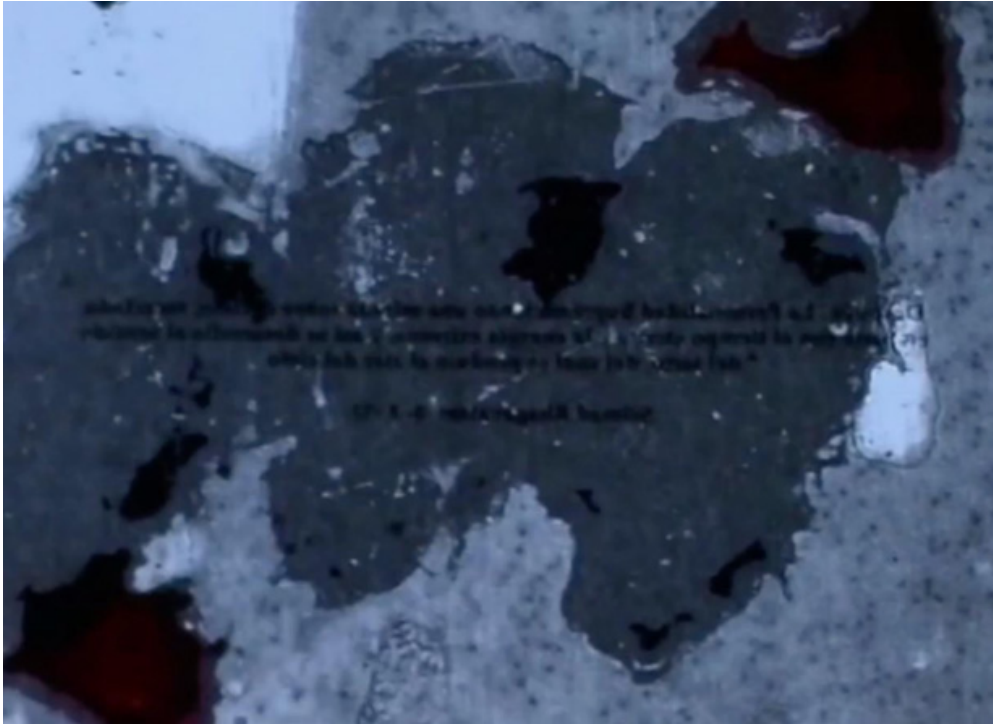
Correspondingly, the hand-painted sections of *Samoa* constitute not just the film's suspension of any suggestions of physical transport from place to place, but also any suggestions of narrative transport (Image 10). That is, they amount to the suspension of mediation by dialectical or narrative fantasy (the fantasies that make difficulties bearable to view, with their connections to Kracauer on Perseus' shield) in favor of an idea of what it would be like to have an unmediated view of the Real: the "contentless impossible object." For example, in a Lacanian reading of David Lynch (a director who has influenced Baca), Todd McGowan says, "The function of fantasy is to render the impossible object accessible for the subject. In doing so, fantasy provides a way for the subject to enjoy itself that would be unthinkable outside of fantasy" (McGowan 2007: 105).<sup>16</sup> Whenever fantasy collapses, a subject "can no longer disavow the illusory nature of an experience;" they thereby face the "traumatic encounter" with "the pure, contentless impossible object" (McGowan 2007: 105, 213):—exactly the contentless object captured in *Samoa's* abstract, hand-painted "center."

16. I previously discussed these issues with reference to McGowan's reading of Lynch in Davies 2023: 191-221.



**Image 10.** *Samoa* (Ernesto Baca, 2005). Courtesy of the artist.

In Baca's work, train tracks are sometimes conceived of as both the highest manifestations of the fantasies surrounding linear narrative and also the very occasions for those fantasies' collapse. Thus, in *Historia universal* the power to make switches constituting such collapse is arrogated by the Silver Man ("hombre plateado," played by poet Osvaldo Vigna), who travels by Super 8 camera-mounted track trolley, and who is shown switching the direction of the tracks ("Where are we?" he asks his doppelgänger, an unseen Silver Man, who answers: "We're at the zero gap of space-time, where reality stands"). By contrast, in *Samoa*, that collapse is announced explicitly in the opening epigraph from the *Sri Isopanisad* and its enjoinder to the Lord, whose "real face" is covered by "dazzling effulgence," to "Kindly remove that covering and exhibit Yourself to Your pure devotee." The collapse of fantasy is figured here as the ability to see the Lord's face without mediation, where a connection is sustained between that revelation and *Samoa's* hand-painted sections via the few figurative elements (albeit only faintly visible) in the latter: unused quotations from the *Sri Isopanisad* (the source of this idea of unmasking the Lord) originally planned for the beginning of the film (Image 11).



**Image 11.** Samoa (Ernesto Baca, 2005). Courtesy of the artist.

We can relate these issues to the above concerns about mirroring and representation if we compare “the pure, contentless, impossible object”—the real face of the Lord—to Kant’s thing-in-itself. Indeed, McGowan notes that “we might read Lynch’s revelation of the fantasmatic dimension of temporality as a gloss on Kant’s *Critique of Pure Reason*”:<sup>17</sup> time is a condition of the possibility of experience but cannot knowingly be attributed to the thing-in-itself—that is, in a sense, what lies behind that experience.

With the palindrome-like structure of *Samoa*, marked by its hand-painted “center,” Baca is entertaining a proximate thought that extends to Kant’s other form of intuition, space. In the *Prolegomena to Any Future Metaphysics*, Kant argues that, in comparing appearances of a right-hand glove and a left-hand glove, since “there are no inner differences here that any understanding could merely think,” and since they are not representations of things in themselves, they depend on our own sensibility (that is, space, the form of outer intuition). Kant says, “We can therefore make the difference between similar and equal but nonetheless incongruent things (e.g., oppositely spiralled snails) intelligible through no concept alone, but only through the relation to right-hand and left-hand, which refers immediately to intuition” (Kant 2004: 4:286). Taking seriously the palindrome-like structure of *Samoa* (which is admittedly only approximate) involves seeing its two “sides” as “similar and equal but nonetheless incongruent things”: a fantasy-mediated sensibility that, in the middle of the film, collapses.

*Samoa* also invites a more prosaic interpretation of the enjoinder in the *Sri Isopanisad* for the Lord to unmask himself: it is the enjoinder that he stop playing a role, precisely as Baca’s

17. McGowan also adds the caveat that, on his Lacanian reading of Lynch, “temporality is not constitutive for the human subject but the result of a fantasmatic retreat from repetition” (McGowan 2007: 252n11).

teacher Ricardo Holcer masks and unmasks, viewing himself dressed as a conquistador on-screen.<sup>18</sup> In Brakhage's *Blue Moses* (1962), actor Robert Benson says, while viewing himself projected on a screen, "Don't be afraid. There's a filmmaker in back of every scene, in back of every word I speak, in back of you too so to speak! No, don't around—it's useless. You see my back, but if I could really turn myself around and see, there would be nothing but empty black space." The idea of turning around and *seeing ourselves seeing* is yet another idea of approaching the impossible, contentless object (imagined by Baca as abstract and in color, and by Brakhage's Benson as empty and black).

Discussing *Blue Moses*, P. Adams Sitney says, "For Brakhage, the implicit countershot of every image would be the image of the filmmaker behind his camera." For Baca, it would seem, the implicit countershot is not necessarily the filmmaker but rather the projector or projectionist: the small Bell & Howell Super 8 projector in *Samoa*, the giant 35mm projector in the cinema in *Vrindavana*. Every recognition that this is a projected film is an outward movement, itself continuous with and broached by the camera's movement up and down train tracks, toward extra-diegetic space. It is the depth that *Samoa's* typically flat spaces most tolerate.

Baca's career-long engagements with fiction in his films embrace this movement: a straddling of diegetic and extra-diegetic elements, such as in *Música para astronautas* (2008), when a policeman's gunshot becomes an emulsion scratch. Thus, Baca's fictions are manifestly materialist ones. In her materialist analysis of a 1941 Warner Brothers cartoon directed by Chuck Jones, Hannah Frank asks, "Do I really wish to argue [...] that *Sniffles Bells the Cat* is about paint, paper, cellulose acetate, and glass?" (Frank 2019: 146). Baca's fiction narratives are meant to encourage just that kind of question: his fictional participation in the creation of the first Argentine Super 8 stock, Argenta, in *Réquiem para un film olvidado*; the Silver Man's naming of "Rodinal" (a black-and-white developing agent) as the "target" of his movements, in *Historia universal*. (References to silver typically accentuate these moments in Baca's cinema.)<sup>19</sup>

Of course, not every expression of time's reversibility will reflexively declare its own material constitution. (Even the welcome concision of Vertov's statement "Kino-Eye Moves Time Backwards," quoted in Strake's documentary, does not quite compensate for its abstraction.) Yet in the minimal narrative constituting the main "sides" of *Samoa* (a woman wakes, is transported, transformed into her double, and then transported back to sleep), among the materialist questions evocative of Frank's would be—facilitated by a symbolic rhyming between the idea of time's reversibility and reversible Super 8 stock—"Is the film really about Baca's twenty black-and-white Kodak Super 8 Tri-X cartridges and Ektachrome 64 cartridge?" Baca's fictions challenge the idea that they are narrated using representations—of something separate or else-

18. Baca added a further form of masking in his *Mujermujer* (2011) when he later returned to the same portrait shot of Holcer, intervening on it and obscuring it with India ink.

19. Pablo Gamba, says, regarding the story of Argenta in that film: in it "converge the name of the constituent element of the silver halides of film and the name of the country. But this is not a return to the industrialist dreams of the past, with the populist leader as mediator between capital and labor, but a self-managed future" (Gamba 2018), my translation.

where—rather than present manifestations. As in the Mesoamerican concept of the *ixiptla*—according to Serge Gruzinski, supposedly opposed to western conceptions of representation—each material constituting his films is an “epiphanic presence,” a “being-here” (Gruzinski 2001: 51). This is *Samoa*’s characteristic way of exceeding the limits of the two-dimensional frame while regularly employing Super 8 to defeat recessive spaces within it.

## Concluding Remarks

I have mentioned how Ernesto Baca’s *Samoa* explores two, almost opposed, fantasies: the fantasy that time is reversible, and the fantasy that temporal events must be conceived in a narrative order. Describing these as “fantasies” is not yet to condemn them, since Baca is rightly interested in both as expressions of real needs and in exploring them up to their limits: in the case of the first, this is the moment when a reversal is shown to be only apparent, or to have come out differently (the film’s “false” palindrome); in the case of the second, it is the moment of narrative collapse (the exposure of the “real face” of the Lord, or contentless object).<sup>20</sup>

Nevertheless, it would appear that throughout his career Baca is concerned with any moment in which either of these fantasies becomes ideology. More specifically, he is concerned with any moment in which fantasies of time manifest in forms of standardization or universalism, in the sense of *universal history*—which is in fact a false universalism: the subordination of the world to a center. This would include the identification of the universal or popular with the “interests of the ruling class” (as in the paraphrase of Mark Fisher’s *Capitalist Realism* that serves as the epigraph of *Historia universal*, Fisher 2009) or with those of a specific geopolitical power (as in Eurocentrism). Of course, a recognition of the dangers of such “universalism” must be shaped by a recognition of the divisions imposed by those same interests and powers: showing division is “the greatest propaganda of the dominant economic system,” as Baca’s puts it in *Réquiem para un film olvidado*. Thus, “universal history” and “universalism” surreptitiously make divisions by subordinating real opportunities for solidarity to a false center or standard. In any case, for the filmmaker exploring possibilities beyond “renaissance perspective,” from Brakhage to Baca, the exposure of a center or standard as optional opens up the question of a recognition of real (non-imposed, non-arbitrary) need.

Experimental cinema has historically had an uneasy relationship with ethics: there is the concern that an ethics necessarily has a taint of imposition, or that it could not be communicable in film without narrative methods regarded as hegemonic. In contrast, Baca’s *Samoa* points towards an *ethics of liberation* not incidental to, but arguably internal to, experimental cinema. Each individual may have but one life to live, but it is always embedded in a history that—both extensively and intensively—contains many worlds.<sup>21</sup>

20. Likewise, McGowan reads Lynch as taking the second kind of fantasy to its limits, up to moments of collapse; see McGowan 2007.

21. The author acknowledges the support of the Marie Skłodowska-Curie Action (MSCA) “Materialism and Geographic Specificity in the Philosophy of Film” (Grant agreement ID: 101102377), at the Univer-

## Bibliography

- Baca, Ernesto (2014-15). "Samoa." *Blogspot*. April 15, 2014-March 11, 2015. Available at: <https://experimentosamoablogspot.com/>
- Brakhage, Stan (2001). Bruce McPherson (editor). *The Essential Brakhage*. New York: Documentext.
- Davies, Byron (2023). "TV Time, Recurrence, and the Situation of the Spectator: An Approach via Stanley Cavell, Raúl Ruiz, and Ruiz's Late Chilean Series *Litoral*". David LaRocca and Sandra Laugier (editors). *Television with Stanley Cavell in Mind*. Exeter: University of Exeter Press, 2023.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Brian Massumi (translator). Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Dussel, Enrique (1992). *1492: El encubrimiento del otro: Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz, Bolivia: Colección Academia - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Mayor de San Andrés.
- — — (1995). *The Invention of the Americas: Eclipse of "the Other" and the Myth of Modernity*. Michael D. Barber (translator). New York: Continuum.
- — — (1996). Eduardo Mendieta (translator and editor). *The Underside of Modernity: Apel, Ricouer, Rorty, Taylor, and the Philosophy of Liberation*. New Jersey: Humanities Press.
- — — (2014). Dussel, Ricouer, Rorty, Taylor y Vattimo ante la filosofía de la liberación. Buenos Aires: Docencia.
- — — (2025). Katya Colmenares (editor). *Hacia una teoría de la modernidad/colonialidad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fisher, Mark (2009). *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester, UK: Zero Books.
- Frank, Hannah (2019). Daniel Morgan (editor). *Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*. Berkeley: University of California Press, 2019.
- Gamba, Pablo (2018). "Réquiem para un film olvidado de Ernesto Baca". *Desistfilm*, August 23. Available at: <https://desistfilm.com/panorama-requiem-para-un-film-olvidado-de-ernesto-baca/>
- — — (2024). "Samoa". *Los Experimentos*, November 6. Available at: <https://www.losexperimentoscine.blog/2024/11/samoa.html>
- Gruzinski, Serge (2001). *Images at War: Mexico from Columbus to Blade Runner (1492-2019)*. Heather MacLean (translator). Durham and London: Duke University Press.
- Kant, Immanuel (2004). Gary Hatfield (translator and editor). *Prolegomena to Any Future Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirby, Lynne (1997). *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham: Duke University Press.
- Kracauer, Siegfried (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford: Oxford University Press.

---

sity of Murcia, funded by the European Union. Views and opinions expressed are however those of the author only and do not necessarily reflect those of the European Union or the University of Murcia. Neither the European Union nor the granting authority can be held responsible for them.

- Marín, Pablo (2022). *Una luz revelada: El cine experimental argentino*. Buenos Aires: La Vida Útil.
- McDowell, John (1994). *Mind and World*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- McGowan, Todd (2007). *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press.
- Mignolo, Walter (2007). "El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto". Santiago Castro-Gómez and Ramón Grosfoguel (editors). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- — — (2017). "Aesthesis descolonial". Pedro Pablo Gómez (editor). *Arte y estética en la encrucijada descolonial II*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Pécora, Paul (2023). *Super 8 Argentino Contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Rorty, Richard (1979). *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- Schonig, Jordan (2022). *The Shape of Motion*. Oxford: Oxford University Press.
- Wees, William C. (1992). *Light Moving in Time: Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*. Berkeley: University of California Press.

**Byron Davies** (Universidad de Murcia)

byronmatthewdavies@gmail.com

Byron Davies is a researcher in philosophy, film programmer, and visual artist originally from the U.S. and a naturalized Mexican citizen. He currently holds a Marie Skłodowska-Curie fellowship at the University of Murcia in Spain, undertaking the research project "Materialism and Geographic Specificity in the Philosophy of Film" (2024-26). From 2018-2020 he was a Postdoctoral Research Fellow in philosophy at the National Autonomous University of Mexico (UNAM), and just prior to that he completed his PhD in the Department of Philosophy at Harvard University. He is a member of the Oaxaca, Mexico-based film exhibition and programming collective Salón de Cines Múltiples (SACIMU). Davies's writings on film and media have appeared in *October*, *Screen*, *Millenium Film Journal*, *The Baffler*, and *Los Experimentos*, among other places.

# EL ESPINAZO DEL DIABLO O LA VOZ DEL OTRO. LECTURA DECOLONIAL DE LA MIRADA UBICUITARIA

POR OMAR ARRIAGA GARCÉS Y SANTIAGO ESPINOSA GARCÍA

*The Devil's Backbone or the Other's Voice: A Decolonial Reading of the 'Ubiquitous Sight'*

## Resumen

*El espinazo del diablo* es una realización *sui generis* dentro del cine fantástico y de terror: pese a haberse rodado en España, se inscribe en un contexto latinoamericano de resistencia epistémica y ontológica, no se diga ya estética, alguna de cuyas características —como la centralidad del otro— son perceptibles en la cinta. Por ello, partiendo del concepto 'colonialidad del ver' de Joaquín Barrientos, este artículo analiza el tercer largometraje de Guillermo del Toro a la luz del Modelo de Representación Institucional (mri) cinematográfico, llamado así por Noël Burch, con lo que se establecen diferencias e implicaciones entre éste y la película del mexicano, empleando en tal estudio el término 'mirada ubicuitaria' como noción paralela al denominado por el crítico estadounidense como 'montaje ubicuitario', en que se invisibilizan el punto de enunciación y la enfoque de la mirada desde donde se construye el discurso. A diferencia de realizaciones del género sustentadas sobre el mri, cuyos máximos exponentes son los filmes de Hollywood, la cinta del jalisciense parte de la visión del otro, simbolizado aquí por el fantasma, el espectro, la aparición, sin privarle de estatuto ontológico, confiriéndole no sólo el atributo de la voz que le ha sido negado, sino reflexionando desde su propia perspectiva.

**Palabras clave:** Guillermo del Toro, *El espinazo del diablo*, Colonialidad del ver, Mirada ubicuitaria, Modelo de Representación Institucional (mri)

## Abstract

*The Devil's Backbone* is a *sui generis* production within fantastic horror cinema: despite having been filmed in Spain, it is part of a Latin American context of epistemic, ontological and aesthetic resistance, some of whose characteristics—such as the centrality of the



other—are perceptible in the movie. Therefore, based on Joaquín Barrientos' concept of the “coloniality of seeing”, this text analyzes Guillermo del Toro's third feature film in light of the cinematic Institutional Representation Model (irm), so named by Noël Burch: the article establishes differences and implications between the irm and the Mexican motion picture, using the conception “ubiquitous sight” as a parallel to the term the American critic calls “ubiquitous montage”, in which the point of enunciation and the focus of the gaze from which the discourse is constructed are rendered invisible. Unlike works of the genre based on irm, whose most important exponents are Hollywood films, the Jalisco native's movie starts from the vision of the other, symbolized here by the ghost, the specter, the apparition, without depriving it of ontological status, conferring on it not only the attribute of the voice that has been denied it, but also reflecting from its own perspective.

**Keywords:** Guillermo del Toro, The Devil's Backbone, Coloniality of Seeing, Ubiquitous Sight, Institutional Mode of Representation (IMR)

## Introducción

Dos largometrajes había filmado el director jalisciense Guillermo del Toro (1964) a fines del 2000: *Cronos* (1992), cinta mexicana en que mediante un curioso artefacto se pone en pantalla a un personaje a caballo entre “El Horla” de Maupassant y el vampiro; y *Mimic* (1997), producción hollywoodense sobre un monstruo que se reproduce en el metro de Nueva York y causa estragos. Aunque Del Toro se mantenía como una promesa, no fue sino hasta 2001 cuando el realizador acabó de consolidarse con *El espinazo del diablo*.

Estrenada en abril de aquel año en España, donde la produjeron los Hermanos Almodóvar, la película de Del Toro prometía ser una obra de cine de terror, pero resultaría un drama fantástico, una crónica fantasmal que, con la Guerra Civil Española de fondo, narraba la supervivencia de un grupo de niños en un orfanato, el de Santa Lucía, hacia 1939. Con una intrincada polifonía en que los personajes no saben si viven o han muerto, el filme relata la historia de Santi, un niño vuelto espíritu, fantasma, aparición, mientras no se esclarece su crimen y nadie escucha su testimonio; así, el terrible evento que da pie a la historia se repite, como en un bucle. Sin embargo, como si se tratara del cuento de Borges de “Las ruinas circulares”, cabe preguntarse si el narrador de las acciones conoce su propio estatuto espectral, su propia puesta en abismo o si, por el contrario, lo ignora: ¿Es un espíritu que cuenta los sucesos de otro espíritu? La presencia de los personajes en aquel orfanato en mitad de la nada, ¿no son ya la repetición de lo que quiere permanecer oculto? ¿No es el fantasma que nadie escucha la metáfora de unos hijos abandonados por sus padres a causa de la guerra? ¿No es la violencia del origen, la que alumbra al espíritu, al espectro, al fantasma, parte de una guerra mayor, sin fin, un conflicto fundamental e irresoluto en el ser humano, una hendidura que, mientras éste viva y muera, habrá de existir sin sutura posible?

En este texto se analizan decolonialmente los alcances de *El espinazo del diablo* en esa línea, la resistencia que opone al Modelo de Representación Institucional (MRI) del cine pre-



dominante, así como su pertenencia a un contexto americano que es refractario a la mirada central y totalizante que desde Occidente se tiene de las Américas. Mas antes de efectuar tal análisis, se expondrá en tres apartados en qué consiste la ‘colonialidad del ver’ en la cual se enmarca el presente estudio; qué es el MRI y cuáles son sus rasgos principales; además de que se dará una breve explicación de las implicaciones epistemológicas, ontológicas y estéticas de lo que aquí se denominará ‘mirada ubicuitaria’, como un concepto paralelo a lo que Burch (1999) denomina ‘montaje ubicuitario’, en el caso del modelo institucional fílmico.

## La colonialidad de la mirada

La colonialidad surge en el contexto de la conquista de las Américas como una especie de modelo de dominación que más tarde terminará por expandirse a nivel planetario. Aun cuando aparece como secuela del colonialismo, esta colonialidad que Aníbal Quijano (2000) define como ‘colonialidad del poder’ va más allá de éste: no se trata sólo de la relación de dependencia que establece un pueblo o Estado con otro, sino de un ‘patrón de poder’ en que se normaliza la jerarquización de una raza sobre otra, con lo cual se verifica la sujeción territorial y epistemológica de los conquistados; a su vez, esto redundará en su degradación gnoseológica, experiencial y ontológica (‘colonialidad del saber’ y ‘colonialidad del ser’, Escobar, 2003; Walsh, 2004).

Si se identifica el inicio de la colonialidad con el escenario de la conquista de las Américas, también es posible distinguir el proyecto de la modernidad como algo profundamente enraizado a la articulación y expansión de ese patrón de poder:

El proyecto de colonizar a América no tenía solamente significado local. Muy al contrario, éste proveyó el modelo de poder, o la base misma sobre la cual se iba a montar la identidad moderna, la que quedaría, entonces, ineludiblemente ligada al capitalismo mundial y a un sistema de dominación, estructurado alrededor de la idea de raza (Maldonado-Torres, 2007: 132).

Gómez-Quintero (2010) ha señalado inclusive cómo es los franceses llamaron ‘América Latina’ al sur del continente, buscando incursionar en él y contraponerse nominativamente a los anglosajones que estaban en lo que hoy son los Estados Unidos, para lo cual acuñarían tal denominación. A su vez, en Mignolo (2007: 81) también se hace evidente que la designación ‘América Latina’ da cuenta de esa pugna entre colonizadores que las élites locales aceptaron sin casi oposición alguna: “La ‘idea’ de América Latina es la triste celebración por parte de las elites criollas de su inclusión en la modernidad, cuando en realidad se hundieron cada vez más en la lógica de la colonialidad”.

Vinculada inextricablemente a ese modelo de dominación, la degradación ontológica y epistemológica provocada por el proyecto moderno también delineó imaginarios —representaciones imagológicas— de aquellas identidades que avasalló y subalternizó<sup>1</sup>: la experiencia y

1. Vid. Mignolo (2003); Garcés (2007).

el conocimiento de los sujetos periféricos, conquistados, lejos de los centros políticos donde se generaban las colonialidades del poder, el ser y el saber, fueron reducidos a sucedáneos sin estatuto vital propio, esquematizados a través de “regímenes visuales” (Barriendos, 2011: 14). Es por eso que a los conceptos de ‘colonialidad del poder’, ‘colonialidad del ser’ y ‘colonialidad del poder’, Barriendos (2011) propone sumar el de la ‘colonialidad del ver’.

El surgimiento del colonialismo, que nace —hay que volver a repetirlo— en el contexto de la conquista de las Américas, produjo una ‘colonialidad del poder’ que, asimismo, resultó en una colonialidad epistemológica y ontológica y, al unísono, determinó un sinnúmero de imaginarios y regímenes de visualidad que parcelaron y jerarquizaron la realidad de los conquistadores y de los conquistados, confiriendo una validez ontológica en un caso y una negación del ser en el otro. Para Fernando Garcés (2007), dicho proceso tendría lugar entre los siglos xvi y xix, en tanto que para Barrientos (2011: 15) es en el principio de ese proceso cuando se constituye “la matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (o sujeto) observado”.

Observador y observado formarán parte de una misma ecuación sobre la cual se asentará el patrón de poder de la modernidad, con lo que la colonialidad de la mirada adquirirá una relevancia inusitada en la dominación que ejercerá el Occidente sobre el resto del mundo. Como parte de la supuesta universalización del sistema de dominación moderno, la ‘colonialidad del ver’ ostentará, entre otros rasgos, el de invisibilizar cómo es que la mirada de quien observa organiza la realidad a partir de sus propias nociones, sobre cuyo dispositivo sustentará sus regímenes visuales; igualmente, al ampararse en presuntos criterios de objetividad y transparencia, la ‘colonialidad del ver’ asumirá un discurso con pretensiones de verdad y naturalidad, enmascarando su dimensión ideológica y subalternizante: “la *colonialidad del ver* consiste en una serie de superposiciones, derivaciones y recombinaciones heterárquicas, las cuales interconectan, en su discontinuidad, el siglo xv con el siglo xxi, el xvi con el xix, etcétera” (Barriendos, 2011: 16).

Conectados con el inicio de la conquista de las Américas y del proceso universalizante en el cual consiste la modernidad, las dinámicas de colonialidad de la mirada llegarán hasta nuestros días, metamorfoseadas bajo una nueva apariencia. Un ejemplo de dichos regímenes visuales sería la presentación iconográfica del marinero alemán Hans Staden, siendo casi devorado por supuestos caníbales, una superposición de figuras del imaginario occidental que inventaba un ser americano salvaje, versión originada y diseminada por el propio Cristóbal Colón desde el instante mismo de su desembarco y con el que se identificaría desde entonces al habitante de las Américas; así, las imágenes de Staden conformarían un claro antecedente y una línea de continuidad, una recombinación de las fotografías

de Oliviero Toscani sobre los “colores unidos” de Benetton [...] [surge así una] lógica que distingue entre indios conversos y ‘taínos’ que colaboran con la empresa imperial de la Corona, y los indios crueles, violentos e indómitos que reniegan de la protección metropolitana, de la eucaristía imperial, del intercambio comercial y del paradigma tutelar de la religión cristiana (Barriendos, 2011: 16, 18).



De manera semejante, el investigador señalará que otras varias matrices binarias, no únicamente la del presunto salvaje y el conquistador, la del converso y el insumiso, la del subalterno de la Corona y el reacio a dejarse tutelar, irán a articularse a partir de esa ‘colonialidad del ver’, vertida en la literatura de viajes, las crónicas de Indias, los mapas imperiales y los alegatos jurídicos de los colonizadores<sup>2</sup>. Algunas de ellas referirán no a la raza, la religión, la situación política o el vasallaje, sino también al sexo, la clase, el género, lo conocido y lo desconocido, una interioridad civilizada versus una exterioridad antropófaga y, más cerca de nosotros, al capitalismo, la globalidad, la interculturalidad o el patriarcado.

La escisión entre nosotros y los otros operó como sustrato de la colonialidad de esa mirada que los conquistadores ejercían sobre los subalternos, gracias a todo un arsenal de imágenes provenientes de la cartografía, las crónicas y la mercantilización, pero, en especial, de narraciones europeas medievales y de la literatura de Occidente<sup>3</sup>: “esta nueva territorialización de lo monstruoso suscitó un tipo de violencia epistémica y etnoracial jerarquizante, profundamente imbricada con el desarrollo de los imaginarios comerciales trasatlánticos” (Barriendos, 2011: 20). La hipótesis del estudioso es que justamente en la distribución mundial del trabajo y en el subsiguiente fenómeno de la migración, aquel imaginario se prolonga hasta el presente bajo otra apariencia.

Sin embargo, desde el inicio del proceso de la colonialidad del poder y del proyecto moderno, el habitante de las Américas pasó a convertirse en el otro, representante de lo otro heterogéneo, devorador de seres humanos con el que no se puede dialogar y que, por eso mismo, debe de ser una suerte de animal o monstruo, no una persona. Así, simultáneamente, el conocimiento occidental se hipostasiaba como la única vía posible y el indígena caníbal pasaba a ser absorbido, como esperpento exterior, animalizado, carente de ser en sí mismo, por la interioridad europea<sup>4</sup>. Pero aún faltaba que una parte constitutiva de la ‘colonialidad del ver’ se manifestara.

## Transparencia, invisibilidad y objetividad de la mirada

De acuerdo con *El tragaluz infinito* de Burch (1999: 194-95, 97), antes de que hacia 1916 se consolidara la fórmula cinematográfica que la industria hollywoodense impondría más tarde en el orbe, hubo otra forma de hacer cine; la del denominado modelo de representación primi-

2. “Las cartografías imperiales, la protoetnografía eurocentrada y la mercantilización trasatlántica de la alteridad caníbal deben ser consideradas, en consecuencia, como constitutivas de la colonialidad del ver” (Barriendos, 2011: 19-20).

3. “Las imágenes-archivo del salvaje americano hunden sus raíces, por lo tanto, en la reinención tardomedievalista de la antropofagia grecorromana, en la figura del *naturmenschen* y en los imaginarios derivados del problema ontológico de la eucaristía cristiana, es decir, de la justificación metafórica y de la función simbólica-ecuménica de comer el ‘cuerpo’ de Dios” (Barriendos, 2011: 20).

4. Y, sin embargo, al mismo tiempo, “tampoco existe la posibilidad de que la monstruosidad ontológica de los malos salvajes del ‘Nuevo Mundo’ pueda ser redimida por medio de la racionalidad eurocentrada” (Barriendos, 2011: 21).

tivo (MRP), cuyas principales características eran: “autarquía del cuadro [...] posición horizontal y frontal de la cámara, conservación del cuadro de conjunto y ‘centrífugo’ [...] *no-clausura* [...] [ya que] se supone implícitamente que la acción continúa fuera de la película (antes y después)”. Incluso, al existir la necesidad de introducir rótulos que condensaran las acciones o de hacer participar a un narrador o comentarista que durante la proyección expusiera algunos hechos necesarios para la comprensión de la historia, el MRP no era inteligible ni quedaba clausurado en sí mismo; antes bien, al estar íntimamente vinculado al teatro —ya fuera al vodevil o al music hall—, al circo y a los espectáculos de variedades, ofrecía un final abierto.

Con todo, el modelo de representación institucional (MRI) que se afianzaría tras la Primera Guerra Mundial sí que buscaba la creación de una entidad autosuficiente y cerrada sobre sí, en que la conclusión de la trama jugaría un papel preponderante; y, si en el MRP no había desarrollo psicológico del personaje en un sentido clásico del término —al construirse las escenas con cuadros de conjunto en los que tampoco existía preeminencia gestual por parte de los actores, sino más bien una corporalidad decisiva—, en el MRI en cambio los actores tendrían mayor relevancia con la inclusión y combinación de distintos planos, entre ellos el primerísimo primer plano, en que los rostros de los intérpretes, sus rasgos y mímica adquirirían de repente un insospechado reconocimiento por parte de la audiencia, burguesa particularmente, sin mencionar que la

introducción del primer plano será cardinal en la conformación del canon, porque implica una serie de transformaciones formales y narrativas. Lo que previamente ocurría al interior de la toma era la escena completa; desde entonces, el primer plano se convierte en un fragmento integrado de la escena, lo que implica, a su vez, la noción del fuera de campo y, a nivel de la realización, introduce la práctica del desglose en planos, que será clave para la producción del filme (Arango, 2017: 88).

Lo anterior significaba que la autarquía del cuadro y las posiciones frontal y horizontal de la cámara del MRP serían reemplazadas por una segmentación de encuadres diversos, con lo que el MRI brindaría al público la sensación de estar *in situ*, donde se desenvuelven los sucesos narrados, no siendo sino una especie de mirada sabedora de cuanto ocurre en el filme, un ojo invisible con un lugar privilegiado ante la trama que las imágenes bosquejan: “el cine comienza a *centrar* al espectador haciendo de él/ella el punto de referencia ‘alrededor del cual’ se constituyen *la unidad y la continuidad* de un espectáculo llamado a estar cada vez más fragmentado [...] la mirada del espectador *convertido en mirón*” (Burch, 1999: 214, 218). Tal escalonamiento de planos dotaría al observador de ángulos diversos de visión, los que a su vez conferirán mayor intimidad al montaje, así como una impresión de tridimensionalidad<sup>5</sup>.

5. Jorge Rodríguez (2011) añade que el MRP efectuaba un montaje plano al conformarse el filme en una sola escena, realizado con planosecuencias; mientras que el MRI consigue un movimiento más dinámico de la cámara, opera cortes, edita y genera una continuidad entre planos. A esto último se suma la com-



Éste sería ya el montaje ubicuitario (Burch, 1999), en que la cámara ansiaba —a través de una linealidad secuencial y narrativa— acceder a una ubicuidad de la visión que iba a estatuirse como la ‘forma natural’ y objetiva de ver, una clase de sintaxis o lenguaje cinematográfico que se postulaba como correspondiéndose desde siempre con la realidad misma, y que invisibilizaba y transparentaba la mirada del espectador; de ahí la prohibición a los intérpretes de mirar hacia la cámara, acto que acabaría con la ilusión ubicuitaria de hallarse ante hechos reales y verdaderos:

El MRI permite el acercamiento real entre la mirada espectral y [el] mundo representado; en otras palabras, la representación da la sensación de verosimilitud (poder leer sentimientos y vida interior de los personajes).

El espacio mostrado por el MRI ha de ser “habitabile”. Es un espacio [para] que el espectador tenga la ilusión de poder habitar (como si viera la escena a través del ojo de una cerradura) [...] Se crea la sensación de proximidad y el espectador percibe que “está ahí” (Rodríguez, 2011: 25).

La continuidad y la naturalidad de los ángulos de las realizaciones deben poseer tal consistencia, explica Rodríguez Patiño, que el espectador no se distraiga ni pierda la ilusión de realidad de la historia exhibida. En este punto, es importante insistir en que la unidad y la continuidad de la exposición cinematográfica se conseguirán mediante una secuencia temporal bien conocida por la literatura de Occidente<sup>6</sup>, algunos de cuyos presupuestos coinciden con los de la representación fílmica. Se trata de la estructura del relato con un inicio, un conflicto y un desenlace, en que tras presentarse una situación inicial ordinaria, surge un desequilibrio a resolver a través del cual el protagonista busca reconquistar su extraviada primera armonía. No es casual que sea así, Griffith —quien logró apuntalar el MRI— partió de la novela decimonónica, en especial de la de Charles Dickens, para crear no sólo un imaginario social con desenlace feliz y crítica del vicio y las bajas pasiones, sino un molde reconocible basado en la imitación de la realidad, cuyos mecanismos iban a confundirse con la propia narración de lo real:

A partir de aquí, de Dickens, de la novela victoriana, brotan las primeras tomas de la estética fílmica norteamericana, ligada para siempre al nombre de David Wark Griffith [...] Sabe-

---

posición visual del cuadro: mientras en el MRP había acciones que quedaban fuera de campo, el MRI se guardará de cuidar la unidad y continuidad de la película, además de uniformizar la iluminación y mejorar las escenografías y fondos en que se rodaba, sin olvidar que se empieza a filmar a la intemperie, al aire libre.

6. Para Arango (2017), el conjunto completo de los principios básicos del MRI, la estructura inicio-conflicto-desenlace, así como la unidad de acción y la consiguiente continuidad en la trama (sucesión lógica de los acontecimientos dividida en causas y efectos), hunde sus raíces en la concepción mimética del arte que Aristóteles consigna en su *Poética*, en especial a partir de la estructura de la tragedia ática, recuperada en sus rasgos externos por los dramaturgos del neoclasicismo francés (unidad de lugar, tiempo y acción); concepción estética que, sin embargo, tiene su formulación más acabada en la *Física* (199a 15-17) cuando el filósofo expresa que “en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza” (1995: 165).

mos cómo la producción, el arte y la literatura reflejan el aliento capitalista y la construcción de los Estados Unidos de América. Y también sabemos que el capitalismo encuentra su reflejo más agudo y expresivo en el cine norteamericano (Eisenstein, 1995: 181-82).

Para Arango (2017: 88), el desglose en planos implicará igualmente introducir la acción simultánea, un rasgo clave para el MRI que Griffith también habría tomado de Dickens y que “se traduce en el montaje paralelo; este intercala dos situaciones que ocurren al mismo tiempo en lugares discontinuos y que luego evolucionará en la estrategia de *salvamento a último minuto*, tan característica del cine de suspenso y enganche hollywoodense”. Con dicho procedimiento, el MRI contaría con un poderoso recurso para el cierre de la historia y la clausura de la película<sup>7</sup>, aspirando a no dejar sitio a la interpretación del final, a concluir sin dejar cabos sueltos, con lo que el paradigma narrativo cinematográfico preponderante acabaría por esbozar sus trazos más distintivos, como presunta imitación o traslación fiel de lo real a la pantalla, volviendo la mirada del espectador la referencia obligada, al tiempo que la volvía invisible, transparente, objetiva, aduciendo una supuesta verdad inherente al relato fílmico<sup>8</sup>.

## Mirada ubicuitaria e invención del otro

A la par que se convertía al habitante de las Américas en un ente desprovisto de estatuto ontológico y se inventaba su innata monstruosidad, nacía el capitalismo como sistema antropófago que devoraría no sólo al conquistado sino también al nosotros colonial, doble movimiento inscrito desde el comienzo de la modernidad en la conformación del régimen visual trasatlántico: a la emergencia del otro, bárbaro y sin ser, respondía la supuesta invisibilidad y objetividad de la mirada eurocéntrica.

Si el otro no se consideraba persona era porque no profesaba la misma fe, no compartía la *episteme* del nosotros y, por supuesto, porque virtualmente se decía que devoraba a sus semejantes, por lo que no se trataba de un ser completo sino de una especie de fragmento de ser sobre el que, por lo tanto, se podía operar libremente como sobre un material. Bachelard (2002: 274) habla de la incompletitud de lo monstruoso: “Los monstruos pertenecen a la noche, al sueño nocturno. Los monstruos no se organizan en un universo monstruoso. Son fragmentos de universo”. ¿Y qué son monstruos y fantasma sino fragmentos, voces no escuchadas, entidades innaturales a las que se ha negado el ser?

Como en un sueño nocturno, el occidental pretendía haberse disuelto en el aire, en el

7. Ferrer García apunta que el paradigma narrativo del MRI “otorga una doble certidumbre al espectador; por un lado la ‘invisibilidad’ del montaje le permitirá centrarse en la trama argumental. Por otro, que en esas mismas convenciones el MRI le va a otorgar un soporte conocido donde instaurar la realidad del relato independientemente del género. Por ejemplo, en la certeza de la continuidad del *raccord* o en que las imágenes responderán a la relación causa-efecto que hará avanzar la narración hacia un sentido unívoco que cierre el relato” (2017: 43).

8. “Aquí se encuentra implícita la noción de que en la obra opera una especie de revelación de la verdad que alecciona al héroe” (2017: 95), indica María Paulina Arango al analizar la tragedia griega estudiada por Aristóteles en la *Poética*, principio que retomaría el MRI.



ambiente, en la naturaleza, con lo que —desde su enfoque— el régimen óptico recién creado no obedecía ni a una visión específica ni a un arsenal de creencias propias sino a la realidad misma, a una naturalidad del ver y a una sintaxis consustancial a las cosas, cuyos alcances debían de ser universales: “doble estrategia visual/ ontológica: el hacer aparecer al *objeto salvaje* (el no-ser caníbal) y, al mismo tiempo, el hacerse desaparecer como *sujeto de la observación*, como orden o ley de las cosas, y como principio incuestionable de la racialización epistémica radical” (Barrientos, 2011: 21).

El otro era consumido y descartado como si fuera no más que un objeto, y la mirada singular —que articulaba tanto la escena como al personaje carente de realidad en sí— se desvanecía sin decir su nombre en voz alta; no era de suyo una perspectiva, una enunciación situada, una ideología, era la estructura universalizante de lo real *per se*. Es lo que Barrientos (2011: 22) llama “desterritorialización del *locus* de observación y enunciación del saber [...] La monstruosidad material del cuerpo desnudo de los caníbales es simétrica entonces a la descorporización (o desmaterialización conceptual) del sujeto que observa, y a la supuesta transparencia de su mirada”.

Esa transparencia, esas presuntas objetividad y naturalidad de la ‘colonialidad del ver’, las sitúa el investigador en la retórica cartográfica del siglo xvi, como “mirada omnisciente medieval [...] ‘ojo de dios’ en tanto que garante comercial de las ‘culturas del descubrimiento’” (Barrientos, 2011: 22), supuesto espacio epistemológico neutro desde donde se distingue entre lo que constituye una realidad válida de otra que no lo es<sup>9</sup>. Aquí es posible percibir cómo la construcción de la mirada se sostiene sobre un doble planteamiento epistemológico y ontológico transparentados, condiciones *sine qua non* para instituir el patrón de poder moderno. Si tal procedimiento de invisibilización y objetivación llega a la Edad Media y, de ahí, al siglo xvi, es porque los regímenes visuales de la modernidad lo retoman desde el teatro ático, a partir de la noción de arte imitativo presente en la *Poética* de Aristóteles:

ese universo que se construye para la visión debe mantener la ilusión de realidad; es un trampantojo que debe hacer olvidar la representación como hecho [...] el arte mimético (en especial en el teatro, la pintura y el cine) hace una puesta en escena [...] esto será evidente en la pintura del Renacimiento, pero mucho más en las maneras de componer el cuadro del cine del MRI, con su ley de los 180 grados y sus exigencias de continuidad al momento de ensamblar la toma en el montaje [...] la perspectiva central lineal en la Italia del siglo xv [...] con su estatus de ciencia, se instaure como verdad absoluta [...] Las leyes de composición de la perspectiva (ley de los tres tercios, punto de fuga, centro de atención, etc.), las cuales refuerzan esa cualidad centrífuga del cuadro y su verosimilitud, serán también retomadas por las gramáticas de composición del cuadro cinematográfico del MRI (Arango, 2017: 96-97).

9. La llamada por Santiago Castro-Gómez (2004) “hybris del punto cero”.



Y ese montaje ubicuitario (Burch, 1999), en que por fuerza se tiene que discriminar entre unos hechos y otros para conformar la narración fílmica, lo que significa que no existe algo así como un lenguaje natural o una sintaxis consustancial a las cosas, identifica al espectador con los protagonistas, a la vez que hace desaparecer en una ‘mirada omnisciente’ el lugar desde el que se enuncian tanto la historia como el punto de vista de esa historia, como si se tratara de una visión transparente, natural, objetiva: “el MRI invisibiliza los medios de producción y la evidencia del discurso por medio de una normalización de las técnicas fílmicas, al tiempo que crea identificación a través de sus personajes de conformación psicológica y naturalista” (Arango, 2017: 99). La concepción mimética del arte ha llegado a tal nivel de sofisticación que, para Bazin (Scannapieco, 2008: 3), “el poder de la imagen registrada mecánicamente, más allá de la manipulación artística sobre esas imágenes [...] [es] un lenguaje”. Un lenguaje cinematográfico cuyos elementos ya se encuentran en el teatro, la pintura y la literatura: “la clave del éxito del MRI [...] consiste en su capacidad de persuadir al espectador de que lo que se ofrece a su mirada es todo. No sólo todo lo que hay sino que lo que hay es todo, que no queda resto tras su mirada” (Palao, 2004: 239). La mirada devora cuanto se presenta y pretende abarcar la completitud. Detrás de esa mirada, no habría nada más, ni siquiera un resto.

Como se ha visto hasta ahora, a la transparencia de la colonialidad de la mirada corresponde una visión omnisciente en el arte, que borra sus propias huellas y se postula como una suerte de ojo de lo real, la cual se halla de modo evidente en el mecanismo de las novelas decimonónicas sobre las que Griffith se basó para estabilizar la gramática del MRI. Sin embargo, no para todos pasa inadvertido ese modelo de representación totalizante ni lo que éste conlleva. Ejemplo de esto último es el escritor colombiano Fernando Vallejo que, en una charla de 2003 sobre *El desbarrancadero* en la entonces Escuela de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en Morelia, México, expuso que la narración en tercera persona había quedado obsoleta, pues tal tipo de narrador entrañaba una consciencia omnisciente de cuanto ocurría en la obra literaria, en tanto que en el mundo cotidiano una persona ni siquiera podía saber qué es lo que en ese instante atraviesa su mente. El autor lo ha explicado también en otras partes:

Los dos caminos estaban marcados desde el comienzo, el gran camino que tomó la literatura por dos mil años fue la tercera persona, ahora está tomando el otro, el de la primera persona. Que alguien cuente los pensamientos y los sueños de otras personas como en diálogos grabados en una cinta es ridículo. Ahora Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoievski son ridículos y absurdos (Salamanca, 2010: 395).

Esa ridiculez, ese “imperio de la fábula” (Abirached, 1994) sobre el que irá a apoyarse la gramática del MRI, es al unísono la mirada del nosotros occidental impuesto, lo que no quiere decir que éste no emerja inclusive entre quienes habitan los territorios colonizados, sean estos geográficos u ontológicos, tal como en la literatura contemporánea de las Américas sucede con autores como Gabriel García Márquez, a quien Vallejo (2013: 300) pidió le enseñara “a ser autor



omnisciente y a leer los pensamientos”, puesto que para él ese tipo de narrador no sería sino un “pobre hijo de vecino inflado a más, como Dostoievsky, que pretende que lo sabe todo y lo ve todo y nos repite diálogos enteros como si los hubiera grabado con grabadora [...] como si fuera ubicuo y omnisciente como Dios” (2013: 87). La mirada ubicuitaria se encuentra no sólo en el cine, el teatro y la epistemología de los colonizadores, se halla también en la literatura, claro está.

Para concluir este apartado, quiero aludir a otra figura canónica del arte latinoamericano, que muestra un camino diverso al de la ‘colonialidad del ver’ y su mirada ubicuitaria. A primera vista, podría parecer paradójico que el cuentista, poeta y ensayista argentino Jorge Luis Borges sea citado en tal sentido, pero en el documental *Harto The Borges* (2000) de Eduardo Montes Bradley, el escritor y periodista Martín Caparrós insinúa eso otro americano que, ante los regímenes visuales modernos, resiste en la obra borgiana, lo cual fundamentalmente diverge de la de García Márquez:

Borges era argentino, o sea, no era nada; como no era nada pudo ser todo, pudo apropiarse de todas las tradiciones, confundirlas, darles vuelta; pudo crear con todas ellas una tradición nueva, apócrifa, falsa [...] aparece la aparente paradoja: cómo Borges, el supuestamente conservador, hace una literatura disruptiva, revolucionaria, mientras que el colombiano García, el supuestamente revolucionario, hace una literatura de lo más *conserva*. Digo por aquello de que García acepta *la mirada europea*, digamos, *la mirada central sobre América Latina*, y se queda confinado en ese papel de continente selvático y lujurioso, por eso sus textos están llenos de papagayos en las espaldas y señoras que vuelan, y helechos a punto de la podredumbre; porque eso tranquiliza, quiero decir, nosotros entonces somos ese lugar que se confina en lo mágico y misterioso, mientras que Borges hace todo lo contrario, se apropia de las tradiciones europeas, las cambia, las confunde, las mezcla e inventa algo que sólo podía inventarse aquí, esa nueva tradición hecha de submateriales (Montes, 2000).

En Vallejo y Borges, de tan distinta escritura, habría entonces una efracción de la mirada ubicuitaria, negándose sin más a transigir ante esa visión trasatlántica sobre las Américas, la que, como se ha expresado aquí, ha ido conformándose a partir de la conversión del habitante del continente en un no-ser caníbal, lo cual encajaría en cambio con la perspectiva de García Márquez, en cuyas novelas el hombre y la mujer americanos no serían sino un remanente mágico y misterioso, tranquilizador por cuanto carentes de estatuto ontológico y de validez epistemológica, nuevas versiones del salvaje.

Por eso, en sintonía con las visiones heterogéneas de Borges y Vallejo —que son parte de una nueva tradición, de una nueva fiesta hecha de submateriales y que yo no llamaría falsa si no es desde el criterio de verdad y mentira instaurado por Platón en el libro III de la *República*—, y a pesar de la racialización ejercida y de la hipóstasis de la mirada ubicuitaria, que se despliega tanto en los ámbitos de la epistemología, la ontología y la política, así como en el teatro, la

pintura, la literatura y el cine, hay algo en la expresión americana que resiste a esa licuefacción artificial propuesta por los regímenes visuales modernos, esa ‘colonialidad del ver’ que se presenta como mirada consustancial a las cosas, sintaxis o lenguaje natural, punto de vista omnisciente sobre lo que debe ser lo real. Eso que resiste y que se erige con submateriales lo señala el escritor cubano José Lezama Lima (1979: 19) al hablar de sus propias creaciones literarias y de las de sus coetáneos de las Américas, pero que, de manera similar, es extensible a otras artes:

La novela americana significa para nosotros algo que no es novela ni es americana, sino el relato superverbo de lo entrevisto, la fiesta del nacimiento de nuevos sentidos. Si no es novela, qué es esto, exclaman. Hacer una obra que fuerce la aceptación, que obligue a que se la traguen como novela.

Algo semejante puede decirse sobre el tercer largometraje de Guillermo del Toro, *El espinazo del diablo*, enmarcado bajo la rúbrica del cine fantástico, catalogado bajo la categoría del *umheimliche* freudiano, lo siniestro —enfoque bajo el que se aproxima la mayoría de analistas a la obra del director—, pero que toca un tema político como el de la Guerra Civil Española; por ende, realización *sui generis* que, además de resistirse a la clasificación, aborda no sólo el conflicto bélico de la Península Ibérica, sino que se constituye como una crítica a la colonialidad y ofrece una lectura en clave sobre la propia condición americana, como se verá en las siguientes páginas.

## Subversión interior de la mirada

Aun cuando para Noël Burch (1999: 199) sería un paso previo hacia el MRI, además de “introducir el dato principal de la película [...] Por su aspecto de presentación y, a menudo extranarrativo, el plano emblema todavía rechaza la clausura”. *El espinazo del diablo* no abre precisamente con ese recurso del MRP, el plano-emblema, sino con una secuencia de imágenes aparentemente desligadas entre sí; por sus implicaciones, éstas funcionan de manera parecida e impiden una clausura total: hay una entrada a una habitación, una bomba desciende en una noche lluviosa desde un aeroplano, un niño toca a otro niño tirado en el piso con una herida en la frente y sobre un charco de sangre, un fardo humano cae en un agua amarillenta, el primer niño llora junto a ese mismo estanque de aguas ambarinas, y un líquido icterico con formas antropoides va cambiando de posición y acaba formando el título del filme. En principio, estas imágenes se acompañan por una voz en *off* (Del Toro, 2001):

¿Qué es un fantasma?/ Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez/  
 Un instante de dolor, quizá/ Algo muerto que parece por momentos vivo aún/  
 Un sentimiento, suspendido en el tiempo/ Como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar.

Si se parte de la posibilidad de que las pautas que imperen en la cinta que uno ve sean



las del MRI, esa especie de secuencia-emblema —hecha de tomas que bien podrían ser cada una un plano-emblema, con las cuales Del Toro abre *El espinazo*— parecería un recurso de autor, una suerte de homenaje al MRP que podría corresponderse, en efecto, con el dato principal de la película de la cual, sin embargo, aún no se sabe gran cosa. Cuando el filme arranque, a primera vista no habrá desafíos a las convenciones narrativas: habrá una exposición con un planteamiento inicial, un conflicto y un cierre; la gestualidad distintiva de las realizaciones del modelo imperante estará ahí; existirán un desarrollo psicológico de los caracteres y una composición bien cuidada por parte del director; sin mencionar que uno tendrá la sensación de ser un *voyeur* viendo a través de la cerradura. Más adelante, empero, el comienzo con el *voice-over* se revelará como una ‘puesta en abismo’<sup>10</sup> de la propia fábula (Ruiz, 2015; Olivares, 2022), suscitando algo así como un signo ilegible, una imagen no del todo nítida, un símbolo, que el director invita al espectador a interpretar.

Esa voz en *off* aparentará provenir de un narrador extradiegético (Mandolessi y Poppe, 2011), aunque cuando el filme esté por concluir el espectador verá la figura del doctor Casares de espaldas, como un observador más, reduplicando la visión que la audiencia tiene sobre los niños que se marchan fuera del orfanato de Santa Lucía y, a la vez, será esa voz de Casares la que repita el *incipit* del inicio y agregué: “Un fantasma. Eso soy yo” (Del Toro, 2001). Con ello, de una vez por todas, se sabrá que el del doctor no se trataba de un comentario fuera de cámara y que, por el contrario, era él quien había estado refiriendo las acciones que discurrían sobre la pantalla, con lo que la narración partirá de la experiencia de dicho personaje y se revelará intradiegética o autodiegética<sup>11</sup> (Mandolessi y Poppe, 2011; Olivares, 2022). ¿Por qué es importante realizar el señalamiento de tal correspondencia entre el *incipit* y el *finis* del relato? Porque cuanto ocurre en el medio adquiere así una consistencia fantasmagórica, delirante, alucinatoria. Aunque, ¿cómo puede ser alucinatoria una película con un conflicto bélico de fondo?

Una de las objeciones que contra el tercer largometraje de Del Toro vertieron algunos críticos, en concreto Smith (2001), fue “que las ‘interferencias’ del contexto histórico con el drama de lo sobrenatural atentan contra las expectativas de los puristas del género del horror” (Mandolessi y Poppe, 2011: 17). ¿Cuáles son esas expectativas? Experimentar miedo, provocar miedo. ¿Cómo generar miedo en el espectador? Cansino (2005: 3) indica: “La inmensa variedad de películas referidas al género terrorífico presentan como forma estereotipada esta irrupción de lo desconocido dentro de un mundo cotidiano”. Mas, en el caso de *El espinazo*, hay dos salvedades. La primera, que el mundo ordinario —a través de su microcosmos del orfanato— no deja de remitir a la Guerra Civil Española, que de cotidiano no tiene mucho y dará paso a un conflicto

10. Vid. Lucien Dällenbach (1977). *El relato especular*. Madrid: Visor.

11. Dice Olivares: “La narración se revela, pues, autodiegética —operatividad, nuevamente, de la caída en abismo a partir de la hipodiégesis— y la *voice-over* termina por asociarse a una imagen en pantalla, la del Doctor Casares, un espectro que, como narrador, nos cuenta la historia de un fantasma —Santi— para desvelar la de otro, la suya propia —narración «metaespectral», podríamos argumentar” (2022: 205). Ruiz también lo señala: “Este prólogo constituye una *mise en abyme* de toda la película: Carlos, el protagonista, tiene que descifrar los motivos de la existencia del fantasma” (2015: 466).



mayor: “prologa el surgimiento del fascismo como pulsor de la II Guerra Mundial” (Bergero, 2010: 434); la segunda, que no se trata de la simple irrupción de lo desconocido en un mundo ordinario.

Hay que recordar que una de las premisas del género fantástico “es la presencia de un elemento sobrenatural que irrumpe en un contexto o marco realista y cuestiona la estabilidad o predecibilidad de los hechos” (Ruiz, 2015: 462). Visto desde el ángulo de los personajes que habitan en un confinamiento lejos de la conflagración, la incursión del fantasma de Santi ciertamente perturba el equilibrio de esa aparente cotidianeidad; pero, un análisis más detallado permite observar que en la película no existe algo así como lo que se conoce por mundo ordinario, pues desde el principio el espectador está inmerso, sin consciencia de estarlo, en un mundo *otro* con estatuto fantasmal, monstruoso, carente de ser en sí.

El punto de vista desde el que se estructura *El espinazo*, lejos de corresponderse con la mirada ubicuitaria del MRI, como acaso podría suponerse, parte de uno de los personajes del propio filme, lo que reduplica la historia, es decir, la pone en abismo al narrar él mismo sus acontecimientos; y, además, ese personaje también es un fantasma, en un sentido literal y otro metafórico como se verá más adelante en la conclusión de este texto, ya que Casares muere durante el desarrollo de las acciones, por lo que se puede colegir que él —desde que ha empezado a exponer cuanto acontece en el orfanato, como si se tratara de Juan Preciado en *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo— ya había fallecido. No es, con todo, sino hasta la última escena de la cinta cuando el espectador se percata de que la narración era llevada por un fantasma, con lo que la distancia entre la propuesta de Del Toro en relación con el modelo institucional resulta evidente. De poder volver atrás, cuando Carlos halla el cadáver del doctor, éste ha debido narrarse a sí mismo muerto.

Tales puntos de partida y de llegada anularían la crítica de Smith (2001), y apuntarían en dirección a lo que Altman (2000: 26) escribió sobre las expectativas de los géneros cinematográficos: “el género no reside permanentemente en un solo lugar, sino que puede depender, en distintos momentos, de criterios radicalmente distintos”. Más que una cinta de horror, a través de un drama fantástico Del Toro formula una crítica social y política, dándole voz al otro, al fantasma<sup>12</sup> silencioso de la guerra, al huérfano sobre el cual la ‘colonialidad del ver’ y su régimen visual omnisciente no reparan. Aun así, la presencia amenazante y siniestra de lo desconocido bajo la forma del fantasma suscita inquietud en el espectador; pero ese fantasma, simbolizando el entorno en el cual se encuadran las acciones, no es el verdadero espantajo del filme.

En una entrevista durante el estreno de *La forma del agua* (2017), el realizador declararía: “Siempre he creído que la fantasía es un género muy político. Solo hay que pensar que nuestro primer acto político es elegir el amor sobre el miedo” (De Francisco, 2017). Si Del Toro emplea la sintaxis del MRI y no rompe directamente con los cánones que se han expuesto en este texto

12. Se trata de las ruinas y damnificados necesarios para que el progreso avance, desde el punto de vista de Hegel (Löwy, 2003).

sobre ese modo de representación, ¿cómo es que vertebra su crítica en *El espinazo*, cómo es que su posición decoloniza la gramática institucional? Resignificando los elementos de tal cine, subvirtiéndolos desde el interior, dándoles otro sentido. Acaso la secuencia que abre y cierra el filme sea lo más inusitado, en cuanto a poner en duda la gramática institucional; mas, incluso en la puesta en abismo no habría ningún recurso adicional que interrumpa el *raccord* o la continuidad de otras películas características del cine predominante y, pese a ello, lo que uno ha visto sobre la pantalla atenta contra las posibilidades del género fantástico. Hay algo irreductible en la película que se niega a la absorción del MRI y resiste sin una conclusión del todo clara.

### **El dilema de la clausura en *El espinazo del diablo***

Si se quisiera dar la impresión de que cuanto se narra viene dado por los ojos de un personaje, el relato tendría que ensamblarse de otra manera, articularse no desde el seguimiento de la cámara al aparente protagonista, sino tal vez a partir de lo que Losilla (1993: 29) denomina “la mirada de la cámara”:

Aquí no es el personaje el que nos arrastra al interior de la ficción, sino la propia cámara, el emisor diegético, y sin embargo el efecto es prácticamente el mismo: la identificación del espectador con ese personaje [...] una *inmersión*, puesto que el espectador no se siente “llamado” desde la pantalla, sino que es invitado —casi amablemente en algunas ocasiones, algo bruscamente en otras— a compartir la mirada del personaje” (Losilla: 30-31).

Para lograr tal efecto, hay que insertar planos subjetivos o bien integrar la cámara subjetiva para que la mirada del espectador comparta lo que el personaje percibe desde su óptica. Mientras no culmine el filme, ese personaje sería Carlos, héroe de la cinta, a quien la cámara sigue durante toda la historia; no obstante, casi al término, se descubrirá que tal visión tendría que ser la de Casares, aunque en ningún momento la cámara subjetiva es usada, como, por ejemplo, en *La dama del lago* (1947) de Robert Montgomery, en que “la cámara subjetiva domina el relato por completo, puesto que la totalidad de la acción aparece contemplada desde el punto de vista del protagonista, al que, en consecuencia, no vemos nunca” (Losilla, 1993: 31). Tan es así que, apenas ser abandonado en Santa Lucía, cuando corre detrás del coche y éste se pierde en la distancia, detrás de Carlos aparecen en escena Carmen y el propio doctor Casares, quien estaría poniéndose en abismo durante toda la película.

La secuencia emblemática de la apertura ya alerta de algo anómalo en el interior de la historia: no es que el doctor, como una mirada ubicuitaria, tenga consciencia de la totalidad de las acciones, sino que —al tratarse de acontecimientos sucedidos— el personaje conoce el final de la narración. No hace falta romper el molde del MRI para lograr resignificarlo, la abismación cambia por entero el sentido del final y de cuanto se ha relatado hasta ese instante; incluso, la película interpela directamente al espectador, aun cuando para ello no sea necesario que el narrador mire a la cámara y rompa la ilusión del montaje, el cual, con todo, se resiste a una clau-

sura al modo del MRI. Para Ponce<sup>13</sup> (2023) y Ruiz (2015) sí que habría clausura, y tal clausura se daría gracias a la irrupción de lo fantástico que, en *El espinazo*, remitiría a la herida sin cerrar de la Guerra Civil Española, a su

ausencia de sentido, pero además se muestra, tematizado, el deseo inconsciente de su reparación, de su clausura con un final apropiado, justo, reparación imposible en la realidad o en la ficción realista, y que sólo podría llevarse a cabo jugando sobre “ese otro tablero”, contradictorio y paradójico de lo fantástico [...] El relato fantástico se presenta así como la posibilidad de dotar de sentido, de clausura, a un relato que, de pertenecer exclusivamente al orden de lo real, quedaría abierto, irresuelto, clamando justicia (esto es, sentido): como un fantasma (Ruiz, 2015: 467).

No obstante que la narración fílmica, en efecto, quede clausurada —esto es: la historia que la audiencia acudió a ver al cine—, lo hará también de manera paradójica. Desde que el desenlace es el principio de la historia; y ese principio, una abismación, el fantasma permanece en suspenso, sin descanso, condenado como en una espiral a volver a narrar cuanto ha acontecido. Tener que narrar de nuevo la propia desgracia, no parece propiamente un tipo de clausura. De hecho, no es que el relato fantástico dote de sentido a otro relato más realista, al menos no conceptualmente en cuanto a lo que se exhibe en la pantalla, puesto que aunque el espectador no lo sepa está viendo las acciones a través de los ojos de un fantasma: no habría mundo ordinario y mundo desconocido; desde el comienzo se está en la perspectiva del otro, el que por lo general no tiene voz ni ser, el que sólo se presenta como monstruo o ser innatural del que se debe huir, no sentir empatía.

¿Por qué entonces se consigue un efecto desconcertante y amenazador cada que se insinúa la presencia de Santi, si no hay empalme directo entre un relato realista y otro fantástico? Por las alusiones a un mundo exterior más allá de los muros del orfanato, por las referencias al contexto de la guerra, porque la convención del MRI al que estamos acostumbrados así nos lo dicta; y por otra razón aun más singular: porque la puesta en abismo, tal como la analogía o la metáfora, no es un tropo o una figura retórica entre otras tantas, sino una estructura epistemológica con hondas resonancias y repercusiones, capaz de subvertir el orden de los acontecimientos, pero, más importante, su estructura y su significación.

Si el espectador fuera consciente de que lo relatado es una *myse en abyme* notaría que la narración se desborda más allá de sus lindes, como sucede con *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Resnais, *8½* (1963) de Federico Fellini o *El sabor de las cerezas* (1997) de Abbas Kiarostami, en que los realizadores rompen completamente la convención de la verosimilitud, la ilusión de estar viendo algo real, señalando que lo acontecido fue una especie de ficción, de

13. Dice Jorge Estaban Ponce: “surge la figura de un fantasma como un símbolo que sirve para dotar de sentido de clausura a una narración que, en el caso de pertenecer a lo real exclusivamente, quedaría abierta” (2023: 82).



artificio. La puesta en abismo, de tres tipos, según Lucien Dällenbach (1991: 49), sea ésta una “reduplicación simple, repetida o especiosa”, sobre todo en el último caso, cuestiona los límites de lo real. En la cinta de Fellini, se trata de hacer una película dentro de una película; pero, en la de Kiarostami, los actores y el equipo de filmación dan cuenta de que el relato no era sino una invención cinematográfica y siembran la duda respecto al propio estatuto de lo real, como si se tratara de *La vida es sueño* (1635) de Calderón.

*Hamlet* (1623), de Shakespeare, plantea el mismo dilema: si el príncipe de Dinamarca debe montar una obra de teatro dentro de la obra de teatro para demostrar quién es el asesino de su padre, ¿esto no implica que, en cierto sentido, la realidad del público comparta también la condición de no ser sino una representación teatral, un montaje, teatro? Con elementos similares a los de la gramática institucional, Del Toro subvierte desde adentro el relato y expande sus términos hacia lo externo. La operación metonímica, por contigüidad, que debería consumarse por obra de la yuxtaposición de un plano fantástico y otro realista, se verifica de otra manera, pues la propia realidad exterior es usada para conseguir tal efecto. Dicho de otro modo: si la película es un universo fantástico *ab initio*, lo que Del Toro le contrapone es la propia realidad, la vida cotidiana en sí, el mundo ordinario de todos los días; y, si el espectador siente como real el choque entre el relato fantasmagórico al que concurre ante la pantalla y un presunto relato realista, cuyas insinuaciones están y no están a la vez, es porque el director interpela frontalmente a quienes acuden a la proyección: la cinta tiene la virtud de, sin salir de la convención de verosimilitud del MRI, abandonar sus fronteras y expandir la fábula hasta nuestra realidad. ¿Cómo es posible que dichas referencias a lo real estén y no estén? Para responder, hay que preguntarse por el fantasma, qué es lo fantasmal:

es precisamente esta lógica irreductible lo que nos obliga a mirar y confrontar el pasado no desde la lógica del conocimiento sino desde la lógica de lo diferido, de lo otro, del espectro suspendido entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia [...] los espectros no son los espíritus de los muertos, sino las lagunas dejadas en nosotros por los secretos de los otros (Rodero, 2014: 47).

En ese sentido, si bien *El espinazo* echa mano de los recursos del modelo institucional, no aparece por ninguna parte algo así como una clausura definitiva de la historia, por más que el doctor Casares exprese que él es un fantasma y los niños sobrevivientes se vayan caminando hacia el punto de fuga del horizonte. La abismación cambiará el estatuto de la historia y su realidad, la secuencia del inicio —como en la inversión analógica, el principio es el final, como es arriba es abajo— será el desenlace, los huérfanos avanzarán de forma inminente hasta que el fundido en negro advenga. En última instancia, la película no tendrá un cierre absoluto porque la ruptura de la ficción interpelará no sólo a los espectadores, sino al contexto social y político mismo, así como al pasado en que tal historia se enmarcó, las lagunas no podrán ser colmadas del todo, siempre habrá un resto que escapará a la clausura.

¿Cómo entonces, sintáctica y gramaticalmente podría clausurarse el largometraje a la



manera de los filmes del MRI? No es posible, y Del Toro lo sabe: “Soy mexicano y sé lo que es ser visto como ‘el otro’” (De Francisco). Ese sub-alterno, sub-otro. Así pues, *El espinazo* está hecho con las voces, miradas y testimonios de quienes han sido avasallados por el proyecto moderno, por la colonialidad del ser; en suma, es una narración que se construye con los submateriales y ruinas que ha dejado la Historia a su paso. Es en ese sentido que, aun cuando la producción se realice en España, la película puede verse como una expresión americana de resistencia ante el avasallamiento de la mirada ubicuitaria moderna. A fin de cuentas, ¿qué es *El espinazo del diablo* sino el relato supravverbo de lo entrevisto?

## A manera de conclusión

Casi un siglo previo al *cogito ergo sum* de Descartes, ya era el *ego conquiro* aplicado a las Américas, explicaba Enrique Dussel (2000); y esa posición, primero por parte de los españoles y de los portugueses, después por parte de otros colonizadores trasatlánticos, llevó a una naturalización de la guerra y de la esclavitud como sistema de dominio mundial, de acuerdo con Maldonado-Torres (2007). ¿Cómo es entonces que el pueblo español, ya en pleno siglo xx era ahora presa de las propias dinámicas que la Corona Española había inaugurado hacía más de cuatro siglos atrás? Porque la matriz de la modernidad es, sin lugar a dudas, antropófaga (Barrientos, 2011) y, como se dijo previamente, no sólo devora al otro y lo convierte en salvaje, sino que consume la propia visión y, en su lugar, arroja una mirada omnisciente y ubicuitaria, ‘colonialidad del poder’, cuyo régimen óptico, que se pretende universal y aplicable a todos, anula y destruye las diferencias específicas, y nada más específico que la vida:

la persona colonizada, quien en este respecto se asemeja a los hombres en países subdesarrollados o a los desheredados de todas partes de la tierra, percibe la vida, no como un florecimiento o desarrollo de su productividad esencial, sino como una lucha permanente contra una muerte omnipresente (*mort atmosphérique*). Esta muerte siempre amenazante es materializada en la hambruna generalizada, el desempleo, un nivel alto de muerte, un complejo de inferioridad y ausencia de esperanza por el futuro. Todas estas formas de corroer la existencia del colonizado hacen que su vida se asemeje a una muerte incompleta (Fanon, 2001: 115).

En la víspera de la Segunda Guerra Mundial, el pueblo de la España del siglo xx ha sido deglutido por esa modernidad antropófaga bajo la forma del fascismo y, aun cuando había gozado de ciertos privilegios, se debate en la naturalización de la guerra y de la dictadura. “Oficialmente los recuerdos sobre este conflicto bélico se reprimieron y la guerra se relató como una especie de *Cruzada religiosa* [...] la memoria fue sustituida por la nostalgia hacia un pasado imperial perdido, además de imponerse una única identidad nacional” (Ponce, 2023: 78). Con todo, no se trata de una situación privativa del pueblo español. Cómo si no podría haber elegido Del Toro ese conflicto bélico para realizar una crítica de algo mucho más profundo, algo inherente a la



colonialidad y que no sólo tocaba a españoles y a mexicanos, sino a todos aquellos habitantes de países subdesarrollados, desheredados y sub-alternos:

México y España tiene un vínculo fuerte en esta Guerra Civil, pero me interesó mucho cómo, de alguna forma, también se volvió preludio y prólogo (en la posguerra) de la II Guerra Mundial. Me parece que, respetuosamente, se puede usar para crear fábulas y parábolas que no sólo atañen a España sino al mundo, a través de lo fantástico (*El Mundo*, 2006).

Como el director manifestaría años más tarde, “lo fantástico da miedo, porque nos hace iguales y comunes, todos de la misma raza” (efe, 2018). Ante el poder de lo desconocido y ante la muerte, todos los seres humanos son iguales. Sin embargo, no es esa la sensación que se tiene en la tesis *Totalitarismo y ficción* (Ponce, 2023: 79) cuando se escucha a su autor hablar de la cinta como de una relectura de

la Guerra Civil que afectó no solo a España sino también a sus antiguas colonias y al mundo entero. Por lo tanto, parecería que Del Toro convirtió a las periferias coloniales de España, como México (la tierra natal del cineasta), en espacios de opinión sobre esta tragedia central que sacó a España de los desarrollos en la Europa moderna durante cuarenta años.

No es que Del Toro acepte que México es una periferia colonial, ésa es una interpretación de Jorge Esteban Ponce. Cuando uno recuerda que el cineasta había pensado ambientar *El espinazo del diablo* en el contexto de la Revolución Mexicana (Chaparro, 2019) y que no recibió apoyo para su producción, se vuelve incluso más patente la lectura decolonial que puede realizarse respecto al filme y respecto a la postura del realizador. Aunque *strictu sensu* no hay monstruos en la película, siendo el monstruo aquél que “se constituye como un *otro* inconveniente que circula ansioso por acercar distancias con los vivos” (Bergero, 2010: 443), el fantasma de Santi aparece como ese *otro* desheredado y *damné* (Maldonado-Torres, 2007) al que desde los albores de la modernidad no ha querido escucharse.

Entre el republicano caído y arruinado, el mexicano revolucionario que se ha batido y al cual no le han dado la tierra, así como entre todos aquellos que fueron deglutidos y olvidados desde la Conquista, la muerte violenta, la guerra o la *mort atmosphérique* los ha igualado en el territorio de lo desconocido, viéndoselos como esperpentos, salvajes, seres sin estatuto ontológico, cuya *subalternización* obedece más a una inversión de la lucidez del que mira que a una realidad inherente a esos que son mirados, como si la mirada se viera a sí misma, pero en vez de reconocerse desplazara cuanto ve al *otro*: si la colonialidad del poder inventó seres antropófagos en la geografía conquistada, fue porque el colonizador veía su propia interioridad y se la adjudicaba a aquél que sojuzgaba, con lo que tales entidades, como los fantasmas y los monstruos que pertenecen a la noche y al sueño nocturno, no podían ser sino oscuras proyecciones del propio ser que ejercía una supuesta mirada omnisciente y ubicuitaria.

El fantasma se revela como fragmento: de ahí su carácter monstruoso, de ahí la subalternización ejercida sobre los colonizados en las Américas que, pese a los siglos, aún se mantiene en el discurso de otros tantos *damnés* que no se asumen como tales, pero que sin embargo lo perciben: “En oposición al cine hollywoodense, en la película hispano-mexicana el espectro representará cualquier evento trágico que se queda sumido en el tiempo” (Ponce, 2023: 79), como cuando Santi quiere que se lo escuche, que se lo vea, pero Carlos sólo huye aterrorizado por la presencia de ese *otro*: “Sus pasos en aproximación —iteración singulativa—, la acumulación de planos del espectro como torturadora y escalofriante visión para el testigo —sucesión de plano-contraplano-plano, focalizador-focalizado— (Olivares, 2022: 208).

Para concluir, quiero llamar la atención sobre varias interpretaciones del espectro, puesto que al fin y al cabo la película tiene en su centro al fantasma de Santi. Cuanto ocurre en *El espínazo* puede verse, por obra de la inversión analógica, desde otra perspectiva: “los vivos son los verdaderos fantasmas” (Olivares, 2022: 200) y, en tal caso, los adultos, siendo los niños quienes nadan contracorriente. Al ser un fragmento, la realidad del fantasma queda sin clausura, motivo por el que el pasado regresa una y otra vez, lo que emparenta la trama y el planteamiento de Del Toro con la categoría freudiana de lo siniestro. Paradójicamente, Santi y el fantasma de Casares están más despiertos que los vivos; de hecho, mientras el doctor respiraba no era sino una suerte de espectro, un fantasma metafórico, en tanto que su muerte lo transforma en ese héroe que no había podido ser.

Cada personaje del filme tiene sus propios fantasmas y el escenario, Santa Lucía, puede verse asimismo como un espectro, incluida la bomba que en el centro del patio nunca explota; por otro lado, cuanto ocurre en el orfanato es susceptible de extenderse al conflicto bélico en general, especie de fantasma colectivo, en tanto que ese conflicto puede leerse como parte de un conflicto más amplio, cuyo comienzo se sitúa en los inicios de la colonización de las Américas: “La colonialidad no es simplemente el resultado o la forma residual de cualquier tipo de relación colonial. Esta emerge en un contexto socio-histórico, en particular el del descubrimiento y conquista de las Américas” (Maldonado-Torres, 2007: 131). Todo cuanto permanece irresoluto, como un insecto atrapado en ámbar, como una fotografía borrosa o como un régimen visual y ontológico que no dice su nombre verdadero —‘colonialidad del ver’, colonialidad de la mirada—, puede considerarse una especie de fantasma, una herida sin cicatrizar que interpela a lo real y que seguirá haciendo en tanto su voz no sea escuchada.

## Bibliografía

- Abirached, Robert (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Arango Benítez, María Paulina (2017). “El cine predominante o modo de representación institucional: canon y mímesis”. *Revista Común-A*, vol. 1, n° 1 (81-100).
- Aristóteles (1995). *Física*. Madrid: Gredos.
- Bachelard, Gaston (2002). *Poética de la ensoñación*. México: fce.



- Barriendos, Joaquín (2011). "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". *Nómadas* (Col). n° 35 (13-30).
- Bergero, Adriana J. (2010). "Espectros, escalofríos y discursividad herida en *El espinazo del diablo*. El gótico como cuerpo-geografía cognitiva-emocional de quiebre. *No todos los espectros permanecen abandonados*". *MLN (Modern Language Notes)*, vol. 125, n° 2 (433-456).
- Burch, Noël (1999). *El tragaluz infinito*. Madrid: Cátedra.
- Cansino, Carolina (2005). "Cine de terror. Un poco de miedo, de historia y de sueños". *La trama de la comunicación*, n° 10 (1-9).
- Castro-Gómez, Santiago (2004). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Chaparro Hernández, Lluvia Fernanda (2019). *La teratología en el universo fantástico de Guillermo del Toro* (Trabajo de licenciatura). México: Universidad Autónoma Metropolitana (uam) Xochimilco.
- Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- De Francisco, A. G. (2017). "Del Toro reivindica en Venecia la fantasía 'como género político'". *La Rioja*, 1 de septiembre. Disponible en <http://www.larioja.com/culturas/toro-reivindica-venecia-20170901001552-ntvo.html>
- Del Toro, Guillermo (dir. 2001). *El espinazo del diablo* (película). España-México: El Deseo, Canal+ España, Tequila Gang.
- Dussel, Enrique (2000). "Europa, modernidad y eurocentrismo". Edgardo Lander (compilador), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.
- efe (2018). "'Los monstruos son eminentemente políticos', señala Guillermo del Toro desde Marruecos". *Sin Embargo*, 7 de diciembre. Disponible en <http://www.sinembargo.mx/3507727/toda-pelicula-de-monstruos-habla-de-politica-guillermo-del-toro/>
- El Mundo* (2006). "Encuentro digital con Guillermo del Toro". *elmundo.es*, 9 de octubre. Disponible en <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2006/10/2192/>
- Eisenstein, Sergei (1995). *La forma del cine*. México: Siglo xxi.
- Escobar, Arturo (2003). "Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/ colonialidad latinoamericano". *Tabula rasa*, n° 1 (51-86).
- Fanon, Frantz (2001). *Los condenados de la tierra*. México: fce.
- Ferrer García, Marcos Joaquín (2017). *Lo siniestro como condición y límite del MRI* (Tesis doctoral). Castellón de la Plana: Departament de Ciències de la Comunicació de la Universitat Jaume I.
- Garcés, Fernando (2007). "Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica". Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (editores). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana.
- Gómez-Quintero, Juan David (2010). "La colonialidad del ser y del saber: la mitologización del



- desarrollo en América Latina". *El Ágora usb*, vol. 10, n° 1 (87-105).
- Lázaro-Reboll, Antonio (2007). "The transnational reception of *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro 2001)". *Hispanic Research Journal*, vol. 8, n° 1 (39-51).
- Lezama Lima, José (1979). *Esfera imagen. Sierpe de don Luis de Góngora, las imágenes posibles*. Barcelona: Tusquets.
- Losilla, Carlos (1993). *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Löwy, Michael (2003). *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: fce.
- Maldonado-Torres, Nelson (2007). "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (editores). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Mandolessi, Silvana; Poppe, Emily (2011). "Dos estéticas de lo sobranatural: lo siniestro en 'El espinazo del diablo' y lo abyecto en 'El laberinto del fauno' de Guillermo del Toro". *Confluencia*, vol. 27, n° 1 (16-32).
- Mignolo, Walter (2003). "Cambiando las éticas y las políticas del conocimiento: lógica de la colonialidad y postcolonialidad imperial. *Tabula rasa*, n° 3 (47-72).
- (2007). "Epílogo: después de América" y "Postfacio a la edición en español: Después de América 'Latina', una vez más". *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Montes Bradley, Eduardo (dir. 2000). *Harto The Borges*. Argentina: Contrakultura Filmes, Sara Kaplan.
- Olivares Merino, Julio Ángel (2022). "La iteración fantasmal: *mise en abyme* y aparecidos en *El espinazo del diablo* (2001), de Guillermo del Toro". *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. x, n° 1 (193-213).
- Palao Errando, José Antonio (2004). *La profecía de la imagen-mundo: por una genealogía del paradigma informativo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Ponce Tarré, Jorge Esteban (2023). *Totalitarismo y ficción. Goya y sus espectros en el cine de Guillermo del Toro* (Tesis doctoral). Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Quijano, Aníbal (2000). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". Edgardo Lander (compilador). *Colonialismo del saber, eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: Clacso-Unesco.
- Rodero, Jesús (2014). "Espectros, trauma e historia: 'La hauntología' de Guillermo del Toro en *El espinazo del diablo*". *International Journal of Iberian Studies*, vol. 27, n° 1 (43-54).
- Rodríguez Pardo, José Manuel (2007). "El inverosímil *Laberinto del fauno*". *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, n° 67. Disponible en <http://www.nodulo.org/ec/2007/n067p14.html>
- Rodríguez Patiño, Jorge (2011). "Curso de lenguaje cinematográfico Parte II: la narrativa en el cine, el MRI". *El cine signo. Discusiones sobre semiótica fílmica*. Disponible en: <https://elcinesigno.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/03/cursocinepte2pdf.pdf>
- Ruiz Martínez, José Manuel (2015). "Memoria de la Guerra Civil Española y género fantástico en



*El espinazo del diablo y El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 23 (461-472).

Salamanca, Nestor (2010). "Creo que soy capaz de romper el mundo a cabezazos. Entrevista a Fernando Vallejo". *Revista Literatura: teoría, historia, crítica*, n° 12 (387-407).

Smith, Paul Julian (2001). "Ghosts of the Civil Dead". *Sight and Sound*, vol. 11, n° 12 (38-39).

Vallejo, Fernando (2013). *Peroratas*. Bogotá: Alfaguara.

Walsh, Catherine (2004). "Introducción. (Re)pensamiento crítico y (de)colonialidad". Catherine Walsh (editora). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala.

### **Omar Arriaga Garcés (UMSNH)**

omar.arriaga@umich.mx

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), Maestro en Filosofía de la Cultura y Doctorado en Filosofía (UMSNH). Periodista, profesor UMSNH y de la Universidad Latina de América (UNLA) de México. Coautor de *Nietzsche: voluntad y verdad* (Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2024), y autor de *La muerte de Sócrates* (Secum, 2013), por el que ganó el Premio Estatal de Ensayo María Zambrano de Michoacán.

### **Santiago Espinosa García (UNAM)**

sespinosa@enesmorelia.unam.mx

Licenciado en Sociología, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); Diplomado en Teoría e Historia de las Religiones (UNAM); Maestría en Estudios del Medio Oriente, Universidad de Sakarya, Turquía; Doctor en Estudios Migratorios (Antropología Social), Universidad de Granada, España. Investigador posdoctoral CONAHCyT, Facultad de Filosofía, UMSNH, Morelia, México. Profesor de Asignatura ENES-Morelia, UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), Nivel: Candidato a Investigador Nacional (2023-2026).



# *CINES COMUNITARIOS Y COMUNALES EN AMÉRICA LATINA: REIMAGINANDO LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL A TRAVÉS DE PERSPECTIVAS DECOLONIALES Y PLURIVERSALES*

POR ROQUE GONZÁLEZ GALVÁN

**Community and Communal Cinemas in Latin America: Reimagining Audiovisual Production Through Decolonial and Pluriversal Perspectives**

## **Resumen**

El artículo examina el cine comunitario y comunal en América Latina como una práctica decolonial fundamental. Argumenta que históricamente, el cine operó como un instrumento de poder eurocéntrico, diseminando narrativas hegemónicas y marginando voces locales. En oposición, el cine comunitario desafía esta desigualdad al centrar a las comunidades históricamente invisibles en la producción y narración. Estas iniciativas se basan en orígenes locales y utilizan metodologías participativas que involucran activamente a los miembros de la comunidad en todo el proceso creativo. A través de la co-creación, enfoques etnográficos, mapeo colaborativo y archivos locales, generan narrativas enraizadas en sus realidades. Al subvertir estructuras narrativas y géneros dominantes, priorizando el proceso colectivo y difuminando límites estéticos, contribuyen a una imaginación cinematográfica pluriversal que abraza múltiples cosmovisiones y desafía representaciones hegemónicas. En esencia, estas prácticas buscan descolonizar la cultura visual, ofreciendo caminos hacia una expresión más inclusiva y representativa en la región.

## **Abstract**

The article examines community and communal cinema in Latin America as a fundamental decolonial practice. It argues that historically, cinema operated as an instrument of Eurocentric power, disseminating hegemonic narratives and marginalizing local voices. In opposition, community cinema challenges this inequality by centering historically invisible communities in production and storytelling. These initiatives are based on local origins and utilize participatory methodologies that actively involve community members throughout the creative process. Through co-creation, ethnographic approaches, collaborative mapping, and local archives, they generate narratives rooted in their realities. By subverting narrative



structures and dominant genres, prioritizing the collective process and blurring aesthetic boundaries, they contribute to a pluriversal cinematic imagination that embraces multiple worldviews and challenges hegemonic representations. In essence, these practices seek to decolonize visual culture, offering pathways toward more inclusive and representative expression in the region.

**Palabras clave:** cine comunitario, decolonialidad, pluriversal, metodologías participativas, narrativas locales.

**Keywords:** community cinema, decoloniality, pluriversal, participatory methodologies, local narratives.

**E**l estudio del cine comunitario y comunal en América Latina necesita un examen crítico de las maneras en que los medios audiovisuales han operado históricamente como instrumentos del poder colonial, moldeando subjetividades y reforzando paradigmas eurocéntricos. El aparato cinematográfico, lejos de ser un medio neutral, ha funcionado a menudo como vehículo para la diseminación de narrativas hegemónicas, enquistando la colonialidad dentro de sus estructuras visuales, auditivas y narrativas, arraigando en las estructuras y prácticas que han moldeado históricamente la producción, distribución y consumo de imágenes y narrativas en América Latina. Este proceso ha contribuido a la marginalización de conocimientos locales y al silenciamiento de perspectivas pluriversales, perpetuando una visión de cultura única alineada con la modernidad occidental (Molfetta, 2016).

Estas tecnologías han servido a menudo como instrumentos de control, moldeando las maneras en que individuos y comunidades se perciben a sí mismos y son percibidos por otros, reforzando visiones del mundo eurocéntricas y hegemónicas.

La historia de cines locales en América Latina, como aquellos en Chone y Calceta, Ecuador, en el Cine con Vecinos en Saladillo, Argentina, o la iniciativa brasileña Cinema e Sal, entre tantas, ilustran cómo la distribución y exhibición de películas han sido moldeadas por restricciones logísticas y económicas, a menudo privilegiando narrativas externas sobre las locales (Pinto Vaca, 2015). El dominio del cine comercial y de arte, donde pocos producen y muchos consumen, perpetúa una desigualdad estructural que margina voces e historias subalternas. En contraste, el cine comunitario desafía esta desigualdad al colocar sectores históricamente invisibles en términos sociales en el centro de la producción, narrativa y exhibición (Molfetta, 2016; González Galván, 2024).

Este cambio no es meramente una cuestión de acceso sino constituye una reorientación radical del campo audiovisual, contestando la colonialidad del poder que lo ha gobernado durante tanto tiempo. Los distintos enfoques del cine comunitario interrumpen la lógica colonial que posiciona al cineasta como observador externo y en su lugar ponen en primer plano modos de producción colaborativos y participativos (González Galván, 2024).



## Contextos históricos del cine en América Latina

La introducción de dispositivos cinematográficos en América Latina estuvo profundamente entrelazada con los legados coloniales que moldearon los paisajes sociales, políticos y culturales de la región. El cine temprano, como aparato tecnológico y narrativo, no se dio en un vacío; más bien, estaba inserto en una matriz de modernidad eurocéntrica que buscaba imponer códigos visuales y narrativos específicos sobre las poblaciones locales. La cultura visual que emergió de estos dispositivos reflejó y reforzó frecuentemente las jerarquías y exclusiones establecidas durante la gobernanza colonial, sirviendo como mecanismo para la regulación de subjetividades y la perpetuación de valores dominantes. La organización espacial y social del cine temprano en América Latina reflejó el amplio orden colonial.

Los espacios masivos de exhibición cinematográfica, con sus cientos y miles de butacas, existentes a lo largo del siglo XX -hasta la década de 1990, principalmente- funcionaron como ventanas tanto literales como simbólicas hacia formas alternativas de vida. Sin embargo, su reemplazo por multiplexes a finales del siglo XX señala un cambio en la función de la cultura visual pública, de sitios de imaginación colectiva a nodos de consumo capitalista. Esta transformación subraya cómo el legado de la colonialidad persiste en las formas en que los espacios visuales y narrativos son estructurados. Las narrativas audiovisuales en la región han sido históricamente moldeadas por los códigos y valores de grupos dominantes, a menudo en tensión con prácticas culturales locales y normas jurídicas.

En este contexto, las prácticas cinematográficas locales y regionales en América Latina se han desarrollado a través de una interacción compleja de factores endógenos y exógenos, resultando en un proceso continuo de reconfiguración que moldea el carácter de las culturas populares y sus expresiones audiovisuales.

La emergencia del cine comunitario y comunal en la región está profundamente arraigada en las transformaciones históricas, sociales y tecnológicas que han ocurrido a nivel local. Por ejemplo, la llegada de videocámaras y tecnología VHS a Chone, Ecuador, fue facilitada por residentes locales que habían migrado temporalmente a Estados Unidos. Esta afluencia tecnológica habilitó la grabación de historias que reflejaban realidades locales, a menudo a través de representaciones de lucha y conflicto, y sentó las bases para una forma distintiva de cine popular (Pinto Vaca, 2015). Tales prácticas ilustran cómo la agencia local y los flujos transnacionales se interrelacionan para producir culturas audiovisuales únicas. Trombetta (2019) argumenta que la historia regional es un concepto dinámico, moldeado por la memoria colectiva, cultura y espíritu de una comunidad.

## Definiendo los cines comunitario y comunal

Tanto en América Latina como a nivel global existen distintas conceptualizaciones para referirse al objeto de estudio del presente artículo: cine comunitario (Gumucio, 2012; Molfetta 2016; Keegan, 2017), cine popular (Pinto Vaca, 2015), obras expresivas audiovisuales comunitarias (Valencia-Calero, 2020), cine piquetero (Barnes y Quintar, 2016), producción audiovisual



alternativa (Barnes y Quintar, 2016), entre otras.

Valga aclarar que este artículo utilizará el término “cinematografías” para describir las producciones que acá se analizan, más allá del soporte digital y de video utilizado a lo largo de los años por las distintas experiencias a lo largo del subcontinente, puesto que quienes crean esos filmes están realizando verdadero cine. Entendemos que denominar a estas películas como “videografías”, “audiovisuales” o “videos populares” conllevaría menospreciar a estas obras, puesto que contribuiría a perpetuar una división preexistente que separa lo que puede o no ser reconocido como auténtico cine.

La noción de cine comunitario está estrechamente vinculada con la idea de la producción audiovisual como una práctica social, donde el proceso mismo de realización cinematográfica se convierte en un sitio de negociación, diálogo y construcción colectiva de significado. En el contexto de América Latina, el cine comunitario se distingue frecuentemente por sus orígenes de base y su compromiso con representar las realidades que experimentan grupos marginalizados o subrepresentados. En lugar de estar impulsados por imperativos comerciales o la búsqueda de reconocimiento artístico individual, estos proyectos priorizan lo colectivo, tanto en términos de producción como de recepción. González Galván (2024) destaca que en regiones como Saladillo, la producción audiovisual local no es meramente un reflejo del consumo cultural de centros urbanos como Buenos Aires, sino que constituye un fenómeno social distintivo enraizado en las propias narrativas y prácticas de la comunidad.

El cambio tecnológico y el surgimiento de nuevas plataformas, como YouTube y redes sociales, han comenzado a interrumpir los circuitos tradicionales de producción y exhibición cinematográfica, habilitando la circulación de narrativas locales y comunales más allá de los confines de festivales e instituciones establecidas. Trombetta (2019) afirma que este cambio ha permitido un registro más amplio de actividades y una reconfiguración de la relación entre cineastas, críticos y audiencias, abriendo nuevas posibilidades para la articulación de perspectivas pluriversales.

En el contexto latinoamericano, la emergencia de iniciativas cinematográficas locales y regionales desafía la dominancia tradicional de centros metropolitanos, como Buenos Aires, en la producción y circulación de bienes culturales. El caso de Saladillo, por ejemplo, ilustra cómo una localidad puede convertirse en punto de referencia para fenómenos sociales enraizados en la producción audiovisual local, en lugar de meramente consumir contenido generado por la capital. Esta interacción dinámica entre periferias urbanas y centros interrumpe el flujo unidireccional de influencia cultural y abre posibilidades para la articulación de narrativas alternativas (Trombetta, 2019).

En el mencionado caso de Saladillo donde la profesionalización progresiva de cineastas y el impacto de nuevas tecnologías han contribuido a un aumento en la producción cinematográfica. Las actividades de festivales de cine locales y talleres, a menudo apoyados por instituciones nacionales, han reforzado aún más el carácter regional de las prácticas cinematográficas (González Galván, 2024). Estos desarrollos destacan la importancia de iniciativas locales y apoyo institucional en moldear las trayectorias del cine regional.

Los colectivos cinematográficos basados en la comunidad han jugado un papel significativo en redefinir la producción audiovisual en América Latina. Organizaciones como Yoochel Kaaj en el sur de México han priorizado la promoción de expresión, comunicación e investigación con un enfoque en videoarte, cine experimental, documental y ficción independiente. Sus actividades abarcan un rango de formatos, incluyendo cine en vivo e instalaciones, reflejando un compromiso tanto con la innovación artística como con el involucramiento social. Similarmente, el Colectivo de Liberación de Información y Producción (CLIP), establecido en 2007, ha buscado generar información independiente desde una perspectiva local, apuntando a desarrollar identidad, conciencia y memoria colectiva a través de narración audiovisual. Al proporcionar entrenamiento tecnológico e informacional, CLIP empodera a las comunidades para construir sus propias narrativas y desafiar representaciones dominantes (Gumucio, 2012).

La proliferación de colectivos audiovisuales indígenas en regiones como Cauca, Nariño, La Guajira y la Sierra Nevada de Santa Marta demuestra la capacidad de actores locales para apropiarse de herramientas cinematográficas para la articulación de sus propias cosmovisiones. Estos colectivos, a menudo afiliados con organizaciones indígenas locales y regionales, han contribuido a la emergencia de animación y cine experimental que refleja conocimiento ancestral y diversidad cultural (González Galván, 2025).

Los procesos de cine participativo habilitan a individuos a compartir experiencias, socializar películas e involucrarse en formas de autorrepresentación que se sitúan dentro de contextos locales, regionales, nacionales y transnacionales. Este proceso de autopercepción y proyección es central a la construcción de subjetividades y la negociación de identidad a través de medios audiovisuales.

La dimensión simbólica de las prácticas cinematográficas locales es evidente en la forma en que los dispositivos cinematográficos median la relación entre individuos y sus realidades sociales. En Chone, Ecuador, por ejemplo, el cine popular ha servido como medio de construir subjetividades que están condicionadas por problemas locales, como la violencia y la figura del sicario. Estas representaciones no son meramente reflejos de la realidad sino que están activamente involucradas en moldear las formas en que las comunidades entienden y responden a sus circunstancias. El uso de armas reales en las producciones cinematográficas tempranas de Chone subraya aún más el enmarañamiento de condiciones materiales locales y práctica cinematográfica, revelando las fronteras porosas entre ficción y experiencia vivida. La circularidad del intercambio cultural, como se discute por Pinto Vaca (2015), posiciona las prácticas cinematográficas locales y regionales como sitios de negociación entre tradiciones populares e intelectuales. Esta dinámica también es evidente en las actividades de la Fundación Cine con Vecinos en Argentina, que desde 2008 ha facilitado la producción de películas de ficción cortas y de largometraje con la participación de residentes locales como protagonistas. Tales iniciativas no solo democratizan el acceso al cine sino que también contribuyen a la creación de nuevas formas de autoría colectiva e involucramiento comunitario (González Galván, 2024).

Estas trayectorias están moldeadas por la circulación de tecnologías, la formación de colectivos, la articulación de identidades indígenas y populares, y la negociación continua de sig-



nificado a través de medios audiovisuales (Pinto Vaca, 2015; Trombetta, 2019). La interacción entre agencia local y fuerzas estructurales más amplias continúa definiendo la evolución de la práctica cinematográfica en la región, ofreciendo nuevas posibilidades para la descolonización y pluralización de la expresión cinematográfica.

Por su parte, los proyectos audiovisuales basados en la comunidad, como Televisión Serrana en Cuba, utilizan lenguajes audiovisuales para hacer visibles e interrogar cuestiones sociales, culturales y educativas específicas a sus regiones. Estos proyectos no solo resisten la imposición de narrativas externas sino que también reclaman los medios audiovisuales como medio de autorrepresentación y preservación de identidad. En Brasil, la iniciativa Cinema e Sal vincula la educación popular con el cine comunitario, empoderando a jóvenes en pueblos pesqueros para usar herramientas audiovisuales para contar sus propias historias y defender sus territorios (Valencia-Calero, 2020).

Estas redes no solo apoyan la sostenibilidad del cine comunitario sino que también refuerzan su *ethos* colectivo al posibilitar relaciones horizontales entre participantes. Desde una perspectiva metodológica, el proceso de crear cine comunitario frecuentemente involucra enfoques participativos y reflexivos (Gumucio, 2012). El uso de filmación y **grabación etnográfica**, como analiza Molfetta (2016), posiciona al etnógrafo visual como un participante activo en el proceso de investigación, con datos audiovisuales sirviendo como material para análisis posterior a través de técnicas como la observación diferida. Este enfoque subraya la importancia del proceso sobre el producto, enfatizando la naturaleza dialógica e iterativa de la realización cinematográfica comunal.

## Distinciones y superposiciones

El cine comunal se extiende más allá de la localidad inmediata, enfatizando formas más amplias de organización colectiva y objetivos culturales o políticos compartidos. Mientras que el cine comunitario frecuentemente está anclado en un lugar específico y sus habitantes, las prácticas comunales pueden involucrar redes que trascienden fronteras geográficas, uniendo participantes a través de luchas o valores comunes. Molfetta (2016) delinea cómo el cine comunal en Argentina, particularmente durante períodos de represión política, funcionó como una herramienta programática alineada con movimientos izquierdistas y peronistas, buscando construir síntesis, promover debates e inscribir lo público en luchas sociales más amplias.

Esta orientación verticalista, sirviendo al pragmatismo de la juventud militante, destaca el uso instrumental del cine como arma en la lucha por la descolonización y transformación social. A pesar de estas distinciones, existen superposiciones significativas entre las prácticas comunitarias y comunales. Ambas desafían los paradigmas dominantes, eurocéntricos de producción y recepción cinematográfica, buscando recuperar narrativas locales y pluriversales que han sido marginadas por estructuras visuales, sonoras y narrativas coloniales (Molfetta, 2016; Pinto Vaca, 2015).

El uso de dispositivos audiovisuales en ambos contextos no es meramente técnico sino profundamente político, ya que estas herramientas históricamente han servido como instru-



mentos de control colonial sobre subjetividades. Al apropiarse y resignificar estos dispositivos, los cines comunitario y comunal resquebrajan las representaciones hegemónicas y abren espacios para formas alternativas de expresión (Molfetta, 2016). La negociación de identidad y memoria es otra área donde las prácticas comunitarias y comunales se cruzan. Pinto Vaca (2015) indica que las culturas populares y los procesos de construcción nacional están siendo constantemente resignificados, resistiendo lógicas mecanicistas y operando en cambio a través de interacciones dinámicas, específicas al contexto.

El rol de la mediación audiovisual en el desarrollo social también es significativo. Iniciativas como Corpoimagen en Sucre demuestran cómo los jóvenes usan lenguajes audiovisuales para hacer visible, sensibilizar y reflexionar sobre asuntos regionales, contribuyendo al desarrollo social de su municipio. Tales prácticas encarnan tanto el compromiso comunitario como las aspiraciones comunales, ya que abordan realidades locales mientras participan en diálogos más amplios sobre cambio social. La educomunicación (Gumucio, 2012) enriquece el análisis al proponer un enfoque transgresor que trasciende fronteras tradicionales entre educación y comunicación. Esta perspectiva se alinea con el imperativo decolonial de quebrar clasificaciones y concepciones establecidas, fomentando nuevas formas de producción y diseminación colectiva de conocimiento.

## **Prácticas espaciales y agencia local**

Las prácticas espaciales y la agencia local en el cine comunitario y comunal latinoamericano están profundamente entrelazadas con procesos de territorialización y la afirmación de identidades basadas en el lugar. Estas prácticas emergen de estructuras de trabajo colectivo que no se limitan a profesionales del cine sino que más bien atraen participantes de diversos trasfondos laborales, a menudo organizados alrededor de orígenes territoriales compartidos y espacios comunes de lucha.

La convergencia de estos grupos no es únicamente para la producción cinematográfica sino que está enraizada en compromisos sociales, políticos y culturales más amplios, a los cuales se añade el cine como una herramienta para la expresión y la resistencia (Molfetta, 2016). Esta dinámica colectiva permite la construcción de narrativas audiovisuales que están basadas en las experiencias vividas y aspiraciones de las comunidades locales. La dimensión espacial del cine comunitario se aprecia en la forma en que los proyectos audiovisuales están insertos en territorios específicos, respondiendo a necesidades y realidades locales. Por ejemplo, la creación de centros para la producción audiovisual por jóvenes en Florencio Varela y el compromiso de grupos de ancianos en Berazategui (ambas situadas en la Argentina), con actividades de realización cinematográfica, ilustran cómo diferentes actores sociales se apropian de herramientas cinematográficas para articular sus perspectivas e historias.

Estas iniciativas no están aisladas; a menudo son facilitadas a través de talleres y procesos colaborativos que reúnen a trabajadores de cooperativas y otros miembros de la comunidad, formando equipos para realizar sus primeras películas (González Galván, 2024). Tales prácticas refuerzan la agencia de actores locales, permitiéndoles dar forma a la representación de sus propios espacios y experiencias.



Las políticas del lugar se articulan además a través del enfoque temático del cine comunitario en asuntos como preocupaciones ambientales, inclusión social, políticas juveniles, movimientos territoriales, las experiencias de los ancianos, educación y economías solidarias. Al seleccionar estos temas, los cineastas comunitarios se comprometen activamente con los desafíos y oportunidades específicos presentes en sus territorios, usando el cine como un medio para abordar y reflexionar sobre estas realidades.

Esta orientación temática no es meramente ilustrativa; es constitutiva de una estrategia decolonial que busca resquebrajar narrativas hegemónicas y poner en primer plano perspectivas pluriversales enraizadas en contextos locales. La naturaleza colaborativa e itinerante de muchos proyectos de cine comunitario también contribuye a la espacialización de la producción de conocimiento. Estos proyectos a menudo operan como espacios móviles de creación, atravesando dimensiones artísticas, políticas y académicas.



La producción de conocimiento se entiende como inherentemente colaborativa, emergiendo de esfuerzos conjuntos que integran pedagogías críticas y metodologías de investigación participativa (Molfetta, 2016). Este enfoque desafía los modelos tradicionales y centralizados de producción cinematográfica y disseminación del conocimiento, privilegiando en cambio procesos localizados, horizontales y dialógicos. La agencia local se amplifica además por el papel de los artesanos audiovisuales endógenos, quienes, como miembros de las comunidades que representan, construyen narrativas desde adentro. Su posición permite la articulación de historias que resuenan con la memoria colectiva y las aspiraciones de su pueblo, contribuyendo a la preservación y re-significación de identidades locales, regionales y nacionales.

El trabajo de estos artesanos se complementa con el uso de archivos comunitarios, como fotografías familiares e imágenes capturadas localmente, que se integran en producciones audiovisuales para enriquecer la narrativa y anclarla en las especificidades del lugar. El cine comunitario también funciona como un medio para la visibilidad y valorización de territorios marginados y sus habitantes.

Las obras audiovisuales producidas por grupos como GUFILMS sirven como mediaciones comunicativas que destacan los problemas, potenciales y características culturales de comuni-



dades como Villapaz. Estas producciones no solo contribuyen a la revalorización interna de identidades locales sino que también desafían percepciones externas, ofreciendo representaciones alternativas que contrarrestan el borrado o la tergiversación de estos espacios en los medios dominantes. Valencia-Calero (2020) indica que el papel del realizador audiovisual comunitario se concibe a menudo no como el de un artista sino como un secretario o cronista del pueblo, encargado de comunicar mensajes tanto dentro de la comunidad como a audiencias más amplias, particularmente aquellos sectores históricamente excluidos de narrativas dominantes.

El énfasis en la autoría colectiva, metodologías participativas y la movilización de archivos locales consolida además la capacidad de las comunidades para definir y representar sus propias realidades espaciales (González Galván, 2024; Molfetta, 2016). Este proceso de territorialización a través del cine es un componente clave de las estrategias decoloniales en las prácticas audiovisuales latinoamericanas, permitiendo la recuperación y proliferación de narrativas localizadas y pluriversales que desafían la dominancia de formas cinematográficas hegemónicas.

## Metodologías participativas en el cine

Las metodologías participativas en el cine han emergido como estrategias significativas dentro de las prácticas audiovisuales latinoamericanas, particularmente en el contexto de enfoques decoloniales que buscan desafiar marcos dominantes y eurocéntricos. Estas metodologías se caracterizan por el involucramiento activo de miembros de la comunidad en los procesos de creación, producción y exhibición de filmes, desplazando así el *locus* de autoría y agencia desde cineastas externos hacia las comunidades mismas.

El enfoque participativo no es meramente una elección técnica o procedimental sino que está profundamente inserto en el proyecto político y epistemológico de contestar la colonialidad en la cultura visual. Una de las características centrales de las metodologías de cine participativo es la co-creación de narrativas y contenido audiovisual. Esto es evidente en prácticas donde los residentes locales no son solo sujetos sino también colaboradores en el proceso de narración. Por ejemplo, talleres audiovisuales conducidos en varias regiones han posibilitado que números significativos de miembros de la comunidad creen y realicen sus propias historias, con cineastas profesionales proporcionando guía más que imponiendo narrativas externas.

La actividad principal de consumo y disseminación de filmes a menudo permanece enraizada en el contexto local, como se ve en el caso de Saladillo, donde filmes hechos con vecinos circulan primariamente dentro de la comunidad, aun si alcanzan audiencias más allá de la ciudad (González Galván, 2024). Este enfoque localizado subraya la importancia de la autoría colectiva y la situacionalidad de la producción de conocimiento en el cine participativo.

El uso de metodologías participativas está también estrechamente vinculado con prácticas etnográficas, donde el proceso de realización cinematográfica se convierte en un medio para involucrarse y entender las realidades sociales de los participantes. Los talleres de mapeo colaborativo en Córdoba, por ejemplo, ilustran cómo el territorio es concebido como un espacio socialmente construido, y cómo el mapeo se convierte en una metodología para aproximarse,



comprender y conocer el territorio de acción del cine comunitario. El acto de mapeo, en este contexto, no es un ejercicio neutral o puramente descriptivo sino un proceso participativo y dialógico que posibilita la articulación de perspectivas y experiencias locales. Molfetta (2016) destaca el rol de los talleres de mapeo colectivo como prácticas tanto de investigación como creativas, reforzando la idea de que las metodologías de cine participativo son inherentemente interdisciplinarias, mezclando etnografía, creación artística e intervención social.

El enfoque participativo es ejemplificado además en la práctica de video-elicitación (Sumartojo y Pink, 2019), donde miembros de la comunidad son invitados a involucrarse con materiales audiovisuales como parte del proceso de investigación y creativo. Estas sesiones de video-elicitación involucran niños y jóvenes, trabajando en una discusión participativa que puede generar nuevas perspectivas y fomentar un sentido de propiedad colectiva sobre las narrativas audiovisuales producidas. Estas sesiones no se limitan al consumo pasivo sino que están estructuradas como eventos interactivos donde los participantes reflexionan sobre, critican y contribuyen al desarrollo continuo de la obra fílmica.

El involucramiento etnográfico se profundiza a través de la interacción sostenida con miembros de la comunidad, como se ve en el caso de González Urrutia Films (GUFILMS), donde el proceso de investigación involucró no solo la observación y descripción de los trabajos del cineasta sino también participación en eventos, entrevistas en profundidad y múltiples sesiones de video-elicitación con la comunidad (Valencia-Calero, 2020). Este enfoque multi-estratificado de la participación asegura que las perspectivas y experiencias de actores locales sean integrales tanto a las dimensiones de investigación como creativas del proyecto.

Las metodologías participativas en el cine están también conformadas por factores socio-políticos e históricos más amplios. Pinto Vaca (2015) señala que factores extra-cinematográficos, políticos, culturales, sociales, económicos e históricos, moldean la emergencia de prácticas audiovisuales populares. Estos factores no son externos al proceso de realización cinematográfica sino que son constitutivos de las metodologías participativas mismas, influenciando los temas, estéticas y modos de colaboración que definen el cine comunitario.

Festivales como “El Cine de los Invisibles” ilustran además el *ethos* participativo al crear espacios para la exhibición de filmes que carecen de plataformas *mainstream*, promoviendo aprendizaje audiovisual gratuito, facilitando diálogo con cineastas y actores sociales, y organizando actividades en contextos de confinamiento. La presencia itinerante del festival a través de Córdoba y el país extiende el alcance de las prácticas participativas más allá de los confines temporales y espaciales de la semana del festival, insertándolas en procesos continuos de creación colectiva y compromiso social (González Galván, 2024).

Las prácticas documentales también juegan un rol crucial en las metodologías participativas. El trabajo de María Isabel Ospina de los Ríos, quien produjo un documental sobre González Urrutia, ejemplifica cómo la relación del cineasta con el lenguaje audiovisual y la transformación de realidades comunitarias en ficción son centrales a las prácticas de cine participativo y etnográfico (Valencia-Calero, 2020). La forma documental, en este contexto, se con-



vierte en un vehículo tanto para la representación como para la co-creación, difuminando las fronteras entre observador y participante.

Las metodologías participativas en el cine operan así en la intersección de etnografía, creación artística y transformación social. Desafían las jerarquías tradicionales de autoría y *expertise*, poniendo en primer plano la agencia de actores locales y la situacionalidad del conocimiento.

## Estructuras narrativas y formación de géneros

Las estructuras narrativas y la formación de géneros en el cine comunitario y comunal latinoamericano están profundamente entrelazadas con los regímenes visuales y sonoros de poder que históricamente han moldeado el paisaje audiovisual de la región.

El proceso de formación de géneros en el cine latinoamericano ha reflejado frecuentemente las expectativas y códigos establecidos por las industrias cinematográficas occidentales, privilegiando la coherencia narrativa, la temporalidad lineal y las tramas centradas en personajes. Estas convenciones, aunque aparentemente neutrales, están imbuidas de asunciones sobre modernidad, progreso y racionalidad que se alinean con lógicas coloniales. Molfetta (2016) sostiene que el acto de apropiarse de los medios de enunciación cinematográfica permite a las comunidades fabricar representaciones de la realidad usando sus propios patrones estéticos y comunicacionales, que están sintonizados con sus intereses específicos. Esta reterritorialización del paisaje audiovisual constituye una forma de resistencia tanto a las industrias locales como transnacionales del espectáculo y la información.

Las iniciativas de cine comunitario y comunal en América Latina han buscado generar disrupción estas estructuras narrativas hegemónicas poniendo en primer plano modos alternativos de contar historias. Por ejemplo, el trabajo de colectivos audiovisuales en Guatemala se centra en documentar realidades locales, activar la memoria colectiva y registrar las experiencias del conflicto armado, en lugar de adherirse a plantillas narrativas impuestas externamente (Valencia-Calero, 2020). Tales prácticas desafían la dominancia de géneros eurocéntricos privilegiando formas testimoniales, participativas y orientadas al proceso que son responsivas a las experiencias vividas y contextos históricos de las comunidades involucradas.

La formación de nuevos géneros dentro de estas prácticas no es meramente una cuestión de contenido sino también de forma y proceso. El Colectivo Turix en Yucatán, por ejemplo, explícitamente prioriza las relaciones y conexiones comunitarias generadas a través de la mediación audiovisual por encima de las obras terminadas mismas (Gumucio, 2012). Este enfoque desestabiliza las fronteras convencionales de género que separan ficción, documental y cine experimental, enfatizando en cambio el potencial generativo de la creación colectiva e intercambio interdisciplinario. El foco se desplaza del producto al proceso, del autor individual al sujeto comunal, y de géneros fijos a formas fluidas y específicas del contexto. Talleres como “Cine Express” en Argentina ilustran además cómo la formación de géneros puede ser reimaginada a través de modelos de producción colaborativos que utilizan recursos disponibles y cooperación vecinal (González Galván, 2024).



Estas iniciativas demuestran que el género no es una categoría estática sino un campo dinámico moldeado por las condiciones sociales, materiales y políticas de producción. Las películas resultantes a menudo mezclan elementos de documental, ficción y *performance* comunitaria, reflejando la naturaleza plural y situada de las prácticas locales de contar historias. Las estructuras narrativas que emergen de estos contextos están marcadas por una negativa a separar lo tecnológico de lo social, o lo estético de lo político. Como comenta González Galván (2024), las mediaciones no son simplemente herramientas tecnológicas o procesos mecánicos sino que están constituidas por las interacciones entre personas y medios, y por lo que los medios hacen con las personas y viceversa. Esta perspectiva abre posibilidades para la experimentación narrativa que desafía las oposiciones binarias y linealidades características de los regímenes visuales y sonoros coloniales.

Por ejemplo, las organizaciones audiovisuales indígenas y de base comunitaria en Bolivia y Colombia han desarrollado modos alternativos de comunicación audiovisual que están fundamentados en las necesidades y perspectivas de sus propias comunidades, más que en aquellas impuestas por marcos externos o coloniales (Gumucio, 2012). Estas organizaciones priorizan la representación de subjetividades, lenguas y cosmovisiones indígenas, empleando a menudo estrategias visuales y narrativas que resisten la espectacularización y exotización típicas del cine *mainstream*.

El proceso de innovación estética es también evidente en las maneras en que estos colectivos abordan la relación entre lo político y lo cinematográfico. Más que tratar el contexto político como un mero telón de fondo o como una descripción suplementaria, existe una insistencia en integrar las dimensiones políticas y sociales orgánicamente en el evento cinematográfico mismo (Molfetta, 2016). Este enfoque fomenta la separación entre forma y contenido, permitiendo un modo de hacer cine más holístico y situado. Los trabajos de cineastas como Mileidy Orozco Domicó, quien se basa en su herencia Embera y experiencias comunitarias, ejemplifican esta integración al centrar narrativas y estéticas indígenas tanto en el proceso de producción como en el producto audiovisual final (González Galván, 2025).

A su vez, el cine comunitario y comunal subvierte además las formas canónicas a través de modos de producción participativos y colectivos. La participación de miembros de la comunidad como protagonistas, creadores y tomadores de decisiones desafía las estructuras jerárquicas del cine tradicional. El resultado estético es a menudo una forma híbrida que difumina los límites entre ficción y documental, profesional y amateur, espectáculo y vida cotidiana. Las elecciones visuales y narrativas, como el uso de vestimentas locales, lengua y actores no profesionales, reflejan un compromiso con la autenticidad y la autorrepresentación, más que una adherencia a estándares externos de belleza o coherencia cinematográfica (Molfetta, 2016; Trombetta, 2019).

Las limitaciones tecnológicas y económicas también han jugado un papel en moldear estas innovaciones estéticas. El acceso limitado a espacios de exhibición convencionales y la proliferación de dispositivos audiovisuales accesibles han alentado la experimentación con nuevos formatos, canales de distribución y modos de visionado (Pinto Vaca, 2015). Las proyecciones

comunitarias, proyecciones al aire libre y talleres participativos se convierten no solo en sitios de exhibición sino también de creación y reflexión colectiva. Estas prácticas marcan aún más la separación tradicional entre cineasta y audiencia, erosionando los límites de la experiencia cinematográfica canónica. La subversión de forma y contenido en el cine comunitario y comunal latinoamericano conforma, de esta manera, un proceso multifacético. Involucra el rechazo de códigos visuales y narrativos dominantes, la integración de realidades políticas y sociales en el tejido del trabajo cinematográfico, y la adopción de modos de producción y exhibición participativos, colectivos y específicos al contexto. Estas innovaciones no son meramente elecciones estéticas sino que están profundamente entretejidas con estrategias decoloniales más amplias dirigidas a reclamar agencia sobre la representación y la construcción de significado (Molfetta, 2016; Pinto Vaca, 2015).

Los géneros y formas narrativas que surgen de estos procesos son inherentemente pluriversales, reflejando la multiplicidad de cosmovisiones y experiencias presentes a través del continente.

## Desobediencia al género y la estructura

La desobediencia al género y la estructura emerge como una estrategia decisiva en la reconfiguración decolonial del cine comunitario y comunal latinoamericano. Más que adherir a las convenciones rígidas de los géneros cinematográficos eurocéntricos, los realizadores intencionalmente difuminan, hibridizan o rechazan del todo las formas establecidas, desafiando así el legado colonial inserto en el lenguaje audiovisual. Esta subversión no es meramente estética sino profundamente política, ya que contesta los marcos mismos a través de los cuales las subjetividades e historias han sido representadas y controladas.

La naturaleza colaborativa y procesual del cine comunitario a menudo lleva a trabajos que resisten el cierre y la finalidad, socavando la noción del film como producto acabado y mercantilizado. Por ejemplo, Marta Rodríguez y Jorge Silva, quienes se basaron en tradiciones de cine etnográfico y de resistencia, nunca consideraron sus films como objetos completos. Su enfoque privilegia el proceso continuo y dialógico por sobre la fijeza de un artefacto finalizado, desestabilizando así la estructura teleológica típica del cine *mainstream* (Gumucio, 2012). Esta apertura sin fin se hace eco, por ejemplo, en las prácticas de Cine en Movimiento, un colectivo que coordina talleres a través de América Latina, donde el énfasis está en la creación colectiva y el trabajo continuo de materiales audiovisuales, más que en conformarse a arcos narrativos predeterminados o expectativas de género (Fiel, 2017).

El cine comunitario en América Latina frecuentemente prioriza funciones expresivas y participativas por sobre las demandas de coherencia narrativa o pureza de género. El acto de producción mismo se vuelve central, con la proyección sirviendo a menudo como evento culminante para la comunidad más que como medio para entrar en circuitos comerciales más amplios.



## Hacia una imaginación cinematográfica pluriversal

Una imaginación cinematográfica pluriversal en América Latina requiere de un replanteamiento radical de los códigos visuales, narrativos y sonoros que históricamente han dado forma a las representaciones fílmicas. La persistencia de la modernidad eurocéntrica en el cine ha llevado a la marginalización de subjetividades locales y a la imposición de una cosmovisión singular y hegemónica. Por ejemplo, la construcción del “indio” como antítesis del mestizo ilustra cómo las representaciones cinematográficas y culturales han operado a través de mecanismos de exclusión y otredad, reforzando un sujeto moderno, racional y eurocéntrico a expensas de identidades indígenas y alternativas (González Galván, 2025). Este proceso de inscripción y nominación de la alteridad no es meramente simbólico sino que permea profundamente en las estructuras de producción y recepción cinematográficas.

Para avanzar hacia una imaginación cinematográfica pluriversal, es esencial historizar las condiciones bajo las cuales la violencia y la exclusión han emergido y se han perpetuado a través de los medios audiovisuales. La observación de que la violencia y sus efectos han permanecido a menudo fuera del alcance de palabras e imágenes subraya la importancia de los medios audiovisuales como sitio para la negociación y transformación de la subjetividad. La colonialidad del poder en medios audiovisuales no es solo una cuestión de contenido sino está inscrita en las formas y prácticas mismas de producción y recepción cinematográfica. El cine decolonial en América Latina busca desestabilizar estas formas, habilitando la emergencia de nuevas subjetividades y narrativas que resisten los imperativos homogeneizantes de la modernidad eurocéntrica (Molfetta, 2016).

Así, el análisis de la violencia, sus actores y racionalidades debe situarse dentro de sus contextos históricos, ya que estos no son fenómenos estáticos sino que están moldeados por desarrollos socio-políticos y culturales específicos. Al comprender la evolución diacrónica de estas dinámicas, el cine puede convertirse en una herramienta para iluminar las continuidades y rupturas en el ejercicio del poder político y la formación de la memoria colectiva (Pinto Vaca, 2015).

Por otra parte, la mediación tecnológica de la comunicación, incluyendo el cine, siempre ha estado marcada por una tensión entre procesos que buscan democratizar el acceso y aquellos que apuntan a restringirlo. La historia de la comunicación mediada se caracteriza así por una dialéctica entre liberación y restricción, con el cine sirviendo tanto como medio para ampliar la participación como instrumento de control. Esta dualidad subraya la importancia de desafiar las estructuras que limitan la pluralidad de voces y narrativas en la práctica cinematográfica.

Un enfoque pluriversal del cine necesita la recuperación y afirmación de la identidad cultural, la cultura popular y la memoria como elementos fundacionales para reimaginar la producción audiovisual. El reconocimiento de diversas identidades culturales interrumpe las tendencias homogeneizadoras de la modernidad eurocéntrica y abre espacio para la articulación de cosmovisiones alternativas. Las iniciativas cinematográficas de base comunitaria, como las observadas en Saladillo, Argentina, ejemplifican cómo los actores locales pueden recuperar los medios de producción y representación, generando películas que reflejan sus propias experiencias e historias (González Galván, 2024).



Estas iniciativas operan a través de dinámicas tanto centrípetas como centrífugas: crean espacios para la colaboración e intercambio regional, mientras también proyectan narrativas locales hacia audiencias nacionales e internacionales (Trombetta, 2019). La metodología desarrollada por cineastas como Junco y Midú, quienes involucran a vecinos, amigos y miembros de la familia como protagonistas en sus películas, representa una estrategia concreta para desoccidentalizar el cine. Al involucrar actores no profesionales y privilegiar historias locales, estas producciones desafían las convenciones del cine *mainstream* e interrumpen el dominio de perspectivas externas. La selección de lugares de proyección, como universidades, sindicatos y barrios, refleja además un compromiso con alinear la práctica cinematográfica con las realidades vividas y los compromisos políticos de las comunidades locales (González Galván, 2024).

La dimensión afectiva del cine, como se ve en la relación histórica entre audiencias y teatros locales, también juega un papel significativo en dar forma a una imaginación pluriversal. Los cines han funcionado como refugios y sitios de memoria colectiva, ofreciendo un repertorio de imaginarios, actitudes y costumbres que contribuyen a la formación de identidades comunales (Pinto Vaca, 2015). La curaduría de festivales de cine que exhiben producciones regionales y nacionales, así como la inclusión de obras de diversos trasfondos, apoya además la circulación de múltiples narrativas y el reconocimiento de subjetividades plurales (Trombetta, 2019).

## Conclusión

La exploración del cine comunitario y comunal en América Latina revela una práctica cultural profundamente comprometida que confronta activamente y busca dismantelar legados coloniales insertos dentro de los medios audiovisuales. Estas iniciativas enfatizan la participación de miembros de la comunidad a lo largo de los procesos de creación, producción y exhibición, redistribuyendo efectivamente la autoría y agencia desde cineastas externos hacia las propias comunidades. Este marco participativo opera no solo como un enfoque técnico sino también como una intervención política y epistemológica crítica contra paradigmas eurocéntricos dominantes, centrando narrativas locales y plurales y generando colaborativamente contenido audiovisual. Tales prácticas expanden el potencial del cine como medio para la representación, el intercambio de conocimiento y la transformación social.

La naturaleza comunal y colaborativa del cine comunitario en América Latina se subraya por la participación de actores diversos, incluyendo vecinos, estudiantes, asociaciones civiles, cooperativas y organizaciones de base (González Galván, 2024). Esta multiplicidad de participantes desafía las estructuras jerárquicas y excluyentes del cine tradicional, abriendo espacios para la articulación de subjetividades alternativas y la reimaginación de futuros colectivos.

La interacción entre la agencia comunitaria y contextos socio-políticos, culturales e históricos más amplios da lugar a culturas audiovisuales distintivas a través de América Latina. Estudios de caso de regiones como Saladillo y Córdoba ilustran cómo talleres participativos, mapeo colectivo y video-elicitación empoderan a las comunidades para articular sus realidades sociales e identidades territoriales a través de narrativa compartida. Estos métodos interdisci-



plinarios mezclan investigación etnográfica, creación artística y compromiso social, reforzando la naturaleza situada de la producción de conocimiento y autoría colectiva dentro del cine participativo.

Priorizar la circulación localizada y el involucramiento comunitario destaca la importancia de preservar narrativas profundamente arraigadas en contextos sociales específicos, aun cuando las tecnologías digitales faciliten una diseminación más amplia. La integración de metodologías etnográficas fortalece la conexión entre cineastas y participantes, asegurando que las obras audiovisuales reflejen auténticamente experiencias vividas y sostengan diálogo continuo. Este enfoque desafía representaciones hegemónicas elevando diversas cosmovisiones y formas narrativas, alejándose de flujos culturales unidireccionales hacia intercambios dialógicos que validan perspectivas locales dentro de esferas nacionales y transnacionales.

Además, la circulación nacional, regional e internacional de películas comunitarias a través de festivales y exhibiciones demuestra la capacidad de estas prácticas para contribuir a un ecosistema audiovisual más diverso y equitativo. La atención detallada a especificidades locales permite el desarrollo de tipologías y metodologías sensibles a los contextos únicos y aspiraciones de cada comunidad. Al enfatizar autoría colectiva, conocimiento local e intercambio horizontal, estas iniciativas sientan las bases para un futuro pluriversal en el cual múltiples mundos y formas de ver coexisten e interactúan en sus propios términos.

Sin embargo, barreras institucionales y estructurales persistentes continúan dando forma a la producción, distribución y recepción audiovisual. El dominio de paradigmas eurocéntricos dentro de la educación formal, políticas culturales estatales y circuitos comerciales a menudo margina enfoques impulsados por la comunidad y decoloniales (Barnes & Quintar, 2016). La tensión entre iniciativas de cine comunal e instituciones establecidas refleja los desafíos de integrar prácticas locales y participativas dentro de campos cinematográficos hegemónicos. Las redes informales y canales de distribución alternativos permanecen esenciales para la visibilidad y accesibilidad de estas expresiones diversas.

Superar estos obstáculos demanda cambios metodológicos que pongan en primer plano diversas formas de violencia y sus condiciones habilitantes, junto con un compromiso hacia la participación plural e inclusiva dentro de instituciones culturales y educativas. Mientras tales instituciones pueden servir como plataformas para la equidad e inclusión social, también pueden inadvertidamente reforzar estructuras de poder existentes. La reflexión crítica continua y la adaptación son por tanto vitales para asegurar que el cine comunitario y comunal persista como espacio vital para la resistencia, diálogo y transformación.

En definitiva, las prácticas audiovisuales participativas en América Latina forman parte de un movimiento cultural y político más amplio dirigido a descolonizar la cultura visual. Al amplificar voces marginadas y habilitar expresión creativa colectiva, estas prácticas abren caminos hacia un paisaje cinematográfico más inclusivo y pluriversal que abraza múltiples maneras de percibir e interpretar la realidad. Este potencial transformativo reconfigura el campo audiovisual de maneras profundas y duraderas, ofreciendo estrategias valiosas para reestructurar y desoccidentalizar la producción audiovisual tanto a niveles locales como globales.

## Bibliografía

- Alabarces, Pablo y Añón, Valeria (2016). "Subalternidad, posdecolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, n° 37, p. 13-22.
- Alfaro Rotondo, Santiago (2013). "Peruwood: La industria del video digital en el Perú", *Latin American Research Review*, vol. 48, p. 69-99.
- Alvear, Miguel y León, Christian (2009). *Ecuador Bajo Tierra: videografías populares en circulación paralela*. Quito: Ochoymedio.
- Barnes, Carolina y Quintar, Aída (2016). "Democratización de la producción audiovisual. Las nuevas tecnologías como soporte para el desarrollo de experiencias alternativas", *Actas publicadas de las IX Jornadas de Sociología*, Universidad Nacional de La Plata.
- Bosch, Carlos (2016). "La expansión del discurso subalterno. Nuevos modos de participación en la industria cinematográfica y posibilidades expresivas del cine villero, Tesis de doctorado, Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes.
- Dobrée, Ignacio (2018). "El cine regional como experiencia: realizadores, espectadores y espacios de exhibición en la Norpatagonia de los ochenta", *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, número 8.
- Fiel, Cecilia (2017). "La cámara enfoca donde los pies pisan. El trabajo de Cine en Movimiento" en *Cine comunitario argentino: mapeos, experiencias y ensayos (2005-2015)*. Buenos Aires: Teseo.
- González Galván, Roque (2024). "Cine hecho por los vecinos: el cine comunitario desde Argentina" en: revista *Socio/criticism XXXVIII-2*, dossier thématique: «Regards oppositionnels», Les cinémas indépendants dans les Amériques au XXIe siècle. Toulouse: Université de Tours.
- (2025). "Cine y audiovisual indígena en América Latina: historia, contexto y estado de situación" en: revista *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, número 33.
- Gumucio Dagrón, Alfonso (comp.) (2012). *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Caracas, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Keegan, María Patricia (2017). "Cine con vecinos. De un sueño lúdico al 15° festival de cine con vecinos. 25 años en Saladillo", tesis de maestría, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, Maestría en Comunicación Digital Audiovisual, Historia del Audiovisual.
- Mignolo, Walter (2003). "Un 'paradigma otro': colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico", *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Molfetta, Andrea, "O cinema comunitario do Grande Buenos Aires Sul e o caso dos avos do PAMI", Sobrinho, G. A. (comp..) (2016). *Cinema em redes. Tecnologia, estética e política na era digital*. Campinas: Editora Papirus.
- Pinto Vaca, Juan Pablo (2015). "Chonewood: etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone", tesis de maestría. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.



- Pritsch Armesto, Federico (2021). "Creación audiovisual participativa. Aprender cine desde la mediación", *Toma Uno*, n° 9.
- Quijano, Aníbal (2000). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", E. Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Caracas: CLACSO.
- Sumartojo, Shanti & Pink, Sarah (2019). *Atmospheres and the Experiential World: Theory and Methods*. Londres: Routledge.
- Trombetta, Jimena (2019). "Cine con vecinos: el fenómeno Saladillo", *Imagofagia*, n° 19.
- Valencia-Calero, Victoria (2020). "La obra expresiva audiovisual de Víctor Alfonso González Urrutia como alternativa de resistencia sociocultural desde la educación popular", tesis de doctorado. Granada: Universidad de Granada.

**Roque González Galván** (Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Sistema Nacional de Investigadores (SNI) de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (Secihti))

roquegonzalez@gmail.com

Profesor Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), miembro del Sistema Nacional de Investigadores de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (el ministerio de Ciencia y Tecnología de México), co creador (junto a Octavio Getino) de dos observatorios de cine; tiene 65 escritos (entre libros, *papers* y artículos) publicados en México, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Uruguay, Francia, España, Italia, Estados Unidos y Canadá.

*CINES AFRICANOS - CINES NEGADOS.*  
*MIRADAS DECOLONIALES A TRAVÉS DE LOS FILMS ÁFRICA 50 DE RENÉ VAUTIER Y CEDDO DE OUSMANE SEMBÈNE*

POR JORGELINA BARRERA PIGNONE

**African Cinemas - Denied Cinemas.**

**Decolonial Gazes Through The Films *Africa 50* By René Vautier And *Ceddo* By Ousmane Sembène**

**Abstract**

*África 50* de René Vautier y *Ceddo* de Ousmane Sembène constituyen dos momentos fundacionales en la genealogía del cine africano de resistencia. Separadas por más de dos décadas y situadas en contextos políticos distintos—la colonización y la posindependencia—, ambas películas fueron censuradas por su mirada crítica y su potencia subversiva. Este texto analiza, desde una perspectiva decolonial, cómo estos films no solo denuncian la violencia del poder colonial y poscolonial, sino que se inscriben en un proyecto cinematográfico insurgente, que desobedece los relatos oficiales y propone nuevas gramáticas visuales para pensar África desde sus propias epistemologías. La censura aparece aquí no solo como castigo, sino como síntoma del miedo al pensamiento autónomo. Frente a ello, estas obras se convierten en dispositivos de memoria, en actos de pensamiento político y en expresiones radicales de una imagen decolonial. Al incorporar lenguas locales, saberes comunitarios y espiritualidades negadas, los cines africanos no solo narran otras historias: construyen otras formas de ver, sentir y conocer el mundo. En esa apuesta, el cine se vuelve campo de disputa ontológica y, África, laboratorio de una mirada descolonizadora.

Cines africanos, censura, decolonialidad, René Vautier, Ousmane Sembène

*Afrique 50* by René Vautier and *Ceddo* by Ousmane Sembène mark foundational moments in the genealogy of African cinema as a form of resistance. Separated by more than two decades and set in different political contexts—colonialism and post-independence—both films were censored due to their critical stance and subversive potential. This paper analyzes, from a decolonial perspective, how these works not only denounce the violence of colonial and postcolonial powers but also embody an insurgent cinematic project that



defies official narratives and proposes new visual grammars to reimagine Africa from its own epistemologies. Censorship is revealed not merely as repression but as a symptom of the fear of autonomous thought. In contrast, these films become devices of memory, political acts of thought, and radical expressions of a decolonial image. By incorporating local languages, communal knowledge, and spiritualities excluded by modern/colonial paradigms, African cinemas do not simply tell different stories—they construct different ways of seeing, sensing, and understanding the world. In this commitment, cinema becomes a site of ontological struggle, and Africa, a laboratory for decolonial vision.

**Palabras clave:** Cines africanos, censura, decolonialismo, René Vautier, Ousmane Sembène.

African cinemas, censorship, decolonialism, René Vautier, Ousmane Sembène.

## Introducción

El presente artículo aborda los recorridos para des-armar y re-armar las miradas cinematográficas través de los acontecimientos que se dieron durante el período colonial y el poscolonial, principalmente de los trayectos que marcaron dos filmes censurados, el primero -*Africa 50* (1950) de René Vautier, en pleno apogeo de las colonias y el segundo -y *Ceddo* (1977) de Ousmane Sembène, durante el postcolonialismo. Estos dos casos reflejan cómo la censura ha sido una herramienta de control tanto por el lado de los regímenes coloniales, como los gobiernos poscoloniales para acallar las cinematografías incómodas. A pesar de la censura, estos films se abrieron camino en nombre de un 'nuevo cine' que reescribe la historia del continente africano, que resiste y que profundiza el compromiso de las nuevas generaciones de autores, para continuar con un cine de resistencia, de denuncia y transformación.

El periodo que abarcan estos dos films nos invitan a hacer un repaso de casi dos décadas donde el lenguaje cinematográfico impregna al continente africano de unos florecientes movimientos y recorridos que van en la búsqueda y el reencuentro de una imagen políticamente densa y a su vez inmersa en una búsqueda estética que refleje un 'nuevo cine', alejado de los cánones occidentales.

Haciendo una lectura en clave decolonial, surgen algunas preguntas guía para el recorrido propuesto. ¿Por qué los cines africanos son claves para plantear una lectura desde el pensamiento decolonial? Los cines africanos nos interpelan de forma radical: no pueden pensarse sino desde un lugar de enunciación geopolíticamente situado. Interpelan no sólo por lo que narran, sino por el modo en que reconfiguran nuestras formas de ver, de saber y de nombrar. ¿Cómo sabemos de África? ¿A través de qué lentes se ha construido ese imaginario? Lo cierto es que, durante siglos, el relato sobre África fue formulado por voces externas, coloniales, que exotizaron, silenciaron o caricaturizaron la vida en el continente. Aún hoy, ese relato persiste en gran parte de las representaciones mediáticas globales. Se habla de África como masa indiferenciada, como carencia o como tragedia, nunca como multiplicidad viva, pensante, creativa.



Frente a ello, los cines africanos proponen un desplazamiento profundo: obligan a descentrar la mirada, a descolonizar el punto de vista. No sólo cuentan otras historias, sino que reconfiguran los modos mismos de narrar. Pero ¿cuántas veces en nuestras escuelas de cine se han estudiado obras africanas? ¿En qué momentos se han incorporado en los programas académicos sus lenguajes, sus poéticas, sus gramáticas visuales? La ausencia no es casual: se trata de una exclusión estructural que responde a la jerarquización epistémica impuesta por la colonialidad del saber. Así es que la pregunta de Gayatri Spivak, retorna con toda su potencia “¿Puede el subalterno hablar?”.

El cine africano posibilitó una revisión de la historia africana, activó la memoria visual de un continente hasta convertirse en un arma política. Fue un arma que permitió discontinuar el ‘legado colonial’, el imaginario occidental, y también desprenderse” (Mignolo, 2017) de formas de conocer y sentir que modelaron subjetividades a los valores tan naturalizados de la modernidad.<sup>1</sup>

Este texto trata de un recorrido histórico por acontecimientos, películas, cineastas, censuras - los trayectos que tuvieron que atravesar los cines africanos para ser reconocidos como parte de la cultura africana.

## Los primeros pasos en Clave Numérica

1884-1885 - 1885 - 1934 - 1950 - 1955 - 1960 - 75 > En la conferencia de Berlín de 1884-1885 7 países de Europa se ‘repartieron las áreas de dominio de África’ es el comienzo del colonialismo en el continente.

Francia, 1885 aparece el cinematógrafo. 1934 se implementó el Decreto Laval, controlaba toda la actividad cinematográfica en las colonias francesas. 1950 se realiza la primera película anticolonialista de autor francés en Argelia. 1955 primera película anticolonialista de autores senegaleses radicados en París. 1960, 17 países logran su independencia. Despiertan los cines africanos luego de 75 años de miradas colonizadas.

## Los trayectos del Cine africano

### 1. Cine, colonialismo y resistencia cultural: El control de la imagen en África.

**1885.** *En Francia aparece el cinematógrafo y con él se abre un mundo de nuevas formas de narrar, nuevas formas de representar. En ese mismo año, 7 países europeos se reparten las áreas del continente africano, salvo Liberia y Abisinia*

1. Véase Prólogo de Mignolo, W. (2017). *Arte y estética en la encrucijada decolonial II*. Buenos Aires: El Signo.



(hoy Etiopía).

*El cinematógrafo abre una ventana para mirar culturas ajenas. Es el comienzo del colonialismo y a su vez es el comienzo del dominio de las miradas. El cine ingresa al continente africano como un ojo que todo lo observa, con extrañeza, un ojo exotizante.*

*Muy pronto el régimen colonial se apropia del lenguaje cinematográfico y lo convierte en un instrumento de dominio.*

Hay datos muy escasos de cuando llegó el medio cinematográfico a África. Algunos registros datan que alrededor de 1896 se dieron las primeras proyecciones en algunas ciudades de Sudáfrica. Estas proyecciones no llegaban a la población local, solo se proyectaba para los funcionarios europeos de las colonias. Los africanos tuvieron acceso a los espectáculos cinematográficos en el África occidental recién en 1920 en Sierra Leona por misioneros cristianos. La introducción del cine cumplía con dos objetivos: atraer la atención para evangelizar la población africana y silenciar las culturas tradicionales con discursos civilizatorios. No es casual que el auge del cine coincidiera con el proceso de expansión imperialista de Europa. Luego de la Segunda Guerra Mundial, los noticieros cinematográficos comenzaron a mostrar el verdadero rostro del colonialismo, al mismo tiempo que se intensificaban las luchas por la independencia en África.

Los reportajes y el cine etnográfico se extienden por el territorio colonizado para dar una visión primitiva, estereotipada, exotizada de los africanos, moldeando una mirada distorsionada para el público del llamado “mundo civilizado”. Francia se consolidó como un actor central en esta producción, el politólogo Saiba Bay, destaca algunas películas como *L'Homme du Niger* (1940) de Jacques de Baroncelli, *La Croisière noire* (1926) de Léon Poirier, sin olvidar *Au pays des mages noirs* (1947) o *Les maitre fous* (1955) de Jean Rouch, de quien el cineasta Osumane Sembène diría «nos observa como si fuéramos insectos».<sup>2</sup>

Varios cineastas africanos habían reconocido el papel estratégico del cine como un dispositivo de poder: una herramienta de propaganda colonial, eficaz en la alienación cultural y la imposición de un imaginario occidental sobre los pueblos colonizados. Pero la labor cinematográfica estaba prohibida para los autores africanos. El temor a los discursos anticoloniales, llevó al gobierno francés a crear el decreto Laval en 1934. Esta ley controlaba toda la actividad cinematográfica en las colonias, censuraba no solo el cine producido por autoras/es africanas/os, sino también aquel cine realizado por autores de otras nacionalidades que expresaran cualquier idea anticolonialista.

Uno de los primeros cineastas del África francófona el beninés-senegales Paulin Soumarou Vieyra, nunca recibió permisos para rodar sus películas en Senegal en los años 50, al igual que los autores franceses críticos como Rene Vautier y Chris Marker; el decreto les prohibió

2. Bayo, S. (2022, 24 de marzo). *Miradas desde África: descolonizar la(s) historia(s) a través del cine*. ES-ÁFRICA. Recuperado de <https://www.esafrica.es/cultura/miradas-desde-africa-descolonizar-las-historias-a-traves-del-cine/>



la exhibición de sus films anticolonialistas, *Afrique 50* (1950) y *Las estatuas también mueren* (1953) hasta el fin del colonialismo francés en el continente.<sup>3</sup>

Durante el proceso de descolonización - algunas regiones lograron su independencia a mediados del siglo XX, y a partir de 1960 el proceso se aceleró y consolidó en la mayoría de los países africanos- las primeras producciones cinematográficas africanas se pueden leer como una contramirada a la censura, a través de ‘cartas cinematográficas’ que dan respuestas al cine colonial, al cine etnográfico, al cine de espectáculo, al cine creador de miradas estereotipadas. El nuevo cine, el cine que emergió con los primeros levantamientos por la independencia a mediados del siglo XX, es un cine “que posibilita un ejercicio intelectual para transfigurar el horror provocado por la racionalidad colonial eurocéntrica”<sup>4</sup>. Una de esas ‘cartas cinematográficas’ al cine etnográfico de Rouch se da con el film *Afrique-sur-Seine* (1955).

## **Descolonizar la imagen: respuestas del cine africano al legado colonial África en el Sena: *Afrique-sur-Seine* como contramirada al cine colonial francés**

Durante la primera mitad del siglo XX, Francia consolidó un corpus fílmico sobre África que reforzaba su proyecto colonial. Películas como *La Croisière noire* (Léon Poirier, 1926), *L’Homme du Niger* (Jacques de Baroncelli, 1940) o los documentales de Jean Rouch como *Les Maîtres fous* (1955), *Moi, un noir* (1958) construyeron una representación de África que exaltaba entre el exotismo y los estereotipos.

Jean Rouch, considerado pionero del cine etnográfico, desarrolló una metodología de *partage* o “cine compartido”, en el que los sujetos filmados participaban de la creación. Sin embargo, como señala Manthia Diawara, esta supuesta colaboración no alcanzaba a subvertir el desequilibrio de poder, ya que el control final sobre el discurso seguía en manos del cineasta europeo<sup>5</sup>.

El cortometraje *Afrique-sur-Seine* (1955), dirigido por Paulin Soumanou Vieyra<sup>6</sup> (Benín) y Mamadou Sarr (Senegal), junto a Jacques Mélo Kane y Robert Caristan, todos estudiantes africanos en París, es reconocido como una de las primeras expresiones cinematográficas africanas realizadas por africanos. Aunque no es un manifiesto explícito de la Negritud ni una adaptación directa de las ideas de Frantz Fanon, sí se inscribe en el mismo clima intelectual y político. El

3. Thackway, M. (2003). *Africa shoots back: Alternative perspectives in sub-Saharan Francophone African film*. Oxford: James Currey. En tesis doctoral: Los cines de África: textos, pretextos y contextos para la interculturalidad. Federico Olivieri Mattia.

4. Bayo, S. (2022, 24 de marzo). *Miradas desde África: descolonizar la(s) historia(s) a través del cine*. ES-ÁFRICA. Recuperado de <https://www.esafrica.es/cultura/miradas-desde-africa-descolonizar-las-historias-a-traves-del-cine/>

5. Diawara, M. (1992). *African cinema: Politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press.

6. Paulin Soumanou Vieyra, además de cineasta, fue ensayista y crítico, vinculado a revistas y debates en torno a la identidad africana, la cultura negra y el anticolonialismo.



equipo realizador compartía redes intelectuales con los círculos de la Negritud<sup>7</sup> en París, donde también circulaban figuras como Senghor y Césaire.

El film constituye una respuesta crítica al dispositivo etnográfico colonial, especialmente al cine de Jean Rouch y una respuesta directa a la prohibición del gobierno colonial de filmar en Senegal sin autorización. Es una película sobre el desarraigo, la identidad y la experiencia en la diáspora del estudiante africano en el corazón del imperio. *Afrique-sur-Seine* (1955) representa un acto fundacional de resistencia cinematográfica. Como sugiere Diawara:

«*Afrique-sur-Seine*, de Paulin Vieyra, es el primer caso de africanos que toman la cámara en sus manos y la utilizan para construir su propia imagen en relación con Europa»<sup>8</sup>.

*Afrique-sur-Seine* se puede leer como un gesto inaugural de descolonización estética, donde la mirada se invierte: ya no se trata de observar al “otro”, sino de africanos que observan a Europa desde su propia subjetividad.

El uso del voice-over reflexivo, el montaje lírico y la fotografía poética construyen una narración subjetiva, nostálgica y crítica, que sitúa la experiencia africana en el centro del relato, desafiando el imaginario colonial.

Filmar París desde el margen fue una operación política. La ciudad deja de ser el centro glorioso de la civilización para convertirse en un entorno extraño, melancólico y ambiguo.

Como plantea Olivier Barlet, esta estrategia constituye un ejemplo temprano de deconstrucción del dispositivo colonial de la imagen, mediante la inversión de los roles de observador y observado<sup>9</sup>. Así, la película se inscribe en una genealogía del cine africano que, incluso antes de las independencias formales, ya desafiaba el régimen visual colonial.

*Afrique-sur-Seine* no es solo una curiosidad pionera: es una película profundamente política. En un momento en que África aún era colonizada, cuatro jóvenes africanos se apropian del cine -tecnología, lenguaje, estética- para narrar su experiencia desde dentro. En diálogo crítico con el cine colonial francés y especialmente con Jean Rouch, su gesto inaugura una tradición de autorrepresentación decolonial que será central en el cine africano posindependiente.

Tres años después de la realización de *Afrique-sur-Seine*, el director Oumarou Ganda (Níger) dirige *Cabascabo* (1969), film que será otra respuesta directa a un film, *Moi, un noir* (1958) y a un autor específico, Jean Rouch<sup>10</sup>.

### **De observado a observador: Oumarou Ganda y la respuesta africana al cine colonial de Jean Rouch**

La historia del cine africano no puede entenderse sin hablar de sus gestos de ruptura con el cine colonial, y dentro de ese quiebre, uno de los casos más elocuentes es el de Oumarou Ganda, excombatiente, actor y cineasta de Níger. Su figura simboliza el pasaje de “objeto de la mirada” a sujeto que mira, una transformación central en la descolonización del cine.

Oumarou Ganda participó como protagonista en *Moi, un noir*, una de las películas más conocidas de Jean Rouch. Allí interpretaba a “Edward G. Robinson”, un joven inmigrante africano en Abiyán que narra su vida en la ciudad a través de una voz en off ensayística. Aunque se presentaba como “cine de verdad” (cinéma-vérité), la película fue duramente criticada por sus protagonistas, que denunciaron la manipulación del montaje y la forma en que Rouch se apropió de sus voces.



Ganda, excombatiente de la Guerra de Indochina, vivió esta experiencia con frustración. A raíz de su colaboración con Rouch, decidió formarse como cineasta y narrar sus propias historias desde una perspectiva africana.

La película de Ganda *Cabascabo* (1969), representa uno de los primeros actos explícitos de reescritura fílmica desde una perspectiva africana en respuesta a la mirada colonial y paternalista del cine etnográfico francés. El film no solo constituye el debut como director de Ganda, sino que puede leerse como una contestación directa -en clave estética y política- a *Moi, un Noir*.

Ganda toma las herramientas del cine para desarticular desde adentro el discurso colonial que Rouch, seguía reproduciendo. Su obra es pionera en construir una mirada crítica, autoafirmativa y culturalmente enraizada, y marca un hito en la historia del cine africano poscolonial.

Estéticamente, Ganda propone una forma austera en blanco y negro que refuerza la carga emocional del relato. A diferencia de *Moi, un Noir*, aquí la voz en off ya no es mediada por el cineasta europeo, sino que pertenece al propio protagonista, que narra con autonomía su experiencia como soldado en la guerra de Indochina. Esta enunciación adquiere un tono político, dando voz a toda una generación de africanos desplazados por el colonialismo. La película transforma el testimonio individual en una crítica al abandono de los excombatientes por parte del Estado francés, desmantelando la narrativa colonial del heroísmo para mostrar el colonialismo como engaño, marginación y desilusión.

A partir de 1966 el recorrido se extiende por algunas películas y autores/as que marcaron momentos clave en esta descolonización de la imagen, entre ellas están: *La Noire de...* (1966) de Ousmane Sembène (Senegal) considerada la primera gran obra del cine africano poscolonial, narra la historia de una joven senegalesa llevada a Francia como empleada doméstica. Su progresiva alienación y trágico final revelan las continuidades del racismo colonial bajo nuevas formas. Sembène cambia radicalmente el punto de vista: la cámara ya no es etnográfica, sino política.

El caso de Ganda no fue aislado. Otros cineastas africanos respondieron también al dispositivo colonial del cine con distintas estrategias que, lejos de aceptar el lugar que les fue asignado, decidieron narrarse desde sí mismos. *Cabascabo* no responde solo a Jean Rouch, sino a todo un sistema que pretendió definir lo africano desde afuera:

Souleymane Cissé con *Yeelen* (1987): restituye la filosofía africana ancestral desde sus propios códigos simbólicos. Ambientada en el África precolonial, esta obra se basa en la cosmovisión bámbara y propone una narrativa africana desde dentro. En lugar de recurrir a esquemas narrativos occidentales, Cissé recurre a estructuras míticas locales. *Yeelen* no responde al cine colonial tanto con palabras, sino con otra forma de ver el tiempo, el poder y el conocimiento. *Camp de Thiaroye* (1988) de Ousmane Sembène y Thierno Faty Sow (Senegal) relata la masacre de soldados senegaleses por parte del ejército francés tras la Segunda Guerra Mundial, un episodio silenciado por décadas, que el cine colonial nunca mostró. Este film devuelve la voz a los olvidados de la historia y acusa abiertamente al colonialismo francés. Jean-Marie Teno con *Afrique, je te plumerai* (1992) deconstruye la herencia cultural del colonialismo en Camerún, a



través de un documental que reflexiona sobre el legado colonial en el sistema educativo y cultural camerunés. Teno denuncia la censura, la represión de las lenguas africanas y la continuidad de la mentalidad colonial tras la independencia. Una obra ensayística y lúcida.

Desde distintos géneros -ficción, documental, sátira, vanguardia-, estos y estas cineastas han hecho del cine un acto de resistencia, memoria y creación de mundos. El cine africano poscolonial no solo ha criticado la mirada colonial, sino que ha creado una nueva gramática visual y política. En tiempos donde persisten las desigualdades globales y las imágenes dominantes siguen siendo producidas desde el norte global, mirar y difundir cine africano es también una forma de descolonizar nuestras propias miradas.

## Una nueva gramática visual y política en el cine africano poscolonial

El cine africano poscolonial no se limitó a desmontar la mirada colonial, sino que se propuso fundar una gramática visual y política propia. Esta ruptura no consistió únicamente en un giro temático, sino en una reconfiguración profunda de las formas de narrar, ver y representar. Lejos de adoptar los códigos narrativos heredados del cine europeo, muchos cineastas africanos recurrieron a las estéticas orales, las estructuras fragmentarias, los simbolismos locales y una temporalidad no lineal para articular otras formas de relato.

Según Manthia Diawara, el cine africano surgido tras la colonización se opone tanto a los temas como a las estructuras propias del cine colonial y neocolonial, y en su lugar propone modos de narración que expresan la vivencia africana desde una perspectiva interna. En esta línea, films como *Ceddo* hacen un uso deliberado de planos estáticos, encuadres teatrales y escasa movilidad de cámara no como limitaciones técnicas, sino como una estrategia formal que fuerza al espectador a contemplar, a leer visualmente las relaciones de poder y resistencia dentro del encuadre. La escena en la que los aldeanos enfrentan al poder religioso, por ejemplo, evidencia una puesta en escena donde cada figura ocupa un lugar cargado de sentido político.

Esta gramática también se manifiesta en la apropiación del punto de vista. A diferencia del cine colonial, que construyó un África “vistas desde afuera” (Shohat y Stam, 1994), el cine poscolonial reivindica la mirada desde adentro, con personajes enraizados en sus conflictos históricos y sociales. En *Afrique 50*, se anticipa este gesto al romper con la voz en off institucional para denunciar las violencias del colonialismo francés en África Occidental. Aunque dirigida por un europeo, la película puede leerse como precursora de esta contra-narrativa, al elegir visibilizar lo que el aparato colonial intentaba ocultar.

Por otra parte, la visualización de tensiones internas -entre tradición y modernidad, religión e identidad, pueblo y élites- constituye otro eje central de esta nueva gramática. *Ceddo* despliega estas tensiones mediante una narrativa alegórica que trasciende lo local y se inscribe en la larga historia de las resistencias africanas. Su final, abrupto y trágico, en el que la voz del pueblo es silenciada, resuena como advertencia sobre las continuidades coloniales aún después de la independencia.

Así como *Afrique 50* denunció el aparato colonial desde sus entrañas y *Afrique-sur-Seine* planteó una identidad desplazada, *Ceddo* introduce una disputa desde dentro: la historia no



sólo como lucha contra el colonizador europeo, sino como enfrentamiento con las formas internas de dominación. En ese cruce de memorias, silencios y resistencias, el cine africano no sólo da testimonio: funda una política de la imagen que sigue latiendo en los proyectos estéticos contemporáneos del continente.

En suma, el cine africano poscolonial no solo rehace las formas, sino que propone un nuevo pacto político con la imagen: mirar desde otro lugar; narrar desde otras memorias, resistir con otros lenguajes.

## **Censura y cine de resistencia: África 50 y Ceddo como genealogías de una imagen decolonial**

### ***Afrique 50, imágenes de la sublevación en plena colonización***

*1950. Argelia, ya no hay margen para ocultar, para no mirar, para no ver, es el comienzo del cine anticolonial francés. Este comienzo lo activa un joven cineasta francés: Rene Vautier (1928-2015). Uno de los cineastas más censurados de la historia del cine.*

Este comienzo se da con un cineasta comprometido que conjugó la posibilidad de tener a su alcance los complementos maquínicos, -que la colonia prohibía a la población africana- para denunciar las atrocidades que se estaban dando en territorio Argelino. Este cineasta, con su determinación de activista y rebelde siempre luchó para visibilizar los conflictos de su tiempo.

*Afrique 50*, marcó el inicio de su lucha, este film estuvo censurado en Francia durante 42 años, desde su estreno en 1950 hasta 1992, en que fue prohibida por su fuerte crítica al colonialismo francés. En 1950 Vautier fue encarcelado, pasó varios meses en prisión por atentar contra la seguridad del Estado y violar las leyes de censura de la época. También estuvo encarcelado en Túnez en 1956, fue arrestado por las autoridades coloniales francesas debido a su apoyo a los movimientos independentistas. Durante su vida, enfrentó múltiples persecuciones y censuras por su activismo a través del cine.

*Afrique 50* mostraba imágenes de explotación, represión y violencia del régimen colonial contra la población argelina, es un film que logra contraponer la idílica imagen de propaganda colonial. La censura francesa destruyó gran parte de su material fílmico. Vautier con unas pocas cintas rescatadas consigue terminar el film *Afrique 50*, esta película impacta por sus imágenes y el relato de los hechos a través de la voz de su realizador:

*“Mira lo que les espera a los pueblos de África: estamos en Palaka, en el norte de Costa de Marfil, la aldea fue incapaz de pagar los impuestos coloniales: ¡3700 francos! Febrero 27 de 1949 a las 5 de la mañana, las tropas llegaron, rodearon la aldea, dispararon, quemaron, asesinaron (...) En esta tierra africana 4 cuerpos, 3 hombres y una mujer fueron asesinados en nuestro nombre, ¡en nombre del pueblo francés! Te sorprende: cabañas incendiadas, habitantes masacrados,*



*el ganado muerto pudriéndose al sol. Amigos, la colonización aquí es como en cualquier otro lugar, está gobernada por los buitres*".<sup>11</sup>

La lucha de René Vautier contra el régimen colonial, y contra cualquier forma de opresión, ya no tendría fin:

*"Siempre he pensado que una cámara es un arma testimonial. Pero no es un arma que mate. Al contrario, puede ser un instrumento de paz. Por eso llevo cincuenta años luchando para que haya un diálogo de imágenes, y todas las películas que he hecho las considero diálogos de imágenes. El director toma partido. Se compromete con un bando, pero también da voz a la gente del otro bando."*

La potencia de *Afrique 50* radica no solo en su contenido subversivo, sino en la transformación del acto cinematográfico en un gesto de contrainformación. El cine deja de ser un instrumento de pedagogía colonial para convertirse en un medio de lucha. Según Robert Stam, esta operación puede leerse como una "descolonización de la visión", en tanto subvierte los dispositivos representacionales del cine etnográfico y del noticiero oficial.<sup>12</sup>

Aunque el film aún respondía a cierta lógica documental occidental, anticipaba una sensibilidad decolonial que sería retomada y radicalizada por los propios cineastas africanos en las décadas siguientes. Su circulación clandestina y su posterior rehabilitación en los años 90 lo convierten en un antecedente ineludible del cine político africano y de las genealogías del cine de resistencia.

En 1954 la Guerra de Argelia abre una nueva etapa en el territorio del norte africano. El movimiento independentista argelino se levanta contra las fuerzas coloniales francesas. En 1957, se formó una unidad de filmación cuyo nombre era el 'Grupo Farid', en honor al seudónimo de René Vautier, Farid Dendani. Vautier, formó a los jóvenes combatientes argelinos en las técnicas de filmación para documentar el conflicto armado. Comenzaron con la producción de reportajes sobre la vida cotidiana y las acciones de los soldados del Ejército de Liberación Nacional (*L'Attaque des mines d'El Ouenza, L'École, Infirmières au maquis*)<sup>13</sup>.

La mayoría de los archivos fílmicos del Grupo Farid se han perdido, solo se salvaron, *Algeria in Flames* (1958) de René Vautier y Djanaoui, *Our Algeria* (1959) de Hamina y Shabdarli, *Yasmina* (1961) de Eddine Chanderi y Lakhdar Hamina y *J'ai huit ans, este corto* fue escrito por René Vautier y Frantz Fanon, muestra los horrores de la represión francesa por medio de dibujos de niños refugiados en Túnez.

11. Toni Serra-Abu Ali (2006), *El sueño colonial-Zonas Autónomas. Vídeos, documentales independientes y arqueología mediática en torno al colonialismo y a sus mutaciones en la era global.* OVNI 2006. Barcelona.

12. Shohat, E., & Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico.* Barcelona: Paidós Ibérica.

13. Décadrages. (2015). René Vautier [Número 29-30]. *Décadrages*. <https://journals.openedition.org/decadrages/781> consultado el 25 de abril de 2025.



La producción de *Argelia en llamas* (1958) fue una de las películas más destacadas contra el régimen colonialista, distribuida en el extranjero gracias a acuerdos con países del bloque socialista, fue la última película producida por el grupo Farid, cuatro de los alumnos de Vautier fueron asesinados en plena filmación en el campo de batalla y otros encarcelados.<sup>14</sup>

El arte cinematográfico había permeado con fuerza y determinación, y estaba trazando su camino hacia la proclamación de una forma de denuncia y visibilización de los horrores provocados por el régimen colonial. El cine como arma fue conquistando nuevos territorios del continente.

## ***Ceddo*: la disputa por la historia en tiempos poscoloniales**

**1960.** *Las redes se van rearmando, tejen y atraviesan las fronteras de lo oprimido por las colonias. Los cineastas fortalecen esas tramas con las narrativas que les permiten mostrarse y diferenciarse según su cosmovisión. El cine de Ousmane Sembène (Senegal 1923-2007) inaugura la etapa poscolonial.*

*Los cines africanos, el nuevo cine, el último cine; o el continente mirado por ojos ajenos. ¿Cómo nombrar en África al arte cinematográfico, a la práctica de este arte, que da sus primeros pasos a través de las cámaras en manos de los/las africanos/as, luego de 75 años de colonialismo?*

A partir de **1960**, período cumbre en el comienzo de las independencias en el continente, el lenguaje cinematográfico tuvo un lugar preponderante. Los autores africanos comprendieron que el cine era un lenguaje que podía traspasar las fronteras idiomáticas, las fronteras de saberes y la más importante, podía ser leído por una extensa población local, que mayoritariamente no había accedido a una educación formal.

Y es así que la praxis cinematográfica fue despertando la ilusión de crear en el continente africano un cine propio, autores que anteriormente expresaban sus ideas a través de la escritura, comenzaron a experimentar, informar, denunciar y crear desde el cinematógrafo un cine que fue abriéndose paso para sacar del centro las miradas impuestas durante 75 años! 75 años de complementos maquínicos cargados de las miradas europeas sobre los cuerpos, las culturas, las costumbres, las artes. Un continente modelado en nombre de las potencias coloniales, en nombre de la 'cultura salvaje' que había que civilizar.

El poeta y escritor Ousmane Sembène comprendió rápidamente que el cine era el lenguaje apropiado para denunciar las atrocidades cometidas durante el régimen colonial. Surgía así, una de las voces más importantes del cine africano, ferviente crítico de los poderes hegemónicos del pasado y presente africano, fue considerado "el padre del cine subsahariano". Este autor desarrolló un cine antiimperialista, destacó las formas expresivas del Tercer Cine de los

14. Armes, R. (2005). *Postcolonial images: Studies in North African film*. Bloomington: Indiana University Press.



cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino<sup>15</sup>, cuyo manifiesto cobra sentido en ese contexto de emancipación.

La primera estrategia cinematográfica que devela las continuidades de la explotación tras la independencia, se ve en *La Noire de...* (1966) -es el primer largometraje realizado por un realizador y equipo africano-, Sembène narra la historia de Diouana una joven senegalesa que llega a Francia desde Dakar como empleada doméstica. Las situaciones de explotación y opresión confluyen en un final trágico, planteando así una denuncia directa al corazón del neo-colonialismo.

Diez años después, Sembène dirige *Ceddo* (1977) una obra cumbre, que aborda la resistencia africana, la resistencia de los Ceddos (rebeldes) ante la imposición del islam y el catolicismo, cuestionando de forma directa los conflictos internos de África. Esta película retrata la resistencia de los wólof/serer al patriarcado islámico durante los siglos XVII y XVIII.

La maestría del cine de Sembène radica en su capacidad para convocar el presente a través del pasado. Plantea un juego constante con las cronologías, desarmando las lógicas de continuidad temporal y espacial.

Lo hace mediante la música, generando disrupciones sonoras que conectan espacios aparentemente inconexos, y a través de las caracterizaciones simbólicas de sus personajes y escenarios.

En *Ceddo* la caracterización de cada personaje nos lleva a un espacio alegórico y a un llamado radical y revolucionario: los Ceddo encarnan la resistencia a las invasiones del islam, el cristianismo y el colonialismo, representan a los trabajadores urbanos y rurales que mantienen las tradiciones étnicas de la sociedad senegalesa. El imán representa la intención de establecer un estado islámico. La Princesa Dior, la centralidad de las mujeres en África Occidental, la sucesión matrilineal. Cuando Dior asesina al imán con la ayuda de los Ceddo, elimina simbólicamente las barreras de clase y casta y la opresión islámica patriarcal. Reafirmando las características matriarcales de la sociedad tradicional de África occidental.<sup>16</sup>

En la escena final, Dior -único personaje femenino con protagonismo dramático progresivo- irrumpe en el encuadre como figura transformadora. Tras una secuencia marcada por la violencia y el sometimiento por parte de las hermandades islámicas, Dior se apropia del rifle, lo deja caer simbólicamente y se da la vuelta para marcharse. La cámara, que hasta entonces había mantenido una distancia marcada por planos medios o generales, detiene su movimiento en un primer plano de su rostro, es uno de los pocos de toda la película. Esa imagen se congela: el gesto es a la vez suspensión y afirmación, ruptura y fundación.

15. Getino y Solanas autores de *Hacia un Tercer Cine*. El Tercer Cine nace como oponente a la estilística, al enfoque en el entretenimiento y las narrativas basadas en la espectacularización del Primer Cine y el Segundo Cine, el cine de autor. Surge como una herramienta anticolonial, cuyos autores tenían un compromiso social y revolucionario. En África subsahariana se da a través de tres obras de Sembène *Ceddo*, *Emitai* y *Xala*. Siendo *Ceddo* una de las piezas cinematográficas más importantes en representar la filosofía del Tercer Cine, al retratar la lucha por la independencia y la identidad cultural, en un contexto de grupos opositores.

16. Kindem, G. H., & Steele, M. (1991, mayo). *Emitai and Ceddo: Women in Sembène's films*. *Jump Cut*, 36, 52-60.



Este último plano no es meramente narrativo, sino profundamente simbólico. Dior se convierte así en portadora de una nueva posibilidad, en una suerte de contrafigura de las estructuras masculinas dominantes -tanto las tradicionales como las islámicas impuestas-. La mujer, históricamente excluida de la esfera política y del relato oficial, emerge como figura de resistencia, continuidad y reescritura.

La estructura temporal de *Ceddo* también se aleja de la linealidad cronológica característica del relato occidental moderno. Si bien los acontecimientos siguen una progresión lógica, el tiempo en la película se siente suspendido, ritual, incluso cíclico. Las escenas responden a un tempo más cercano al del mito o la oralidad tradicional africana. La película opera, así, en una temporalidad propia, en la que el pasado, el presente y el futuro dialogan en simultáneo.

El congelamiento final del rostro de Dior, entonces, no cierra la película: la detiene en un instante que queda abierto. Es el cine como grieta en el tiempo histórico, como reescritura ontológica y como apuesta política por un futuro aún por nacer. En declaraciones sobre el film, Sembène expresó «No puedo dar una fecha. Estos acontecimientos ocurrieron en los siglos XVIII y XIX y siguen ocurriendo». La historia en la película transcurre en un día y medio, para dar un panorama de dos o más siglos de historia de África Occidental.<sup>17</sup>

Pese a su impacto, *Ceddo* fue objeto de censura en Senegal. La prohibición oficial no se debió a su contenido político explícito -aunque lo tenía-, sino a un pretexto técnico: la ortografía del título. Según el presidente de Senegal, Léopold Sédar Senghor, el título debía escribirse “cedo” (sin doble “d”), conforme a la transcripción oficial del wolof en caracteres latinos. Esta justificación, evidencia el carácter ideológico de la censura. Sembène había participado activamente en el desarrollo de un sistema de transcripción del wólof, y con este entredicho estaba resaltando el escaso conocimiento del wólof por parte de Senghor.<sup>18</sup> Como señala Manthia Diawara, “fue una forma elegante de evitar admitir que el contenido de la película desafiaba al poder religioso y político vigente”.<sup>19</sup>

La causa de esta prohibición, se debía al entramado político y religioso de la obra. En 1968 las rebeliones de los estudiantes y de los trabajadores contra la falta de democracia y la implementación de políticas económicas neocoloniales estuvieron a punto de poner en jaque al gobierno. Senghor, pudo restablecer el orden público gracias a los líderes políticos islámicos. En este sentido *Ceddo* fue y sigue siendo un film radical y revolucionario.

En el cine de Sembène no hay una referencia directa contra Europa, este autor pone su ojo crítico contra cierta universalización del pensamiento europeo. Sembène decía: “Estoy contra el mito de África como paraíso” en su cine ha destacado la idea que los africanos han sufrido en manos de sus dirigentes tanto durante el colonialismo como después.

La censura revela entonces el modo en que los Estados poscoloniales, al consolidar su poder, pueden reproducir mecanismos coloniales de control simbólico. Esta situación reafirma

17. Leahy, J. (2004, octubre). *Ceddo*. *CTEQ Annotations on Film*, (33). Recuperado de <https://www.sens-esofcinema.com/2004/cteq/ceddo/>

18. Idem.

19. Diawara, M. (1992). *African cinema: Politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press.



la idea de que el cine africano poscolonial no solo debe enfrentarse a las herencias coloniales externas, sino también a formas de “colonialismo interno” que buscan regular las imágenes, las memorias y los relatos posibles. En este sentido, la censura de *Ceddo* no impidió que la película se convirtiera en un hito del cine de resistencia africano, sino que confirmó la necesidad de ese cine como herramienta de denuncia y transformación. Como escribió Sembène en una entrevista posterior: “si el cine molesta, es porque dice la verdad”.<sup>20</sup>

El cine de Ousmane Sembène se valió de las estructuras narrativas del cuento oral africano para transmitir concepciones emancipatorias. En algunas de sus películas más destacadas como *Xala* (1975) o *Camp de Thiaroye* (1988), Sembène emplea una construcción dramática centrada en el conflicto social, dejando de lado el protagonismo del personaje heroico tan referenciado en las narrativas occidentales. La estructura narrativa de Sembène se destaca por su compromiso de hacer del cine una herramienta de alfabetización política y cultural con un enfoque anticolonial. Se centra en los conflictos sociales, estructurales y simbólicos que atraviesan las comunidades africanas post-independencia. En *Xala*, por ejemplo, la impotencia sexual del protagonista es una alegoría de la elite política africana estéril, corrupta y alienada. En *Camp de Thiaroye*, el relato del levantamiento de soldados senegaleses contra la injusticia colonial francesa es también una crítica al racismo y a las jerarquías heredadas del poder imperial.

Los cineastas africanos como Ousmane Sembène, Djibril Diop Mambéty en Senegal, Sarah Maldoror en Angola, no inventaron “procedimientos cinematográficos” formales como un plano-secuencia integral o un sistema de montaje codificable como los de Eisenstein o Griffith, pero sí desarrollaron enfoques narrativos y estéticos únicos que rompieron con las estructuras del cine clásico europeo y americano, y fundaron formas propias del cine africano poscolonial. Hicieron aportes relevantes en innovación cultural y política.

En las películas *Touki Bouki* (1973) y *Hyènes* (1992), Djibril Diop Mambéty despliega un estilo cinematográfico profundamente rupturista, caracterizado por un montaje disonante y una narrativa poética fragmentada. Alejándose de la continuidad clásica del cine occidental, Mambéty construye relatos donde el tiempo, el espacio y la lógica narrativa se disuelven para dar lugar a un universo simbólico, sensorial y político.

El cine de Sembène enfrentó infinitos desafíos: romper con 75 años de censura, prohibiciones, imposición representacional. Su cine se vuelve fuertemente crítico con las estructuras políticas internas. En la post independencia, su arte se enfrenta no solo con las estructuras de poder europeo, también desafió el poder político senegales, quien en varias oportunidades censuró su obra.

El legado de Sembène se extiende de las fronteras de Senegal, su arte influye a sus contemporáneos y a las nuevas generaciones para replicarse en múltiples aristas en múltiples sentidos; un arte reflexivo, disruptivo y revolucionario.

## África 50 y Ceddo como genealogías de una imagen decolonial

20. Ousmane Sembène, entrevista citada en Françoise Pfaff, *The Cinema of Ousmane Sembène* (Westport: Greenwood Press, 1984), p. 98.

Retomando el hilo y el foco en las dos películas claves de este texto: *Afrique 50* de René Vautier y *Ceddo* de Ousmane Sembène, ambas obras, separadas por más de dos décadas, expresan en su forma y contenido las tensiones entre el poder hegemónico y las imágenes insurgentes. En contextos políticos distintos, pero atravesados por la misma voluntad de control sobre las narrativas del continente, estos films fueron silenciados por su mirada crítica y por su capacidad de reescribir la historia desde una perspectiva africana.

A partir de una lectura en clave decolonial, este texto explora cómo la censura -colonial y poscolonial- ha funcionado como dispositivo para restringir no sólo la circulación de determinadas imágenes, sino también la posibilidad misma de que el cine africano construya sus propias gramáticas visuales. En este sentido, los casos de *Afrique 50* y *Ceddo* no sólo denuncian la violencia de los regímenes que los prohibieron, sino que encarnan un proyecto cinematográfico de resistencia y transformación, vinculado al surgimiento de un “nuevo cine africano”, políticamente denso, formalmente innovador y epistemológicamente situado.

*Afrique 50* y *Ceddo*, pese a sus diferencias formales, comparten una concepción del cine como práctica política y herramienta de transformación. Ambas películas operan como dispositivos de memoria insurgente: desobedecen los relatos oficiales y ponen en escena cuerpos, voces y saberes silenciados. Esta voluntad de ruptura se inscribe en lo que Teshome Gabriel definió como “cine del Tercer Mundo”, caracterizado por su carácter combativo, su compromiso con las luchas populares y su distanciamiento de las convenciones narrativas occidentales.<sup>21</sup>

La censura, tanto en su versión colonial como en su forma poscolonial, ha intentado disciplinar las imágenes y acallar las voces críticas. *Afrique 50* y *Ceddo* desafían esa pretensión, y en su gesto de ruptura fundan una genealogía del cine africano que no solo resiste, sino que propone nuevas formas de mirar, de narrar y de imaginar el continente.

En el marco de los estudios decoloniales, estas obras constituyen no sólo objetos de análisis, sino también intervenciones teóricas en sí mismas: son actos de pensamiento encarnados en el lenguaje cinematográfico.

Finalmente, los cines africanos incorporan lenguas locales, corporalidades no normativas, saberes comunitarios y formas de espiritualidad negadas por el pensamiento moderno/colonial. Esta apertura a lo “otro” no es folklórica ni decorativa, sino política: es una forma de reinscribir lo silenciado en el centro del relato. Como afirman Quijano y Mignolo, la decolonialidad pasa por descentrar las epistemologías eurocentradas y afirmar las formas de conocimiento que han sido subalternizadas.<sup>22</sup> El cine, como arte de los sentidos y de la memoria, se convierte así en un campo privilegiado para esa disputa.

Así, la pregunta que Gayatri Spivak formuló en los años ochenta —“¿Puede el subalterno hablar?”— se reactualiza con fuerza. No se trata solo de escuchar otras voces, sino de desmontar las condiciones históricas que impidieron que esas voces fueran oídas, y de habilitar

21. Gabriel, T. (1982). *Third Cinema in the Third World: The aesthetics of liberation*. Ann Arbor: UMI Research Press.

22. Mignolo, W., & Quijano, A. (1992). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Revista Internacional de Ciencias Sociales (UNESCO)*, 49(153), 11–20.



espacios reales para que hablen, filmen, construyan y circulen sus propios discursos. Los cines africanos, cuando logran escapar de la lógica extractiva del mercado global, abren grietas en esa estructura y devuelven la palabra, la imagen y la memoria a quienes históricamente fueron representados por otros. En ese gesto reside no sólo una política de la representación, sino una política del saber:

Ante la pregunta ¿Por qué los cines africanos son claves para plantear una lectura desde el pensamiento decolonial? podemos decir que los cines africanos son fundamentales para el pensamiento decolonial porque reimaginan el continente desde sí mismo, con sus propias voces, tiempos, cuerpos y saberes. No se trata sólo de contar “otras historias”, sino de construir otras formas de ver, de sentir y de entender el mundo. Son, en ese sentido, un laboratorio de imágenes insurgentes, una práctica estética y política que cuestiona las bases mismas del colonialismo visual en pos de la emancipación cultural del continente.

## Bibliografía

- Alberto, E. (1999). *Los cines periféricos: África, Oriente Medio, India*. Barcelona: Paidós.
- Armes, R. (2005). *Postcolonial images: Studies in North African film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barlet, O. (2000). *African cinemas: Decolonizing the gaze*. London: Zed Books.
- Bayo, S. (2022, 24 de marzo). *Miradas desde África: descolonizar la(s) historia(s) a través del cine*. ESÁFRICA. Recuperado de <https://www.esafrica.es/cultura/miradas-desde-africa-descolonizar-las-historias-a-traves-del-cine/>
- Décadrages. (2015). René Vautier [Número 29–30]. *Décadrages*. <https://journals.openedition.org/decadrages/781>
- Diawara, M. (1992). *African cinema: Politics and culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gabriel, T. (1982). *Third Cinema in the Third World: The aesthetics of liberation*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Getino, O., & Solanas, F. E. (1973). *Hacia un tercer cine*. En *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Kindem, G. H., & Steele, M. (1991, mayo). Emitai and Ceddo: Women in Sembène's films. *Jump Cut*, 36, 52–60.
- Leahy, J. (2004, octubre). *Ceddo*. *CTEQ Annotations on Film*, (33). Recuperado de <https://www.sensesofcinema.com/2004/cteq/ceddo/>
- Mignolo, W. (2017). *Arte y estética en la encrucijada decolonial II*. Buenos Aires: El Signo.
- Mignolo, W., & Quijano, A. (1992). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *Revista Internacional de Ciencias Sociales (UNESCO)*, 49(153), 11–20.
- Pfaff, F. (1984). *The cinema of Ousmane Sembène*. Westport: Greenwood Press.
- Shohat, E., & Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación: Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Spivak, G. C. (s. f.). *¿Pueden hablar los subalternos?* Recuperado de [https://img.macba.cat/wp-content/uploads/2024/03/spivak\\_pueden\\_hablar\\_los\\_subalternos.1.pdf](https://img.macba.cat/wp-content/uploads/2024/03/spivak_pueden_hablar_los_subalternos.1.pdf)



Thackway, M. (2003). *Africa shoots back: Alternative perspectives in sub-Saharan Francophone African film*. Oxford: James Currey.

## Filmografía

*Afrique 50* (1950). René Vautier. Francia.

*Afrique, je te plumerai* (1992). Jean-Marie Teno. Camerún.

*Afrique-sur-Seine* (1955). Paulin Vieyra, Mamadou Sarr y Marpessa Dawn. Senegal/Francia.

*Algeria in Flames* (1958). René Vautier y Djanaoui. Argelia.

*Au pays des mages noirs* (1947). Chris Marker. Francia.

*Cabascabo* (1969). Oumarou Ganda. Níger.

*Camp de Thiaroye* (1988). Ousmane Sembène y Thierno Faty Sow. Senegal.

*Hyènes* (1992). Djibril Diop Mambéty. Senegal.

*J'ai huit ans* (1961). René Vautier y Olga Poliakoff. Argelia/Francia.

*La Croisière noire* (1926). Léon Poirier. Francia.

*La Noire de...* (1966). Ousmane Sembène. Senegal.

*Les Maîtres fous* (1955). Jean Rouch. Francia/Costa de Marfil.

*Les statues meurent aussi* (1953). Chris Marker y Alain Resnais. Francia

*L'Homme du Niger* (1940). Jacques de Baroncelli. Francia.

*Moi, un noir* (1958). Jean Rouch. Francia/Costa de Marfil.

*Our Algeria* (1959). Mohammed Lakhdar-Hamina y Abdelaziz Shamdarli. Argelia.

*Touki Bouki* (1973). Djibril Diop Mambéty. Senegal.

*Xala* (1975). Ousmane Sembène. Senegal.

*Yeelen* (1987). Souleymane Cissé. Malí.

*Yasmína* (1961). Mohammed Lakhdar-Hamina y Eddine Chanderli. Argelia.

**Jorgelina Barrera** (Universidad de Buenos Aires)

j@observatoriosur.com

Jorgelina Barrera es Doctora en Ciencias Sociales de la UBA. Magíster en Antropología Audiovisual Universidad de Barcelona, Diseñadora Gráfica de la UBA. Fundadora de Observatorio Sur [Observatorio de visiones no identificadas del Sur] observatoriosur.org, donde investiga en torno a las trayectorias de los cines africanos. Co-dirige el FICAA (Festival Internacional de Cine Africano de Argentina). Actualmente sigue desarrollando investigaciones y piezas audiovisuales en torno al espacio urbano, la performance, la imagen y su potencial político en el contexto de los activismos en Barcelona y Buenos Aires.

# *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*<sup>1</sup>, 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”<sup>2</sup>, 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 largometraje<sup>3</sup> de lo que será llamado –no sin controversias– cine africano<sup>4</sup>. 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)<sup>5</sup>. 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 cínica 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 Bis-sainthe. 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 concreto<sup>6</sup>. 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 anfibia racial o cultural. 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 psicopatológica<sup>7</sup>, 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 confluír 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 patronos, 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 patronos 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)<sup>8</sup>, 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)<sup>9</sup>.

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 dimensiones<sup>10</sup>. 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



Mundo<sup>11</sup>, 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 Póslleman**, 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).

# LA NARRATIVA AUDIOVISUAL COMO UN SISTEMA DE VINCULACIONES EN “HAIN, ENLAZADORES DE ENERGÍAS”

POR WANDA LÓPEZ TRELLES

**The audiovisual narrative as a system of linkages in “Hain, energy weavers”**

**Resumen:** “HAIN, enlazadores de energías” (Wanda López Trelles, 2024) es un proyecto audiovisual que habita lo “trans”: transmedia, transgénero, transdisciplinar y transcultural; alejándose de la categoría “híbrido” que se usa en las terminologías del cine y curaduría imperante. Genera un diálogo con lo ancestral, de nuestras propias historias personales y sociales vinculadas a la colonización de nuestros cuerpos, y cómo esa memoria de violencia, reproducción y sistematización, aparece latente en nuestra memoria corporal, espiritual y territorial.

**Palabras Clave:** teoría fílmica feminista, narrativas descoloniales, creaciones colaborativas, procesos emancipatorios.

**Abstract:** “Hain, energy weavers” is an audiovisual project that inhabits the “trans”: transmedia, transgender, transdisciplinary and transcultural; moving away from the “hybrid” category used in the prevailing film and curatorial terminologies.

It generates a dialogue with the ancestral, of our own personal and social histories linked to the colonization of our bodies, and how that memory of violence, reproduction and systematization, appears latent in our corporal, spiritual and territorial memory.

“HAIN,”energy weavers” (Wanda López Trelles, 2024).

**Key words:** feminist film theory, descolonial narratives, collaborative creations, emancipatory processes.

Desde mi quehacer como cineasta y artista transdisciplinar, para que el dispositivo artístico sea un proceso emancipatorio, concibo a la narrativa como un ecosistema de vinculaciones: vital, único, auténtico, que no podría repetirse como fórmula ni estandarizarse, puesto que, si así



sucediese perdería su *newen*<sup>1</sup>, *ajayu*<sup>2</sup>, *nawa*<sup>3</sup> traicionando su esencia. La narrativa es la cosmovisión<sup>4</sup>, la semilla de las vinculaciones, la urdimbre de todos los acontecimientos que harán acto de creación, conformando el sentido del tema que se cuenta, cómo se lo cuenta, cuál es la relación formal y estética entre la imagen y el sonido, quiénes integran el equipo artístico y cuáles serán las metodologías o modos de producción y exhibición acordes a su esencia como obra artística cuyo camino va a ser único por además estar circunscripto en una realidad sociopolítica.

Fuera de una lógica de producción extractivista que quita, anula, vacía, condena y violenta nuestra ser, decido alejarme del cine *mainstream*, como impulso para caminandar creativamente-humanamente hacia narrativas descoloniales que buscan pensarse pluriversalmente<sup>5</sup>, reconociendo la diversidad de saberes y experiencias, en lugar de imponer una única visión del mundo.

¿Cómo transformar todo lo impuesto? ¿cómo transformarnos para volver a nuestra esencia?

Mi madre siempre me contaba de niña que mi bisabuela a sus 14 años había venido de Italia en el último barco que salió antes de que se declarara la Primera Guerra Mundial. Esa niña buscaba caminos alternativos contra el hambre, la violencia y la muerte de la guerra. Mi historia paterna ancestral, sin embargo, no tenía relatos en primera persona. Inicialmente porque mi padre había fallecido cuando tenía 3 años pero luego cuando intenté indagar en otros familiares había como una nebulosa de silencios. Suponía que la razón era porque mi abuelo venía de tierras guaraníes del Paraguay escapando de situaciones de violencia y vulnerabilidad en un contexto de dictadura cívico militar. Podría decir narrativamente, que mis ancestros eligieron Argentina, en búsqueda de un Buen Vivir<sup>6</sup> para empezar de nuevo.

Mucho tiempo, me pregunté sobre mi biografía y cómo estas situaciones de violencias impuestas por la colonialidad, estaban presentes en nuestras memorias corporales. Este fue el disparador para la creación del dispositivo artístico ritual llamado “Hain, enlazadores de energías”, un relato mítico que me interpelaba y sentía que debía narrativamente descolonizarse junto a personas que se animen a indagar en sus biografías.

1. Para la cosmovisión mapuche es la energía vital y profunda que conecta a los seres vivos con el universo y la espiritualidad.
2. Para la cosmovisión aymara es la conexión con el cosmos, es la fuerza vital que significa alma o espíritu. Es la energía que sostiene la vida y la conciencia.
3. Para la cosmovisión maya es el espíritu o energía vital y guardiana de cada ser.
4. Manera de ver e interpretar al mundo. La cosmovisión explora las profundidades del sistema integrado del universo, la comprensión de las urdimbres mayores que nos hacen cosmos, mundo, seres humanos, partícipes de un acto creativo, incluso la posibilidad de nombrar y entender hasta donde nos es posible.
5. Diseñar pluriversalmente significa diseñar con/en/desde un mundo de muchos mundos, con una conciencia activa de que construir mundos bajo la premisa de la separación ontológica niega la posibilidad de existir y prosperar a lo que es ontológicamente diferente.
6. El Buen Vivir se fundamenta en la cosmovisión de los pueblos originarios de Abya Yala, y propone una forma de vida que valore la vida en plenitud, la armonía con el entorno, y la importancia de la comunidad. Se diferencia del modelo de desarrollo tradicional, que se centra en el crecimiento económico y la acumulación de capital, priorizando la sostenibilidad ambiental y social. Busca un bienestar integral y sostenible, basado en principios de reciprocidad, complementariedad, y respeto a la diversidad.



En la narrativa descolonial no se trata solo de recuperar la memoria, sino de re-interpretar las historias ancestrales desde una perspectiva crítica, donde se cuestionan las estructuras de poder y las lógicas coloniales que han afectado la forma en que se han narrado y transmitido ese sistema de saberes. Dicha narrativa descolonial también implica la creación de nuevas historias, desde una perspectiva que valore la diversidad y la complejidad de las experiencias, y que desafíe las narrativas hegemónicas que han dominado la historia y la cultura.

Su práctica impacta en la sanación, en la transformación personal y colectiva, como en la construcción de nuevas relaciones.

*Hain, enlazadores de energías* (Wanda López Trelles, 2024) como dispositivo propone sentipensar sobre: ¿Cómo crear dispositivos artísticos/audiovisuales emancipatorios? ¿Cómo crear dispositivos vinculares saludables en todas las etapas de realización (pre-rodaje-post-exhibición)? ¿Cómo un equipo puede desde lo colaborativo habilitar otras formas creativas en donde decidir y accionar por fuera de las normadas? ¿Cómo habitar la pregunta como cauce de acción y sentido integral de la obra?

Karina Ochoa, académica feminista mexicana, dice: “lo más relevante del debate descolonial es que abre las preguntas. No se trata de hacer manifiestos, se trata de entender cómo se manifiesta el colonialismo en nuestras vidas: en las relaciones de pareja, en la relación con mi vecina, en las relaciones con mis hijos, en la no relación con mi entorno. Cómo construimos un mundo en el que podamos ser lo que queremos ser” (Ochoa, 2019).

Cuando era niña no me veía representada en las pantallas: ni mi familia, ni mi barrio, ni mi colegio, ni mis amistades, ni mis juegos y deseos. Por lo tanto, mi cosmovisión de mundo no existía. Eso me impulsó años después a estudiar en la universidad pública Diseño de Imagen y Sonido (UBA), siendo ese interrogante mi camino. Si bien a lo largo de toda la carrera me sucedía eso, sentí un aliento de vida cuando conocí y estudié cine latinoamericano. Lo sutil, simple, cercano, me conmovía: nuestras realidades, territorios y su gente. ¡Ahí estaban para mí las pequeñas pero grandes historias! Además me empezaba a interesar sobre las personas que lo hacían, cómo lo hacían y para qué. Ese existencialismo me permitió entender que para mí la narración era una puesta política, donde el valor estaba en el proceso vivo de vinculaciones. Pude comprender que ese cine latinoamericano contrahegemónico de los setenta buscaba cambios sociales, formales, de producción, de exhibición desde la colectividad. Y fue así, que supe desaprender todo aquello normado académicamente, para ir en la búsqueda de mi propia forma de hacer películas para/con/junto a otros.

Ese entramado lo palpito como un imaginario creativo: si existen narrativas ¿cómo son por fuera de las canónicas?, ¿cómo y quiénes conforman nuestros equipos técnicos y artístico?, ¿cómo concebimos la autoría?, ¿cuál es el público destinatario?, ¿por qué se realiza la obra audiovisual?, ¿para quiénes?, ¿dónde se exhibe?, y ¿qué tipo de saber, intercambio, impacto o fortalecimiento comunitario nos deja la experiencia?

Moira Millán, *weychafe* mapuche y activista argentina, dice: “lo descolonial es un permanente ejercicio de apertura frente a hechos que nos llaman a la reflexión, a partir de los cuales es posible desplegar y desagregar un pluriverso temático. Lo descolonial es un proceso vivo más



que una teoría cerrada o una escuela de pensamiento establecida” (Millán, 2014).

Cuando conocí el rito Hain<sup>7</sup> de la comunidad *selk'nam*, vi fotografías, escuché cantos, leí libros, transité museos, y siempre algo me incomodaba. Ciertos conceptos artísticos que me habían enseñado académicamente del movimiento *Bauhaus* se desvanecían cuando conocía que existían mucho antes estas expresiones milenarias. Me preguntaba porque cuando quería saber más tenía que ir a bibliotecas y museos donde otra vez la academia narra desde sus formas. La gran mayoría de teóricos que leía eran europeos: sacerdotes y en su mayoría antropólogos. Incluso descubrí que en los museos más reconocidos de Europa como el *Louvre* habían zoológicos humanos donde exponían a los *selk'nam* entre otras comunidades indígenas.

Harta de leer “la última chamana *selk'nam*, los *selk'nam* se extinguieron” viajé a Ushuaia (Tierra del Fuego, Argentina) y conocí a la comunidad indígena Rafaela Ishton. Allí dialogué con sus descendientes y cada vez me quedaba más claro, que en nombre del progreso, la ciencia y el arte, también se hizo mucho daño. Y que “Hain, enlazadores de energías” no iba a ser una representación de ese ritual porque repetiría esas mismas lógicas que me incomodaban, sino que, por el contrario, iba a ser una invitación para desde el hoy, ritualizar conscientemente ciertas búsquedas, ciclos, inicios.

Ochy Curiel,<sup>8</sup> feminista descolonial afrodominicana, afirma en su tesis de maestría sobre la antropología de la dominación: “Cuando llegué a la antropología, que quizá sea una de las disciplinas más coloniales, en el sentido que siempre estudia al otro, ese otro que siempre es la subalternidad: indios, afros y otros sectores, dije que no iba a estudiar indios ni negros para no reproducir la colonialidad del saber y me propuse estudiar la dominación, hacer una etnografía de la dominación, como funciona y quienes la sustentan” (Curiel, 2017). Esto me hizo mucho sentido y más cuando sabemos que la colonialidad posee una estructura piramidal: la colonialidad del ser, la colonialidad del poder y la colonialidad del saber.

Sumado a que Curiel también plantea: “Primero, hay que romper esa relación sujeto-objeto, creo que eso es fundamental. ¿A quién estudiamos y quién estudia para entender los problemas sociales? Segundo, ¿cuáles son los marcos institucionales en los que nos movemos? es decir, ¿cómo hacer metodología descolonial fuera de la academia? Creo que un reto de los movimientos sociales es hacer sus propias investigaciones para la acción política, como diría Gramsci, ser intelectuales orgánicos y orgánicas. Y lo tercero, es importante el desenganche epistemológico. Creo que hay que crear nuevas categorías que, además, surgen de la práctica investigativa y de las prácticas políticas. Eso que se ha llamado categorías emergentes. ¿En qué medida nosotras utilizamos esas categorías que la gente dice, habla, practica y cómo eso puede

7. El Hain era una ceremonia de iniciación y rito de la cultura *Selk'nam*, que les permitía a los jóvenes varones pasar de la infancia a la adultez.. Esta ceremonia, que duraba desde días hasta más de un año, tenía como propósito preparar a los jóvenes para la vida adulta, enseñándoles las tradiciones, el comportamiento y las habilidades necesarias.

8. Imbricación de las opresiones. Un camino para la transformación social. desde la decolonialidad. Entrevista con Ochy Curiel. Por José María Barroso Tristán. Universidad Federal de Bahía, Salvador, Brasil. Página 14. Enero de 2027.



ser parte de nuestro acervo de conocimiento que no necesariamente son las categorías tradicionales de las ciencias sociales? Creo que por ahí va la propuesta en términos de metodología descolonial que tiene una clara intención política y que aporta a visibilizar, hacer análisis más complejos de las realidades sociales para definir y redefinir las prácticas políticas colectivas”.

Por lo tanto ¿por qué tenemos que escribir desde y para la academia? ¿por qué tenemos que hacer cine y artes desde y para la academia? Estas preguntas me permiten desafiar las tradiciones de la academia, desafiarme como artista creando otras formas y compartiéndolas a través de un escrito académico aunque me cuesten sus formas, porque tal vez sea en la institucionalidad donde realmente deba acontecer el cambio.

Un día de 2013, viajando en el colectivo 117, se me acerca Noelia Grasso. Mientras viajábamos le cuento del proyecto y así inicia la dupla creativa: Noelia Grasso en Diseño de Movimiento y Wanda López Trelles en Dirección. Ambas desarrollamos conjuntamente proyectos de videodanza, documental de danza y video ensayo, siendo “Hain, enlazadores de energías” nuestra cuarta realización.

Los primeros años de investigación y búsquedas permitieron que la propuesta vaya transformándose hacia lugares liminales. Es así que en 2020 sucede la conformación de la comunidad técnica-artística definitiva, justo en el momento en que se declara la pandemia de coronavirus. De esta forma, por la imposibilidad del encuentro social, se inicia el proceso colaborativo de: investigación, experimentación, intercambio y fortalecimiento comunitario de manera virtual. Los roles artísticos presentes en esta intersección son: Diseño de Movimiento por Noelia Grasso - Dirección por Wanda López Trelles - Arte por Clo Aloí - Producción Sustentable con las asesorías de Guadalupe Gómez Verdi y Mercedes Fino - Dirección de Fotografía por Mariano Bruno - Acompañamiento de Corporalidades Desnudas por Nica Di Tizio.

Durante todo este proceso pensamos algunos tópicos que habilitaran la búsqueda artística: nuestras biografías, primar las redes humanas, generar protocolos de trabajo saludables, generar un impacto ambiental conciente. Y con ellas se definieron: que la búsquedas de fondos económicos podían venir de ayudas artísticas locales como organizaciones sociales que trabajen sobre nuestras mismas líneas de interés así también como de rifas cooperativas.

En el Diseño de Movimiento, los intérpretes debían componer coreografías desde sus biografías. Desde Arte el espacio debía ser un set negro vacío con unos pocos elementos de acción para primar las corporalidades de la escena y sus intencionalidades. Las pinturas corporales a usarse debían ser completamente naturales. Los elementos que se usarían no se comprarían sino que se reutilizarían otros ya existentes. De igual forma, en el set de filmación, las personas implicadas en el proyecto debían estar conscientes de sus prácticas cotidianas evitando derroches, implementándose uso de vasos personales o elementos básicos de catering biodegradables. La cantidad de equipamiento técnico y su consumo eléctrico debía estar regulado. Incluso el equipamiento de cámara, lentes y luces, era del suministro de lo que el equipo o el set de filmación contaban.

Respecto al Acompañamiento de Corporalidades Desnudas, sabíamos que debíamos crear mecanismos del cuidado personal de cada intérprete, a través de encuesta o diálogos



personales donde narren sus necesidades sin exposición grupal. De Ahí que Nica era la persona que contemplaba esas necesidades y cuidaba a estas personas en su acompañamiento, que luego vimos que fue mutuo y grupal. Además Nica era una de las personas intérpretes que integraban esa comunidad por lo tanto, desde adentro podría articular más armoniosamente. Sabíamos que si les intérpretes estaban cuidados individualmente eso se iba a ver reflejado en el intercambio con los otros intérpretes. Pero que también había que hacer un trabajo para las personas técnicas porque el estado de desnudez de un cuerpo tal vez podría crear cierta vulnerabilidad. Y las necesidades de los intérpretes podían determinar y/o modificar el cronograma de rodaje. De común acuerdo, se determinó que no se publicaría en ninguna red social fotografías y/o videos del trabajo del set exceptuando los registros que serían parte del documental.

Nica nos propuso al equipo estar con nuestro cuerpo desnudo en situaciones de la vida cotidiana para desarmar la desnudez como un espacio íntimo (cama-baño) o hipersexualizado (centrado en lo biologicista genital).

De esta forma se inicia el bosquejo de un protocolo de trabajo libre de violencias creando lógicas de trabajo y consensos de cuidado, respeto y prevención de las violencias dentro y fuera del set.

Al año, en 2021, con un primer guión literario y técnico del proyecto, se decide hacer un casting para los intérpretes. Se hace una publicación en redes sociales con el siguiente anuncio: "Corporalidades no hegemónicas que se sientan cómod@s en situación de desnudez. Se lo abordará de forma respetuosa y sensible. Edad: 25 a 60 años". Llegan varias postulaciones. El objetivo del casting era generar intercambios con las personas postulantes para saber sus intereses e inquietudes, en pos de elegir a la comunidad del proyecto teniendo en cuenta: su biografía, su corporalidad, su territorio, su saber artístico, su interés y su propuesta para el proyecto.

Si bien el casting tenía ejes, no eran necesarios que todas las personas los realicen, incluso los intérpretes podían proponer formas respetuosas alternativas contemplando su necesidad.

La diversidad de las nueve personas elegidas nos habilitaría crear y buscar una metodología propia. Desde una perspectiva intercultural<sup>9</sup> como un proceso dinámico multidireccional, el objetivo era desarrollar solidaridades, responsabilidades compartidas y conformar posicionamientos que contemplen a cada cultura desde su propia mirada. En este sentido, resultado fundamental problematizar y debatir sobre ella para, por un lado, evitar vaciarla de contenido y circunscribirla a celebraciones folclóricas, fechas conmemorativas que tomen elementos culturales de los pueblos indígenas. Poniendo el foco en los modos de mirarnos y mirar la otredad, cuestionar las representaciones hegemónicas, europeizantes, patriarcales y coloniales que regulan la estructura social y moldean las subjetividades, reconociendo y valorando las culturas originarias, sus cosmovisiones como así las ancestralidades de las personas y, por el otro, man-

9. \*Según la UNESCO, la interculturalidad se refiere a la existencia e interacción equitativa de diversas culturas y a la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas por medio del diálogo y el respeto mutuo.



tener vivo el enfoque crítico vinculado con las luchas históricas por el reconocimiento, los derechos y la justicia. Con la necesidad de reconocer desde el hoy, nuestras historias de colonización y de sangre originaria, mestiza.

Los primeros encuentros y propuestas de toda la grupalidad son virtuales por el contexto pandémico. Luego, se realiza una residencia de investigación de cuatro días donde se convive en un espacio verde en las afueras de la ciudad, participando solo aquellas personas que se sentían cómodas con la presencialidad en momentos de COVID.

El eje de la residencia era la grupalidad y que todo lo que íbamos a investigar, sentir, pensar era a través del cuerpo siendo esta instancia definitiva para la construcción de personajes, para vincularnos con la materialidad orgánica de la pintura, para compartirnos desde nuestras saberes y biografías, pasando las personas técnicas que estábamos por las mismas instancias que luego íbamos a solicitar a los intérpretes. De esta forma seríamos más empáticos, concientes y cuidadosos del acto performático de las corporalidades que estarían en escena.

Paralelamente, Noelia Grasso migra junto a su familia a Valencia, continuando su participación activa virtualmente, inclusive durante la filmación. Por lo tanto, el proyecto en su contexto, inicia una mediación tecnológica virtual como posibilidad de encuentro y creación; conformándose así, un dispositivo ritual creativo virtual/presencial que potencia el aprendizaje de formas alternas experienciales y colaborativas: para encontrarnos, investigar, diseñar, tocarnos, movernos, compartir.

La situación de encierro pandémico y aislamiento social provocó que la filmación presencial tenga aún más valor de lo habitual, siendo un gran abrazo: fortaleciendo las redes y lazos colectivos.

Un rito de iniciación artística estaba trascendiendo e impactando en todos los planos de la vida. Y siendo el cuerpo nuestro soporte, era tiempo de revitalizarlo con un profundo cuidado del tacto, contacto, relación. Era tiempo de ritualizar colectivamente hacia una iniciación de nuevas vinculaciones.

La artista Maya Deren,<sup>10</sup> dice: “Un ritual es una acción que se distingue de todas las demás porque busca la realización de su propósito a través del ejercicio de la forma. En este sentido, el ritual es arte; y lo que, es más, históricamente, todo arte deriva del ritual. En el ritual, la forma es el significado. La forma ritual trata al ser humano no como la fuente de la acción dramática, sino como un elemento despersonalizado en medio de un todo dramático. El objetivo de dicha despersonalización no es la deconstrucción del individuo, por el contrario, lo expande más allá de su dimensión personal. Se vuelve parte de un todo dinámico que dota a sus partes de un significado más grande” (Deren, 1946).

Siendo el cuerpo un elemento vivo, nuestro espesor, Clo Aloi, Directora de Arte, hace hincapié en que el lienzo donde se va a pintar a los intérpretes: es su piel. Que cada piel es diferente, y que la pintura va a reaccionar químicamente diferente en cada intérprete. Que no se va

10. Maya Deren fue una directora de cine, bailarina, coreógrafa, poeta y escritora ucraniana nacionalizada estadounidense. Fue una de las principales realizadoras de cine experimental de los años 40, iniciadora del género videodanza.

a usar maquillajes porque homogeneizan las características de las personas, ocultando poros, cicatrices, lunares. Y que la pintura de pigmentos naturales al estar viva mantiene y respeta lo particular de esa piel generando diversas reacciones. En algunos intérpretes podía provocarles sudar, en otros que dure poco tiempo, otros repelerla o secarla.

Clo nos comparte la siguiente cita de *Ticio Escobar*: “El cuerpo es la sede de la identidad primera, la identidad del individuo, la del clan, o la del grupo: reinventa su contorno para poder ocupar un sitio en el mundo. El cuerpo es el lugar del rito, la escena misma donde comienza y termina el tiempo sin tiempo. Por eso, el indígena, usa el cuerpo como soporte privilegio de su expresión cultural: lo pinta, lo tatúa...lo desprende del mundo natural y lo reintegra diferente, en el concilia lo individual y lo social, lo biológico y lo cultural, lo ético y lo bello” (Escobar, 2015). Y también cita a *Sandra Martínez Rossi*: “Mediante ritos de iniciación y purificación...la piel emerge como el lugar por excelencia de la representación” (Martínez Rossi, 2011).

Esto potencia la idea en el proyecto del cuerpo como rito de iniciación y purificación donde abordar las memorias corporales de los intérpretes. Donde la piel es el tiempo-espacio de la representación. Entendiendo el concepto de tiempo: como comienzo y fin de un tiempo sin tiempo. Y de un espacio ilimitado considerándolo como una reintegración con otras materialidades y afectaciones: entre lo individual y lo social, lo biológico y lo cultural, lo ético y lo bello. Por lo tanto, los intérpretes, son los creadores auténticos de ese acto performático.

Mi amiga investigadora, comunicadora y gestora social, Cecilia Ceraso, dice: “Hay una acción de per-formar que pretende volver a un lugar que se encuentra antes de la “formación”, que busca primero la felicidad, busca ser libre a pesar de la formación. Es a la vez una forma de desaprender. En el momento de la práctica estética aparece claramente el cuerpo y se hacen evidentes todos los aprendizajes estáticos que tenemos que des-aprender para que aparezca lo nuevo” (Ceraso, 2021).

Me gusta definirme como artista porque es algo no creado por la academia, donde las prácticas, saberes, cruces, lenguajes son liminales y colaborativos con quienes lo hacemos. Mi búsqueda es artivar (activar artísticamente) en otras una mirada que se anime a ser deconstruida y descolonizada, desaprendiendo lo normado. En 2010, creó una productora audiovisual llamada Itín, un árbol de la zona chaqueña (donde hice mi primera película sobre la situación de la agricultura familiar y campesina contra el extractivismo) entendiendo al cine como un germen que da inicio a la vinculación de personas, saberes, sentidos, experiencias, imágenes, sonidos, olores, memorias, miedos, deseos, que al entrar en relación hacen del proceso una verdadera emancipación. Durante quince años trabajo bajo ese nombre tan significativo en mi historia, hasta que me entero que otras personas en Argentina lo registran en Marcas y Patentes a su nombre haciendo uso casi del mismo logo. Nuevamente debo enfrentarme a lógicas extractivistas. No solo por lo que me estaba pasando con la expropiación del nombre de la productora y logo dentro de un sistema que lo avala sino que a su vez estaba trabajando en un proyecto artístico de videodanza en la Amazonía llamado “Warmi Amaranu” junto a María José Bejarano Salazar, las mujeres kichwas de Shandia y Otro Festival, en defensa de la tierra contra la megaminería: “La tierra para la tierra, el agua para el agua, la danza para la vida”. Y una



vez más, tuve que volver a aprender de la transformación. Así en 2025, la productora pasa a llamarse Wayusa Productora, transformándose ese árbol del ecosistema del monte argentino a una selva de Abya Yala, así como mis trabajos inician en Argentina y ahora se siembran en Abya Yala. Siendo la Wayusa un árbol sagrado ancestral, que potencia saberes, defensas y cosmovisiones de nuestros territorios mal llamados latinoamericanos (término doblemente eurocéntrico y colonial: por un lado evoca la impresión de que el continente tuviera un origen o identidad “latina-romana” en el sentido de las lenguas “románicas”: castellano y portugués). Por lo tanto, Wayusa Productora, se expande con la misma identidad energizada, donde además de cine y artes audiovisuales conviven artes escénicas y artes multimediales.

El cine, audiovisual y otras expresiones artísticas construyen sociedades. El cine mainstream se encargó y encarga de estandarizar todo: los géneros cinematográficos, la narrativa, los tipos de planos, el montaje, las interpretaciones, por lo tanto, es ese mismo mecanismo que instaura y perpetúa la validación del sistema opresor. Como alternativa, las narrativas descoloniales y feministas o contranarrativas buscan no reproducir vínculos estereotipados, jerarquizados y discriminatorios. Buscan desafiar o subvertir la narrativa dominante, ofreciendo varias perspectivas donde cuestionar la verdad establecida.

Es por eso, que repensar el cine y el audiovisual nos involucra a todas las personas. Porque todas estamos viviendo y con-viviendo en un sistema opresor y violento: patriarcal, colonial, capitalista, extractivista, genocida, misógino, machista, individualista, racista, eurocéntrico, adultocéntrico, pandémico, etc.

Ochy Curiel, denomina a este sistema opresor como imbricación de las opresiones. Permite entender cómo las diferentes formas de opresión se refuerzan, se intensifican e interrelacionan. (Curiel, 2017).

¿Y por qué llamamos descolonial con “s” y no decolonial?

*Silvia Rivera Cusicanqui*, señala que: “prefijos como >pre< y <pos> entrañan cambios que tienden a interpretarse como evolutivos, naturales y con tintes de >progreso>, muy acordes con el discurso eurocéntrico de la modernidad. Por lo tanto, el prefijo “des” marca una ruptura epistémica además de que, como señala en el mundo indígena la historia no se concibe linealmente; no existe >pre< ni <pos>, sino que el pasado-futuro están contenidos en el presente; es una historia que se mueve en ciclos y espirales, que marca un rumbo sin que esto implique no retornar al mismo punto”. (Rivera Cusicanqui, 2010).

“Hain, enlazadores de energías” desafía los límites y saberes de lo colaborativo, creando un dispositivo ritual entre el equipo técnico e intérpretes, trabajando con desnudez, pinturas ecológicas y un ambiente mítico, generando un encuentro entre el público y lxs artistas a partir de un viaje mágico, para repensar en el vínculo de nuestras memorias corporales desde lo identitario. Propone explorar sobre la transmisión de saberes ancestrales a través de elementos de la naturaleza: el fuego, el viento y la tormenta, por fuera de la mirada hipersexualizada, binaria y extractivista de las perspectivas eurocéntricas. De ahí que nos hacemos las siguientes preguntas: ¿Cómo es el diálogo de lo ancestral en nuestras propias biografías? ¿Dónde se ubican las memorias en nuestro cuerpoxs en relación a las violencias que trajo el mundo colonizado?



¿Cuáles son los cánones identitarios de belleza y estética? ¿Cómo habitar la desnudez hoy?

Este abordaje deviene de investigaciones, intereses y búsquedas creativas, que vengo haciendo en mis creaciones desde un inicio, donde el sentido de memoria e identidad, lo construye interpelando las narrativas y modos de representación estandarizados, partiendo de mi propia historia de mestizaje. Por esta razón, propongo que para que existan otros mundos posibles, hay que crear relatos audiovisuales donde nuestra imaginación interpele los sentidos de creencias, por lo tanto, hay que experimentar otras relaciones entre las imágenes y los sonidos.

Dentro de los estudios de géneros, textos de Donna Haraway y su ecofeminismo trans-especie deconstruye el sentido de naturaleza. Ella señala: “La interconexión entre humanos y otros animales, desafiando las nociones tradicionales de naturaleza, género y especie para cuestionar los límites entre lo humano y lo no humano, cuestionando las jerarquías de poder entre especies, donde los humanos son superiores. Proponiendo una visión de relaciones más simbióticas y menos jerárquicas entre especies. Se enfatiza la importancia de reconocer la posición desde la cual se observa el mundo, rechazando la idea de una objetividad neutral y promoviendo una ética de la responsabilidad. Señala cada especie como agente con sus propios fines y deseos, y no simplemente como objetos para uso humano” (Haraway, 1991).

Entendiendo el concepto de transespecies como representaciones de alteridad y otredad, o sea, humanos que transitan a lo no humano animal y, así, desdibujan las fronteras biológicas, culturales, genéricas o sexuales. Estas identidades y géneros conllevan a repensar la construcción del yo, del otro y de mi alteridad.

Otro concepto de su investigación que me parece central destacar es el concepto de compostaje. Haraway lo usa para representar la interconexión de todas las formas de vida, donde la descomposición y la renovación son procesos continuos y necesarios para la existencia:

“El compostaje se convierte en una metáfora para la creación de nuevas formas de vida y relaciones, donde lo humano se entrelaza con lo no humano en un proceso continuo de transformación. Somos “Humus, no Homo”, destacando la importancia de reconocer nuestra conexión con la materia orgánica y con todas las formas de vida”. (Haraway, 1991 López-Gúzman, 2022).

Haraway al desafiar las categorías binarias y promover una visión más fluida de la identidad y la relación entre especies, busca inspirar nuevas formas de pensar la política y la justicia social.

La dificultad de la otredad ya no es la relación yo-otro, sino la diversidad de relaciones de otredad que surgen y que solicitan ser teorizadas e incluidas en los debates sobre lo humano y lo animal, entre organismos y máquinas o entre lo físico y lo no físico (Haraway, 1991), poniéndose en declive las estructuras patriarcales que han impuesto una posición de subalternos a todo lo que situé en la dimensión de lo no humano, de la misma manera que lo han hecho con mujeres y disidencias sexuales (Linett, 2020).

Vivimos un mundo colmado de mundos donde el sexo y el género dejan atrás la naturaleza para determinarse por decisión propia generando transformaciones y tránsitos, —no se es animal ni hombre, no se es mujer ni hombre, tan solo se es: transespecie o transgénero—, por lo que adentrarse a la identidad se vuelve un reflexión íntima y colectiva (Ferro, 2012; 2020).



A su vez, el “Manifiesto contrasexual” de Beatriz Paul Preciado. La contrasexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros. La contrasexualidad es, en primer lugar, un análisis crítico de la diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas. En segundo lugar: la contrasexualidad apunta a sustituir este contrato social que denominamos Naturaleza por un contrato contrasexual. En el marco del contrato contrasexual, los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres sino como cuerpos hablantes, y reconocen a los otros como cuerpos hablantes. Se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en cuanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas. Por consiguiente, renuncian no sólo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente, sino también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas significantes (Preciado, 2011).

La nueva sociedad toma el nombre de sociedad contrasexual al menos por dos razones. Una, y de manera negativa: la sociedad contrasexual se dedica a la deconstrucción sistemática de la naturalización de las prácticas sexuales y del sistema de género. Dos, y de manera positiva: la sociedad contrasexual proclama la equivalencia (y no la igualdad) de todos los cuerpos-sujetos hablantes que se comprometen con los términos del contrato contrasexual dedicado a la búsqueda del placer-saber. Por eso las prácticas contrasexuales que van a proponerse deben comprenderse como tecnologías de resistencia.

Entonces ¿en lo transespecie y contrasexual el yo desaparece para convertirse en otros? Esa intenta ser la búsqueda planteada en la sinopsis del proyecto:

“Desde el principio de los tiempos aprendimos a compartir esta tierra con todos los demás seres. Hoy estos lazos se sienten olvidados y la armonía de lo que somos parece apenas una utopía inocente e imposible. Pero el secreto permanece latente: hecho magia, ritual y mito. Así 8 intérpretes diversos son convocados a sentipensar la narrativa y representación del Hain Selk’nam siendo impulso de transformación para crear un dispositivo ritual desde sus biografías. De esta forma, la comunidad contrasexual habita diferentes realidades y estados, en medio y entre medio del azar, la exploración y el encuentro con sus memorias corporales inmersas en un sistema violento heterocolonial, viajando más allá de lo normado hacia otro mundo donde las posibilidades de la existencia humana son ilimitadas e interconectadas. Aún podemos experimentar el vínculo y volver a compartir el paraíso. Después de todo, todxs somos energía”.

“HAIN, enlazadores de energías” presenta una narrativa transmedia ya que el relato se despliega a través de múltiples medios, asumiendo les espectadores un rol activo en ese proceso de expansión. Los relatos aparecen interrelacionados, manteniendo autonomía narrativa y de sentido completo. Sus medios son: un cortometraje, un documental de la experiencia creativa, un espectáculo en vivo y participativo de artes escénicas multimedia, un sitio web, entrevistas al equipx en redes sociales, filtros fotográficos de los diversos personajes en redes sociales, remeras y bolsas con la frase “TRANS-formemos el CIS-tema”.



El dispositivo es transgénero, conjuga diversas poéticas audiovisuales como: experimental, videoperformance, videoarte, videodanza, documental. Está integrado por un equipx transdisciplinar y transcultural, de mujeres, disidencias sexuales, mestizas, indígenas, afros, migrantes, diversos funcionales, de diferentes localidades de Argentina y Abya Yala. Por lo tanto, si la colonialidad posee una estructura triangular: la colonialidad del ser, la colonialidad del poder y la colonialidad del saber, el proceso vincular creativo busca diversos recorridos, edades, saberes (académicos y no académicos) que potencian y fortalecen la pluralidad y el trabajo colaborativo. Si bien existen roles artísticos/técnicos no son estancos ni de decisión, ya que por necesidades individuales o colectivas, esos roles pueden ser intermediados o combinados por consenso. Por ejemplo: Narda como intérprete también realizó claqueta en ciertas instancias. Clo como Directora de Arte enseñó a les intérpretes técnicas para pintarse o autopintarse independientemente. Anelisa como pintora tuvo ganas de filmar y le pidió la cámara para registrar a Mariana la directora de fotografía. Además, se creó un protocolo integral de trabajo colaborativo, crucial para encontrar formas y necesidades propias de una producción libre de violencias en todas sus instancias. Donde se contemplaron necesidades y metodologías que las personas que integran el proyecto. Algunas personas tienen sensibilidad o hipersensibilidad con algunas partes de su cuerpo y solicitaron no ser tocadas o pintadas, otras personas cuidados para su temperatura corporal o necesidades básicas de hidratación o alimentación, entre otras variadas e íntimas cuestiones.

Fue muy frustrante buscar una locación de filmación en Ciudad de Buenos Aires, lugar con mayor índice de salas y espacios culturales de Argentina, que contemple ingreso, sala escénica, camarines, baños, para personas en silla de ruedas. Solo habían pocos y la mayoría nos decían que personas en sillas de ruedas podían acceder a ver la obra. Les llamaba la atención cuando explicábamos que una de las personas intérpretes estaba en silla de ruedas y debía acceder a todas las instalaciones. Tras un mes de intensa búsqueda logramos encontrar el Galpón de Guevara que cumplía con todas nuestras necesidades.

Siendo para mí la narración audiovisual descolonial un entramado o ecosistema de vinculaciones, me tomo tiempo indagar sobre el tema o los temas a develar, apareciendo en el guión interrelacionados armoniosamente. De igual forma, la elección de las personas protagonistas que cuentan el relato, deben revelar aspectos reflexivos en el accionar del relato para que cuestionen socialmente ciertos privilegios de acción en nuestra cotidianidad. Por eso aquello que hacen y cómo lo hacen pueden despertar formas alternas esperanzadoras. La locación donde se cuenta esta historia también es importante porque va a dar una connotación social instalada que por supuesto puede desarmarse o ser parte de una interpelación en les espectadores.

A veces siento que el punto más difícil para mí es la pregunta ¿para quién se cuenta? porque en esa pregunta capciosa, se cristaliza o estandariza un supuesto ideal de espectadores que estas obras justamente lo que viene a cuestionar es esa lógica. No hay espectadores ideales, hay personas que se animan o no a interpelar o cuestionar lo establecido.

Pero el punto central, que siempre perdura, más allá de la obra en sí, es por qué se cuenta. Por eso hay películas que siempre parecen actuales o vigentes a pesar de haber sido filmadas en el siglo pasado.



Y por supuesto, lo más político de todo, y la red de toda la construcción de sentidos es cómo se cuenta. Por eso me alejo a nivel guión del sistema de conflictos que para mí representa el sistema opresor. Es así que indago y busco en el sistema de vinculaciones (de acciones, de sentidos, de estéticas) un lugar activo y participativo en el equipo técnico, en los intérpretes y en los espectadores para que no estén anestesiados y tengan lugar de ser constructores de sentido.

Respecto al equipo técnico valoro muchísimo el trabajo colaborativo, complementario y participativo de los roles existentes, conocidos como cabezas de equipo en la industria audiovisual, no solo es fundamental el saber propio del área sino que fortalece transversalmente el sentido de la obra. Lo que sí reniego es que esos roles se confundan como lugares estancos, de poder absoluto y abuso de privilegios. Porque sí existen privilegios lo importante es preguntarse qué haces vos con esos privilegios que tenés.

Como directora me alejo narrativamente de la estructura clásica canónica dada por conflictos. Es una falacia sistémica entender que un relato audiovisual avanza o tiene sentido solo existiendo puntos de giro y ciertos números de conflictos, ubicados casi en un mismo lugar de relato audiovisual. Claramente repetir una norma ajena nos aleja de la emancipación. Por eso, en cada proyecto creo narrativas propias junto a las personas que la integran. En "Hain, enlazadores de energías" hay tres secuencias temáticas dadas por diversos tipos de energías que los intérpretes accionan en un devenir. La primera y segunda energía tienen sus particularidades desde su puesta en acto corporea y la vinculación con la otredad/entorno pero la tercera viene a encontrar la energía propia, el sentido propio, el movimiento propio de cada corporalidad en el cosmos para transformarlo en un único cuerpo colectivo vacío de preceptos.

También, la descolonialidad, está transversalmente presente en el diseño de pigmentos naturales para las pinturas corporales que provienen de elementos vivos ancestrales de Abya Yala: barro ñaú, semillas de urucum, arcilla. A su vez, el diseño de personajes respeta las características físicas de los intérpretes como así el diseño de movimiento partiendo desde sus biografías emocionales, corporales. El proyecto entiende el movimiento intencional del cuerpo como una coreografía. Para ello, cada una, eligió movimientos autobiográficos con pautas dadas por Noelia que tenían que ver con diversas memorias corporales en relación a violencias coloniales. Luego se buscaron mecanismos diversos para conectar esos movimientos personales en pos de generar una coreografía colectiva que potencia la diversidad. De esta forma, no se identifica a una persona como protagonista sino a una grupalidad. Tampoco se dice o identifica tácitamente cuáles son esas opresiones. Se podría decir que todo el cortometraje está ensayado a partir de pautas, no con acciones concretas, por lo que cada toma tiene su particularidad en el devenir. Siendo completamente libre la parte final de la conformación del cuerpo colectivo donde la unión de esas corporalidades autopintadas de forma libre y espontánea, aperturaban una improvisación coreográfica concluyendo con la puesta en acto biográfica personal de cada intérprete en su máximo cauce. Ese registro tuvo una única y vital toma. Incluso cuando una de las intérpretes toma el dispositivo cámara para derribarlo, ya esa cámara deja de mirar desde afuera, y es parte del ritual. Es una cámara-cuerpo, soy yo registrando con mi cuerpo que se mueve con otros en una colectiva coreografía improvisada. Una cámara corpórea desde adentro



del ritual que está viva, late agitada por otras corporalidades, respira y es inestable, se deja atravesar, ir a lugares inexplorados.

Como dice Alejandra Ceriani “...La cámara en este género sufre una transformación (...) el medio se vuelve cuerpo y el cuerpo es el medio que se hace carne, fuera de una tecnificación, de un control mecanizado, evidenciando más que el movimiento de la cámara, la acción del cuerpo. La cámara es un punto de conexión que evidencia un cuerpo, respira, vacila, circula acopiando fragmentos...” (Ceriani, 2010 Sánchez, 2010).

Claudia Sánchez, denomina el concepto de cámara corporizada como aquella cámara traspasada por un cuerpo con un modo de construir mundo a partir del atravesamiento de la cultura. Mi cámara de -velada. Aludiendo a que la mayoría de las veces se olvida del cuerpo del realizador. Los análisis que existen de la corporeidad en las representaciones audiovisuales, se centran en su mayoría, en lo que sucede sobre la pantalla o la representación. Poco se encuentra sobre la reflexión del cuerpo invisible que no obstante, está inscripto en sus modos de enunciación en la obra (Sánchez, 2010).

En la última secuencia de “Hain, enlazadores de energías” la ficción se desvanece en documental que se desvanece. El montaje se desvanece como constructor de sentido de la imagen y el sonido. Los límites entre el cuerpo que es cámara y la cámara que es cuerpo se desvanecen. La transformación del cis<sup>11</sup>-tema acontece.

Por otra parte, hablando desde las lógicas de producción, de donde provienen los recursos económicos debe estar en concordancia con la obra. En “Hain, enlazadores de energías” provino de mi productora independiente “Wayusa Productora”. De “Centro Tantosha” que apoyó en la producción, difusión y desarrollo de actividades que promuevan la E.S.I. “Biopackaging” que apoyó brindando materiales biodegradables con bajo impacto ambiental contribuyendo con el sello verde en la producción audiovisual. De aportes propios del equipo técnico. De venta de rifas. De realización de Talleres que impartí sobre creación de Videominutos con Perspectivas de Géneros como también de Narrativas Descoloniales. Y de “Prodanza”, el programa de fomento y protección de la danza independiente de Buenos Aires, que contribuyó en el proceso de investigación.

Sentipienso que quiénes hacemos cine-audiovisual, activamos una historia para compartir, la cual se actualiza e interpreta desde la vinculación con el mundo en un tiempo y espacio. Por eso, a veces sentimos una cosa al ver una película y al verla en otro momento, sentimos otra. Por lo tanto, entender al cine como una obra abierta al público que deja un terreno apto para

11. El término “cis” es un prefijo que significa “del mismo lado”, y se usa para diferenciarlo de lo “trans”, que se refiere a lo inabarcado. Dentro de los estudios de géneros el término cisgénero describe la concordancia entre la identidad de género de una persona y el sexo asignado al nacer. Por su parte, la química orgánica toma este sufijo para referirse a sustituyentes o grupos que están orientados hacia una misma dirección, en contraste con lo trans, donde los sustituyentes están orientados hacia direcciones opuestas. Lo mismo ocurre en la Biología Molecular. ‘Cis’ es utilizado como prefijo para describir alguna cosa que actúa desde la misma molécula, en contraste con lo Trans que actúa desde diferentes moléculas. Por ende, *lo cis es lo que no es trans*. Los estudios feministas, *queer* y trans ponen en crisis estas nomenclaturas de sexo/género.

cosechas libre de agroquímicos la hace subalterna, porque lo que se actualiza no es la representación sino la imaginación de los espectadores y su sentido para con el mundo.

**Ficha técnica**

ARTISTAS INVESTIGADORES, CREADORES Y TÉCNICOS / RESEARCH ARTISTS, CREATORS AND TECHNICIANS

## INTÉRPRETES / PERFORMERS

Gimena Cos

Narda Milin

Gladys Flores

Lolo Calandi

Paco Siquot

María José Bejarano Salazar

Luco Colman

Nica Di Tizio

## DISEÑO DE MOVIMIENTO (EN ESPAÑA) / MOVEMENT DESIGN (IN SPAIN)

Noelia Grasso

## DISEÑO DE PINTURAS CORPORALES, ARTE Y PINTURA / ART DIRECTOR

Clo Aloí

## FOTOGRAFÍA Y CÁMARA / DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY

Mariana Bruno

## PRODUCCIÓN / PRODUCTION

Mauro López Trelles

## DISEÑO DE BANDA SONORA / SOUND DESIGNER

Nicolás Artale

## DISEÑO DE PIGMENTOS NATURALES, PINTURA Y BACKSTAGE / PIGMENT DESIGN

Anelisa González

## ACOMPañAMIENTO DE CORPORALIDADES DESNUDAS / SUPPORTING PERFORMERS

Nica Di Tizio

## ASISTENCIA DE DISEÑO DE IMAGEN-SONIDO Y BACKSTAGE / FIRST ASSISTANT DIRECTOR

María Papi



ASISTENCIA DE FOTOGRAFÍA Y CÁMARA / FIRST PHOTOGRAPHY ASSISTANT

Malena Cluzet

CÁMARA / STEADY-CAM

Lucía Mariel Hernández

ASISTENCIA DE PRODUCCIÓN / PRODUCTION ASSISTANT

Paula Otero

Lourdes B. Portillo M

ASISTENCIA DE DISEÑO DE MOVIMIENTO (EN ARGENTINA) / MOVEMENT ASSISTANT (IN ARGENTINA)

Ladys Gonzalez

CORRECCIÓN COLOR / COLOR CORRECTION

Renato Salazar

COLABORACIÓN EN MONTAJE / ASSISTANT EDITOR

Tot Romero

DISEÑO Y ANIMACIÓN DE CRÉDITOS Y LOGO PRODUCTORA / ANIMATION

Daniela Servin

EFFECTOS VISUALES DIGITALES / DIGITAL EFFECTS

Lucila Toscano

DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN

Willmer Vanegas

Pamela Michkin

TRADUCCIÓN AL INGLÉS / TRANSLATOR

María José Bejarano Salazar

DISEÑO DE FILTROS PARA REDES SOCIALES / FILTER DESIGN FOR SOCIAL MEDIA

Melina Tocce

IDEA, DISEÑO DE IMAGEN-SONIDO, GUIÓN, PRODUCCIÓN EJECUTIVA, CÁMARA-CORPORIZADA Y MONTAJE / IMAGE AND SOUND DESIGNER, EXECUTIVE PRODUCER, CAMARA AND EDITOR

Wanda López Trelles

## Trailer

<https://vimeo.com/994628734>

## Bibliografía

- Barroso, Juan Manuel (2017). *Imbricación de las opresiones. Un camino para la transformación social desde la decolonialidad. Entrevista con Ochy Curiel*. Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VII, pp. 12 - 18. [https://iberoamericasocial.com/wp-content/uploads/2017/01/Barroso%20Trist%3%A1n%20J.%20M.%20%26%20Curiel%20Pichardo%20%20\(2017\).%20Imbricaci%3%B3n%20de%20las%20opresiones.%20Un%20camino%20para%20la%20transformaci%3%B3n%20social%20desde%20la%20decolonialidad.%20Entrevista%20con%20Ochy%20Curiel.%20Iberoam%3%A9rica%20Socia.pdf](https://iberoamericasocial.com/wp-content/uploads/2017/01/Barroso%20Trist%3%A1n%20J.%20M.%20%26%20Curiel%20Pichardo%20%20(2017).%20Imbricaci%3%B3n%20de%20las%20opresiones.%20Un%20camino%20para%20la%20transformaci%3%B3n%20social%20desde%20la%20decolonialidad.%20Entrevista%20con%20Ochy%20Curiel.%20Iberoam%3%A9rica%20Socia.pdf)
- Babiker, Sara (2019). *Feminismos. No se trata de hacer manifiestos, se trata de entender cómo se manifiesta el colonialismo en nuestras vidas. Entrevista a Karina Ochoa*. El Salto: diario virtual. <https://www.elsaltodiario.com/feminismos/karina-ochoa-feminismos-descoloniales>
- Cesaro, Cecilia (2021). *La producción de mensajes propios en contextos de silencio impuesto. Las comunidades toman la palabra pública a través del lenguaje audiovisual*. La Plata, Buenos Aires, Argentina: Edulp, Editorial de la UNLP, pp 284.
- Ceriani, Alejandra (2006) *Proyecto Web Cam Danza en IDAP “ 2º Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales”*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP, Buenos Aires, Argentina.
- Deren, Maya (1946). *Ensayo “Anagrama de ideas sobre arte, forma y cine”*. Alicit Bookshop Press, Nueva York, Estados Unidos.
- Escobar, Ticio (2015). *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*. Buenos Aires: Edhasa.
- López-Gúzman, Jorge Alberto (2022). *Transespecie: tránsito de los humanos a no humanos*. Runas Revista de Educación y Cultura. Quito, Ecuador.
- López Nájera, Verónica Renata (2014). *Feminismos y descolonización epistémica: nuevos sujetos y conceptos de reflexión en la era global*. En M. Millán (Coord.), *Más allá del feminismo: caminos para andar* (pp. 99-118). México, D. F.: Red de Feminismos Descoloniales.
- Martínez Rossi, Sandra (2011). *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Preciado, Paul Beatriz (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, España: Anagrama.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Sánchez, Claudia Margarita. ( 2010). “Corporeidad en la videodanza y la cámara corporizada”. Susana Temperley- Silvina Szperling (comp.) *Terpsícore en ceros y unos. Ensayos de videodanza*, Guadalquivir, CCEBA, Festival Videodanza, pp. 44-51.



**Wanda López Trelles** (UBA - Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo).

wanda@wayusaproductora.com / www.wayusaproductora.com / <https://linktr.ee/wandalopeztralles>

Nace en Buenos Aires en 1984 al inicio de la democracia. Es Diseñadora de Imagen y Sonido - Mg. en Convergencia Multimedial (UBA). Crea Wayusa Productora. Dirige y produce proyectos artísticos transdisciplinarios de investigación y creación con perspectivas de géneros y derechos humanos: películas, intervenciones performáticas, residencias. Integra el grupo de Investigación Deconstruir la Mirada. Es 1er asistente de dirección. Fotógrafa. Profesora de Cine Comunitario, Narrativas Descoloniales y Cine con Perspectivas de Géneros. Codirige Proyecto Corporalidad Expandida y el Festival de cine de temática corpórea FICCE. Miembra de REDIV (Red Iberoamericana de Videodanza)

# MODELO DE LA INFELICIDAD: MENTALIDADES DE ÉPOCA CONTRAPUESTAS EN EL CINE ARGENTINO

POR FEDE LUACES

**Model of Unhappiness: epochal Ideology contrasts in Argentine Cinema**

## Resumen

El cine de ficción en cualquiera de sus estilos es un potente creador de modelos de comportamiento que de manera casi invisible, moldea la memoria colectiva. Como herramienta de comunicación, ha sido el vehículo más contundente para deslizar el ideario de sociedad que forjó la élite cultural de cada época, ya que dispuso del control de los medios y recursos para tal fin, conjugada en la utilización de una compleja narrativa simbólica. Convertida la cinematografía en industria cultural, las películas de las décadas de 1940 y 1950 sirvieron de ejemplo para la organización de las fuerzas productivas, del ámbito familiar y de los lazos de convivencia anhelados para una comunidad que crecía velozmente, en especial en la ciudad de Buenos Aires. En este artículo analizo las tensiones emergentes en torno a los relatos contra-hegemónicos en la ficción cinematográfica argentina de principios del siglo XXI. Para ello selecciono un grupo de largometrajes ejemplares mediante los cuales ejercito un trabajo comparativo en dos direcciones: una histórica, en relación con el primer y emblemático esquema arquetípico del cine nacional, que fuera el *Modelo del Sentimiento* (Berardi, 2020), y otra contemporánea, que contempla revisar algunas destacables películas rupturistas realizadas durante los primeros años de este milenio y que denomino *Modelo de la Infelicidad*. Destaco aquí el importantísimo rol que le otorgo a los textos cinematográficos ficcionales en el armado del sentido social de la realidad histórica, como también planteo los posibles caminos para la democratización de la participación política de los grupos culturalmente dominados.

**Palabras clave:** cine, cultura, dominación, contra-hegemónico, comunidad

## Abstract

Feature films, in all their forms, have been a powerful force in shaping behavioural models that, almost imperceptibly, shape collective memory. As a medium of communication,



they have been the most effective means of conveying, through their complex symbolic narrative, the vision of society devised by the cultural elites of each era, those who held control over the media and the resources to propagate that vision. Once cinema had become a cultural industry, the major Argentine films of the 1940s and 50's acted as examples of how to organise productive forces, family life, and the forms of social cohesion imagined for a rapidly growing society, with a particular focus on Buenos Aires. Seeking to analyse the emerging tensions surrounding counter-hegemonic narratives in Argentine fiction cinema, I have selected a group of representative feature films through which I conduct a comparative study in two approaches: a historical one, related to the first and most emblematic archetypal model of Argentine cinema, summarised by Mario Berardi as "the affective model", and a more contemporary one, which involves reviewing some notably groundbreaking disruptive films produced during the early years of this millennium, what I have called "The model of Unhappiness". I highlight here the foundational role I have given to the cinematic texts that comprise the abstract in terms of the construct of social behaviour in a historical context, as the possible paths to achieve a democratization of the political attendance of the dominated socio-cultural areas.

**Keywords:** film, culture, domination, counter-hegemonic, community

## La Experiencia Sensible

Como dice Enrique Dussel en *Siete Hipótesis para una Estética de la Liberación*: "El arte produce en el espectador la experiencia del áisthesis que, emotivo-intelectualmente o sensible-cognitivamente, refuerza con la belleza la relación afirmativa de la vida en ambos aspectos." Como obra multi-artística, el cine condensa una serie de elementos y mecanismos que buscan estimular sentimentalmente la comunicación de una o varias ideas o mentalidades en tensión coyuntural o histórica. La experiencia emotiva abre un canal receptivo privilegiado que habilita, a través del vínculo de identificación entre espectador y personajes, asimilar verdades históricas y presentes sensibles puestas en la carne de los actores, reforzadas con una escenografía que simula la realidad espacial del público que asiste a su encuentro. Como fenómeno de expectación, ocurre que al asistir, se permite la recepción de un mensaje en que lo sentimental de su construcción habilita un procedimiento de relajación y apertura cognitiva del asistente a dicha experiencia organizada en el formato cuento audiovisual.

Cabe destacar que el cine argentino fue uno de los primeros en desarrollar un modelo industrial, y como tal, encontró un esquema repetitivo en la narrativa. La cinematografía argentina, a partir del cine sonoro, se construyó sobre el éxito de audiencia de la radio y sus protagonistas, apoyándose en la difusión de sus artistas musicales al trasladarse al fenómeno visual y sonoro de la gran pantalla. Por ello, la impronta de un cine de entretenimiento y espectáculo configuró una fuerte línea narrativa, que se extendió a partir de la década de 1930 hasta afianzarse en un sistema industrial y estandarizado: *el Melodrama*. Mario Berardi cataloga a este



proyecto estético y moral con el nombre de *Modelo del Sentimiento*.

El mundo representado responde a un modelo que es común a la mayoría de los filmes. Hay una diégesis compartida, por lo menos en los años 40 y 50. [...] Ahora bien: a esta visión del mundo compartida, a esta estandarización narrativa y argumentativa de los años 40 y 50 en nuestro cine, la vamos a denominar *Modelo del Sentimiento*. Esto implica una estética y una narrativa en común, pero también una retórica en común, porque los relatos de alguna manera intentan convencernos, nos proponen cuestiones que tienen que ver con la interpretación de cómo son las cosas de la vida. (Mario Berardi, 2020: 6).

En la creación ético-artística del relato de ficción es en donde los grupos sociales reproducen las normas de convivencia instrumentadas, directa o indirectamente, por la elite dominante, como así también son soportes poéticos de las reacciones contestatarias de resistencias a dichas operaciones de diseño normativo de la conducción cultural. La obra audiovisual carga en su semiótica las intenciones éticas de sus autores en la búsqueda de una repercusión sensible entre los espectadores, y que oscila entre el rechazo y la internalización de un modelo. Aquí voy a enriquecer el análisis ya existente que refuerza la propuesta de que una experiencia artística audiovisual, en nuestras actuales sociedades de la imagen, es esencial para que las comunidades subyugadas culturalmente disputen lugares de pertenencia, poder. La auto-determinación, la intersubjetividad y la ética también es necesario defenderlas desde las pantallas y parlantes a través de las cuales comunicamos, creamos y disputamos las particularidades y derechos humanos de la existencia material y simbólica.

## Dos Modelos Contrapuestos

Si bien la cinematográfica argentina creó muchísimas obras artísticas a lo largo de los años de su vital existencia, una serie de hechos en la realidad económica y social de los últimos años, fomentó el surgimiento de obras audiovisuales que entregaron al público una idea muy contrastada con aquel primer cine sonoro fabricado para el gran público. Estos acontecimientos devienen del deterioro de la calidad de vida de las mayorías, por un lado, y el abaratamiento de los costos de producción a partir de la digitalización del registro. A partir de ello, y de la mano de diversos creadores, la apropiación de los medios de filmación por sectores marginados o con ideas contrarias a la narrativa burguesa clásica, se abrieron camino en nuestro cine. En esta contraposición de dos modelos de representación ficcional de la realidad, encuentro el interés para analizar la contraposición de los mismos. A tal fin, la selección del corpus de películas a trabajar distingue entonces un modelo hegemónico y normatizador en el cine Industrial de los años 40 y 50, y otro modelo contra-hegemónico y disruptivo representado en el comúnmente denominado *Cine Independiente* de las primeras décadas del Siglo XXI. Esta elección parte del reconocimiento de diferentes aspectos, de diversa relevancia y peso, en el desarrollo comparativo de dichos momentos históricos del cine argentino. Mediante este acto, busco extraer cuáles



han sido las estrategias y disyuntivas en el cine actual para dar voz e imagen a sujetos sociales excluidos, logrando así visibilizar subjetividades y la participación subalterna en la configuración de lo simbólico social. Si bien los momentos seleccionados no disputan el mismo contexto histórico y social, la estética que funda aquel cine industrial de los grandes estudios, (base y referencia del cine argentino), ha sido considerado como parámetro y ejemplo de producción. A pesar del tiempo transcurrido, su impronta se extiende hasta el día de hoy como forma narrativa clásica, capaz de configurar y fomentar los estereotipos sociales que reproduce. Entonces, pensar las mentalidades de época, me permite contextualizar la importancia que le asigno al fenómeno y atrevimiento argumentativo de parte del cine actual. Por ello, como analiza Edward Goyeneche-Gómez:

Sin duda, esta clase de análisis implica ante todo la comprensión de una perspectiva histórica relacional, dado que los fenómenos que vinculan cine, cultura e historia sintetizan configuraciones en las que se articula lo social, lo económico y lo político con las formas de conocimiento, percepción y definición de lo cultural, en marcos temporales y espaciales diversos, cristalizándose en esquemas simbólicos que se vuelven dominantes y hegemónicos, pero que generan, al mismo tiempo, resistencias y conflictos, siempre enmarcados en procesos ideológicos complejos. (Edward Goyeneche-Gómez, 2012: 411)

En este viaje temporal propuesto, busco generar una reflexión que enlace la reaccionaria narrativa sub-alterna que se gesta en la desdicha de buena parte de grupos sociales relegados de la participación simbólica, tomando contacto con el nacimiento del cine argentino como vector de entretenimiento y, en el mismo movimiento, propalador de pautas de conductas ciudadanas hegemónicas.

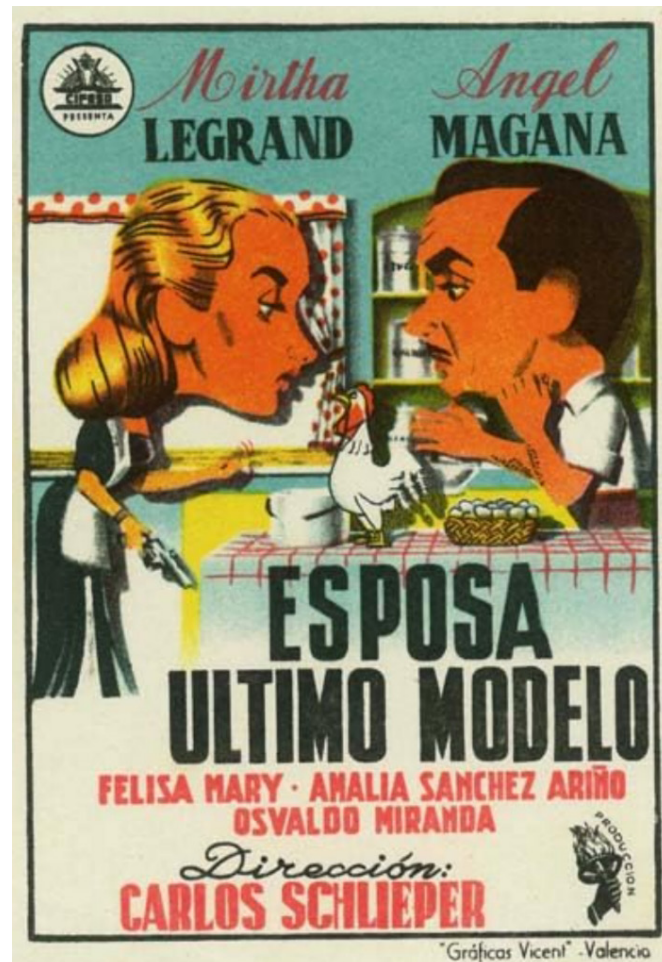
## El Modelo del Sentimiento

Dentro del primer grupo, analizo tres largometrajes de la *Época de Oro* de los Estudios, y representantes de una mentalidad de época dominante. Las películas que a tal fin escojo son: *La Barra de la Esquina* (Julio Saraceni, 1950) que narra la vida de un muchacho porteño del barrio de La Boca e hijo de inmigrantes. Pese a dificultades y conflictos que enfrenta, como la incomprensión familiar y social de la generación anterior, triunfa artísticamente, pero nunca olvida al barrio de origen, a sus amigos, y al verdadero amor, *Esposa Último Modelo* (Carlos Schlieper, 1950) esboza, en tono de comedia, una crítica social sobre la frivolidad de “los ricos”, pero con el fin de afirmar los valores, tareas y lugares que deben ocupar a un buen esposo y a una buena esposa en una sociedad que enaltece como sostén y baluarte, la unión matrimonial y la reproducción familiar, y, por último, *Los Isleros* (Lucas Demare, 1951) incorpora, desde la importancia de la estructura familiar como pilar comunitario, el valor del trabajo para alcanzar la felicidad que, mediante el sacrificio y el apego a las normas naturales de la vida, traen satisfacción y recompensas sociales. Desde estas películas se deslizan aplicaciones e interpretaciones de los roles sociales, como



así también patrones de convivencia a seguir, delimitando las esferas de la familia, el trabajo, la amistad, la lealtad y la felicidad. Son, estos mundos, esquemas que estigmatizan a la sociedad nacional argentina desde una perspectiva urbana y porteña. Al Ser nacional se lo configura desde las narraciones que se elaboran en la sociedad burguesa de la Ciudad de Buenos Aires. Por lo tanto, la vidriera nos devuelve el reflejo de una moral cohesionante que se fabrica en los Estudios de la *gran ciudad*, ícono aspiracional del progreso que debe inculcar a toda la ciudadanía la repetición de la narrativa expuesta. Edward Goyeneche-Gómez plantea citando a Piere Sorlin que:

El cine tiende a reproducir y reforzar estereotipos sociales en relación con los problemas históricos. Así mismo, el cine puede ser un mecanismo ideológico en sí mismo, si busca perpetuar ideas vinculadas a procesos sociales más amplios. [...] Todo filme es una puesta en escena social que primero selecciona y clasifica objetos, lugares, personas, acontecimientos etc., y después reorganiza ese conjunto social para un público. (Edward Goyeneche-Gómez, 2012: 392).



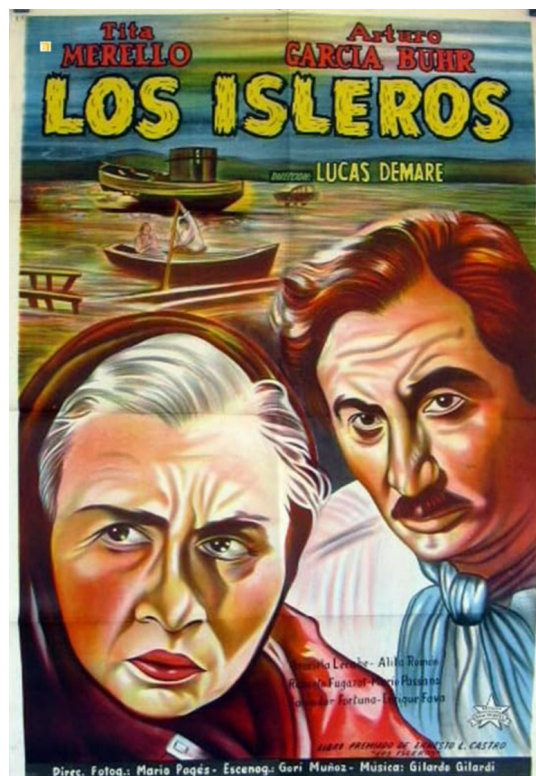
**Imagen 1.** Póster de *Esposa Último Modelo* (Carlos Schlieper, 1950).

El tiempo histórico de aquel cine de las décadas de 1940 y 50 transcurre durante buena parte de la preeminencia del Estado de Bienestar peronista, que establece como premisa la construcción del Ser Social como sujeto de derechos y obligaciones a partir de la estructuración del



mundo del trabajo. El desarrollo de las fuerzas productivas concentradas en la Capital Federal, ya desde la crisis de 1930, atraen a muchas familias campesinas desde el resto del país hacia la ciudad Buenos Aires, centro cosmopolita que aglutinaba, además de una grandísima población, las expectativas de una vida con mayores oportunidades de un mejor vivir, universalizando el estilo de vida urbano. El crecimiento poblacional desmesurado condujo al solapamiento de distintas idiosincrasias yuxtapuestas en un pequeño territorio en donde las expectativas de bienestar convivían en una acumulación social un tanto caótica. Las políticas de generación de empleo y el orden comunitario necesario para la convivencia y proyecto productivo en la creciente metrópolis necesitaron de un esquema de propaganda que contribuyera a dicho orden. A toda esta masa se le envió un mensaje de conducta que la condujera de acuerdo a un patrón de organización y roles de pertenencia relacionados con la fuerza del trabajo para el progreso, y fomentando en el núcleo familiar el marco esencial y sostén moral. El cine fue uno de los mecanismos esenciales por su potencia cautivante capaz de conmover, en un movimiento en el cual logra historizar el momento que da origen al Ser argentino propuesto, como desplegar también una ética del porvenir, propuesto desde la conducción política nacional. Al hablar sobre un sistema común de orientación cultural en una sociedad, Quijano reflexiona sobre el encuentro de grupos sociales con orientaciones culturales particulares en el plano de la modalidad de la convergencia:

En esa medida, la *cultura dominante* es un mecanismo, entre otros, de integración de la sociedad, esto es, de mantenimiento de un modo concreto de integración que incluye la dominación de unos grupos sobre otros. Por lo tanto, la *cultura dominante* funciona como un instrumento de dominación. (Quijano, 2014: 674)



Imágen 2. Póster de *Los Isleros* (Lucas Demare, 1951).

Por lo tanto, en este encuentro cultural selectivo que el cine propone, es de suma importancia contemplar que tener el control de los medios masivos de comunicación constituye un elemento central en la estrategia de dominación cultural. Aquí lo selectivo radica en la práctica de la *edición*, el recorte de los elementos, los personajes y las acciones que la Ficción cinematográfica aplica y luego reorganiza con la potencia naturalizada del verosímil. Sunniga y Zeiguer, en el artículo “El Cine reconstruye Buenos Aires” (2012), en referencia al armado simbólico en estos medios, aportan “la perspectiva de (Eliseo) Verón (1998), quien afirma que lo ideológico, lejos de ser un tipo de discurso, es una dimensión que se halla presente en todos los discursos producidos en una formación social, pues al haber sido producido en determinado contexto deja ciertas huellas.” El cine se encarga de enfatizar de qué manera debiera actuar la ciudadanía, el hombre y la mujer, para alcanzar la felicidad en dicha convivencia organizada e interpretada en roles comunitarios específicos. En referencia a esto, Guido Fernández Parmo propone que hay que pensar a *lo* femenino como una construcción social que deriva en la creación de órdenes de comportamiento para moldear las esferas de acción de la mujer, tanto en el pensamiento como en el proceder, incubadas a través de siglos de sociedad, que el cine proyecta y afirma en su mecánica de proyección.

Hay una apropiación del poder en el ideal de mujer hija-madre-esposa. La mujer se vuelve activa pero dentro de un ámbito privado, al menos en el ideal peronista. [...] La familia, así, es el límite racional, la institución racional, que mantiene a la emocionalidad femenina, desmesurada por naturaleza, dentro de los límites que permitan a la sociedad mantener en pie el rol de la familia burguesa en la reproducción capitalista: el hombre mirando hacia el exterior y la mujer mirando hacia el interior. (Fernández Parmo, 2010: 5)



Imágen 3. Póster de La Barra de la Esquina (Julio Saraceni, 1950).



Esta misma experiencia histórica y ficcional, aunque testimonial, encontrada en las tres películas mencionadas, resulta un tanto contradictoria a la luz de las acciones del Partido Peronista Femenino y el impulso a la participación femenina en la actividad política y social como protagonista de su tiempo. Con lo cual, pareciera indicar que las grandes películas seguían reproduciendo un modelo de dominación cultural apoyado en el Melodrama clásico de un cine industrial que repetía su fórmula del éxito. Es de pensar que una dinámica imperante de los grupos de poder seguía enfatizando esquemas sociales de control a través de los instrumentos de comunicación que conducía, e interpretaba el lugar de la mujer alejada de un rol crítico, como parte de los grupos subordinados a la conducción cultural.

Al sumergirme ya en cada film, y a partir de lo establecido hasta aquí, reconozco en *Esposa Último Modelo* la evidente narrativa que, recostada en la mentalidad de época, delimita claramente los ámbitos de pertenencia en una saludable relación marital esposo-esposa. El personaje de María Fernanda, no habiendo estado “preparada para ser buena esposa”, resulta ser un “fraude” para Alfredo. Al final del relato ella aprendió a cocinar, a ordenar, a reconocer al hogar como su lugar, y hasta nos confiesa estar embarazada, a la espera de un hijo de Alfredo, cumpliendo con todas las prerrogativas que le incumben a una buena mujer-esposa. Alfredo, a pesar de que María Fernanda es millonaria (pero inútil presidenta de la empresa), pone como condición a la continuidad del matrimonio el hecho de que él será el proveedor y sostén económico del hogar.

Estructura similar en la división de tareas y responsabilidades encuentro en *Los Isleros*, que, aunque la narrativa ocurre en un ámbito campestre, en las afueras de Buenos Aires, en las islas del Delta del río Paraná, asume la distribución familiar de la misma manera que en la película antes mencionada. Leandro le impone a su mujer, Rosalía, el rigor de la relación conyugal. A pesar de que el personaje que interpreta Tita Merello se muestra como una mujer fuerte y trabajadora, a ella le pertenecen los roles del cuidado del hogar ni bien Leandro la lleva a vivir a su rancho. Él la castiga físicamente cuando no se ajusta al esquema normativo de la convivencia. Aquí, en paralelo, se enfatiza el rol del trabajo como regulador de la naturaleza y valor primordial de la comunidad organizada.

Finalmente, en *La Barra de la Esquina* encuentro a un personaje diferente, el Artista, quien triunfa y vuelve al barrio de sus orígenes, lugar de resguardo de todo lo bueno, como ser la amistad y el amor verdadero. A pesar de que el personaje de Alberto ha triunfado en el “mundo entero” con el tango, su añoranza es un continuo recuerdo desde su propia niñez hasta la juventud, poniendo en valor el rol fundamental de la amistad varonil, fuente de aprendizaje y convivencia. En el barrio también están los lazos con la mujer que siempre lo esperará, siendo que es el único amor que tiene valor genuino y será para siempre, pues en el éxito artístico Alberto nunca lo encontró. En esta película acontecen dos aspectos relevantes. Primero, durante el noviazgo de Alberto con Elisa, ella se alegra cuando él por fin empieza a trabajar en un taller gráfico. Esta era condición del padre de Elisa para que la relación amorosa pudiera concretarse, sin que la misma condición corriera para ella. El segundo referencia a la fuerza policíaca, que es representada como una institución respetable y que ayuda a los descarriados a enderezarse,



persuadiéndolos de desistir de conductas que corrompen el orden social. La Policía, como institución de control Estatal, es promovida como una fuerza benevolente del Orden, que si necesita recurrir a la *fuerza* lo hará, pero por el bien de la comunidad. Algo parecido ocurre en *Esposa Último Modelo* durante las secuencias en la comisaría, momento en dónde el comisario se muestra comprensivo y firme a la vez. En *Los Isleros*, Leandro le impone por la fuerza física el orden de la convivencia a Rosalía, quien se muestra rebelde, como la naturaleza que les rodea y debe ser gobernada.

## Mentalidades de Época

Todas estas reflexiones configuran las mentalidades de época alrededor de las conductas de cohesión social, tanto como refractarias de la sociedad que las genera, tanto así también como síntesis de las propuestas ideológicas en las narrativas de estas películas. Establecen la hegemonía organizadora social, que como emergente moral se quiere transmitir a la sociedad para normatizarla estructuralmente. Sin embargo, es muy interesante para entender este aspecto de imposición ética, la manera en que Pablo Floqueira Lombardero analiza la noción de mentalidades en el artículo "*Mentalidad e Historia de las Mentalidades*", citando a Carlos Barros:

Dentro del concepto de mentalidad hay cinco componentes que serían lo racional, lo emotivo, lo imaginario, lo inconsciente y la conducta. Pero no debemos olvidar que la mentalidad no se separa de las estructuras sociales, siendo un elemento muy importante de las tensiones de carácter social. (Carlos Barros citado en Floqueira Lombardero, 2013: 1)

Por lo tanto, no sería aventurado comprender que, si en una sociedad habitan varias mentalidades, la preeminencia de unas sobre otras se ejerce también a través de un dispositivo de comunicación masiva, y responde a una cabal muestra del dominio cultural de la sociedad por parte de quienes detentan el poder político-mediático, en un sentido amplio del término. Esto es relevante al momento de construir el *verosímil* del mundo de los relatos de ficción, ya que sin una cultura dominante que los soporte en su imaginario colectivo, la representación de la sociedad que las películas nombradas reproducen, no tendrían sustento.

La mentalidad de época es la expresión del temperamento colectivo a través de una estructura intangible y arraigada, que solo lentamente el paso del tiempo y varias generaciones la van modificando. Diversos grupos disputan el control simbólico en la sociedad, y de acuerdo a cómo logren representarse y distribuir sus mensajes en la sociedad, tendrán mayores o menores chances de auto definirse social, política y económicamente. Leandro González de León, en el libro *Cine Comunitario Argentino* (2017), cita a Pasquali en el siguiente extracto:

Una descripción del sistema de comunicaciones de una comunidad es una forma de caracterizar a la comunidad misma: su identidad, su sistema de valores, su memoria colectiva. Por lo tanto, el control de los sistemas de comunica-



ciones por parte de las élites es una de las formas más eficaces de control social (González de León en Molfetta, 2017: 165)

La cosmovisión del melodrama se materializó en una estética cinematográfica que aún hoy se repite como dominante, en donde la narrativa de las grandes películas se sostiene en un cine de género estandarizado, basado en una argumentación melodramática. De manera abreviada podría decirse que con una historia de amor se reproducen los patrones de una ideología dominante que mantiene cánones de aquel cine de 1950. Ese es el cine al que se denomina *mainstream* o comercial. Grandes películas como *El Secreto de sus Ojos* (Campanella, 2009), *Corazón de León* (Carnevale, 2013), o *Comodines* (Nisco, 1997) traen los mismos problemas y tragedias, en nuevos envases estéticos.

## Nuevo Cine Argentino

Ante dicho dilema ético y estético, han aparecido en el cine argentino de los últimos años, una serie de propuestas que le han disputado el sentido de lo representado en la cinematografía de ficción clásica. Estos relatos han provocado una apertura significativa, con dispar aceptación en la sociedad, para poner en discusión la integración de grupos sociales marginados. Algunos no traspasaron más que fugazmente la barrera intelectual y sensible, pues pertenecen a una tradición mecanicista del cine, como industria cultural que a pesar de estar atenta al rumor de las mayorías dominadas, mantienen la repetición de una estilística dominante en el ejercicio de filmar y narrar. Dentro de lo que se denominó *Nuevo Cine Argentino* (NCA), se aglutinó una corriente generacional que intentó, en forma atomizada, una mirada interpretativa de la crisis social desprendida de las políticas neoliberales aplicadas en Argentina durante los años 90. Entre algunos aspectos clave, propuso representar la marginalidad de las clases excluidas del sistema económico y social, pero lo realizó a través de una mirada estigmatizante, y que luego se repitió en una estética vacía. Nicolás Prividera elabora una certera crítica:

El NCA apenas se animó a mostrar algunas de las secuelas marginales de esa degradación política, económica y cultural, centrándose precisamente en el relato distante de seres marginales, sin establecer con ellos -ni entre ellos y su momento histórico- ninguna relación. (Prividera, 2015: 54)

La filmografía de ese período, simbólicamente encabezado por la película *Birra, Pizza, Faso* (Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, 1998), fue la desafiante reacción de una nueva camada de directores jóvenes, formados en la clase media porteña, que en sus primeros pasos se encontraron con la contundencia de una sociedad argentina y bonaerense rota. Ante tal panorama decidieron narrar los hechos angustiantes que les conmovían, acompañados de una atmósfera neorrealista cinematográfica fiel a una tradición coherente con el buen contar en el cine, aunque con escasos recursos al principio. La ética imperante fue la de contar la vida de los pobres, que es su circularidad existencial, estaban condenados a una rutinización de su tragedia, ante la mirada esquiva de las élites. El tiempo fue repitiendo un modelo estético exitoso de una mi-

rada paternalista y contemplativa del deterioro social, y así se fundó más un movimiento cinematográfico que una disputa al sistema de dominio cultural.

En ese sentido, los grupos sociales dominados sólo *participan* de la cultura dominante en tanto *clientela*, mas no como autores o *elaboradores* de esa cultura. Esto es así, inclusive, en los casos en que algunos elementos originados entre los dominados son apropiados por los dominadores. (Quijano, 2014: 9)

Tomando distancia del NCA, aunque aún así reconociendo haber protagonizado los primeros pasos de una búsqueda marginal al cine comercial, lo interesante del segundo grupo de películas aquí propuestas, es que quiebran la narrativa porteña del melodrama, y arroja la mirada del espectador sobre problemáticas que la producción audiovisual de ficción no había llegado a profundizar. Se rebelaron así a una doctrina del *buen filmar*, pues se atrevieron a enfrentar sentidos estilísticos normalizados. Es la aparición de lo periférico y alejado del centro simbólico de construcción del sentido social. Me atrevo a sostener que esto ocurre en sincronía con una maduración formativa a través de años de fomento económico al cine argentino a través del INCAA, permitiendo la aparición de nuevas escrituras, poéticas y directores. También ocurre una democratización del acceso a los recursos técnicos para filmar, generando la propagación de las herramientas básicas con las cuáles masificar la realización y reproducción de las historias.

## Modelo de la Infelicidad

Siguiendo Con el análisis intertextual, en la selección de una narrativa actual que rompe el sentido estandarizado del relato cinematográfico, elijo, en primer término, *El Azote* (José Celestino Campusano, 2017). Se trata de una película que retrata la crisis personal y social de las relaciones familiares e institucionales en la periferia de la ciudad de Bariloche. “El Alto”, lugar donde transcurre la acción, corresponde a un territorio en crisis que aloja una comunidad disfuncional y agredida. En segundo lugar *P3nd3j05* (Raúl Perrone, 2013) que aporta otra mirada alejada de la centralidad Porteña de Buenos Aires, desde el Oeste del Conurbano bonaerense, intentando poetizar las problemáticas adolescentes que giran en torno a la pertenencia e identidad frente a la hostilidad social, familiar e institucional. En tercer lugar, incluyo a *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999) aborda, con un lenguaje actoral despojado y discreto, los conflictos de comunicación y falta de trabajo de una sociedad urbana, joven y de clase media, expuesta a la pérdida de valor comunitario en épocas de consumismo. Para finalizar, en *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) se refleja una pintura clasista de la sociedad salteña, que, desde la puesta en evidencia de las interrelaciones sociales de convivencia, critica el privilegio y egoísmo de los más acomodados y sus concepciones estigmatizantes sobre los demás.

Todas estas historias cinematográficas, se desentienden de la posibilidad de alcanzar en la expectativa de su narrativa, la aspiración de un núcleo familiar feliz. De hecho, se acercan más a pensar en un *Modelo de la Infelicidad*, como forma de sintetizarlo. Las instituciones no están, o aparecen para oprimir, como la policía en *P3nd3j05* y en *El Azote*. El mundo del trabajo no existe formalmente,



es precario, clandestino, o angustiante. Esta cosmovisión es heredera de las huellas que el neoliberalismo meritocrático va dejando. Las películas resultan contra-hegemónicas al imperativo de *éxito* de la cultura de la realización mediante el trabajo honesto, la familia y el consumo material y simbólico, en contraposición con una planificación positiva de la sociedad moderna, montada en los clásicos arquetipos del cine, como sus historias de amor romántico, su épica de superación individual, y la contundencia del mérito que nos elevará de la mediocridad y fastidio. Estos universos denunciados en las nuevas ficciones ocurren en el momento crítico del fracaso del bienestar de la comunidad. Este nuevo cine ha decidido ser contado de la única forma en que se auto-define, y es, proponiendo nuevas poéticas. Sus autores nos dicen: “No soy feliz así como dijiste que lo sería, y te lo hago saber a mí modo, a la manera de mis pares, de mi cultura, de mis símbolos. Si, utilizo tus medios, pero buscando otra manera que no te interesa o que no buscaste. Así comparto entre los míos que saben de qué hablo. Tus instituciones y tus mecanismos no me contemplan ni me protegen de las problemáticas que atravieso”. Consecuencia de ello, estos relatos dan cuenta de cuerpos que narran sus padecimientos al expresarse, en cuya memoria están las marcas del poder que delimita, oprime y excluye hacia los márgenes de la participación. Aquí lo periférico ocurre en un doble movimiento: Por un lado, en forma excéntrica a los territorios privilegiados en tanto ejes culturales y políticos de la sociedad argentina, pues estar fuera es ser marginal, distante, oculto; y por el otro, es estar ajeno a la construcción de los hechos culturales por no tener derecho a la participación en los medios de comunicación que configuran las *Verdades* de la sociedad, y que es esencialmente narrada por la *cultura dominante*. Desde esta *contra ofensiva* es que se construye el verosímil de estas ficciones, que parecen oponerse al mundo feliz del *Modelo del Sentimiento*, pero atestiguando en su emocionalidad que esa fantasía no es real. Es un contra-verosímil entre textos y épocas, pero que se articula a partir de la idea de la multiplicación de las voces.



**Imágen 4.** Póster de Silvia Prieto (Martín Rejtman, 1999).



Veámoslo sobre la cinematografía que he seleccionado. En *Silvia Prieto*, Martín Rejtman logra elaborar un relato que cuestiona la naturalidad en la interpretación actoral, y propone una sociedad en donde la comunicación interpersonal no llega a quebrar la apatía de los jóvenes que habitan la ciudad de Buenos Aires, monetizando sus interacciones en diálogos carentes de sentimientos. Interpretan así relaciones amorosas vacías y superficiales. La sensación es que no hay familia, no hay pasado ni futuro, sino más bien una coexistencia en una comunidad fragmentada, fruto de la sociedad de consumo, y que divaga lejos del aglutinante del trabajo y la familia. Es cierto que, aunque quiebra el verosímil con otros textos audiovisuales, logra coherencia interna en un relato que, en parte, parece perder el contexto histórico.



**Imágen 5.** Póster de *La Ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001).

En *La Ciénaga*, existe una tensión de clase, que expone la falta de armonía en los vínculos de oportunidad y pertenencia, reflejado en los prejuicios que la sociedad salteña acomodada construye sobre sus privilegios. La familia es un territorio agobiante con el que hay que convivir más que disfrutar. Parece romper también (como en *Silvia Prieto*) con el *modelo del sentimiento*, al desconocer la existencia de la felicidad, y convirtiéndolo en hastío. La estética que expone Lucrecia Martel desnaturaliza los puntos de observación para proponer, por momentos, un montaje sobre la contemplación del transcurrir del tiempo, quebrando el esquema convencional del plano y contraplano.



**Imágen 6.** Póster de *P3nd3j05* (Raúl Perrone, 2013).

Perrone, luego de una larga trayectoria, filma *P3nd3j05*, una obra que, como las antecesoras, se aleja de la representación convencional, y rompe el naturalismo estético, provocando un acercamiento sensible hacía los conflictos de los adolescentes del conurbano bonaerense. La película intenta ser la voz (muda) de este grupo de jóvenes, construyendo un atípico mundo sensorial que da cuenta de cómo perciben el mundo los protagonistas, excluyendo prácticamente a los adultos. Estos sólo aparecen en las sombras, tratando de transmitir normas de conducta o convivencia. Pero el mundo adolescente, representado estéticamente a través del blanco y negro, parece estar desconectado de dicha adultez, casi hasta hacerla desaparecer. La familia es un fenómeno ausente. Y un embarazo no es sinónimo de unidad. Es un mundo oscuro y problemático.



**Imágen 7.** Póster de *El Azote* (José Celestino Campusano, 2017).

Por último, *El Azote* podría ser considerado el relato más clásico de estos cuatro, sostenida dicha interpretación por su estética formal desde el punto de vista de la cámara y el montaje. Y esto es cierto. Pero lo que la une al grupo precedente, es que se trata de otra mirada más de una realidad marginal, en dónde el cine estandarizado no se arriesga a asomarse. Además, el punto de vista geográfico también elude la concepción clasemediera y burguesa porteño-centrista argentina, para situarse en la periferia de la ciudad de Bariloche. Un lugar en donde abundan los barrios pobres, con situaciones familiares fragmentadas. La sociedad expresada en la película es un ámbito que carece de amor y afecto, en dónde los recursos económicos están ausentes y la precariedad es parte del paisaje. Lo formidable de esta obra, es que se anima a mostrar una ciudad de Bariloche que no aporta a la postal turística. Los únicos paisajes semi-urbanos involucran serranías con bruma o humo, para enturbiar el clima. Lo institucional de la presencia del Estado, como soporte de políticas públicas, es descrito desde dos lugares que no parecen resolver las necesidades populares. La policía que violenta a los jóvenes y la institución que contiene a los jóvenes problemáticos se tambalea entre empleados escrupulosos, pocos recursos materiales y buenas intenciones. Campusano, desde personajes y diálogos a veces un poco trabados, pone en su tablero narrativo una estética que descubre un mundo desordenado y disfuncional al cual la sociedad le es invisible, e indefectiblemente abandona a su suerte.

Ante tal panorama desolador y fragmentado, Cecilia Fiel analiza la potencia político y social de expandir y potenciar otras formas de disputar el sentido de representación:



El cine que empodera, plantea que en el asumir y llevar adelante el acto de enunciar, los actores intervinientes se emancipan de los discursos hegemónicos, sean los políticos o los espectaculares, en ambos casos construidos y difundidos por los grandes medios de comunicación desde las noticias televisivas hasta miniseries, novelas y películas. Este hecho, al mismo tiempo, impacta produciendo una transformación en la subjetividad de sus participantes quienes se reconocen como sujetos capaces de construir sus propios relatos. (Fiel en Molfetta, 2017: 192)

Lo sobresaliente de las estéticas contra-hegemónicas aquí descritas, es que discuten con la normativa industrial del cine desde diferentes abordajes. Se desenvuelven en la búsqueda de dar repercusión y pantallas a diferentes sectores de la sociedad que son invisibilizados y narrados por otros, colonizada la percepción de la otredad, de la naturaleza y de ellos mismos, perdiendo la posibilidad de generar consenso social sobre la resolución de sus necesidades. Pero queda en el aire la discusión que se establece entre modelo de representación y sector representado. Pues, si los estereotipos sociales son determinados por una élite, además de acceder a la enunciación, los grupos marginados deberán auto definirse, ser creadores de su identidad y construir su propio espacio simbólico y participativo a partir de una estética propia.

Son los grupos humanos, portadores de las culturas, quienes tienen derecho no sólo de portar una cultura sino de elaborarla y reelaborarla, con la autonomía necesaria para organizar en cultura su cambiante experiencia social y psicológica, y por lo tanto para escoger en el fondo universal de elementos culturales, lo que resulte mejor para el desarrollo y el cambio de la calidad de vida humana. (Quijano, 2014: 688)

La creación artística necesaria para disputar el sentido de la experiencia sensible hará posible que florezcan nuevos contenidos simbólicos para exponer ante la sociedad y ante los propios, el lugar de pertenencia y valía comunitaria. Es por ello que las narrativas ficcionales son elementales para reforzar una auto-determinación cultural que haga florecer un espacio imaginado en el optimismo de contar la propia historia o la que deseamos que sea parte del porvenir. Volviendo a Enrique Dussel, emerge como necesario el arte de la propia comunidad que se emancipa desde el cine:

En la obra de arte no hay solo un productor de un ente estético que desarrolla la mera estética natural, sino que hay una comunidad, una historia cultural, también como determinación determinante determinada por todo el sistema contextual de instrumentos civilizatorios que permiten ese desarrollo. La belleza es crecientemente una nota de todo producto cultural, el campo estético va extendiéndose y penetrando en todos los campos de la existencia humana. (Dussel, 2018: 16)

## Conclusiones

A través de este recorrido, creo haber interpretado desde la filmografía escogida la relación de antítesis entre Dos Mentalidades de Época, sintetizadas aquí como el Modelo del Sentimiento y el Modelo de la Infelicidad. En ambos esquemas es cierto que se articulan desde una impronta hegemónica y contra-hegemónica en cuanto a lo discursivo, sea esto plasmado desde el plano ideológico como también el estético en cuanto a lo expresivo de las películas. De todos modos, no creo que en la actualidad argentina haya desaparecido el melodrama, pero si hay películas que han salido a disputar el espacio simbólico y normalizador que la moral de la industria cultural reproduce en cada film, en cada serie de plataforma de *streaming*. Ello se consigue con la apropiación y creación de la obra de arte, y que en esta propuesta incluye a la cinematografía de ficción como herramienta simbólica de representación. He intentado poner en valor la importancia de una mirada que rompa con la coherencia reproductiva del mensaje impuesto por el sistema dominante, y que representa intereses tendientes a mantener el *status quo* de dominación política, económica y cultural, alejando a muchos colectivos sociales del debate del sentido en el escenario público. El modelo contra hegemónico, participativo y multiplicador, abre para diversos colectivos marginados de la comunidad un paradigma de resistencia que permite disputar espacios de acceso a la discusión social, potenciando la oportunidad de avanzar en la solución de sus problemáticas. Esto lo logran participando en la elaboración de la narrativa de ficción cinematográfica desde sus propias historias y autocomprensión como sujetos y ciudadanos de derechos de autodeterminación. Entonces, la historia se construye con una base ancha, o que intenta amplificar la participación, pues narrar otras historias es convertirse en una sociedad que contempla e incluye en lugar de imponer. La narrativa de ficción debe poder contar otros *verosímiles* que sean escritos, producidos y distribuidos por una cadena de reproducción autónoma y periférica, y que no quede subyugada en las *Redes Sociales Digitales* del poder.

## Bibliografía

- Berardi, Mario (2020). Material de lectura de la Diplomatura en Cine Argentino: Ficción y Realidad I, Módulo 1 y Módulo 2. Sholem – Filosofía y Letras UBA.
- Dussel, Enrique (2018). "Siete hipótesis para una estética de la Liberación". *Praxis. Revista de Filosofía* no 77. Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México
- Fernández Parmo, Guido (2010). "La representación de la mujer en el cine argentino". *La Máquina Retórica*. Disponible en: <http://lamaquinaretorica.blogspot.com/2010/07/cine-clasico-argentino-la.html>
- Folgueira Lombardero, Pablo (2013). "*Mentalidad e historia de las mentalidades*". *Pretérito Imperfecto*. Disponible en: <https://istoreyepisteme.wordpress.com/2013/08/29/mentalidad-e-historia-de-las-mentalidades/>
- Goyeneche-Gómez, Edwuard (2012). "Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual". *Palabra Clave* 15 (3), pp. 387-414. Universidad de La Sabana. Bogotá.



- González de León, Leandro (2017). "Trabajo, comunicación y democracia. Cooperativas de la comunicación audiovisual del Gran Buenos Aires Sur". Molfetta, Andrea (organizadora). *Cine comunitario argentino: mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Teseo.
- Fiel, Cecilia (2017). "La cámara enfoca donde los pies pisan. El trabajo de Cine en Movimiento". Molfetta, Andrea (organizadora). *Cine comunitario argentino: mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Teseo.
- Prividera, Nicolás (2014) *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Los ríos.
- Quijano, Aníbal (2014) "Dominación y Cultura: notas sobre el problema de la participación cultural, en *Cuestiones y Horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*". Buenos Aires. CLACSO.
- Suniga, Natalia Clelia, y Zeiguer, Paloma (2012). "El cine reconstruye Buenos Aires. Un análisis comparativo de las dos caras de la modernización urbana a través de obras cinematográficas". *Quid* 16 N°2, Septiembre (pp. 213-227). Instituto Gino Germano. UBA. Buenos Aires.

### Federico Luaces

fede.luaces.df@gmail.com

Federico Luaces obtuvo su Licenciatura en Publicidad en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Lomas de Zamora en 2001. Continuó su formación a través de cursos y especializaciones orientadas a la comunicación social, la imagen, la expresión y técnica visual, priorizando la capacitación en fotografía aplicada a la cinematografía. Allí encontró el espacio técnico y artístico dentro del cual se ha desenvuelto hasta la fecha. Su recorrido profesional comienza trabajando en cine, desempeñándose en roles dentro de las áreas de iluminación y cámara, comenzando por los oficios de base como asistente en la industria cinematográfica. Con el paso del tiempo y la aparición de oportunidades, actúa como director de fotografía y cámara en los largometrajes documentales como "Abuelo Gaucho" de Marín Donatti, "Glaciares: agua del futuro" de Palo Kühnert, "Kombit" de Aníbal Garisto, "Testigo de Otro Mundo" de Alan Stivelman, "Uturuncos" de Claudio Beiza, "El Polonio" de Daiana Rosenfeld, y en "24 Hours of Reality: harassing the Wind" de San Telmo Producciones, entre otros. La misma tarea ha ocupado en los cortometrajes de ficción "De la Muerte de Un Costero" de Carlos Díaz y en "Como un Signo" de Gabriel Feller. En el largometraje de ficción "Aballay" de Fernando Spiner (2da. Unidad) también ocupó el mismo cargo. Dirigió fotográficamente también algunos Video Clips y Publicidades.

# *EL INCAA Y LA RAZÓN EVALUADORA. EFECTOS PRÁCTICOS EN UNA CONCEPCIÓN DE LO REAL*

POR CECILIA FIEL

**The INCAA and the evaluative reason.  
Practical effects on a conception of the real**

**Resumen:** A partir del concepto de razón evaluadora (Giuliano), en tanto racionalidad propia de lógicas vinculadas a las prácticas de evaluación, el artículo analiza la concepción de lo real que se desprende de la normativa del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina) para el documental digital durante los años 2007-2023. Bajo forma disciplinar, la razón evaluadora produce control a través del marco normativo que instrumentaliza su producción afirmando una mirada estática de lo real. Las normativas establecen una línea divisoria entre la tradicional dicotomía ficción/documental como una oposición excluyente, pero que los integrantes de la comunidad audiovisual se encargan de desarmar desde su práctica. La docufricción (Ruiz) irrumpe o como una salida a la herencia moderna y colonial del cine.

**Palabras claves:** INCAA, razón evaluadora, racionalidad, documental digital, lo real

**Abstract:** Based on the concept of evaluative reason (Giuliano), as a rationale inherent to logics linked to evaluation practices, this article analyzes the conception of reality that emerges from the INCAA (National Institute of Film and Audiovisual Arts of Argentina) regulations for digital documentaries during the years 2007–2023. In a disciplinary form, evaluative reason produces control through the normative framework that instrumentalizes its production, affirming a static view of reality. The regulations establish a dividing line between the traditional fiction/documentary dichotomy as an exclusive opposition, but one that members of the audiovisual community are responsible for dismantling through their practice. Docufriktion (Ruiz) breaks into the public eye as a way out of the modern and colonial legacy of cinema.

**Keywords:** INCAA, evaluative reason, rationality, documentary, the real



## El INCAA y la razón evaluadora

Con la asunción de Javier Milei como presidente de Argentina, la nueva gestión del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), presidida por Carlos Pirovano, dejó sin efecto un plan de fomento que será recordado como el más virtuoso de su historia; el acceso a subsidios por las jóvenes generaciones lo había convertido en vanguardia dentro de Latinoamérica. Contrariamente, en el primer año de la era Milei y gracias a su política de desguace al fomento del cine nacional, el INCAA ya arrojó la triste cifra de “cero” producción nacional durante el primer año de gestión y una reducción del presupuesto destinado a la plata de empleados, lo que significó su baja en un 70%.

La finalización del Plan de Fomento destinado a la producción de documentales digitales, cuya primera resolución fuera la 632/2007, nos permite analizar al INCAA como un organismo producto de un Estado moderno, que despliega un tipo de racionalidad instrumental. Dicha racionalidad se expresa en su práctica de evaluar y en las normativas dictadas para los Comités de Evaluación y de Visualización de documentales digitales.

Creado en 1957 a través del decreto ley 62/57 bajo el nombre Instituto Nacional de Cinematografía, el organismo tuvo por objeto el fomento y la difusión del cine Nacional, es decir, irrumpió como institución moderna en el marco de un Estado moderno y junto a una racionalidad específica. De acuerdo a Aníbal Quijano, al consolidarse la dominación colonial europea sobre América, se va construyendo la racionalidad/modernidad europea que se establece “como un paradigma universal de conocimiento” (1992:14) que se naturaliza en todos los órdenes de la sociedad y olvida que es producto de una estructura colonial de poder en la cual operan las relaciones sociales clasistas, binarias y jerárquicas.

Dicha modernidad/racionalidad desarrolla “una serie de prácticas orientadas hacia el control racional de la vida humana” (Castro Gómez, 2000:93)<sup>1</sup>. En este punto observamos cómo el INCAA y su práctica de evaluar son expresión de la denominada razón evaluadora (Giuliano, 2018), en tanto racionalidad pedagógica que instrumentaliza su producción. Dicha racionalidad, dominante, pervive gracias a la naturalización de lógicas relacionadas con el acto de evaluar o examinar (Giuliano, 2019a:3) y que en su proceder reproduce *lo mismo* y multiplica el modelo de mercado, fijando procedimientos que, al mismo tiempo, lo garantizan. Se trata de estar atento a cómo una racionalidad específica, en este caso la pedagógica, se encuentra “imbricada en una práctica o en un sistema de prácticas que se condensan en diferentes dispositivos, mecanismos y tecnologías” (Giuliano, 2019a:6). Es en este marco en que un jurado o un comité de evaluación subsumido en dicha lógica opera como “tecnologías de poder”<sup>2</sup> en tanto “determi-

1. Santiago Castro Gómez señala entre dichas prácticas “la institucionalización de las ciencias sociales, la organización capitalista de la economía, la expansión colonial de Europa y, por encima de todo, la configuración jurídico-territorial de los estados nacionales” (2000:93)

2. Foucault nos da cuatro tipos de tecnologías: 1) “la de producción –aquellas que nos permiten producir, transformar o manipular cosas; 2) tecnologías de sistemas de signos, que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones; 3) tecnologías de poder, que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación (...); 4) tecnologías del yo, que permiten a

nan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación” (Foucault, 2008:48). No obstante esto, más adelante, veremos cómo una norma puede ser desestimada en la práctica por los miembros integrantes de los comités.

Cuando hablamos de colonialidad, a diferencia del colonialismo entendido como la relación de dominación de unos sobre otros (Quijano, 1992:11), hablamos de la perpetuación del patrón colonial de poder que se reproduce hasta la actualidad y que asegura aquellas relaciones de dominación. Walter Mignolo, más que hablar de patrón colonial, se interesa en pensarlo en términos de “matriz colonial de poder”, entendida como “una red de creencias sobre las que se actúa y se racionaliza la acción” (2014:17). Se torna necesario entonces revelar el mecanismo de dicha matriz y desmantelarla para desprendernos de normas y jerarquías modernas. Por esta razón, el análisis de las resoluciones que guiaron la práctica de los comités de evaluación y visualización nos habilita una puerta para pensar cómo desafiamos una razón evaluadora moderna que contrarreste la modernidad/colonialidad (Giuliano, 2020). Al mismo tiempo, dado que el proyecto moderno ha sido evaluativo<sup>3</sup>, se tratará de liberarlo de la herencia moderna y de un tipo de racionalidad y colonialidad que nos abra hacia una descolonización.

Los efectos de la colonialidad cultural que se efectivizaron a través de los patrones culturales de los principios de la modernidad, impusieron “sus principales elementos cognoscitivos como norma orientadora de todo desarrollo cultural” (Quijano, 1992:13). La colonización del imaginario desde los mismos inicios del cine trazó una oposición excluyente entre la ficción y el documental. Tanto las primeras publicidades que lo promocionaban como un aparato para capturar “la vida en vivo” (Niney, 2015:11) como los primeros registros de escenas cotidianas realizados por los hermanos Lumiere fueron en eses sentido. A tan solo un año de su invención, escribe Carlos Mendoza, “el cinematógrafo quedaba indisolublemente ligado a la práctica del periodismo” (2015:22). ¿Cómo pervive hoy esta herencia en el marco de una institución como el INCAA?

## Flashback a la Vía Digital

En el año 2007, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales aprobó, a través de la Resolución 632/20074, el régimen para la adquisición de los derechos de exhibición destinado a

---

los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma (...) obteniendo así una transformación de sí mismos (...). Estos cuatro tipos de tecnología casi nunca funcionan por separado, aunque cada una de ellas esté asociada con algún tipo particular de dominación” (2008:48)

3. Recordemos que esta lógica se encontraba presente en el mismo Plan de Fomento, Resolución 1/2017, que establecía un sistema de puntos para el productor y el director. Además de los puntajes por estrenos, la clasificación, jerarquía de los festivales y premios recibidos y los festivales diseñaban una jerarquía que sería fundamental para la acumulación de puntos y así lograr la obtención del crédito para la producción. Quienes más puntos acumulaban estaban habilitados para acceder a los créditos. En esta línea, otro tema sería analizar las ayudas que otorgaba el INCAA para viajar a determinados festivales, que salvo raras excepciones como el de Guadalajara o Shanghai, estaban orientados a Europa y Estados Unidos (Resolución 171/2019, Anexo II).

4. Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resoluci%C3%B3n-632-2007-128034/texto>



la producción de películas documentales realizadas en soporte digital. Dicha resolución estipulaba la compra anticipada de derechos televisivos para documentales legitimando así las nuevas tecnologías. Dicha resolución, además, permitió que una camada de jóvenes, documentalistas y sin antecedentes frente al INCAA, pudieran presentarse con sus proyectos, obtener el subsidio y filmar. La resolución anunciaba que los proyectos documentales presentados serían evaluados por un Comité de Evaluación de Proyectos Documentales con la participación de los mismos documentalistas como jurados, quienes eran confirmados en sus funciones por el Comité Asesor del INCAA. El jurado, al estar conformado por los mismos realizadores, supo leer las carpetas de proyectos acorde a las transformaciones que ellos mismos experimentaban en su práctica.

A partir del año 2017, esta resolución fue modificada y se creó, con la Resolución 1477/2017, el Comité de Películas Terminadas. Este Comité tenía la tarea de comparar el proyecto presentado al Comité de Evaluación con la versión final presentada como Copia A5 para finalmente aprobar o desaprobado el documental, y en caso de su aprobación, el productor quedaba habilitado para cobrar la última cuota del subsidio. Y es en este punto donde nos interesa, en primer lugar, problematizar el control y la racionalización que una institución ejerce a través de su normativa, regulando, vía los comités, el campo de “lo real” que se deduce de las mismas normativas.

A partir de la Resolución 632/2007, observamos que la misma regulaba, de forma *a priori*, la producción audiovisual, al destinar la Vía Digital solo para documentales. De esta forma, la institución ya fijaba un criterio respecto de qué consideraba como “documental”, partiendo de la división entre lo que consideró real y lo que no lo es. Desde aquí analizaremos qué concepción de lo real se desprendía de las resoluciones del INCAA.

## Partimos de nuestra experiencia

Como realizadoras documentales, en varias oportunidades, hemos presentado proyectos documentales al INCAA para concursar los subsidios a la producción digital y, además, hemos participado como miembros del Comité de Evaluación. Debemos decir que el hecho de declarar con interés proyectos documentales que escapan a la rígida concepción de lo real dada por la norma del INCAA, como veremos más adelante, no ha sido un problema para el jurado, que entiende los límites de dichas normas y que, en tanto límite, sabe que el arte los corre, no solo por el simple hecho de tener la experiencia de la práctica sino porque sabemos, que dicha práctica pone en acto la imaginación y la invención. Más allá de lo dicho, sabemos que sería ingenuo pensar que todos los documentalistas quieren “romper” con las formas narrativas o subvertir una concepción de lo real; como también sabemos que el dispositivo cinematográfico, tal como lo conocimos, ha perdido terreno con el avance tecnológico, pero al presentarnos ante una institución que lleva en su nombre la palabra “*artes audiovisuales*”, en tanto tal, le concierne problematizar los rígidos límites dados al arte.

5. Se denomina Copia A a la Copia final de la película presentada al INCAA.

Una vez presentado el proyecto documental para su evaluación, el recorrido era el siguiente. Primero, era evaluado por un Comité de Evaluación, integrado por cinco representantes de las asociaciones de documentalistas nacionales. Si el proyecto era considerado de “interés” o aprobado, el realizado recibiría cuatro cuotas para la etapa de producción. Una vez realizado el documental y entregada la Copia A al INCAA, volvía a ser evaluado, pero ésta vez, por el Comité de Visualización. Llegada esta instancia, este último analizaba si lo filmado coincidía, o no, con el guion presentado y aprobado por el Comité de Evaluación, algo muy polémico para el documental, puesto que hay un sinnúmero de causas que pueden ocasionar cambios de temas, personajes, historias, etc., más aún cuando los pagos en cuatro cuotas que recibían los productores presentantes dependían de los tiempos del INCAA, que a veces eran abonados con la urgencia necesaria, pero otras, quedaban atrasados y atados a la burocracia del Estado y a la economía del país.

## Resoluciones

Con la Resolución 633/2007 se crea el Comité de Evaluación de Películas Documentales y en sus considerandos dice:

“Que a raíz del dictado de la Resolución N° 632/07/INCAA resulta necesaria la creación de un Comité que analice la conveniencia respecto a la adquisición de los derechos de comercialización televisiva de proyectos destinados a la realización de documentales”.<sup>6</sup>

En el Art. 1 de dicha resolución manda:

“Créase el COMITE DE EVALUACION DE PROYECTOS DOCUMENTALES, que tendrá como finalidad emitir dictamen respecto a la pertinencia de la asignación de los beneficios establecidos para los proyectos documentales”<sup>7</sup>

De estas citas resaltamos que el Comité tendrá por función analizar la “conveniencia” de las adquisiciones y emitir un dictamen respecto de la “pertinencia”. Con la Resolución 1882/2008, Art. 4, se crea el Comité de Apelación, cuya finalidad será “emitir dictamen respecto a aquellos proyectos que hubieren sido declarados sin interés a los efectos de acceder a los subsidios por otros medios de exhibición”, y en los Considerandos de la Resolución 1477-E/2017, se crea el Comité de Películas Terminadas.

De lo expuesto, observamos que la norma racionaliza los tres comités citados, Evaluación, Apelación y Visualización, se asegura el control sobre toda cadena de realización, no de-

6. Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resoluci%C3%B3n-633-2007-128035/texto>

7. En el art. 2 y 3 se establece la cantidad de miembros del comité y la cantidad de tiempo en sus funciones, respectivamente.



jando nada por fuera de la razón evaluadora y, como atañe a dicha razón, “su terreno de acción puede partir de una norma como condición de posibilidad para el establecimiento de lo normal y lo anormal” (Giuliano, 2019a:14).

En 1477/2017, Anexo I, Capítulo I, Art. III, la resolución explica cómo será la liquidación de las cuotas y la presentación de la Copia A según el protocolo de entrega Copia A.

“A los efectos del pago de esta cuarta cuota, la Copia A deberá estar aprobada mediante un Informe Técnico realizado por el área a cargo del chequeo técnico en el Organismo y un Informe del COMITÉ DE PELÍCULAS DOCUMENTALES TERMINADAS, comprobando que el material entregado coincida con la temática del proyecto, originalmente aprobado, considerando las posibles transformaciones del proyecto provenientes del registro de lo real. De haber surgido variaciones entre la propuesta inicialmente aprobada por el COMITÉ DE EVALUACIÓN DE PROYECTOS DOCUMENTALES y la película presentada, se deberá verificar que el presentante haya dado aviso con antelación en aquellos cambios significativos que modifiquen la temática, como así también, de las alteraciones en el rubro Realizador, si las hubieren, los cuales serán remitidos por la Gerencia de Fomento a la Producción Audiovisual al COMITÉ DE EVALUACIÓN DE PROYECTOS DOCUMENTALES para su consecuente aprobación u observación.”

El jurado debía “comprobar” que la Copia A coincidiera con lo aprobado en el primer comité. Ahora bien, ¿“comprobar” no funcionaría en este caso como contrastar? Y si el método de contrastación no es más que confirmar o negar el principio que la norma se dio a sí misma entonces la pregunta pasaría por cómo sustraerse del principio de identidad, ya que solo afirmando la norma el documental sería aprobado por el Comité de Visualización, mientras que si no respondiera a dicho principio, el productor debería devolver el dinero. Según consultamos a miembros del campo documental y al mismo INCAA, nunca este Comité de Visualización dio informe negativo, es decir, no aprobado, de un documental, lo que no es un dato menor.<sup>8</sup>

Esa “comprobación” entre la Copia A y el proyecto aprobado por el Comité de Evaluación tenía en cuenta “las posibles transformaciones del proyecto provenientes del registro de lo real”. Es decir, que estas transformaciones solo fueron vistas por la normativa como transformaciones en el plano del contenido, pero no así en el plano de la expresión. Por supuesto que la norma no aclara qué entiende el INCAA por “registro de lo real”, pero podemos intuirlo o ir deduciéndolo. Volveremos sobre este punto hacia el final.

Prosigamos, la norma establecía que si hubiera variaciones, “se deberá verificar que el presentante haya dado aviso con antelación en aquellos cambios significativos que modifiquen

8. Por otro lado, por supuesto que entendemos la necesidad de noticiar al INCAA de los cambios administrativos respecto de los responsables del proyecto, pero para esto no creemos necesario la realización de un comité.



la temática". Es decir, se insiste en la temática, pero nada se habla de la forma de construcción del relato o en su tratamiento estético. El aviso era puesto en consideración de la Gerencia de Fomento, quien decidía o no su aprobación.

"En caso de haberse omitido dicho aviso o recibir un informe negativo del COMITÉ DE PELÍCULAS DOCUMENTALES TERMINADAS, y no corregirse dicha circunstancia será plausible de la no liquidación de la última cuota y solicitar la devolución de la totalidad de las sumas otorgadas para la realización del proyecto de que se trate."

Dicho artículo explica que habrá una pena en caso de omitir el aviso o por informe negativo, ¿Qué sería un informe negativo? No podemos saberlo porque, como ya anticipamos, nunca se escribió uno, pero podemos suponer que estaría regido por la no adecuación entre lo aprobado y lo presentado. Entendemos que se salga de la norma, pero muchas veces, el final de un proyecto, años de por medio, implica hacer algo muy distinto a lo presentado.

De esta manera, la institución inscribe a la realización audiovisual bajo el sistema de control (Foucault, 2008), a través de normas que dicta para los integrantes de la comunidad audiovisual. Y estas normas que, al fin de cuentas, definen lo que la ficción y el documental *deben ser*, lo hacen de forma disyuntiva, es decir, como una oposición excluyente, se es documental o se es ficción. Esta normativización del ámbito creativo reprime la posibilidad de crear otras narrativas y otras estéticas y de subvertir la rígida división entre dos formas de hacer cine, que están determinadas, como ya dijimos, de forma *a priori* por la norma. Queremos decir que una normativa dada por una institución del Estado tiene un efecto regulador en la forma de concebir y representar(se) lo real que, al mismo tiempo, viene sujeta a la mirada moderna colonial de los inicios del cine.

Si la validez de la norma se construye sobre un consenso, es decir, sobre un acuerdo entre los integrantes de una comunidad, dentro del campo del documental se percibe un acuerdo tácito entre sus integrantes habilitándose una zona intermedia que les permite nuevas formas inventivas. Afortunadamente, en los hechos, esto sucedió, los realizadores que integraron los comités conocían los límites del documental y cruzaron la frontera..., y también la norma.

No está de más reponer que esta situación de división tajante también se traslada al ámbito de los festivales de cine, e incluso a la programación de canales de tv con diseños especiales para "documentales". Entendemos que esto puede ser útil a los fines de la industria cultural, pero el arte es otra cosa.

### **Subvertir la norma: el docufricción**

Una forma posible de romper con la rígida oposición excluyente de la norma tendría lugar en términos de interseccionalidad entre la ficción y el documental. La yuxtaposición de ambos conceptos inaugura una "zona de ambigüedad" (Ruiz, 2019:16) que ha sido denominada "docufricción", entendida como "un modo representativo que supera barreras mediáticas y de



género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales” (Tschiltschke y Schmelzer, 2010: 16). De acuerdo al teórico mexicano Iván Ruiz, la docufricción potencia una disputa “donde las fronteras entre realidad e irrealdad, verosímil y ficción, ya se encuentran diluidas” (2019:16). La subversión también nos permite desarmar las lógicas productivas y reductoras que solo producen un modelo para, al mismo tiempo, reducir a ese modelo todo lo que produce.

Veamos un ejemplo que nos permita pensar esa zona ambigua, interseccional, recién mencionada. El documental *Seré millones* (Fernando Kirchmar, Mónica Simoncini, Omar Neri, 2013) es un film sobre el robo de 10.000.000 de dólares al Banco Nacional de Desarrollo organizado por el Ejército Revolucionario del Pueblo. El “documental” cuenta la organización del robo y la vida cotidiana detrás de sus protagonistas. Oscar Serrano y Ángel Abus, militantes del PRT, empleados y asaltantes del banco, realizan el casting para seleccionar a quiénes filmarán sus vidas. A lo largo de distintas charlas, ambos militantes transmiten sus experiencias e historias del hecho a los actores que actuarán sus vidas con el fin de lograr la construcción de los personajes de forma fidedigna.

La actriz y el actor seleccionados en el casting visitan a los protagonistas de la historia, Laura Zona, alias Beba, y a su marido, Oscar. Apenas ingresan a la casa, los actores dicen: “Yo soy Federico Ferreira y voy a hacer el papel del Turco”, y la actriz dice: “Yo soy Rocío Domínguez y voy a hacer de Beba”, lo que recuerda a *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) cuando la actriz Analía Couseyro dice: “Mi nombre es Analía Couseyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri”, y también a *A través de los olivos* (1994) de Abbas Kiarostami cuando el protagonista, mirando a cámara, dice “Soy Mohammada Ali Keshavarz, el actor que hace de director”. Más allá de las citas, guionadas, a los films, aquí ya aparece plantado el recurso que será extremado durante el documental, la historia será contada en la *intersección* de la ficción y el documental.

Minutos después, en medio de un asado, los militantes le cuentan a los actores detalles del operativo, pareciera prevalecer el método stanislavskiano de actuación, es decir, el método por antonomasia del realismo, lo que también nos hace pensar que la poética del realismo ha determinado una forma de pensar lo real en el documental. En esta línea, se encuentra la escena en que maquillan a la actriz, y la maquilladora le preguntan a “Beba real” cómo ve el maquillaje de “Beba de ficción” y “Beba real” le dice: “El maquillaje está bien porque yo me pintaba suave”. En ambas escenas, el personaje se escinde entre lo real y lo representado, planteándose así la identidad entre lo real y lo representado. Y cuando voy hablando de la Beba real y la Beba de ficción lo hago presuponiendo una diferencia implícita que es la misma que plantea la institución y que arriesgo en el glosario.

Las escenas que analizamos a continuación nos parecen las más representativas de cómo la práctica inventiva desestima la norma regulatoria. En un momento los personajes “teatralizan” la reunión en el taxi del Turco, mientras los guerrilleros miran la escena y les hacen observaciones de cómo debería ser representada la situación en función de lo que ellos recuerdan; entre los dos guerrilleros discuten sobre cómo debería ser la actuación de Palmieri, el jefe de la banda. Esta escena se extrema cuando entran en escena los mismos militantes y participan de



la “teatralización”, es decir, ellos actúan de ellos mismos junto con los actores. Una variación de la escena está después, el actor que hace de Palmieri le habla a Turco y a Oscar avisándoles que finalmente se hará el operativo, el montaje corta y aparecen los protagonistas reales en el lugar de los actores, nuevamente corte y se vuelve otra vez a los actores. También se da el proceso inverso, los actores actúan la escena, corte, y aparecen en la misma escena los personajes reales actuando la misma escena que los actores pero *representando* un hecho que para ellos fue real. Otra situación interesante es cuando la actriz le pregunta a Beba si “ella estaba nerviosa” en esa situación, es decir, le pregunta no a la mujer adulta que tiene ante sus ojos, sino a la mujer joven del pasado, la que estuvo en ese hecho. Y Beba responde: “Nunca me puse nerviosa” y la escena prosigue intercalando los actores y los personajes reales. 9

Si el documental acepta la ficcionalización de escenas, la construcción de planos metafóricos que aluden a lo real y la voz en off guionada en la voz de un locutor ¿qué tiene de “real”? deducimos que lo que la institución afirma como real es un verosímil de lo real anclado a una mirada decimonónica, es decir, la de la poética del realismo que hereda el cine en sus comienzos y que atraviesa su desarrollo. La fuerza de la norma intenta impedir salir de una forma única de construcción de un verosímil, ¿pero entonces la cuestión pasaría por “subvertir” el verosímil? ¿pero un verosímil no está sujeto siempre a normas? Y atención, porque *Seré millones* no está cambiando unas normas por otra, por el contrario, camina por la yuxtaposición planteada arriba, la intersección entre ambos campos, la docufricción.

## ¿Y el montaje?

Analicemos la normativa del INCAA en función del montaje de *Alunizar* (Pepa Astelarra y Lucas Larriega, 2015), documental que cuenta la primera trasmisión de la llegada del hombre a la luna mostrándose como algo *construido*. Los directores del documental parten de una hipótesis que guiará la investigación: la trasmisión de la llegada del hombre a la luna en 1969 no fue realizada “en vivo y en directo” y lo que conocemos como el primer hombre en descender a la luna, en verdad, es el segundo. Pepa y Lucas, directores del documental pero también narradores y entrevistados, descubren cómo con el Apolo XII se ha engañado a los televidentes. ¿Cómo? Alterando el hecho, ¿lo real?, en el montaje, aunque construyendo verosimilitud.

El documental *Para toda la humanidad* (Ali Reinert, 1989) sobre el alunizaje está íntegramente realizado con material de archivo y posee un montaje muy película, en la escena del discurso del Presidente Kennedy, Reinert (quizás el único que tuvo acceso al material original, como se dice en *Alunizar*) reemplazó, en la voz en off del presidente norteamericano, la palabra “gente” por “humanidad”, diferencia por la cual se intentaba relacionar las declaraciones de Kennedy con el propio documental *Para toda la humanidad*, manipulando no solo los archivos sino también sus testimonios.

9. En esa escena se termina sumando el director dando indicaciones. La escena siguiente va en esa misma línea, los 4, los protagonistas “reales” y los ficcionales van al cine.



Pero esta particularidad que muestran los directores no es más que lo mencionado anteriormente respecto a la ¿diferencia? entre el documental y la ficción: la cuestión de que el documental no es algo “dado”. Más allá del caso de la luna, *Alunizar* muestra, por ejemplo, cómo el dictador Onganía tuvo que repetir la ceremonia de la entrega de sables a militares porque había fallado la grabación.

Al preguntarse por el montaje, los realizadores encuentran que en la película de Al Reinert se muestra al segundo hombre en descender a la luna, pero mostrado como si fuese el primero y montado con el audio del primer hombre en descender.

Mirtha Varela, la investigadora especialista en medios mientras lee títulos del diario -“Es improbable la transmisión por la TV local del alunizaje”-, opina que “Hay una sospecha no solamente que la transmisión norteamericana pueda ser falseada, sino una más local, más banal y es que desde la Argentina pueda llegar a verse la transmisión porque el Satélite Balcarce todavía no se había inaugurado...” Y este documental expone esa falsedad pero en forma verosímil, puesto que, como plantea Gonzalo Aguilar en la escena con Varela, hubieron dos hazañas, una fue llegar a la luna y, la otra, la transmisión.

Ante la insistencia de los directores del documental respecto de que “todo parece guionado” y que la transmisión no fue en vivo y en directo, Varela les responde: “La gente se lo creyó y yo trabajo sobre las creencias sociales, me interesa cómo esa transmisión fue un acontecimiento histórico, si fue verdad o no, no altera la calidad del acontecimiento”. Todo se encamina a construir el verosímil para conseguir “efectos de verdad”.

Los realizadores elijen una forma especular, podríamos decir, de contar la historia y ficcionalizan el descenso para mostrarnos cómo ellos también pueden engañarnos; viajan a San Juan y elijen la locación, hablan sobre las propiedades del lugar elegido, si es afín o no (“habría que ver si traemos polvo y cuándo hay viento”).

El final es sorpresivo, una placa informa que un desconocido, enterado de la investigación para este documental, les envía el archivo donde se visualiza el primer paso del hombre a la luna. La parte anexada no es más que la que ellos han filmado, reproduciendo el gesto de la primera transmisión, y haciéndole creer al espectador que lo que veían como un material recién encontrado era el verdadero.

Como vemos este documental podría considerarse como otro ejemplo en que la norma del INCAA es fácilmente subvertida en el campo práctico y que los creadores saben cómo subvertir una concepción anquilosa de lo real, o bien, como escapar al control.

## **Lo real y sus intentos de definición más allá de la norma del INCAA**

Es sabido que el documental arrastra con una *pretensión* de verdad, pero que, muchas veces, se ha confundido dicha pretensión con su “universal”, y una posible causa de esta situación podría ser el poder del efecto de realidad sobre sus espectadores. Ahora bien, creemos que la norma del INCAA colabora, al tiempo que presupone, implícitamente, una definición que oscila entre las tres conceptualizaciones que, a continuación, tomamos de Jan Westerhoff (2011):



1. Lo real es lo percibido por los sentidos: Lo real entendido como aquello que es visto, oído, tocado, olido, gustado es la forma más simple e inmediata y, aun así, una de las definiciones que ocupa el centro de la escena en el área documental. Se piensa lo real como aquello que está sucediendo para mis sentidos, es decir, en tanto hecho que sucede al mismo tiempo de ser percibido, caso del registro en el documental de observación, o que puede ser reconstruido “objetivamente” (documentales sobre hechos del pasado) a partir de archivos y testimonios. En esta concepción, el criterio de percepción no está en lo percibido, sino en lo perceptible, es decir, en aquello que puede tornarse percibido. Podemos no ver algo, pero con ayuda de un lente macro, sí. Jan Westerhoff (2011) plantea que si lo real se reduce a lo percibido, es decir, a las “señales eléctricas interpretadas por tu cerebro”, es fácilmente refutado con solo pensar, por ejemplo, en las alucinaciones o en el “amigo imaginario” de un niño. Aquí su carácter de irreal se debe al hecho de que no puede ser compartido con otros, es decir, por permanecer en el ámbito privado del sujeto.

2. Lo real es lo consensuado: Esta definición se basa en el acuerdo intersubjetivo, es decir, en lo que convenimos en llamar real. Podemos decir que el criterio de validez radica en el acuerdo de determinadas normas. Llamativamente, hay un acuerdo en lo que el INCAA *debe* llamar documental o ficción. La institución afirma una concepción de lo real que parece adecuarse a esta acepción.

3. Lo real es lo que se resiste: Lo real como aquello que tiene la cualidad de la resistencia, característica que presentan ciertos objetos. “Una cosa real es aquella que, cuando dejas de creer en ella, no desaparece”. De aquí es que también se plantee “La realidad como aquello que no inventamos”, que, para nosotros, sería querer captarlo con la cámara. ¿Cuántas veces hemos filmado a alguien que no quería ser filmado?

4. Lo real es lo que hay de todos modos: Lo que queda después de nuestra existencia, lo apocalíptico, iguala lo real a lo que está allí. Para nosotros, podría ser aquello que sería capturado por el dispositivo cinematográfico después de nuestra existencia. La “vida de la cámara” más allá de la vida humana. Imposible no mencionar, en este punto, a Leonardo Henrichsen, camarógrafo argentino que en 1973 registró su propia muerte.

En estas definiciones observamos que hay una construcción de lo real partiendo de un sujeto y lo que sucede alrededor de él, pero si pensamos lo real en función de la relación del sujeto con la pantalla (Niney, 2015:66) lo real sería aquello que produce la propia diégesis del documental.

## Palabras finales

La mirada que el INCAA puso sobre el documental no fue otra que la de un cine donde la oposición excluyente entre ficción y documental pervivía como herencia moderna, lo que fue posible a través la razón evaluadora que, vía normativas, instrumentalizó la producción. Creemos que, frente a lo real normativizado, la respuesta de la docufricción desarma la razón evaluadora al subvertir una pedagogía colonial moderna que el cine heredó y reprodujo también a través de una institución.



Paradójicamente, el INCAA fue condición de posibilidad de proyectos que pudieron escapar a una lógica racional y nos ha permitido un momento de gran desarrollo. No obstante, lo que estamos señalando y queremos remarcar es cómo una lógica anclada en la racionalidad instrumental se vale necesariamente de los mismos integrantes de la comunidad audiovisual a los que intenta disciplinar; aunque muchos de ellos desarmen dicha lógica, conscientes o no.

Esperamos que, en un futuro no muy lejano, cuando el INCAA deba reconstruirse, la discusión sobre su Plan de Fomento no deje fuera la herencia moderna y colonial en las instituciones y mire críticamente la centralidad del poder que nos ubica, siempre, en un lugar periférico. Empezar a discutir una normativa superadora de la oposición excluyente entre la ficción y el documental, o partiendo de la docuficción como una alternativa posible, puede ser un paso. Sabemos que otras formas artísticas también pueden generar desde sus propios saberes nuevas expresiones, como el experimental, lo comunitario, etc., sabiendo que nombrar las cosas de forma situada es una de las tareas descoloniales. Y también, ¿por qué, no? Sabiendo que el proyecto moderno es evaluativo, salir de ese criterio para el otorgamiento de subsidios. ¿Cómo colaboramos desde el campo artístico a la construcción de un proyecto transmoderno que reconozca un pluriverso donde la concepción de lo real surja de su propia localidad y cosmovisión?. Empezar a planteárnoslo ya es un paso.

Un agradecimiento al Profesor Alejandro Mirolli, que me facilitó el libro de Jan Westerhoff.

## Bibliografía

- Castro Gómez, Santiago (2000). "Ciencias sociales, violencia epistémica" y el problema de la "invención del otro". En Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO.
- Foucault, Michel (2008). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Giuliano, Facundo (2019a): "¿Tienes razón evaluación? Notas para la profundización filosófica de educación". *Revista Electrónica Educare*. Vol 23 (1), 1-22.
- Giuliano, Facundo (2019). "¿Realidad de la ficción evaluadora o ficción de la realidad evaluadora?. Apuntes literarios y cinematográficos para una crítica de la razón evaluadora". *Revista Discusiones Filosóficas*, Año 20, N° 35, pp. 149-165.
- Giuliano, Facundo (2020). La razón evaluadora en las pedagogías críticas. Reflexiones sobre la colonialidad pedagógica desde América Latina (1954-2019). *Revista Estado y Políticas Públicas* N° 13, 145-166.
- Giuliano, Facundo (2022): "Bases modernas/coloniales de la razón evaluadora: racismo epistémico, eurocentrismo, violencias", *Revista Pedagogía y Saberes* N° 56, Universidad Pedagógica Nacional, pp 115-132.
- Quijano, Aníbal (1992): "Colonialidad y modernidad/racionalidad", *Revista Perú Indígena*, Vol. 13, N° 29, pp. 11-22.
- Ruiz, Ivan (2017). *Docuficción. Prácticas artísticas en un México convulso*. México: UNAM
- Tschiltschke, Christian von, y Dagmar Schmelzer, eds (2010). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.



- Mignolo, Walter (2014). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo
- Niney, Francois (2015). *El documental y sus falsas apariencias*. México: UNAM
- Westerhoff, Jan (2011). *Reality: A Very Short Introduction*. Oxford: University Press.

### **Diarios**

Fiel, Cecilia: "Cine documental: 100 años de registrar la vida", Revista Ñ, Diario Clarín, 26 de junio de 2022.

**Cecilia Fiel** (Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Nacional de las Artes de Argentina)

ceciliafiel@gmail.com

Becaria doctoral del CONACYT (México), Magister en Periodismo Documental (UNTREF), Lic. en Artes (UBA). Actualmente dicta Historia de las Artes Visuales I (UNA). Como profesora ha integrado la cátedra de *Estética* (2004-2025) y de *Estética del Cine y Teorías de Cinematográficas* (2010-2023), carrera de Artes (UBA).

Ha publicado capítulos de libros en *Estética de la liberación decolonial* (2020), *Cine comunitario Argentino* (2017) y en revistas académicas tales como Revista Hermeneutic, Universidad Nacional de la Patagonia Austral y Revista Saberes y Prácticas, Universidad Nacional de Cuyo. Como documentalista ha dirigido *Margarita no es una flor* (2013), *(El Indio...)* (2023), *Dussel. La filosofía es un don para un mundo sin sentido* (2025)

# UNA HISTORIA DEL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO

Reseña de Javier Campo (Editor), Tomos 1 y 2, Prometeo: 2025

(ISBN: 978-6316604-85-9 / 978-6316604-84-2)

POR CLARA BEATRIZ KRIGER

Si nos abocamos a un relevamiento de la bibliografía referida al documental argentino nos encontramos con un listado bastante escaso, a pesar de que la producción documental local siempre ha sido muy abundante e interesante para el análisis tanto por ser innovadora en sus formatos como por la diversidad de sus modos de producción.

¿Cómo pensar el documental en el cruce con nuestra historia cultural y política? ¿Cuándo comenzaron a realizarse documentales estatales, los independientes y los producidos por cooperativas? ¿Qué temas tocaron las películas documentales además de los vinculados directamente con la esfera social y política? ¿Con que criterios podríamos periodizar la producción documental local?

Preguntas y más preguntas se fueron acumulando porque no existía un relato histórico de largo alcance que pudiera superar los estudios parciales (sobre fenómenos particulares, subgéneros o realizadores) que aportaron mucho, pero no permiten entender las lógicas de los procesos que generaron este campo de trabajo creativo, sus tradiciones y su fértil devenir.

En este marco son más que bienvenidos los dos tomos, editados por Javier Campo, dedicados a una historia de las realizaciones documentales, tomando este término de una manera bien amplia, ya que incluye desde largos hasta cortometrajes, desde series documentales para plataformas hasta algunas videoinstalaciones. No es la historia de las películas y los autores consagrados, tampoco es la historia que se centra solamente en los documentales realizados y visionados en Buenos Aires. Javier Campo propone “una historia abarcativa de todas las perspectivas y formatos”, hayan tenido o no estreno comercial, hayan disfrutado o no de fortuna crítica.

Sin dudas se trata de un proyecto enorme, muy bien pensado y elaborado, que contó con la colaboración de más de ochenta estudiosos sumados al proyecto porque tenían mucho para decir.

La estructura del libro propone capítulos que se suceden cronológicamente. Todos comienzan con una explicación de las diversas esferas que dan marco a la época (esferas políti-



ca, tecnológica, legislativa, económica, entre otras), así como una síntesis de las narrativas y estilos más frecuentes en el período. A estos artículos introductorios le siguen un gran número de reseñas de audiovisuales realizados en cada etapa.

En el inicio del Tomo 1 se incluye, además, un texto que informa y analiza la bibliografía producida sobre el género documental argentino, así como la explicitación de conceptos y discusiones básicas para poder encarar una lectura sobre la construcción de realidad en el audiovisual. Después de este interesante punto de partida, el tomo abarca las realizaciones fílmicas que se originaron desde los primeros tiempos hasta 1989, año que el texto define como el final del cine de la transición democrática.

Ese largo lapso se divide en cuatro capítulos. El primero da cuenta de las vistas, actualidades y *travelongues* silentes (1896-1932), el segundo aborda los noticieros e institucionales sonoros (1933-1957), el tercero toma los debates del documental político y el independiente (1958-1972), y finalmente el cuarto se introduce en un período que culmina con la apertura democrática del alfonsinismo (1973-1989).

El Tomo 2 recorre un lapso de tiempo más breve, pero que se caracterizó por un impresionante estallido de la producción. Cuenta con dos capítulos, uno de ellos dedicado al período que corre entre 1990 y 2010, signado por cambios tecnológicos y legales que determinaron el ingreso de nuevos agentes al campo de trabajo, y también búsquedas estéticas que cambiaron la forma de pensar y ver los documentales. El otro período que arranca en 2011 y llega a nuestros días aparece teñido por la irrupción de un sinnúmero de eventos vinculados al documental, las producciones cada vez más frecuentes en redes y plataformas de streaming, así como la creación de nuevas carreras universitarias que fueron generando realizadores interesados en desarrollar formatos, narrativas y temáticas múltiples.

Como es de imaginar una obra tan voluminosa y producida por tantos autores habilita la exposición de múltiples hipótesis y desarrollos probatorios que pueden provocar distintas reacciones en el lector. En principio seguramente provocarán atrayentes y sugestivos debates, por ejemplo acerca de la conveniencia de sostener las periodizaciones indicadas, o los análisis planteados sobre cada audiovisual. Sin dudas es una gloria que tengamos este material tan completo para impulsar esos debates.

*Una Historia del Cine Documental Argentino* no es “la historia”, es un emprendimiento colectivo que ofrece un entretejido de informaciones, análisis e interpretaciones sobre el género y nos invita a profundizar tanto en los procesos de producción, distribución y consumo de audiovisuales con vocación de registrar la realidad de manera creativa, como a conocer muchos que no tuvieron difusión o repensar otros desde múltiples abordajes teóricos.

Saludo calurosamente al Javier Campo por su esfuerzo y perseverancia para coordinar la participación de tantos investigadores y también a la editorial Prometeo que en estos tiempos aciagos se aventuró en la publicación de esta obra tan importante para el universo de los estudios sobre los audiovisuales argentinos.



**Clara Beatriz Kriger** (UBA, UTDT)

clarakriger@hotmail.com

Es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde se desempeña como coordinadora del Área Cine y Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo. Es autora de *Cine y Peronismo: El estado en Escena* (Siglo XXI, 2009; Prometeo, 2025) y *Cine y propaganda. Del orden conservador al peronismo* (Prometeo, 2021). Es compiladora de *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina* (Peter Lang, 2019); *Imágenes y públicos del cine argentino clásico* (UNICEN, 2018); y, junto a Nicolas Poppe, *Salas, negocios y públicos del cine latinoamericano (1915-1960)* (Prometeo, 2023).

# *THE MOTORCYCLE DIARIES. YOUTH, TRAVEL AND POLITICS IN LATIN AMERICA*

Reseña de Nadia Lie. *The motorcycle diaries. Youth, travel and politics in Latin America*. Nueva York: Routledge, 2023, 112 pp., ISBN: 978-1-032-12614-2.

POR MATÍAS CORRADI

En su libro anterior, *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*. New York: Palgrave MacMillan, 2017, Nadia Lie ofrecía un examen amplio y sistemático de cómo el género *road-movie*, nacido de la cinematografía moderna estadounidense, era apropiado y reelaborado a partir de coordenadas sociales y culturales propias de nuestra región. A través del análisis comparado de un repertorio extenso y variopinto de películas —englobadas en tópicos como el cine de migración fronteriza, de desplazamientos internos forzados, viajes turísticos o *counter- road movies*, concepto elaborado por la autora para designar a aquellos filmes en los que las trayectorias de viaje por alguna razón se ven interrumpidas—, se daba cuenta del lugar detentado por estos films en relación con la experiencia de la modernidad.

En esta oportunidad su objeto de estudio se focaliza exclusivamente en una sola película, *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004). La motivación de su elección tiene, desde luego, su explicación. La misma ya había sido abordada en un apartado del libro mencionado dando cuenta de sus aspectos temáticos, estéticos y narrativos y reflexionando en torno al modo en que se adoptan las convenciones de la *road-movie* para resemantizarlas en función de la variante particular que representa: el viaje por el continente latinoamericano emprendido por Ernesto Guevara y su amigo Alberto Granados a comienzos de la década del cincuenta del siglo pasado, en un recorrido que devino iniciático para el posterior accionar revolucionario del “Che”.

La atención que se dispensa en el presente trabajo desplaza su indagación central hacia la categoría de “cultura juvenil” retratada por medio de la figura de Guevara en su período de adultez emergente (22). Las características específicas que revisten el itinerario del viaje: el bajo presupuesto, la falta de comodidad y los riesgos que supone la aventura hacia un destino desconocido, empero siguen resultando atrayentes para el público joven de ayer y hoy —espectador ideal aunque no de manera excluyente— por que “la película no solo celebra la vida, el amor y la amistad, sino que sobre todo celebra la juventud” (2).



Por otra parte, el viaje en sí se presenta como una experiencia significativa en la medida en que no solo conlleva una sensación emancipatoria sino que además supone el despertar político de su protagonista. En tal sentido, podemos pensar que la importancia de escoger esta película para ahondar en sus peculiaridades radica en que propicia un modelo de referencia aún vigente que resulta estimulante para los imaginarios culturales de las nuevas generaciones, ya que permite que se renueven las perspectivas de debate en torno a las desigualdades imperantes en el mundo actual, en especial en esta parte del Sur Global.

El libro se estructura en una introducción, seis capítulos y un epílogo. En su recorrido se estudian respectivamente los rasgos estilísticos de la obra fílmica de Salles, la influencia del género literario de formación *Bildungsroman*, en tanto tradición narrativa encarnada en esta historia, el rejuvenecimiento de Guevara —antes conocido por el apelativo Fuser— en un intento por actualizar su imagen, los cambios en la adecuación del género cinematográfico *road-movie*, desde el formato americano de fines de los 60' y principios del 70' hasta la revisión de algunos de sus códigos en *Diarios de motocicleta*, la experiencia turístico-cultural que propone el film y, finalmente, la implicación política que adquiere la forma en que el cuerpo del protagonista es retratado.

En las primeras líneas de la introducción la autora declara el estatuto clásico que adquirió la película y abre un primer interrogante acerca de los motivos por los cuales continúa generando una suerte de hechizo en los públicos que acuden a verla una y otra vez (1). Las tentativas de respuesta se concentran, como ya hemos adelantado, alrededor de la idea del viaje. Hay allí algo que resuena en el éxito de esta producción, no solo por la belleza de los paisajes que exhibe —la pampa, la Patagonia, el desierto de Atacama, el altiplano, el Amazonas y algunas ciudades del Caribe— sino precisamente por cómo son registrados: desde la perspectiva de dos jóvenes idealistas que desean con ansias salir al mundo para conocerlo. De esta manera se advierte sobre la estrategia que subyace al ubicar el relato en un período previo de la vida del Che —mayormente conocido por su lucha armada— trastocando la imagen global que se tiene de su figura.

El primer capítulo se organiza en dos momentos, primero se ofrece una aproximación biográfica de Walter Salles, su infancia y juventud como hijo de una familia ilustre de Brasil, que merced a la labor como diplomático de su padre se mantuvo en movimiento a través de diversos países permitiéndole adquirir una cultura cosmopolita de raigambre europea. Luego, se examina su vínculo polifacético con el cine en calidad de productor, director o distribuidor, muchas veces trabajando a codo con su hermano, reconocido documentalista. Su trayectoria exitosa con películas como *Terra estrangeira* (1995), codirigida junto a Daniela Thomas y uno de los emblemas del resurgimiento del cine brasileño en los noventa, *Central do Brasil* (1998) ganadora del Oso de Oro en el Festival de Cine de Berlín, la aludida *Diarios...* o una posterior *road-movie* estadounidense *On the road* (2012), basada en la novela homónima de Jack Kerouac publicada en 1951. Asimismo, se resalta el carácter transnacional de la obra de Salles, un rasgo que marca la unidad en la diversidad de su producción. Un tipo de cinematografía que

utiliza tanto procedimientos comerciales como del cine político: un interés en

la sociedad latinoamericana y los problemas sociales, por un lado, y un lenguaje cinematográfico con influencias internacionales para hacer que esos temas sean ‘exportables’ a otros países en el otro (12-13).

El segundo capítulo se centra en la transformación interior que tiene el personaje de Fuser a comienzos de su edad adulta. Para ello desarrolla algunos lineamientos relativos al *Bildungsroman* clásico europeo como relato de crecimiento que suele contener como motivos recurrentes la figura del guía y el rito de pasaje. Más adelante, desgrana la reelaboración que de este género se hace en la literatura de América Latina señalando un aspecto clave: el punto de atracción no pasa tanto por la búsqueda de sentido del individuo sino más bien por el proceso de socialización frente al cual esa búsqueda tiene lugar (26).

El tercer capítulo aborda la construcción que la película hace de esta etapa en la vida de Guevara basada en la documentación visual y escrita de sus primeros viajes. Por un lado, las cartas dirigidas a su madre que son utilizadas como procedimiento narrativo para denotar un aspecto íntimo y relacional cuya intención es establecer un puente emocional con el espectador. Por otro, se recurre a material fotográfico que resulta eficaz no solo para la configuración estética de la puesta en escena sino también para reinsertar en el imaginario cultural otras imágenes que disputan el sentido con la iconografía establecida oficialmente alrededor del Che como héroe y mártir. Algo que desde el punto de vista de la autora busca rejuvenecer su figura.

El cuarto capítulo describe la emergencia dentro del panorama independiente del cine norteamericano moderno del género *road-movie*, el cual se expresa en clave contracultural a través de la representación de un sector de la juventud que se rebela ante los mandatos sociales y costumbres establecidas por las generaciones anteriores. Más adelante se analiza el funcionamiento de los códigos de la *road-movie* en el caso del film de Salles y se observa que si bien la primera parte puede encuadrarse dentro de estos parámetros en una segunda parte ya no —a causa de una avería en la motocicleta en la que se desplazaban—, pasando a operar la variante regional de este género, la *counter-road movie*, donde lo que se destaca no es tanto el descubrimiento del paisaje sino las personas que lo habitan (55). Es decir, este ralentizamiento de la progresión dramática es lo que en definitiva permite al film poner de relieve el proceso transformador que tuvo para el protagonista el contacto con aquella otredad invisibilizada en lo profundo de nuestra América.

El quinto capítulo incursiona en el tópico del turismo evocado en el registro audiovisual del film para preguntarse hasta qué punto se produce una imagen de América Latina que se adapta a las expectativas del viajero turístico. Si el ver está asociado al placer escópico, el mirar posee otra connotación. Hay una transición que tiene lugar en el devenir diegético que pone en tensión estos dos aspectos. Salles, pone de manifiesto esto en el pasaje que hacen sus personajes principales de un turismo inicialmente de aventura —basado en el privilegio de clase— a otro producido por el despertar por lo social y la identidad cultural. Es así como se entiende que esta práctica de movilidad no se da de forma pasiva sino en la relación social que se conforma con los demás (63).

El sexto capítulo se ocupa de la representación que se hace del cuerpo en el film, en especial el de Guevara. Existen dos cuestiones vinculadas a ello: el cuerpo entendido en su condición



deseante y, como contraparte, en su exposición vulnerable. Lie desglosa el modo en que esto tiene lugar en distintas escenas desde un enfoque político que parte de los sentidos que se desprenden de la idea concreta, vinculada a la actividad revolucionaria, de “poner el cuerpo” (82). Si por un lado el periplo emprendido por Mial (Granados) y Fuser contiene momentos de disfrute hedonista, por otro aparecen retratos de fragilidad física —como el asma que padece este último—. Esto se ve plasmado acabadamente en el momento más simbólico y político del film, cuando el personaje de Guevara cruza a nado el mar de noche para visitar la colonia de leprosos. Allí, en el desafío a la muerte, difuminando sanos de enfermos, el film cifra el propio renacimiento del protagonista. “Fuser también muestra que las elecciones morales se basan en una íntima conexión entre la vida y la muerte que atraviesa el cuerpo” (92).

El epílogo condensa algunos de los planteos concedidos previamente: la responsabilidad moral del individuo, la búsqueda de la identidad y la opción por la aventura en lugar de lo previsible.

Como corolario sobre lo que fuimos comentando, el libro mismo puede ser leído como un viaje puesto que permite a sus lectores adentrarse de manera progresiva en las complejidades artísticas de un realizador; de un film; de una figura de enorme relevancia para el campo político-cultural latinoamericano y global del siglo veinte —como fue Ernesto Guevara— y de un período histórico particular, el del auge de la modernidad y el consumo de masas pero también el de un continente subdesarrollado y con grandes franjas de su población pauperizadas. Situación que aún no ha encontrado un cauce de resolución. En síntesis, hablamos de una publicación de lectura amena, ilustrada con imágenes de archivo tanto del rodaje como del icónico guerrillero, confeccionada con el rigor teórico-metodológico que caracteriza a esta notable académica belga. Su lectura constituye sin dudas un ejercicio de estímulo intelectual, algo que deviene indispensable en la dinámica inquietante de la hora actual.

**Matías Corradi** (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires)

matias\_corradi@yahoo.com

Licenciado en Artes Combinadas y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Artes (Universidad de Buenos Aires). Becario doctoral UBACyT con un proyecto sobre la figura del migrante en el cine contemporáneo de Sudamérica radicado en el Instituto Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino”, FFyL UBA. Integrante del grupo de trabajo CineLat&Pop. Forma parte de la Comisión Organizadora del Congreso AsAECA 2024. matias\_corradi@yahoo.com



# “UN MOMENTO TRISTE PARA EL MUNDO DEL CINE...”

Crítica de *No Other Land*

(Basel Adra, Hamdan Ballal, Yuval Abraham, Rachel Szor, 2024)

POR INTI MEZA VILLARINO

“A sad time for the world of cinema...”

*Film review of No other land*

“Es un momento triste para el mundo del cine...un sabotaje contra el estado de Israel”. Así fue como Miki Zohar, ministro de cultura de Israel calificó a la premiación con el Oscar de la película *No Other Land* (Basel Adra, Hamdan Ballal, Yuval Abraham, Rachel Szor, 2024) en febrero del 2025. No fue el único funcionario israelí que lamentó la exhibición del documental y ciertamente eso dificultó su distribución por los circuitos internacionales del cine. Hasta el momento en que escribo estas líneas, *No other land* aún no tiene distribución comercial en Estados Unidos, solo algunas plataformas digitales la tienen bajo sus servicios de exhibición en línea.

La idea de realizar el documental nació tiempo después de que los periodistas israelíes Yuval Abraham y Rachel Szor conocieran a Basel Adra y Hamdan Ballal en Cisjordania y trabajaran por un tiempo juntos en medios electrónicos realizando crónicas y artículos periodísticos, hasta que decidieron que podrían tener una mejor oportunidad de llegar a mayores audiencias haciendo una película.

Así pues, el equipo documentó durante cuatro años las desventuras de doce poblados palestinos de la región de Masafer Yatta y cómo, tras varias décadas de disputa legal con el gobierno israelí, se les confiscó una parte de sus tierras para ser utilizadas como campo de entrenamiento militar. Una vez emitido el fallo, el ejército comenzó de manera selectiva a destruir sus casas. La intención era clara, expulsar a los habitantes de los pueblos al tiempo que impulsaban la llegada de colonos. Mientras tanto, el ejército israelí, apoyado por los colonos interesados en apoderarse de las tierras de la región, mantiene un asedio feroz sobre los poblados, cada semana destruyen espacios privados y otros comunes del pueblo, afectando de manera inimaginable los esfuerzos que mantienen la resistencia a la ocupación.

**“Amigo mío, Nuestra tierra no es un suelo inhóspito. Cada tierra nace a su debido tiempo...” Darwish Mahmoud.**



Las palabras de Mahmoud recitan dos momentos posibles de la historia de Palestina y, de alguna manera, definen la vida del palestino en sus tierras ocupadas: todo un siglo tratando de expresar, de todas las maneras posibles, que su tierra existe más allá de su imaginación y, sin embargo, el proceso de existencia ha sido interrumpido.

Después de la Nakba, la coexistencia ha sido trastocada, vuelta imposible. Las opciones planteadas para el pueblo palestino son la expulsión, el exilio o la muerte. Dividido o disuelto en su dispersión por todo el mundo, la llave de la puerta de su casa perdida, y que mantienen en sus manos simboliza la promesa que se han hecho de volver a su tierra arrebatada. No hace mucho tiempo, la producción artística acentuaba la experiencia de la migración, proliferando una serie interminable de historias, imágenes y conceptos alrededor de la experiencia de la emigración, mientras que nociones como la de exilio eran desechadas por su evidente herencia política proveniente de los años setenta.

Hasta aquí, escribo la telegráfica historia de un pueblo que se rebela con la distancia, pero, ¿qué sucede con aquellos que siguen dentro del territorio en disputa?

*No Other Land* intenta responder a la pregunta de los que se van a los que se quedan, es decir, aquellos que han visto agotadas sus expectativas de vida en ese lugar; aquellos a los que se les revoca un espacio común, pierden su lugar y deben marchar al exilio. ¿Qué sentido tiene seguir viviendo bajo esas condiciones?

A través de cuatro líneas narrativas es que el documental pretende dar cuenta de la vida bajo la ocupación israelí.

Primero se sitúa el territorio donde tiene lugar el drama, Masafer Yatta es una región montañosa al sur de Cisjordania. Desde sus ventanas, pueden ver las luces que brillan en el horizonte al anochecer, es la ciudad de Hebrón. Es un territorio en disputa legal, pero la legalidad no les favorece y el tribunal decide contra ellos, a pesar de que las doce comunidades se asientan en la región desde hace más de un siglo; por disposición judicial han sido emplazadas a abandonar la zona.

Segunda. Mediante el recurso a grabaciones antiguas provenientes de los archivos familiares, se nos cuenta el entorno de lucha en el que creció el protagonista. Sus padres fueron activistas que en su juventud también defendieron el territorio. Resulta relevante esta línea argumentativa porque conecta con el presente de lucha del protagonista, estableciendo una cierta tradición de resistencia.

Tercera. Los desalojos. Cada cambio de escena comienza con las prisas y los movimientos bruscos de la cámara que se apresura a llegar y registrar la destrucción que tiene lugar sobre la población constantemente agredida: lo mismo se destruye un gallinero que una casa, un modesto parque de juegos infantiles que la escuela de la zona. Con cada destrucción existe la amenaza del desalojo definitivo, amenaza contra la que se defienden sin anteponer nada más que el propio cuerpo. De ahí que la situación existencial del palestino sea sumamente frágil, precaria y pase de una manera irreparable del conflicto verbal a la muerte definitiva. No le hace falta mucho al soldado israelí para apretar el gatillo: por poco menos que un intercambio airado de palabras, un empujón, un golpe, un disparo como respuesta y estás muerto.



Y cuarto. Finalmente, Basel, el joven protagonista en el que han decidido concentrarse y, desde su experiencia, contar la historia de esos doce pueblos sitiados. En él se fija la mirada, escudriñando constantemente cómo se siente, qué es lo que piensa la reiterada labor de Sísifo que por la noche reconstruye lo que durante el día destruye la maquinaria israelí. Y es ahí, conviviendo con él, que nos damos cuenta del profundo cansancio que produce sobre los cuerpos resistentes el asedio y la agresión constante del ejército invasor. Justo cuando Basel dice que ya no puede más, cuando se queda dormido en medio de una conversación, sorprende que al día siguiente le veamos corriendo de nuevo, tratando de registrar otro momento del desastre cotidiano en el que vive su pueblo.

Es una catástrofe cotidiana a la que sobrevive el protagonista. Una Nakba incansable que exige del personaje la disposición de todas sus fuerzas, inteligencia, interés y sacrificio. El cuerpo de Basel responde, reacciona, resiste sin tiempo para el descanso. Organiza, escribe y denuncia. Los recursos son limitados, el interés de la sociedad israelí es escaso, la legalidad inexistente. De manera habitual están expuestos al ataque de los colonos, sin trabajo, y con una economía en ruinas. ¿Qué sentido tiene continuar?

Una catástrofe tiene muy diversas expresiones a las que se les confiere una reflexión necesaria, un sentido, y como no nos interesa escudriñar el caso de una catástrofe de dimensiones cósmicas, en la que no habría testigos ni testimonios que le sobrevivan, abordaremos el caso de Palestina como sitio donde una catástrofe ha tenido lugar y se podría pensar incluso en una catástrofe cotidiana, permanente, a la que se sobrevive cada día. Al experimentar el acaecer diario del desastre, se le dota de un sentido que no siempre logra sobrevivir al desastre, no se busca sólo una razón para seguir o persistir en el deseo de oponer resistencia, lo que apremia es la necesidad política de un futuro y situar en él un fin a todo este desastre que es la ocupación del territorio palestino.

Con la ocupación se experimenta un territorio en ruinas sí, pero sobre todo arruinado en su idea de futuro, no se puede vivir con plenitud, la sensación de fracaso e impotencia permea implacable sobre el territorio. La idea de salir de ahí es planteada sin mucha determinación, se trata de seguir, de permanecer en medio del desastre, con cada desalojo registrado, cada construcción derruida capturada en un celular, se espera un llamado de atención al mundo que perezoso mira por internet una catástrofe desarrollándose en la pantalla.

## **Mi país no es una maleta Y yo no soy un viajero Darwish Mahmoud**

Es por ello que el documental se desmarca de la historia reciente de cierta tradición fílmica palestina, aquella que surge dentro del paradigma de la globalización. *No other land* no concibe al éxodo palestino como la única manera de participar en el mundo, tampoco se preguntan por los efectos que la ocupación tiene sobre la identidad del sujeto palestino. Proyectan una aserción que se pretende primordial: no puedo más; por tanto, debo seguir.

Sin una agenda abiertamente nacionalista que defender, ni mucho menos estatal, comparte con los distintos momentos del cine documental palestino prácticas ficcionales alrededor del sentido en la creación de escenas, así como una cierta voluntad realista en el momento de



narrar la historia de Basel y, en general, de la región de Masafer Yatta. Algo que le emparenta con la tradición del cine militante palestino de la década de los años setenta,<sup>1</sup> ahí donde la realidad más brutal se mezcla e intercala con momentos descritos con una voluntad poética innegable.

Dada la proliferación del uso de las cámaras en los teléfonos celulares, *No Other Land* recurre, con insistencia, a la mirada de los habitantes de la región, asumiendo su punto de vista respecto en los sucesos narrados y aportando una visión colectiva a la crónica del sujeto protagonista. Tal vez, es por eso mismo que las imágenes eluden, de manera contundente, la composición clásica del cine industrial; la mayor parte de las imágenes “bellas” no proceden de virtuosos encuadres, sino de esos escasos momentos de descanso y de una larga contemplación. Es la luz azul gris de un amanecer, el horizonte de la región expuesto en toda su complejidad y profundidad de líneas.

Destaco dos momentos capturados bajo la impronta del azar, registran sin buscar el emparejamiento de sucesos cuyos sentidos en conflicto fundan una imagen cuya cualidad simbólica se ofrece al espectador:

El cuerpo agotado de Basel sobre el pasto al tiempo que al fondo, sobre el horizonte atraviesa una maquina retroescavadora con paso decidido. La cámara decide seguir su avance, dejando fuera de cuadro el dormitar de Basel. El otro momento es cuando en medio de la refriega y represión de una manifestación en algún lugar de la nada, un racimo de globos inflados se escapa hacia el cielo, quien graba la represión no duda ni un instante y prefiere seguir el vuelo de los globos en su escape hacia el cielo. El resultado son momentos de una belleza informal arrancados a la desesperación y el agotamiento de la esperanza. Momentos de una belleza que desea la fuga y reniega de su entorno, es la captura de un imposible.

Gordon S. Lewis no se equivoca cuando discierne de la catástrofe la posibilidad siempre presente de sobrevivir a ella. *No Other Land* hace la crónica visual de un desastre que permanece invisible en tanto naufragio de lo humano. A diferencia de la catástrofe total donde nada ni nadie sobrevive a ella, una cualidad de la catástrofe permanente es que hay lugar para la reflexión de quienes sobreviven al desastre. La ruina solo es motivo de reflexión cuando el índice de una calamidad nos aproxima a la reconstrucción de este o la expatriación hacia otros mundos. *No Other Land* se mantiene firme en una lucha cansada, sin esperanza en un territorio en disputa, donde significar la resistencia es menos importante que, simplemente, persistir.

## Bibliografía

R. Gordon, Lewis (2021). *Freedom, Justice and Decolonisation*. Estados Unidos: Routledge.

1. Un hito importante para el cine documental palestino es 1968 cuando surge la Unidad Fílmica Palestina, un colectivo de cineastas palestinos abocados a documentar la lucha de liberación de su pueblo. El colectivo continúa filmando a lo largo de casi veinte años y de su amplio, pero desconocido, se puede consultar, por ejemplo, *Urgent Call for Pelestine* (Ismail Shammout, 1973) y *They Do Not Exist* (Mustafa Abu Ali, 1974), fundador del colectivo. Para una historia del cine militante palestino escrita por una de sus cofundadoras, véase: *Knights of Cinema: The Story of the Palestine Film Unit* de Khadijeh Habashneh Palgrave, 2023.



**Inti Meza V.** (ensayista, traductor, agricultor)

intimezav@gmx.es

Tradujo y editó *Free Jazz, Punk Rock* de Lester Bangs ( 666 Libros, 2012), coordinó *Sonorama Arte y tecnología del Hi-Fi al MP3* (UNAM, 2014), *La Escucha sin fondo, conversaciones con Keith Rowe* (Buro Breguro, 2017). Etc. Coautor de *El cine en los tiempos de Guy Debord* (en prensa). Estudió Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México

# TIEMPOS DE TIROS Y ALGORITMOS: DETRÁS DE ESCENA CON CRIS TAPIA MARCHIORI

POR FACUNDO GIULIANO, VALENTINA GIULIANO, CECILIA FIEL

**Gunshot and algorithms times: behind the scenes with Cris Tapia Marchiori**

## Resumen

En este encuentro con Cristian Tapia Marchiori, director de cine oriundo de Alta Gracia y criado en Pergamino, conversamos a propósito de las formas que toma la colonialidad en los mundos cinematográficos actuales. Con los tiros de *Gatillero* (su última película) sonando de fondo, nos adentramos en la lucha de las producciones independientes contra las plataformas regidas por los algoritmos. Percibimos así que su labor gravita una doble conciencia respecto de la arquitectura del cine en disputa por la formación esclavista del régimen atencional anestésico (con pautas de control y publicidad) y el incomodar que (re)sensibiliza, realza lugares otros, al tiempo que trae preguntas a la mesa. La conversación aloja enseñanzas generosas sobre un arte de transgredir en el cine, de encarar dilemas con ideas sencillas, de batallar contra los monstruos monopólicos con la militancia del cine argentino que forma memoria sensible, acompaña las salas del pueblo, sin sacar los pies del suelo ni el cucharón del guiso comunal. Testimonio de cineasta que estudió por fuera de las instituciones formadoras de cineastas. Descolonialidad en gestos, secuencias jugadas y ¡acción!

**Palabras claves:** cine argentino, colonialidad, plataformas, algoritmos, lucha atencional.

## Abstract

In this meeting with Cristian Tapia Marchiori, a film director from Alta Gracia who grew up in Pergamino, we discuss the forms coloniality takes in today's cinematic worlds. With the gunshots of "Gunman" (his latest film) ringing in the background, we delve into the struggle of independent productions against platforms governed by algorithms. We thus perceive that his work gravitates a double consciousness regarding the architecture of cinema, contested by the enslaving formation of the anesthetized attentional regime (with patterns of control and advertising) and the discomfort that (re)sensitizes, highlights other places,



while simultaneously bringing questions to the table. The conversation harbors generous lessons about the art of transgressing in cinema, of addressing dilemmas with simple ideas, of battling monopolistic monsters with the militancy of Argentine cinema that forms sensitive memory, accompanies the people's movie theaters, without taking its feet off the ground or the ladle of the communal stew. Testimony of a filmmaker who studied outside of film-training institutions. Decoloniality in gestures, compromised sequences, and action!

**Keywords:** Argentine cinema, coloniality, platforms, algorithms, attention struggle.

## Entrada: cine y colonialidad

**Facundo Giuliano:** Recién referimos la noción de colonialidad que, además de una analítica del poder surgida en América Latina y con varios dominios, ahora intentamos pensar en relación con lo cinematográfico. ¿Qué resonancia podrías encontrar, a propósito de ella, en tus haceres del cine?

**Cris Tapia Marchiori:** Hace poco escuché un comentario sobre mi última peli y supuestamente la elogió diciéndome lo siguiente: "es tan buena, la verdad, no parece argentina". Es tremendo. Vos decís pará, pará, ¿qué películas argentinas miraste? ¿Qué sentís como para decir que una película argentina no es buena y que entonces es un elogio decir que no parece argentina? Es durísimo. Pará, ¿quién sos? ¿Cómo te llamas? ¿dónde estudiaste? ¿Qué hiciste? ¿Qué haces en tu día? ¿Qué mirás? ¿Qué música escuchás? Me dan ganas de entender cuál es la información que consume la persona que está detrás de esa oración. Otra también que dicen es: "yo no miro cine argentino, pero esta me encantó" y vos decís, ¡bah, qué falta de identidad! Por otro lado, en otro carril digo, qué bien que está entonces que yo entre a una sala y le agradezca a la gente por comprar un ticket para ver una película argentina porque es lo que se necesita.

Nosotros teníamos un INCAA que ayudaba a que, voy a decir un caso para graficar, Juan que vivió en Neuquén, que tiene algo para decir lo pueda decir a través de un documental o de una película. Bajo un montón de calumnias y la absurda acusación de decir "la película de Juan no vende entradas" entonces la película de Juan no tiene que existir automáticamente. Uno puede decir, mirá, ¿cuántos discos vende Mozart? Entonces, ¿Mozart no debería existir? Por ejemplo, ¿cuántas canciones de jazz escuchaste hoy y cuántas de reggaetón? entonces el jazz no debería existir porque escuchaste en la radio 754 canciones de reggaetón. Empieza un debate serio que claramente quien dice que la película de Juan no debería existir porque vendió pocas entradas no tiene intenciones de tener. Porque quien hace una mentira así como argumento para que se lo crea alguien, no tiene intenciones de un debate serio y lo más triste es que al final de esa cadena el vecino que se cree ese argumento falso tampoco tiene intenciones de entender la verdad y tampoco tiene intenciones de ir a ver la película de Juan que, seguramente, es muy probable que le deje algo. Pero la gran mayoría no tiene intención realmente de sentarse a entender quiénes somos, qué hay detrás, qué problemáticas hay hoy...



Por eso yo pienso antes de escribir algo qué problemática me gustaría traer a la mesa a través de una peli, la mesa es la mesa de café o de cena a la que vos te vas después de haber visto una peli. Sí, soy un chabón que le gusta el cine que va a un ritmo fuerte y rápido, que te lleva puesto y que no te deja respirar, esa es la impronta de lo que a mí me gusta ver y de cómo soy. Trato de no aburrirme, entonces trato de que mi cine no aburra en ese sentido y entretenga, pero después está bueno que traiga una problemática de nuestro país, de nuestro pueblo, de nuestra ciudad y sobre todo de lugares que transité y conozco.

Hoy tuve una reunión porque, a raíz de Gatillero, hay muchas productoras grandes que me han invitado a tomar un café para ver quién está detrás y una de las cosas que más me he visto obligado a decir, pero que para sorpresa mía no les reniega, no les molesta, es decirles “yo puedo hacer algo entretenido, pero vos entendés que, en lo que yo hago, está la traída de un tema” y me dicen “sí y te lo podemos respetar”. En un punto siento que eso es una victoria, porque después de estar tanto tiempo corriendo en el otro carril, si me invitan a jugar a la autopista, en el paso de colectora a autopista me respetan, por lo menos esta gente, que yo quiera hablar de algo. E incluso se los defendí y ellos ni siquiera necesitaban que yo se los defienda porque les dije que eso es importante y me interrumpieron y me dijeron “sabemos que es importante porque vimos como a la gente le pega”. Ellos vieron Gatillero con público, leen notas y entienden que nace de una intención mía real de querer traer una temática a la mesa. Ven que a la gente le pega, entonces de alguna manera siento que puedo hacer algo por autopista que tenga una temática y que a mí me resulte interesante. A tal punto que yo les pregunté ¿qué es lo que ustedes están buscando? Me dijeron te la devolvemos, decinos vos de qué querés hablar y en qué tipo de película y que nosotros veamos en ese guion al director de Gatillero y entonces veamos si la podemos hacer.

Siento que gané, de verdad, porque en un punto hay cosas que son ser fiel a lo que uno es, que a la hora de hacer cine a veces se pone en juego y no siempre sabes si vas a poder ser fiel. Incluso en un proyecto como Gatillero que yo tuve el control 99.9 hay un 0.1 que no te lo dan y para que te lo den tenés que ser tu inversor, pero yo no tengo un mango, yo vivo al día, no puedo invertir en una película la guita que vale. Si la tuviera no la pongo, me hago una casa y le doy una habitación a la gente que no tiene. Porque vale mucha guita hacer una película. Pero siento de alguna manera que hoy me lleve, gracias a Gatillero, una victoria buenísima.

**Valentina Giuliano:** Escuchando la metáfora de ir por colectora o por autopista, se me vino la frase de Audre Lorde “las herramientas del amo no desmontan la casa del amo”. ¿Te parece viable “por autopista” una forma de narrar que desarme la gramática hollywoodense?

**CTM:** No sé qué pasará, si me darán el poder ese y demás, pero sí es cierto que las personas con las que charlé hoy entendieron el poder de un relato verdadero y honesto y que eso es lo que tenía que llevar. Para contextualizar: hoy vivimos en la era del algoritmo, hoy decide qué se va a firmar un algoritmo, también hoy la decisión sobre qué temática se va a hablar en una peli la toma el algoritmo y alguna persona que ni siquiera es de cine y que no le gusta el cine y que lo piensa para una plataforma y para que lo mires en el celu o en el Ipad. Nos guste o no, el cine está en manos de esas personas hoy. En algún momento se decía que estuvo en manos de los



grandes estudios que hacían las películas y decidían qué se ve y qué no, y hoy no. Hoy es el algoritmo, que es peor que los estudios, porque el cine lo controla gente que no piensa en el cine. Vos vas a Cinemark y hay una publicidad de una serie de Netflix en el cine, es tremendo.

Tengo un amigo que fue montonero, lo buscó la CIA muchos años, Perón lo puso en Cultura de la provincia de Córdoba cuando tenía 18 años y luego se fue del país, filmó en varios lados, lo siguieron por el mundo, luego volvió. En mi primer trabajo como asistente de dirección y director de segunda unidad, que es alguien que casi no tiene influencia creativa, yo rechacé una película de él que me pagaba muy poquito y que tampoco tenía fecha clara, como cuando no hay plata. Un día me llaman de una serie de Disney y le cuento a él, me dice “andá y hacela, no esperes mi película porque ya te amagó 3 veces, te hizo perder trabajos, Disney te va a pagar un año versus un mes de trabajo, es un montón”. En realidad, era un año y medio, y me dice “lo único: todos los días que vayas a trabajar, para esos yankees (que igual yo trabajaba para un contenido argentino, pero no importa), no te olvides que en la era de las plataformas *Hombre mirando al sudeste* (la película de Subiela) no hubiese nacido”. Me dijo “pensalo todos los días”. La verdad que me reí, pero tiene razón. Gatillero nació en la era de las plataformas, pero porque un productor se aventuró a hacerla, más no porque una plataforma la quiso hacer. Cine para el cine.

### **Arquitectura del cine serial (plataformas, control, publicidad) y salida(s)**

**FG:** Metámonos más a fondo en este asunto fundamental, las plataformas hoy tienen el control. La analogía que estaba pensando, recuperando una escena de Gatillero, sobre lo que hiciste o lo que hacen quienes no hacen cine bajo las narrativas de plataformas o bajo la forma narrativa de las plataformas es esa escena de la peli donde el protagonista dice “el barrio no es tuyo” y se actúa en consecuencia. Es como si quienes producen o hacen cine por fuera de las *plataformas* le dijeran a estas “el cine no es tuyo” y pusieran un tiro en medio del nervio de la época. Me gustaría plantearlo en esos términos porque tenés como una doble conciencia de haber trabajado para plataformas, pero también pensás tu cine, tu obra. Me interesa que entremos en esta mirada serial de las plataformas, donde estás viendo una estética dominante, como si estuvieras viendo siempre *lo Mismo* con los condimentos de corrección política que la época requiere.

**CTM:** Para mí lo más triste es que al cine lo decide gente que no piensa en el cine y, a su vez, el peligro de que quede en tan pocas manos porque el cine es una expresión que se nutre de múltiples voces. Como decía Juan de Neuquén, Facu de Córdoba, Cris de Entre Ríos y Mirta de CABA, eso era lindo. Ahora, ninguna historia de esas se va a contar, en un punto todo sale de un departamento de desarrollo que te mira el proyecto en todo momento y después te miran lo que vos estás filmando. Siempre hay una internet muy buena estés dónde estés y hay alguien mirando en Brasil lo que alguien está filmando de Disney acá en Luján un martes a las 3 de la mañana, si hay algo de eso que no camina, te llaman y te lo dicen. Son los dueños de la idea, del proyecto, del producto, del encuadre, de la ideología, de los textos, eso es absoluto y pleno. Tu autoría no existe, pero la autoría ni siquiera del encuadre.

La autoría y lo que tiene para decir, cada director o directora, queda relegado a lo que te dice alguien que tenés que decir. Uno dirige porque tiene algo para contar, porque es una expresión



hacer cine, una manera de traer temas a la mesa, de explorar situaciones uno mismo y luego entenderlas o desentenderlas, o lo que fuere y lo que vos tenés te viene de lo que viviste, de lo que vivió tu abuelo, tu mamá, personajes que se llaman como familiares míos. Gatillero es como yo imagino que hubiese sido la vida de alguien que yo conocí que mató a la policía, entonces hay un viaje ahí, que hago al inventarle la vida a otra persona, re interno de un artista que está transitando en este plano, tratando de buscar respuestas.

**VG:** Es justo donde estaría la colonialidad, en este trabajo para Disney Argentina.

**CTM:** Yo creo que Disney Argentina no existe. Disney Latinoamérica se controla desde Brasil. Yo trabajé, pero fui empleado en un rol técnico, no autoral. Y ni siquiera fui empleado de Disney porque ellos tercerizan de una productora a la que contratan. Es tremendo porque ni siquiera ahí se da la cara. Porque es más sencillo, ante cualquier problema, la productora “los amigos producciones” responde y “los amigos producciones” son contratados, pero si se murió alguien ahí es problema de “los amigos producciones”. Además, el mismo dueño de Disney también es dueño de salas de cine, de las cadenas, de las distribuidoras, todo el circuito, y a su vez de una plataforma que acaba de absorber otra plataforma que es Star+. Entonces viene esa gente, vos tenés que pagar tus empleados y tenés que pagar tu espacio y te dice, “vamos a hacer una serie, presupuestala”. Agarrás, porque te da trabajo, porque necesitas esa liquidez, ¿con qué pagás los sueldos si no? Tenés 100 empleados.

**Cecilia Fiel:** A partir de que tuviste la experiencia de trabajar indirectamente para Disney, está la cuestión netamente de la producción de cómo se trabaja para estas empresas que es reproducir un esquema digamos preformateado, un esquema privado, de trabajo precario.

**CTM:** Ellos obligan a la producción a que tenga absolutamente todo en regla porque saben que no se pueden mandar ninguna. Si se mandan alguna, se la manda la productora claro, entonces ellos delegan toda la cuestión legal en esta productora. Menos el control sobre lo autoral.

**VG:** Menos la cuestión sobre la narración, lo que sería el arte.

**CTM:** Se termina de la manera que ellos quieren porque son los dueños, porque hay algo muy loco que es distinto a cómo hacemos cine (como Gatillero). Por ejemplo, soy una persona que hasta el día de hoy en lo que yo trabaje y haya escrito, me quedo con el corte final. Si me decís “che, me lo quiero quedar”, te voy a pedir algo que sé que no me vas a dar... Empieza una pelea que es como toda negociación, el que tiene más para perder termina soltando. Lo que a mí me pasa con eso es que, aunque no tengo un colchón para sostenerme, soy el responsable de que yo pueda dormir todas las noches. Si entrego algo que no me gusta entregar no me voy a dormir y eso no tiene precio. Entonces busco trabajo en otro lugar, en otro país, me voy y hago una changa de algo que no sea autoral o creativo y soy un empleado más. Dirigir segunda unidad, vuelco unos autos, ni sé de qué va el guion y me dan un dinero para poder vivir y sostener mi ideología y mi trabajo. Pero si es muy difícil y sé que hay mucha gente que lo ha tenido que soltar, incluso hay muchas peleas y por eso después se ve que hay algunas películas que dicen “ahora salió el corte del director” porque en el contrato dice “a los 5 años podés sacar tu corte”. Es durísimo porque, en otro carril, entiendo que hoy una película argentina puede salir 700 mil dólares, vos tenés que invertir ese monto y darle a este rostro el control absoluto.



Lo que yo hago es en común acuerdo siempre y es muy raro que yo te salga con algo que no es tan lo lógico. Sin embargo, estoy seguro que en algún momento me van a volver a decir que no, que no me lo dan y tendré que volver a decir entonces no hay contrato. Por más que vos seas guionista y luego director o directora, la película como obra en sí, le pertenece al productor. Los directores, que no somos productores, somos como arquitectos que hacemos una casa, vendemos los planos, que es el guion, vendemos nuestro trabajo como arquitectos, armamos la obra con amigos nuestros, o sea gente que uno dice: yo tengo este gran asistente de dirección, tengo una gran directora de fotografía, que son mis amigas, vamos todos, laburamos, pero después, cuando la terminé, entrego la llave y el productor hace lo que quiere. Ahí es donde el cine sostiene un poquito de autoría, que eso no va a pasar con una plataforma. Las plataformas ni siquiera te abren a discusión y menos una como Disney. No te van a abrir a discusión de quién es el corte final, ni absolutamente nada.

En ese carril, y miren lo tremendo y terrorífico que es, se manejan como en la publicidad. El cliente y la agencia son los que tienen siempre razón, y los que tienen la decisión final. A mí nunca me gustó la publicidad, porque si bien te pagan por una jornada lo que yo posiblemente en cine cobro por un mes, digo ¿qué somos? ¿50 personas viendo como una mina le pega una patada a un balde? Alguna vez estuve en un set de publicidad, y dije “yo no quiero estar acá”. Es muy discriminador el universo de la publicidad. Demasiado agresivamente discriminador y demasiado generador de hegemonías. Básicamente, yo te digo: “¿qué temática social me gusta traer a la mesa?” Ellos dicen: “a ver a quién le vamos a pudrir la cabeza ahora haciéndole entender que tiene que ser así de bello o así de bella, o que necesita este medicamento para poder vivir porque, si no, no puede vivir si no se toma esta pastilla”. Eso es lo que hacen. Utilizan el cine para manipular, para hacer creer en eso. En la era de las plataformas, desgraciadamente, las series, las pelis que pertenecen a las plataformas, se manejan como una publicidad. Que es lo menos autoral que hay, porque el cliente y la agencia tienen la razón y tienen el corte final y todas las decisiones. En este caso, sería la plataforma. Porque lo que la plataforma dice es lo que se hace. La contraprestación a eso es un buen sueldo y una posibilidad de visibilización.

**VG:** ¿Qué otros caminos vislumbras a partir de tu experiencia? ¿persisten elementos de lo que las plataformas demandan?

**CTM:** Hay otro camino que es, por ejemplo, una película de terror que se llama *1978*, que es de dos hermanos, Luciano y Nico Onetti. Yo los conozco, son unos pibes oriundos de Azul. Y hacen su cine. Y empezaron a buscar un nicho en el terror. Y ahora su última película se la compró Max. Esa es una victoria. Es como que estamos nosotros acá en la mesa y decimos, vamos a filmar lo que queremos. Vamos a hablar de lo que queremos. Vamos a decir lo que queremos con el cine que nos gusta. Ellos hicieron una película de terror sobre unos milicos que chuparon a unos chabones y que después termina habiendo una especie de demonios por equivocación entre la gente chupada y los demonios le dan su merecido a los milicos. Ellos habrán buscado financiación en alguna plataforma y les habrán dicho que no. La hicieron de manera independiente, pero tuvo una gran trayectoria mundial, un lindo recorrido de festivales, y ahora se las compró Max. Eso es una victoria.



Y si Gatillero la compra en alguna plataforma, también va a ser una victoria. Porque somos un grupo... Hoy es una época en la que te dicen lo que tenés que decir, te dicen la temática que tenés que filmar, te dicen cómo lo tenés que filmar, te dicen quienes tienen que actuar... Yo estoy muy seguro de que, si Darín no estaba en *El Eternauta*, no bajaban la plata para que se haga. Darín es el actor argentino que las plataformas aman. Entonces no es azaroso que decidieron agregarle más edad al personaje. Yo lo firmo. Ahora, a mí igual me parece que es una batalla ganada. Bruno Stagnaro hizo una adaptación argentinizada, de una serie mega millonaria, y no quiso colocarse en el slot de las imitaciones. Él podría haber imitado otra serie, y podría haberle sacado todos nuestros puntitos de color argentinos que tiene la serie. Porque eso es lo primero que vos imaginás que te van a pedir. Sin embargo, él lo puso jugando al truco. Él cuenta que nadie lo limitó ni lo bajó. Está bien, es Bruno Stagnaro. Él viene de hacer exitazos, como *Un gallo para Esculapio*. Él viene demostrando que se puede hacer un contenido con una potencia de identidad argentina fuerte y alta, y que eso puede venderse, y que a la gente le gusta. Me gusta él como director, me gusta otro tipo que lo hace igual que es Caetano. Son directores que vos mirás *Un oso rojo*, es más argenta que el mate. Es un peliculón y es un policial bien argento.

Como yo quise hacer con Gatillero, es una peli que no reniega de ser argentina, y de estar hecha en Argentina. No es que yo escondo las malas palabras, no es que escondo los personajes típicos, todos conocemos personajes parecidos a los que hay acá, yo no escondo nada. Y no puse un narco colombiano, puse un narco argentino, si estamos llenos de narcos argentinos. De ahí hasta el fondo, fue todo bien con lo que yo veo, vi y conocí, y lo que me imagino que debe ser. No renegué de ser argentino, y *El Eternauta* no reniega de ser argentino, y yo siento que ganó la pulseada. Porque la miran en el mundo y porque la problemática y los conflictos humanos son, casi todos, bastante parecidos en cualquier lugar del mundo. Entonces, Gatillero es una historia de redención, y es una historia de personas que están empujadas al límite, y es una historia de una persona que le tienden una trampa, y que podría haber hecho lo que hace siempre, que es irse con guita y cagar a todos, pero que decide no. Y eso es universal. Y no busco ni *looks* de rostro, maquillaje, peinado, ni de vestuario, ni música. La peli tiene cumbia. Puse cumbia todo lo más que pude. La música la hizo un argentino, un amigo, un gran músico. Le puse guitarras bien rotas, que son de características de nuestro rock. No renegamos en absolutamente nada. Y la filmé en un barrio argento, no es que busque una imagen que dé a un policial. Y la peli funciona igual.

## **Formación esclavista, régimen atencional anestésico vs. incomodar (lugar del preguntar)**

**CF:** Las plataformas con lo creativo, ¿qué características tiene? ¿Repite un esquema, una matriz, tanto a nivel narrativo, a nivel formal?

**CTM:** Total. ¿Cuántos huérfanos y huérfanas hay en el universo de Disney? Saquen la cuenta. Está explotado de huérfanos. Bueno, sigue repitiendo. Eso se va a repetir. Y después, en el pulso, en la narrativa cinematográfica, no solo en el guion.

**VG:** ¿Hay un género que es más demandado?



**CTM:** Comedia. Te voy a decir algo que me dijo una vez un productor para el que escribí un guion y después de que me dijo esto, y lo terminé de conocer, no lo escribí más. Él manejaba un canal de habla hispana en Estados Unidos, en Miami. Y eran relatos de 30 minutos, tipo sitcom. Capítulos que abren y cierran en el día. Pocos personajes. Y yo le buscaba algo elaborado y lindo. Y en un momento, cuando traía la versión final, me dijo, “muy bien, esto es lo que buscamos. Pensá que la gente que mira nuestro contenido no quiere pensar y nosotros tampoco queremos que piense. Básicamente, le damos todo servido para que lo mire mientras está comiendo, se vaya a dormir, mañana se levante y se vaya a trabajar.” Y yo le dije, claro, ustedes están formando esclavos. Esa es tu propuesta. Yo le decía, acá podemos tocar un poquito de esto, tipo, no sé, lucha de clases. Para que haya un conflicto lindo, que pongamos un personaje que pertenece a una clase social y el otro a otra. “No, no, no. No hay que tocar nada. O sea, se pelean porque él la engañó y se terminó. Y ella lo perdona”. Y si no, bueno, pará. Podría no perdonarlo, podríamos... “No, no, no. Esto es contenido para gente que no quiere pensar. Y estos son los suscriptores de su cable, ¿no? Y nosotros sumamos gente así”. O sea, es la propuesta. Están formando gente que no piense. Es el camino que se elige. Por eso lo importante de poder decir “quiero contar la historia de mi abuela”. Te van a decir que no. Porque seguramente vos tenés una reflexión y algo profundo. ¿Y por qué la comedia? Entretiene. No le tenés que prestar atención. Porque las comedias están pensadas, me lo explicaba él así, para que la mire la mujer mientras cocina. Entonces, no estimulás a nadie. No generás ningún interrogante. No traes ninguna pregunta a la mesa. A nadie le importa. La propuesta es un show de fuegos artificiales con tres chistes. Y la duración como McDonald’s, para que te sientes, comes y te vas. 30 minutos la atención que estamos acostumbrados a sostener. Y que la gente que decide qué vemos y qué no vemos, decide que tenemos que sostener esa atención. La comedia es súper liviana en este sentido. No va a incomodar a nadie. Y vos incomodás, ¿Cuándo? Cuando traes temas que interpelan a la gente.

**CF:** ¡Qué difícil sacar al espectador de esa situación!

**CTM:** Llevar a alguien a ver otra cosa hoy es difícilísimo. En un punto a mí, que me gusta lo entretenido, un poco lo espectacular que vieron en Gatillero, que hay tiros, violencias que a la gente le fascina, me cuesta un montón. No quiero imaginar a alguien que le guste escribir poesía. Hoy nadie quiere una poesía. Prefiere mirar un videito de TikTok. Y que si lo dice TikTok, debe ser verdad. Y la plataforma que es la que controla el contenido, también anda sondeando lo que se ve en TikTok.

**VG:** ¿Qué te parece que es lo más incómodo de Gatillero?

**CTM:** Como idea, al principio, filmarla en plano secuencia. Porque, como estamos acostumbrados al Instagram y al *reel*, al ser un plano, la gente se aburre y tenés que cortar rápido. Y cortás y cortás y cortás. Y yo dije, no voy a cortar. El que quiere mirar, que mire. Y el que no, me chupa un huevo. Sigo. Hay un cortecito que tuve que hacer por seguridad. Porque no se puede apoyar el arma a alguien. Hay escenas en las que él dispara y luego le apoya el arma a Julieta (Díaz) o a otros personajes y le apunta en la cabeza a alguien. No se puede hacer esa escena y de inmediato, anterior o posterior, haber disparos. Antes de apoyar, acercarle, apuntar un arma a una persona a menos de dos metros, hay que frenar, viene el armero, me muestra el arma a mí, se la



muestra a la persona que apunta, a la que va a ser apuntada, a todos los que están ahí adentro, la cierra, la entrega y se filma eso. Ahí es una situación de seguridad que yo no quise romper ese protocolo. Y tampoco quise cambiar mi guion. Entonces cuando me arrinconé solo, tuve que hacer algún corte. Y algunos en algunos lugares preparé como para hacer un corte si lo necesitaba en postproducción, pero no lo usé.

Eso es algo que en un principio incomodó un montón. Por suerte mi productor lo agarró, lo abrazó sobremanera. Lo único que él me dijo es “tratemos de que la pirueta y la dificultad no se coman la narrativa y que haya una historia interesante”. Entonces trabajamos mucho el guion, yo acepté eso y entendí que tenía que ser así. Incluso lo compartí y lo pensé. Eso en el momento de la narrativa, de pensar cómo filmar la peli. Después, siento que incomoda a la hora de vender la idea. Antes de empezar el proyecto, no me decidí por algún actor de los cuales las plataformas te dicen que son los que tenés que poner. Hoy hay un grupo de actores y actrices que, si vos los tenés, la plataforma o el cine te dan un espacio. Miren la plataforma y los que están en todas las películas son los mismos. Esos son los que te aprueban. Si vos lográs que uno de ellos venga a tu peli, la plataforma te va a dar un millón y medio de dólares para hacer una película cuando una peli sale 800 lucas. Un montón de guita, mucho más de lo que sale off plataforma. La contraprestación es fuerte. O sea, la guita que se te da es alta. Lo que pasa es que, si vos tenés alguno de esos rostros que las plataformas aman, entras al circuito de las películas no independientes. Que son las que banca la plataforma. Y todo es distinto: vendes y entregas tu alma en ese sentido.

Lo otro, que es muy difícil, es hacer en la Argentina una película de un antihéroe. Yo soy un chabón de barrio. Yo soy un negro de barrio y le pongo el micrófono a los negros del barrio. A mí me interesa que en una película hablen y opinen las personas de barrio. Y en un punto a nadie le interesa lo que los negros tenemos para decir. Eso está clarísimo. Cuando sucede alguna serie donde hay personajes marginales están todos vistos desde el punto de vista de personas que nunca transitaron ese margen. Vayan a mirar una peli con Francella que se llama *Animal* o algo así. Que la filmaron en Mar del Plata. Hasta los malos están vestidos de marrón y de negro. Y son los negros que viven en una casa tomada. Y Francella es un millonario que quiere comprar el río.

**CF:** ¿Por qué ambientaste la peli en el conurbano? Porque también yo pensaba que era asociar lo delictivo al conurbano. Si uno mira las películas del nuevo cine argentino sobre el conurbano, *El bonaerense*... Se ha ido construyendo esa mirada sobre el conurbano.

**CTM:** Esto igual es enfrente de La Boca. No es tan conurbano. Después, sobre las otras pelis, son las voces que dejaron hablar. Son los directores o las directoras a las que se les dio el micrófono para hacer la peli. Es triste que posiblemente habría otros, que tendrían otras voces, que no lo tuvieron. Luego, para mí, la violencia y el delito es inherente al humano. Yo hago una película de astronautas y es en la luna, uno va a matar al otro por la última cápsula de comida. Es un peliculón: dos astronautas que se van a terminar matando por la última cápsula de comida. Entonces, la mayoría de la gente que me pregunta esto no conoce Isla Maciel. No sabe que en Isla Maciel los negocios no tienen rejas. Porque nadie roba. Las motos y las bicicletas quedan afuera y nadie las roba. Si yo hubiese hecho un documental de la isla sería completamente distinto.



La isla está lejos del Docke. Lejos caminando, digo. Es distinto. Y la isla misma tiene un par de sectores. Tiene una villa más para un costado. Tiene un par de cuadras que son casas entregadas por algún gobierno. Y tienen la propia isla, que es el casco viejo, que es lo que era la Isla Maciel. Y las casas que están alrededor de los astilleros. Los negocios que todavía existen. Las casas esas tienen posesión. Los conventillos tienen posesión. En un momento el barrio decidió “limpiar el barrio” y sacaron a las personas que delinquían. Y la posesión de la casa se la dieron a familias que no delinquían. Dentro del barrio, al menos. O sea, si yo hiciera un documental sobre el barrio sería muy distinto a lo que es la película. A mí me conmovió tanto ir y conocer a la gente que decido después de haber hecho la película, después de haberla filmado, decir que sucede en Isla Maciel. La película no iba a decirlo, porque a mí no me gusta ubicar en un punto geográfico el relato. Porque me gusta más que se piense que, como empezaban los cuentos cuando yo era chico, “en algún pueblo que nadie conoce existe tal persona”. Me gusta más eso. Sin embargo, hay un par de paredones que yo muestro en la peli porque me lo piden los chicos del barrio.

A mucha gente del barrio que estudiaba cine les hice una entrevista para entender en qué rol podían trabajar. Y los puse a trabajar. Porque vos, cuando estudias cine, no sabés si querés ser director de fotografía, producción... Como yo he armado muchos equipos, hablando dije “vos podés trabajar en tal equipo, te va a ir bien acá, vas como meritorio”. Hay gente que trabaja delante de cámara y gente que trabaja detrás en roles menos técnicos que tienen que ver con producción. Me hice muy amigo de ellos porque fui meses al barrio y ellos me decían “este paredón, mostralo que es de Telmo y nos gustaría que se vea en tu película”. Entonces dije ok, lo voy a mostrar. Y charlando con ellos en esa esquina, porque ellos paran en esa esquina, me dijeron acá vienen todos a filmar y nadie dice que es Isla Maciel. Justo me lo dicen a mí, que soy una persona que no le da lo mismo y que yo no quiero decir adónde filmé. Y me dije: este es un aprendizaje que tengo que hacer, me gana el barrio en este momento; y les dije: voy a tratar de decir que se hizo en Isla Maciel la película.

Lo hablo con mi productor y mi productor me dice “totalmente”, porque el barrio tiene una impronta tan fuerte que es un personaje más, vamos a decir que es en Isla Maciel. Por eso es que ningún personaje en ON, que vos veas a cámara, habla de Isla Maciel, porque en el guión no estaba, yo no quería decir el barrio porque no me interesaba. Los personajes que nombran el barrio son todos doblajes que yo puse donde están de espaldas hablando por teléfono o donde interviene el comisario que dice “Isla Maciel en guerra ¿viste los noticieros?”. ‘Isla Maciel en guerra’, eso lo agregue después y en el tráiler decimos Isla Maciel todo a pedido de los pibes del barrio. A mí realmente me interesa lo que tienen para decir los chicos del barrio, los verdaderos del barrio y ellos me pidieron que diga que es en Isla Maciel. Entonces quizás esa es una lectura que puede hacer alguien más de afuera, que no los conoce y que no conoce el barrio, quizás acertada en cierto punto, obvio, o no, no lo sé. Yo muero en la mía y tranquilo porque les hice caso a ellos. Ellos me pidieron que se vea que era Isla Maciel y yo hice que se vea que era Isla Maciel. Eso es lo que me deja dormir, que al final del día literal, nunca más literal, es en un punto lo que más me importa. Porque hay un momento en un viaje creativo de años, como en una película, donde vos crees que entendés dónde está el norte, pero es muy probable que no lo sepas. Y en ese



momento mi norte fue lo que ellos me dijeron. Ellos me regalaron una camiseta de San Telmo, me invitaron a ver partidos, fui, y a mi productor lo convencí fácilmente.

**Obra en construcción: escalera de albañil, luz, cámara, ¡acción!**

**CF:** ¿Vos lo tomás como un policial o como una película de gánster?

**CTM:** Te voy a decir lo que dijo un medio estadounidense, porque lo loco es que en Estados Unidos la película fascina. Yo la he visto con vecinos de Palermo, o de Recoleta, que no entienden la jerga, y me encanta. Cuando alguien dice, “decime vos que saliste hace poco” no entienden que saliste de la cárcel. Me encanta eso, porque en un punto entiendo que hice bien mi trabajo en ese sentido. Y pese a eso, la problemática de la cual habla la peli es universal para mí, y por eso gusta en Estados Unidos, que estuvo en 3 o 4 festivales de distintas ciudades, y la prensa de Estados Unidos la ama. Un medio muy importante de allá dijo “Gatillero es una de esas de polis y ladrones, pero sin polis”. Porque Gatillero es eso, es una de ladrones contra ladrones, y de vecinos contra ladrones, o contra narcos si se quiere, y la poli no la dejan entrar al barrio.

**VG:** Digamos no hay ley, no hay ley del Estado. Está la ley que se ponen, que se dan, los delincuentes, los narcos, o los vecinos queriendo recuperar algo de esa ley.

**CTM:** La ley del que reclama lo suyo en un mundo donde no hay una institución que venga a levantar una bandera y ayudar. Solo la mujer del merendero es la única institución, pero a su vez... La mató alguien a quien ella le dio la merienda y yo hago que ella lo diga. Ella misma dice un texto que yo escuché una vez decir a una mujer en un merendero, que es “a este merendero viene hasta el intendente a sacarse fotos”, y eso es verdad. O sea, ella tiene que transar afuera del barrio. Me acuerdo de la mina del merendero donde yo ayudaba, se vestía un poco cheta, se ponía perfume y se iba a reunir con el intendente a hacer rostro, y le preguntaban ¿qué vas a hacer? Se van a sacar un par de fotos conmigo, pero ella decía, “el perfume que yo me pongo es el sabor que después tiene la comida que traigo”. Tenía que transar con un intendente de turno para traer comida y hay un montón de bocas para alimentar, tiene que salir a buscar los paquetes de fideos para hacer el guiso. Y si no va y tranza con el intendente, y si al intendente no lo recibimos nosotros en el merendero para sacarse fotos, no viene el guiso. Y para la mina del merendero es más importante el guiso que sacarse la foto con el intendente. Le chupa un huevo la foto con el intendente. Se saca diez, pero tiene los platos llenos de comida para los pibes, que es lo que ella quiere. Pero acá así le va... Algo divertido que yo puse, porque la peli tiene un montón de cosas así, es cuando él y la narco tienen que salir del barrio, él le dice: ¿por qué calle agarramos? Y ella le dice “por la del merendero te van a dejar salir”. Hasta hago que ellos pasen por enfrente del merendero como si fuera la sala velatoria.

**CF:** Cuando pensaste en el plano secuencia, ¿qué referencia tenías?

**CTM:** Cuando pensé, ninguna. Una vez que pensé, busqué pelis. Lo que encontrás es que hay muy pocas que hayan sido un plano de verdad, que vos estés seguro de que fue un plano de verdad. Nosotros lo decimos, no fue un plano de verdad, se lo digo a la prensa siempre. Pero hay pelis que se venden como un plano de verdad, vos lo mirás y decís acá tiene un corte. No lo dicen, es la estrategia. Al final del partido lo que importa es la narrativa.



Para retomar tu pregunta, es una mezcla de varias referencias. Me vi *Victoria*, es la que yo entiendo que es más plano secuencia. Me vi *Utoya (El atentado del siglo)*, una peli noruega que entiendo si no es un plano, pueden ser tres, pero está más cerca de la mía que de ser diez. Me vi, que también me gustó, que sé que deben ser cuatro cortes, una uruguaya que se llama *La casa muda*, que la filmaron con una cámara de fotos. Pero no hay una. Porque entiendo que de acción en plano secuencia que revolee la cámara como la revoleo yo dentro de un auto, o arriba de un techo, o subiendo y bajando un paredón, no hay.

**CF:** ¿La cámara siempre la tuvo el mismo camarógrafo?

**CTM:** El mayor porcentaje fui yo. Cuando había escenas de diálogos, estaba todo preparado para que me vaya a un monitor más grande, con auriculares. Y entonces yo, en la puerta del merendero, si te acordás, él entra por un pasillo y luego van a mirar un lugar que tiene una lucecita encendida donde él saca un arma que ella tiene guardada. Al lado hay una habitación cerrada, yo vine corriendo, le dejo la cámara al chabón ahí, se van y yo estoy ahí monitoreando. Hacen la escena, termina la escena, cuando yo entiendo que está bien y digo que hay que seguir, salen ellos, la cámara sale mirando para allá, se abre la puerta donde yo estoy, voy y la agarro, y me voy con él. Las de diálogo las hizo otro camarógrafo.

¿Sabés qué hacíamos? Estamos tan acostumbrados a que todo es caro, que presupuestaron un sistema de arneses para que yo llegue y me ponga. Vi el presupuesto, porque me meto en todo, y dije no voy a gastar esa plata, dame más tiros. Hoy un tiro debe salir 30 lucas, 40 un disparo. Imagínate la cantidad que tiré. Poner la cámara en una grúa hoy debe salir 2.000 dólares la jornada. Esto es algo que usé mucho en esta película: la solución económica y sencilla, y la anti-protocolo. Entonces usé una escalera de albañil. Una escalera de este lado, un boludo ahí arriba, otro boludo que soy yo, subo dos escalones, le paso la cámara a él, el protagonista trepa de este lado de la cámara, yo trepo del otro, el protagonista se tira, yo me tiro del otro, y agarro la cámara. Y así resolví todas las trepadas, con escalera y un pasamanos. Hice un gran ejercicio grupal y rompí protocolos. O sea, corrí, salté tapias, salté pozos y nadie viene al lado diciéndome nada de nada, y no rompí nada, ni un anillo de foco, no rompimos nada. Y después la subida al auto, a la salida del galpón, hay dos personajes adelante, una chica atrás, y yo estoy escondido al lado de la chica en el asiento de atrás (cuando salen a hacer el tiroteo, el primer laburo).

**CF:** ¿Qué cámara usaron? Hay partes donde la cámara está más fija, pareciera.

**CTM:** Una FX6. La Sony que es esa chiquitita, que no es permitida por las plataformas porque te dicen hasta la cámara que tenés que usar. Si nosotros la llegamos a vender va a ser otra victoria porque yo reencuadré, por ejemplo, y hay un estándar que te exigen que no reencuadres. Y soy muy obstinado.

Pero no está más fija, lo que hice es reencuadrar, hice planos más cerrados, más cortos. Y no se puede hacer, pero si vos vendés la película cerrada, y les gusta el paquete película, importa. En una discusión acalorada que me decían que no podía hacer algo porque si la querían vender a una plataforma, la plataforma no la iba a querer, puteadas mediante, entendieron que yo algunas cosas las iba a hacer, punto se terminó y que no tiene sentido discutirlo porque lo iba a hacer igual. Y así fue y se terminó la peli. Tenés hasta estándares de cámara, de reencuadre, todo.



**CF:** Cuando salen a empujar el auto al comienzo, la cámara parece más atrás y después pasa al asiento de adelante.

**CTM:** Es toda la misma secuencia. ¿Cómo hacemos para meterla por adelante? Ella viene, le hace un chiste, la cámara da la vuelta, él se sube y yo quería que se suba con él. No quería que la cámara venga atrás y la vea a la chica, porque la chica no había dicho nada, no había hecho nada. La cámara tenía que ir adelante con él, siguiéndolo porque, además, era el que estaba llevando la escena. Entonces, me dicen, bueno, ¿y cómo hacemos para sentar una persona arriba del actor que está sentado en el asiento de acompañante para que agarre la cámara y te la pases a vos atrás? Y yo digo ¿cómo vamos a poner un camarógrafo? ¡que la agarre el actor! Si la cámara es apuntar para allá... Agarrás la cámara, así como está, te la damos así, vos ponés las dos manos así y una arriba, agarrarla y hacé así. Y después yo, que estoy escondido atrás, meto la mano, se la saco y ya está, y está buenísimo.

Entonces rompí un montón de protocolos, de formalidades. Vos decís no, esto no se puede hacer... ¿Qué no? Yo prohibí, de verdad, las palabras imposible y peligroso en el proceso de Gatillero, en los ensayos, y que fue la filmación, que se fusionan en un punto. Hablé con los jefes y jefas de área y les pedí que nadie diga ni peligroso ni imposible. O el “no se puede”, o “es caro”, prohibido. En el universo infinito de las ideas, hay una que es barata y que está buena. Hay que pensar *esa*. Si nos sentamos a llorar, a llorar al campito. No vamos a filmar nada de esta película. Y después lo que hago es ir atrás, se frena el auto, me giro, siguiendo a la chica que se baja, miro para atrás. Mientras yo estoy mirando para atrás, alguien está abriendo la puerta de adelante de acompañante, se va a sentar en el asiento, yo me empiezo a agachar y me saca la cámara, gira y empieza a filmar desde el asiento de acompañante. Y yo estoy acostado atrás. Cuando llegamos a la próxima locación, el tipo hace todo un recorrido, éramos dos, me bajo y agarro la cámara y la saco del auto. Seguimos filmando.

## **Batallar contra los monstruos: militancia del cine argentino**

**VG:** Fue fundamental el ensayo, ¿cierto? ¿Cómo se lo plantearon?

**CTM:** Aceitadísimo. La película la filmé completa con un celular. Tengo la maqueta, la tengo en el iPad. O sea, yo hice una maqueta de la película y vos ves la maqueta y es la película, pero de día. Mi productor me bancó ir a filmar sin filmar, bancó días de filmación en los que nos filmé. Por ejemplo, hubo como cinco días que dije vamos de día. Perfecto. Me decía, pero ¿por qué día? Y yo, que siempre fui asistente de dirección durante 15 años, la hora nocturna a partir de las 21, es de 50 minutos. Entonces cuando llegaron las 2 de la mañana, vos perdiste una hora. Porque la hora empieza a contar. 21:50, 22:40, 23:30, 00:20. Y así, a las 2 de la mañana, vos tuviste una hora menos reloj, pero de pagas se te fueron las 6. Entonces yo dije, si no voy a filmar, vamos de día, y explico. Porque me llevaba tantas horas, tantas horas, explicar todo, que lo mejor era ir de día. Entonces me bancaron eso, y fueron días... Miren, esta es la maqueta que yo filmé -sin los actores-, y estos son ensayos que fui a hacer con los actores. Este es el comienzo de la peli. Es lo anti-producción.



Todos tenían mi guión, yo soy muy metódico para trabajar. Y todo tiene un código. Imágenes, movimientos... Todo. Esta es la versión violeta porque yo entrego, subo a mi drive, religiosamente los viernes, tipo una de la mañana cuando lo termino, un guión que tiene un color. Que es el color de la semana, de lo que agregué en la semana. Si no, te volvés loco porque no sabés qué tenés que mirar. Entonces yo te lo pongo acá. Semana violeta. Entonces vos sabés que donde ves un violeta “acá agregó algo este boludo”. A ver qué agregó.

Esta es la plataforma que diseñamos para que yo haga el plano del auto. Ese fue controversial porque me tenían que arrastrar a mí colgando. Es arriesgado porque va manejando el actor mientras va actuando. El protocolo dice que los actores no deben actuar mientras van manejando. Es un cámara car, que es un carro donde vos montás el auto arriba y una persona maneja y el actor ahí te maneja. O el Unreal, que son unas pantallas gigantes que se pone el auto y se hace ver como que va pasando la calle. Maneja de verdad y yo iba colgado.

**FG:** Creo que esta peli tuya no solamente se escapa de las plataformas, habría que hablar también excediéndose a ella misma, porque la anterior que hiciste también trae temas a la mesa y una temporalidad que no es la de los tiros. Pero hago dos apuntes sobre esta.

Por un lado, no solamente se la va a mirar, convoca la escucha también y hay algo que pasa en el cuerpo. Hay que ponerle el cuerpo. Es decir, no solamente ustedes en todo lo que acabás de reconstruir respecto de lo que fue la grabación de la peli, sino en quien mira/escucha, es una expectación física, de movimiento conjunto. Como esa sensación de gente que se queda sin aire por el plano secuencia. Sobre esa base, el lugar del espectador está resensibilizado, frente a las películas que, como diría César González, lo único que esperan del espectador es una sola respuesta: “¡Guau!” Aquí no nos quedamos con eso, hay cuestiones ético-políticas y sensibles de forma-fondo.



Por otro lado, lo que vos dijiste del antihéroe es fundamental. Me parece que la película es ejemplarmente argentina no solo por su localización geográfica, sino sobre todo y fundamentalmente por la transgresión, la apropiación de lo universal, que reclama el derecho a decir de la forma que se nos cante, romper y quebrar protocolos, hacerlo a nuestra manera.

**CTM:** yo me animé a hacerlo porque siempre supe el costo de la película, pero miren cómo es que cuando vos querés hacer algo que está fuera de la norma, el miedo era, “che, nos fundimos”. Para que mi productor no se funda, yo voy a decir, que se gaste entonces un tercio o un cuarto de lo que vale la peli para que la inversión no sea tan grande. Uno vive con el riesgo y con el miedo de que, si haces algo distinto a lo que se te dice que hay que hacer desde la temática, desde darle el micrófono a la gente de barrio, desde contar la historia de un antihéroe, de meternos con temáticas sociales, de hacerlo en plano secuencia, o sea, absolutamente un montón de cosas que no, de no tener los rostros que se piden y que tienen todo, como que tiene más número para salir para aquel lado que para el otro. Lo que entendemos y está instaladísimo es que si haces todo eso te va a ir mal. Y ese miedo es lo que hace que un montón de personas hoy no salgan a filmar. El aparato está preparado para que solamente nazca y vea y salga y atraviese el nivel de la tierra *una* plantita. En este caso, Gatillero, se planta muy bien porque la película se defiende, la gente la mira, la recomienda, la van a ver. Pero el aparato está pensado para que no la dejen nacer.

**FG:** Los vectores punitivos de la industria del cine.

**CTM:** que llegue a una sala y te la ponen en un horario malo, un día malo, sin tu gráfica, y entonces así te aniquilaron la película antes de que nazca. Con Gatillero, lo que está pasando hasta el día de hoy, es que de repente la ve un periodista... Entonces surge una entrevista que resuena y, por ejemplo, mucha gente dijo “te vi en Perros de la Calle y la vine a ver, me conmoví con tu historia”, porque yo viví en la calle un mes y medio, iba a hacer mi primera peli, como todo un universo así. No tenía donde vivir acá en Buenos Aires y me dieron trabajo y me quedé a trabajar. No lo cuento desde que quiero que alguien sienta lástima. Por eso decidí no contarlo más, pero después un amigo me convenció, me dio un buen argumento. Me dijo, contalo desde el orgullo que uno siente.

Igualmente es muy duro batallar contra el monstruo del monopolio y de los engranajes aceitados en el mundo donde alguien controla el molino que hace la harina, los tambos, la mozzarella, el tomate, la salsa de tomate, las cadenas de pizzerías que hacen las pizzas, las cadenas de gente que los reparte, no hay lugar para una empanadita artesanal. Y si te la agarran y la van a poner en su mostrador, claramente te van a dar el último lugar del mostrador. Si de repente mucha gente va y pide esa empanadita artesanal, quizás no les queda otra que decir, “Ok, vamos a poner la empanadita artesanal” y la acomodan en un lugarcito mejor, que eso es lo que pasó con Gatillero. Pero igualmente, y pese a eso es difícil, nosotros en algún cine de cadena hicimos funciones agotadas e igualmente nos sacaron el mejor horario. Y vos decís, ¿pero por qué? Si al final del partido ellos ganan plata porque venden entradas. No es una película de la bandera de ellos.

**FG:** al mismo tiempo este es un momento en el que nunca se han hecho tantas películas en el mundo, pero están concentradas en unas pocas manos...



**CTM:** En pocas manos, en pocas caras, todos los actores son los mismos, pocas temáticas, porque las temáticas son las mismas, con el mayor de los respetos. Ahora hay una, que es del director de Top Gun, y dicen que es igual a Top Gun, pero en Fórmula 1.

En mi vida nunca renegué de tener cartas malas en la mano. Hoy no reniego de este contexto, porque yo sé que nosotros estamos llevando una vela que se queda prendida y estamos en el medio del mar en una tormenta de viento y de lluvia. Pero bueno, ¿qué hago? Vengo a las salas, le veo la cara a la gente que ve la película.

**FG:** Es decir, militás la película. Hay una militancia del cine. Estamos en un momento de ataques sistemáticos a la cultura argentina. Me parece que salir con esto, a luchar contra los monstruos, es algo también argentino...

**CTM:** Hoy es un momento en que a la gente que trabajamos en cine se nos ataca antes de preguntar. Como si te pegaran un tiro. Se nos ataca así, ni se nos da el espacio de decir, “che, ¿vos pensás que la industria del cine hizo algo que está mal, pensás que el Incaa hizo algo que está mal, pensás que la gente que manejó el INCAA lo manejó bien o lo manejó mal?”.

Primero que se nos ataca desde afuera. Y segundo, y esto es lo más duro, que es lo que hace que algunos barcos se hundan, desde adentro también se nos ataca casi que pidiéndonos que no seamos autocríticos. Para mí ahí es donde perdemos los partidos. Ahí es donde les cargamos las balas a las personas que luego nos las van a tirar. Obvio que en el INCAA se hicieron cosas que están mal. El asunto es que donde hay cosas que se hicieron mal, lo que hay que hacer, como yo lo veo, si a uno le interesa que siga creciendo, es tratar de exterminar lo que está mal, modificarlo de alguna manera si se quiere, y mejorarlo, pero aniquilar algo y romperlo no soluciona nada. Nunca va a solucionar nada.

A veces me preguntan, ¿por qué pensás que el cine argentino tiene que existir? El cine argentino tiene que existir y va a existir mientras exista alguien que recuerde una película argentina. Ni siquiera uno que la filme. Mientras haya una persona que recuerde una película argentina, el cine argentino está vivo, y va a existir, y tiene que existir, y tiene por qué... Va más allá de la industria que es, la guita que mueve, la guita que genera. Más allá de todo eso, hay una situación de identidad cultural que hoy se destruye porque se destruye el Garrahan. Un amigo fue a un festival de cine en España y le preguntaron, ¿qué pensás de la situación del cine argentino? Y él dice, hablemos de que le pegan los jubilados todas las semanas primero. Hay una violencia, hay una dinámica, hay una violencia hecha dinámica, que viene de arriba. La violencia es el lenguaje que baja del poder ejecutivo.

**FG:** Nunca mejor puesta la calificación a ese poder, ¿no? *Ejecutivo*.



**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).

**Valentina Giuliano (Psico-UBA)**

giulianovalen@gmail.com

Profesora y Licenciada en Psicología por la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora de proyectos de investigación con sede en el Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación (UBA). Docente de Psicología en instituciones de nivel medio y superior de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Profesora titular de Psicología Evolutiva en la Universidad del Museo Social Argentino. Psicoanalista de adolescentes y adultos. Ha publicado en revistas nacionales e internacionales sobre problemáticas de la subjetividad, el psicoanálisis y la filosofía.



**Cecilia Fiel** (UNAM / UNA)

ceciliafiel@gmail.com

Becaria doctoral del CONACYT (México), Magister en Periodismo Documental (UNTREF), Lic. en Artes (UBA). Actualmente dicta Historia de las Artes Visuales I (UNA). Como profesora ha integrado la cátedra de Estética (2004-2025) y de Estética del Cine y Teorías de Cinematográficas (2010-2023), carrera de Artes (UBA). Ha publicado capítulos de libros en *Estética de la liberación decolonial* (2020), *Cine comunitario argentino* (2017) y en revistas académicas tales como *Hermeneutic* (Universidad Nacional de la Patagonia Austral) y *Revista Saberes y Prácticas* (Universidad Nacional de Cuyo). Como documentalista ha dirigido *Margarita no es una flor* (2013), *(El Indio...)* (2023), *Dussel. La filosofía es un don para un mundo sin sentido* (2025).

# LA LIBERACIÓN SONORA

## LA MÚSICA DE LLUVIA DE PALOS EN EL CINE DEL COLECTIVO LOS INGRÁVIDOS

POR JOSÉ NAVARRO Y CECILIA FIEL

### Sound Liberation

The music of *Lluvia de Palos* in the *Los ingrávidos* Collective's cinema

**Resumen:** A lo largo de la conversación, José Navarro y Cecilia Fiel repasan la función que tradicionalmente ha tenido la música y el diseño sonoro en el cine para leer el trabajo de Lluvia de Palos y el colectivo mexicano Los Ingrávidos desde una perspectiva decolonial. Esta última implicaría el desarme de la música occidental, sus ritmos, sus timbres y una nueva relación entre la imagen y el sonido que desarmaría también el montaje. El resultado es la liberación de la música y el diseño sonoro supeditado, tradicionalmente, a la imagen.

**Abstract:** Throughout the conversation, José Navarro and Cecilia Fiel review the traditional role of music and sound design in cinema to interpret the work of Lluvia de Palos and the Mexican collective Los Ingrávidos from a decolonial perspective. The latter would entail the dismantling of Western music, its rhythms, its timbres, and a new relationship between image and sound that would also dismantle montage. The result is the liberation of music and sound design, traditionally subordinated to the image.

**Cecilia Fiel:** Muchas gracias, José, por aceptar este encuentro para conversar en torno al sonido y las imágenes cinematográficas. Y comienzo poniendo al sonido en primer orden, ya que la idea sería problematizar ese lugar que, tradicionalmente, la música o el diseño sonoro tuvo en el cine. Me refiero a la función del sonido subordinada a la imagen, es decir, ambientando escenas, creando clímax, acompañando psicologías de personajes, marcando ritmos, transiciones dramáticas, etc. Creo que el trabajo de *Lluvia de Palos* con el Colectivo *Los Ingrávidos* replantea esa relación en clave decolonial en tanto desarma una forma de pensar la relación entre la imagen y el sonido ¿Cómo crees que *Lluvia de Palos* la recrea al mismo tiempo que desarma una concepción occidental de la música?

**José Navarro:** Por un lado, podemos decir que el cine ha utilizado el sonido para darle verosimilitud a las imágenes; esa es una de las funciones principales que tuvo el registro sonoro.



Por otro lado, el cine ha utilizado la música de una manera que acompaña, exalta el entramado dramático de las películas y, en ocasiones, también el ritmo externo e interno de las imágenes, la edición. Digamos que tanto la música como el sonido han estado, históricamente, supeditados al texto dramático o a la imagen, dándole verosimilitud con su sola presencia.

Si bien la música tiene siglos de expresión y múltiples formas, el cine hegemónico, en lugar de crear propuestas narrativas específicas para cada proyecto, privilegia la anécdota y trabaja en función de esta. Entonces el sonido, podríamos decir, parte de la imagen o la palabra, la sustenta, la legitima y eso ha hecho que el sonido sea mero acompañamiento. Esto podemos verlo desde *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), pasando por *El Padrino* (Francis Coppola, 1972) a *Los puentes de Madison* (Clint Eastwood, 1995), por citar ejemplos que todos conocemos.

Pero lo que venimos viendo es que cada vez más el sonido va adquiriendo su propia vida, su propia expresión, y va ganando autonomía respecto de la imagen. El sonido aporta otros significados y eso amplía enormemente las posibilidades de expresión de una película porque con el sonido puedes decir cosas muy diferentes a lo que puedes decir con la imagen.

**El trabajo de *Los Ingrávidos* es especialmente interesante para analizar lo que decís porque, por un lado, recuperan la cosmogonía mexicana y, por otro, por cómo trabajan la imagen y el sonido. Y cuando pienso en esas imágenes con colores y texturas tan particulares, también pienso en cómo desarmen la posibilidad de construcción de la imagen a partir de superposiciones, distintas velocidades y, por supuesto, por fuera de cualquier sincronización con el sonido. ¿A partir de qué ejemplo del colectivo Los Ingrávidos podríamos analizarlo?**

El cortometraje *Abecedario/B* (2014) tiene ese tipo de construcción..., cuando ellos toman nuestra música y trabajan con ella y a partir de ella también hay autonomía del sonido respecto de la imagen, como en *Itzcoatl* (2022) o en *Xiuhtecuhtli* (2023). En este último cortometraje, *Los ingrávidos* nos encargan la música solo a partir del tema y del concepto. Hay que decir que también en los inicios del cine de Godard se encuentra esta forma de trabajar con el sonido.

**Entonces podríamos decir que el sonido, cuando recupera su autonomía respecto de la imagen, también se piensa a sí mismo, puede reflexionarse, y así ganaría en libertad creativa y experimental...**

Ese es el momento en que el sonido irrumpe como pensamiento sonoro, que es lo que nos falta en nuestras escuelas de cine..., para que los estudiantes entiendan cómo generar ideas desde ahí, desde el sonido, porque están acostumbrados a generar ideas desde la imagen... Hay que formar a los estudiantes en generar imágenes sonoras, como un camino a crear imágenes audiovisuales integrales.

**¿Y cómo sería construir ideas desde el sonido?**

Hay diferentes caminos, por ejemplo, si tomamos el audio de una balacera, pero lo acompañamos de una imagen diferente a lo que escuchamos, se amplían las posibles lecturas y si, además, la imagen no requiere de tanta atención para ser descifrada, es inevitable que nos concentremos más en los detalles de la escucha, esto es lo que sucede en *Abecedario/B* (<https://vimeo.com/93738078>).



### **¿Y podríamos partir, por ejemplo, de una estructura musical?**

Sí, esa es una opción. La música tiene siglos de estructurar sonidos de diferentes maneras y con diferentes finalidades, utilizando desde estructuras muy simples, como repetir un solo tema o dos durante un tiempo, hasta otras extremadamente complejas, como podemos apreciar en determinadas partituras a partir del siglo XX, como las de George Crumb, o como sucede con la música de las danzas tradicionales de los Yaquis en Sonora o los Huaves en Oaxaca.

Un A-B-A, o A-B-A-C-A-D, una sonata, un rondó, cualquier tema con variaciones, son formas simétricas muy utilizadas tanto en la música académica occidental como en las músicas populares. Son estructuras muy definidas que responden a un pensamiento musical específico.

### **¿Y qué tipo de estructura aportarías desde *Lluvia de Palos*?**

Nosotros trabajamos las estructuras musicales a partir de los ciclos calendáricos de los pueblos mesoamericanos que privilegian números como 4, 13, 20, 52, entre otros, como factores de construcción, y también con el sistema numérico vigesimal mesoamericano. A veces partimos de estructuras sonoras utilizadas en ceremonias y danzas indígenas, como puede ser la Danza del Venado, de los grupos Yaquis y Mayos, en las que coexisten tres o cuatro dispositivos musicales diferentes con varios sonidos, cada uno sucediendo simultáneamente y, además, incluyendo en diferentes grados el componente de la improvisación.

### **¿En qué corto de *Los Ingrávidos* podríamos verlo?**

En *Tzompantli*, que es el nombre de la pieza musical que se usó en el corto *Xiuhtecutli* (2023), está hecha con una estructura basada en ciclos de 13, 20 y 5 más los resultantes de sus combinaciones.

<https://vimeo.com/1076587792/097e463d26>

### **¿Y con qué instrumentos trabaja *Lluvia de Palos*, aunque quizás el término correcto sea hablar de objetos sonoros...?**

Nosotros trabajamos con reproducciones y creaciones de instrumentos originarios de Mesoamérica, especialmente las grandes percusiones como el huehuetl, que es un tambor vertical de un parche posado en el suelo, y el teponastli, tronco ahuecado con dos lengüetas con diferentes frecuencias en la parte superior, como sonajas, raspadores, sartales y diversas percusiones, pero también caracoles marinos, flautas de barro sencillas, dobles y triples, así como diversos tipos de ocarinas que se hacían y se siguen haciendo actualmente. Para nosotros es importante pensar que los instrumentos se pueden hacer sonar de maneras muy diversas.

Nos interesa trabajar también con objetos de la naturaleza, por ejemplo, pedazos de madera, piedras, semillas, capullos de mariposa, y lo que hacemos es potenciar ese sonido y mostrar cómo ese sonido, por sí mismo, es suficiente para propuestas musicales y sonoras.

### **Si pensamos en el corto *Guerras Floridas* (2021) con tu creación musical *Xochiyaoyotl*, ¿cuáles serían esos objetos sonoros con los que trabajaron?** ([https://vimeo.com/665047358?autoplay=1&muted=1&stream\\_id=Y2xpcHN8NTMxNjc5MnxpZDpkZXNjfftd](https://vimeo.com/665047358?autoplay=1&muted=1&stream_id=Y2xpcHN8NTMxNjc5MnxpZDpkZXNjfftd))

Para nosotros, un instrumento es un objeto sonoro. En esta obra, además de las grandes percusiones, teponastli y huehuetl, los objetos sonoros protagónicos son la trompeta de caracol marino, sonajas de semillas ensartadas de diferentes sonidos, raspador de madera Yaqui y, por



ejemplo en otra pieza del CD *Tlaltekuinilistli* titulada “De mar a viento” usamos una olla con agua que se hace sonar de diferentes maneras.

**¿Entonces, cuál sería esa diferencia entre los objetos sonoros y los instrumentos? Porque creo que hay una diferencia colonial significativa para pensar los sonidos por fuera del campo artístico.**

Un objeto sonoro es cualquier objeto que, al aplicársele una energía, genera un sonido. Y los instrumentos musicales son objetos con un diseño específico para que produzcan un tipo de sonoridad. Un principio rector de *Lluvia de Palos* es usar objetos naturales, contruidos manualmente y con poca elaboración. Por ejemplo, tomar un arco de cacería, que no es un instrumento musical, pero es una cuerda tensa que se puede percutir o friccionar y así generar sonidos, frecuencias. Son los principios acústicos de los objetos naturales lo que nos lleva a hacer esas búsquedas de exploración sonora y musical.

En resumen, te podría decir que con *Lluvia de Palos* tratamos de utilizar objetos de la naturaleza, lo que en la familia de los instrumentos de percusión se llama técnicamente idiófonos, objetos prácticamente sin elaboración, como objetos utilizados originalmente en Mesoamérica hace más de 500 o 1000 años. Los dos principales son los grandes percutores, un tambor de una sola pieza y un solo parche, erguido sobre el suelo en tres o cuatro patas (el huehuetl), y un tronco ahuecado con dos lengüetas en la superficie (el teponastli), instrumentos muy sencillos en su construcción, pero complejos en su concepción acústica.

**¿Y de dónde toman esos objetos sonoros?**

Hay muchos instrumentos que están en museos de México y otros países como Alemania, Estados Unidos, España y también en representaciones gráficas como por ejemplo en el *Códice Nuttall*, el *Borbónico*, o el *Borgia* entre muchos otros, aunque también muchos de estos objetos e instrumentos se siguen usando en grupos indígenas actuales que han reelaborando sus propias experiencias musicales, utilizando ese tipo de objetos así como readaptando instrumentos occidentales a sus músicas tradicionales y generando una nueva manera de pensar la música.

**¿Y cómo trabaja *Lluvia de Palos* los elementos formales de la música para desarmar la música occidental con la que trabaja el cine hasta hoy?**

Hay principios de la música que se comparten en todo el mundo, la esencia rítmica y la parte melódica que son las frecuencias.

En todo el mundo existen los cantos melódicos que tienen un patrón microtonal, es decir, que no va brincando por tonos como sucede en el piano occidental, que es una manera fija de dividir las frecuencias... Es decir, la música occidental divide el universo infinito de frecuencias en espacios simétricos y, a partir de eso, se construye el teclado y toda su teoría musical, pero en el resto del mundo no existe esa división fija de las frecuencias, sino que todo es micro, variado, móvil y no es inmutable como un piano. Entonces todo el canto originario es microtonal, como sucede en *Awesone* [https://www.youtube.com/watch?v=vEFQ11I9e4E&ab\\_channel=PowwowTimes](https://www.youtube.com/watch?v=vEFQ11I9e4E&ab_channel=PowwowTimes)

Las escalas se construyen partiendo del instrumento que se tiene a la mano, puedo elegir 4, 7 o 12 sonidos, por ejemplo, y con ellos hago mi escala, mi colección de frecuencias, pero puedo escogerlos de la manera que lo hace la música occidental o hacer una escala diferente, como



sucede, por ejemplo, en la música clásica de la India, que utiliza escalas con muchas más de las 12 frecuencias que utiliza el sistema temperado occidental. Un ejemplo de música con pocas frecuencias en la percusión y una flauta que se mueve microtonalmente es *Gamelan Indonesia*, [https://www.youtube.com/watch?v=UEWCCSuHsuQ&ab\\_channel=GenelecMusicChannel](https://www.youtube.com/watch?v=UEWCCSuHsuQ&ab_channel=GenelecMusicChannel) Estos ejemplos nos muestran el canto y la flauta tradicional, además del componente rítmico como elemento esencial en grupos originarios de Bali y Norteamérica.

### **¿Y ese desarme lo hacen usando piedras, por ejemplo?**

Claro, las piedras tienen distintas alturas, frecuencias. Nosotros trabajamos con lajas, que son muy sonoras, piedras de río, obsidiana, y otras variedades que suenan muy bien. Yo puedo traer 5 piedras con 5 tonos diferentes y hacer melodías que no se corresponden y no podrían reproducirse con las notas o frecuencias que tiene un piano.

### **Deberías darle clase a los montajistas..., porque pienso que esta forma de pensar la música requiere repensar, también, el montaje.**

Creo que conocer las diferentes maneras de estructurar la música sería un muy buen aprendizaje para los montajistas... Y no solo eso, la música electrónica, electroacústica, así como la música concreta utilizan la edición como técnica base de creación y eso la vincula al cine de manera automática, lo que puede ser un referente muy valioso para la creación.

El otro aspecto esencial de la música para el montaje es el universo de lo rítmico, que está basado en la repetición, y existe en todas las músicas del mundo, parte de mantener un pulso constante que después puedas agrupar en, por ejemplo, 3, 4, 9. Tengamos en cuenta que una cosa es el pulso y otra es cómo se agrupan los pulsos, podemos decir que la música occidental agrupa sobre todo en 4 y 3; muchas tradiciones musicales priorizaron lo rítmico por sobre lo melódico, como en músicas de India, Indonesia, África, por ejemplo.

### **¿Y cómo podemos ver esto que decís en el montaje de algún trabajo de *Los Ingrávidos*?**

En *Itzcoatl* (2014), ellos editaron el material visual a partir de una subdivisión rítmica muy acelerada que tiene la música de *Lluvia de Palos*, resultando una imagen vertiginosa y múltiple, en este caso, de manera análoga a la propuesta musical.

### **¿Entonces, cuál sería la particularidad del trabajo del ritmo en *Lluvia de Palos* ?**

El ritmo es el tema central en un ensamble de percusiones, la diferencia es cómo agrupamos los sonidos. Nosotros no agrupamos en 3/4 o 4/4, partimos de los números de los calendarios mesoamericanos como, por ejemplo, el calendario ritual de 260 días, compuesto por 13 ciclos de 20 llamado *Tonalamatl* (el libro de los días) y el sistema numérico vigesimal mesoamericano, y es a partir de ahí que construimos el componente rítmico. Por un lado, los ciclos calendáricos basados en 4, 5, 13, 20, 52... y, por otro lado, el sistema de numeración maya, que es vigesimal.

### **¿Y el timbre?**

El timbre es con qué haces la música, con qué objeto sonoro, de qué material está hecho y cómo se aplica la energía para hacerlo vibrar. Los objetos que nosotros utilizamos son directos de la naturaleza, casi o sin modificación, son timbres naturales, semillas, piedras, palos, objetos de madera, agua, viento. Con el agua, por ejemplo, se puede hacer ritmos y también diferentes alturas o notas.



En cuanto al universo de las frecuencias, las notas, nosotros trabajamos con los microtonos y los armónicos, la música contemporánea comenzó a trabajar, en el siglo XX, con los alientos y las cuerdas haciendo sonidos multifónicos, es decir, buscando la manera de emitir varios sonidos simultáneos en un instrumento que supuestamente solo emite uno. Esto lo usa la música contemporánea, pero de esa misma manera pueden usarse las flautas de barro prehispánicas, porque su construcción no solo permite sino fomenta hacer varios sonidos simultáneos. Mesoamérica es una potencia en la diversidad de alientos, hay flautas dobles, triples, cuádruples, grandes, pequeñas, especialmente de barro, pero también de caña, caracol marino, piedra o hueso de algún animal.

### ¿Qué otros materiales?

Bueno, hay otros materiales orgánicos que se pueden utilizar, el arco de cacería está hecho con madera y tendón y, al percutirlo, genera diferentes frecuencias y sonidos; recordemos que las cuerdas de los violines originalmente eran de tripa. Este objeto-instrumento es utilizado, por ejemplo, en la primera sección de *Xiuhtcuhtli* (2023). También usamos el llamado tambor de agua, que es un recipiente con agua sobre el que se coloca un guaje cortado a la mitad.

Lo rítmico, lo melódico, que es el mundo de las frecuencias en su amplio recorrido, los objetos sonoros con su universo tímbrico, para nosotros, son principios esenciales de la música. Nosotros no trabajamos con el sistema armónico-melódico tonal, estamos más enfocados en el poder del ritmo, los microtonos y en el amplio y, esencialmente incluyente, mundo del sonido en sus diversas manifestaciones.



Foto: 1 *Xiuhtcuhtli* (2023).



**Con todo esto que nos contás, el tema va encaminando otra concepción de la música con sonidos no occidentales que, en *Lluvia de Palos*, es superior en importancia a los occidentales. Esta nueva concepción se vería ya, por ejemplo, en la música hindú donde primero tenían que poder hacer el ritmo en el propio cuerpo de quien lo tocaría y después volcarlo al instrumento, no?**

En la música de la India para poder tocar una pieza, primero, tienes que dominar las figuras rítmicas y, después, volcarlo al instrumento. Es un sistema en que tú tienes que cantar el ritmo de una pieza, es decir, tienes que tener asimilada su parte rítmica para después llevarlo al instrumento. Contrariamente, en occidente nos ponen una partitura y lo tienes que leer para descifrarlo, en India primero te hacen sentir el ritmo, es otra forma, no desde la lectura y la cabeza, sino desde la experiencia corporal. Esto se ve bien en la técnica de *Konnakkol* ([https://www.youtube.com/watch?v=jA\\_3g8zgMf0](https://www.youtube.com/watch?v=jA_3g8zgMf0))

**En este caso también estamos frente a otra concepción del músico como artista, me parece...**

Sí, porque es una música que depende completamente de su contexto social, está hecha para cumplir una función y no para exaltar el ego del músico, como suele suceder en nuestro contexto.

**Venimos desarmando la música, sus instrumentos, su ritmo, su timbre, ahora volvamos al cine y pensemos cómo desarmamos la mirada tradicional entre la música y la imagen. La música acentúa un corte visual y-o dramático, acá se lo da vuelta y lo que vemos es que se parte del sonido. Para finalizar, detengámonos nuevamente en el trabajo con *Los Ingrávidos***

El trabajo con el Colectivo *Los Ingrávidos* ha ido desarrollándose hacia diferentes caminos. Primero ellos partieron de algunas de nuestras piezas que estaban contenidas en nuestro primer CD titulado *Tlaltekuinilisti* (2014), tomaron algunas piezas y a partir de las temáticas comunes que manejamos crearon su idea visual como fue en *Itzcoatl* (2014) y *Guerras Floridas* (2021), después ya nos comisionaron una pieza; *Tzompantli*, con la que se trabajó para una instalación y el cortometraje *Xiuhtecuhtli*, pieza ganadora de dos premios en el festival de Oberhausen y en el FICUNAM en 2023. A esta pieza la retomamos con *Lluvia de Palos* e hicimos una presentación con música en vivo, pero agregando el componente corporal con danza durante la proyección dándole otro camino posible, además, se grabó esa experiencia y se hizo una pieza a partir de ese registro y la película original.

Otro proyecto por realizarse junto al Colectivo será una participación en el II Coloquio de Cine y Artes Vivas a realizarse en la ENAC el 8 y 9 de mayo de 2025, donde tomaremos una pieza de *Los Ingrávidos*, *Coyolxauhqui* (2017) y haremos una nueva versión proyectando la imagen sobre una bailarina y haciendo una nueva música para la pieza que incluye partes grabadas y también ejecución en vivo.



**José Navarro** (Universidad Nacional Autónoma de México)

lluviadepalos@gmail.com

Es músico, profesor de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (UNAM), desde hace más de 25 años. Es actual coordinador del grupo de investigación ICSI (Investigación Creación en Sonido e Imagen).

Navarro ha compuesto música para numerosas producciones de danza y teatro, cortos y largometrajes, colaborando de manera especial con el Colectivo Los Ingrávidos con quienes ganó, en 2023, los premios Umbrales del FICUNAM 2023, y dos premios del festival de cortos de Oberhausen.

Es miembro fundador del grupo Banda Elástica, y del grupo de percusión y danza mexicana contemporánea con instrumentos precolombinos **Lluvia de Palos**, fundado en 2010. Se ha presentado en diversas ciudades de México, Perú, España, Brasil, Noruega, Estados Unidos, Canadá, Ecuador y Colombia; produjo el disco *Tlaltekuinilistli* y estrenó y dirigió la obra *Xochicuicatl Cuecuechtli*. Actualmente es becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte (México). <https://www.lluviadepalos.mx/>

**Cecilia Fiel** (Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Nacional de las Artes de Argentina)

ceciliafiel@gmail.com

Becaria doctoral del CONACYT (México), Magister en Periodismo Documental (UNTREF), Lic. en Artes (UBA). Actualmente dicta Historia de las Artes Visuales I (UNA) y ha sido Profesora de la cátedra de *Estética* (2004-2025) y de *Estética del Cine y Teorías de Cinematográficas* (2010-2023) de la carrera de Artes (UBA). Ha publicado capítulos en *Estética de la liberación decolonial* (2020), *Cine comunitario Argentino* (2017) y en revistas académicas tales como *Revista Hermeneutic*, Universidad Nacional de la Patagonia Austral y *Revista Saberes y Prácticas*, Universidad Nacional de Cuyo. Como documentalista ha dirigido *Margarita no es una flor* (2013), *(El Indio...)* (2023), *Dussel. La filosofía es un don para un mundo sin sentido* (2025)

## DESDE DÓNDE

POR SANTOS ZUNZUNEGUI

Nunca he tenido tendencia a la melancolía ni a pensar que cualquier tiempo pasado fue mejor. Me he limitado a intentar mantener viva la capacidad de reconocer la mutabilidad de los tiempos pero sin perder de vista que pese a los seísmos acarreados por lo que algunos denominan “guerras culturales” si consideramos las cosas a largo plazo nos veremos obligados a constatar que en esos barros muchos confunden el aire del tiempo con la mera espuma del mundo.

Por supuesto la constatación anterior no debe ocultar que todos hablamos *desde algún lugar y por alguna razón*. Y que tanto *ese lugar* como *esa razón* deben ser puestos sobre la mesa con claridad si queremos dar la oportunidad a nuestros potenciales interlocutores de evaluar la seriedad de las propuestas que se les ofrecen. Para no engañar a nadie debo dejar claro que nunca me he considerado ni un crítico, ni un escritor cinematográfico ni mucho menos eso que en nuestros días se denomina “informador cinematográfico”. Ni pretendo informar a nadie sobre mis gustos que son estrictamente privados ni dictar cátedra sobre qué debe verse y cómo. Mucho menos marear la perdiz con huecas retóricas que solo pueden acrecentar el nivel ya ensordecedor del ruido que nos rodea.

Escribo para intentar explicarme a mí mismo algunas cosas que me seducen y me conmueven en *ciertas* películas y para, si se tercia, transmitir a otras personas no mis sensaciones ante un filme, cosa literalmente imposible, sino los elementos materiales que se ponen en juego en el mismo para “hacernos ver”. Para “hacernos ver” algo que no seríamos capaces de ver sin la ayuda de esa obra que nos interpela con un implícito “mira aquí conmigo”. Mi trabajo si con algo tiene que ver es con intentar “hacer ver cómo la obra de arte hace ver”. O acogiéndome a la intuición de Jean-Luc Godard intentar construir un pensamiento sobre las imágenes que permita explicar el funcionamiento de las “formas que piensan”.<sup>1</sup>

Un modesto trabajo de intermediario al que no le faltan antecedentes ilustres. Empezando por los clásicos como es debido, baste recordar que uno de los textos más célebres y

1. Estoy aludiendo a la afirmación acuñada por Godard en el capítulo III (a) (“La monnaie de l’absolu”) de sus *Histoire(s) du cinéma*: “Un pensamiento que forme una forma que piensa”.

discutidos de nuestra tradición cultural se inicia reclamando para su contenido una “utilidad práctica”, presentándose como una obra didáctica que quiere “cumplir con dos requisitos: primero, definir claramente el tema, y segundo y muy importante, mostrar cómo y con qué método podemos asimilarlo”.<sup>2</sup>

Añadiré que la fórmula arriba aludida de “hacer ver” de la que me reclamo su utilidad para describir el trabajo del artista —para ser más preciso debería decir de la obra artística— tiene varias virtudes: su apertura a cualquiera de las artes y la sencillez de su comprensión. No es mía y siempre lo he advertido. Por fin, no hace demasiado tiempo, en el curso de una relectura me he reencontrado con ella. Aprovecho para citarla una vez más, ahora in extenso, en las propias palabras con las que fue presentada a sus lectores en 1897 por su autor, Joseph Conrad:

“El fin que me esfuerzo por alcanzar, sin otra ayuda que la de la palabra escrita, es haceros comprender, haceros sentir y, ante todo, haceros ver. Esto, y sólo esto; simplemente. Si lo consigo, aquí encontraréis, con arreglo a vuestros merecimientos, ánimo, consuelo, terror, deleite, todo lo que puede complaceros, y acaso también ese atisbo de la verdad que olvidasteis reclamar”.<sup>3</sup>

Para todos aquellos a los que las referencias elegidas les parezcan demasiado lejanas podríamos añadir una sensiblemente más próxima. En este caso se la debemos a Serge Daney cuando definió su trabajo de apasionado por las imágenes cinematográficas como el que lleva a cabo un *passeur*: el que ayuda a vadear la corriente, conduciéndonos desde una orilla a otra.<sup>4</sup> En los términos más adecuados para nuestro campo de intervención: estamos hablando de ese trabajo que nos ayuda a comprender de forma adecuada las imágenes y sonidos cinematográficas y nos convoca a adoptar una postura ante ellas y, de resultas, ante el mundo.

2. En la “Dedicatoria I, 1.”, Anónimo: *Sobre lo sublime* (texto original, introducción, traducción y notas de José Alsina Clota), Barcelona, Bosch, 1985, pág. 69. Para evitar malentendidos sobre la alusión al texto del “Pseudo-Longino” debo precisar que la noción de “sublime” se toma aquí en sintonía con Umberto Eco cuando señala que el concepto que se vuelve operativo “es el que en algunas épocas de la historia de la crítica y de la estética se ha identificado con el *efecto propio del arte*” (las cursivas son de SZ). Y para ir al grano pienso, también de acuerdo con el Maestro de Alessandria, que el trabajo del Autor Anónimo “muestra en acto [las estrategias semióticas], en su hacerse y en su disponerse luego, en la superficie lineal del texto, reflejando a los ojos del lector las más profundas maquinaciones del estilo”. Puede consultarse Umberto Eco: “Sobre el estilo” (1996), en *Sobre literatura*, RqueR editorial, 2002, págs. 171-185.

3. Joseph Conrad: “Prefacio” (1897), en *El negro del ‘Narcissus’: Una historia en el mar*, Madrid, Valdemar, 2018. Al escribir estas líneas caigo en la cuenta que en uno de los textos (“Humane Literacy” (1963), en *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*) que más he frecuentado para intentar aclarar mis dudas de modesto *passeur*, George Steiner nos recuerda que la crítica debe ayudarnos a leer, entre otras cosas con “precision, fear, and delight”. Aquí, el maestro se inspira en las similares palabras de Conrad (“delight and wonder, pity, beauty and pain”), dejando el reconocimiento de su alusión en manos del lector avisado. Por mi parte hago mía la superposición de ambos escritores (véase la referencia a la edición castellana del texto esencial de Steiner en la Bibliografía).

4. Véase Serge Daney: *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*, París, P.O.L., 1994 (versión española *Perseverancia. Entrevista con Serge Toubiana*, Santander, Shangrila, 2015).



Acotando un poco más el campo de observación tampoco es irrelevante recordar que el lugar desde el que hablo tiene una filiación bien marcada. Formado como espectador durante los años cincuenta y sesenta del pasado siglo, el punto álgido de mi relación con el cine se produce justo en el momento en que la que era por aquellos días la revista más influyente a la hora de reflexionar sobre el séptimo arte se embarca en un giro decisivo iniciado con el cambio de formato y orientación adoptado a finales de 1964. Giro destinado a volver operativa la propuesta del entonces joven crítico Jean-Louis Comolli cuando sostenía que el objetivo de los *Cahiers du cinéma* (por supuesto la revista aludida) no era —no podía ser— otro que *continuar acompañando al cine en el descubrimiento de sí mismo*. Acompañando, entonces, nada más y nada menos lo que un antiguo compañero de viaje de mi quinta denominó “los años que conmovieron al cinema” y que se concretó para bien y para mal, en el mismo momento en que desaparecía de la escena cinematográfica la generación postrera de los cineastas que habían velado sus armas en el cine mudo, en la emergencia de los que entonces se catalogaron como “nuevos cines”. Nuevos cines que venían cargados con un abanico de búsquedas e interrogantes, impugnaciones y delirios, además de hacerse portadores en muchos casos de terribles profecías justicieras que, afortunadamente, nunca se cumplieron.<sup>5</sup> Pese a todo ello, en cualquier caso y de múltiples maneras, muchas de estas películas que entonces se hicieron —a menudo tan osadas e imperfectas al mismo tiempo— han venido irrigando y dando sentido a lo mejor y más vivo del cine de las décadas posteriores.

Cuando demasiados años después he repasado la colección de la revista arriba convocada me he dado de bruces con un diagnóstico que pese a estar escrito en 1951 me parece sigue conservando todo su valor como declaración de intenciones. El texto anónimo que abre el n.º 1 de abril de 1951 de los *Cahiers* amarillos dedicado a la memoria póstuma del responsable de la *Révue du cinéma* (1929-1931; 1946-1949) Jean George Auriol, declara el antagonismo de la nueva publicación con esa “neutralidad maliciosa que tolera un *cine mediocre*, una *crítica prudente* y un *público aturdido*” (las cursivas son mías). No parece una posición poco meditada ni, por lo demás, un mal programa de trabajo. Como tampoco parece que las cosas hayan cambiado mucho desde entonces en las relaciones entre los tres aspectos destacados —cine, público, crítica— si somos sinceros. ¿O es que acaso la autodenominada crítica cinematográfica se atreve en nuestros días a señalar que, más veces que menos, el rey no exhibe otra cosa que su desnudez sobre las pantallas? ¿O que lo que los *Cahiers* llamaban “prudencia” se identifica ahora con una docilidad manifiesta ante los protocolos tanto industriales como políticos? ¿O que el público del cine de todos los días es mantenido ayuno, por razones que todos conocemos, de cualquier reflexión sobre lo que se les convoca a ver sin otro interés que tratar de acomodarlo a las modas del momento?

Para la gente de mi generación “acompañar al cine en el descubrimiento de sí mismo” se identificaba, de hoz y coza, con la renuncia al dogma que había sostenido los años de los “cahiers amarillos”: la política de autores, caballo de batalla de los “jóvenes turcos” que en los sesenta

5. Quizás pueda resumirse este conjunto de adjetivos en una sola película de aquellos días: *Der Lion have sept cabeças* (Glauber Rocha, 1970).



formarían el núcleo duro de la *Nouvelle Vague* y que habían hecho suya esa posición bien fuera en la formulación que presentó en forma lapidaria François Truffaut (“no hay obras, solo autores”)<sup>6</sup>, acogiéndose al prestigio de un escritor como Jean Giraudoux o en un campo vecino al del cine a la cobertura prestada por un prestigioso historiador del arte E. H. Gombrich cuando reivindicaba que “no existe realmente el arte. Tan solo hay artistas”<sup>7</sup>.

En la estela del entonces novedoso estructuralismo<sup>8</sup> el péndulo se estaba desplazando hacia nuevas maneras de pensar un cine que estaba cambiando de forma radical ante los ojos de estudiosos y espectadores y para el que si se quería atender a su novedad se hacía evidente la necesidad de proveerse de un instrumental capaz de dar adecuada cuenta de aquella. Nuevas maneras de pensar el cine que se pueden resumir en la fórmula acuñada por un crítico anglosajón hoy poco leído pero merecedor de una reevaluación: “Ya no se trata de afirmar que ‘solo hay autores’. Ni siquiera ‘solo hay obras’. Lo que hay son películas”<sup>9</sup>. En el capítulo sexto de su libro acuñará la frase clave: en la obra de arte —cinematográfica o no— “cómo es qué” (*How is What*).

Personalmente encuentro en esta toma de postura una buena descripción de lo que me ha preocupado transmitir en mi trabajo cotidiano con esos objetos que en castellano denominamos películas y con los que llevo manteniendo un ya dilatado cuerpo a cuerpo. No ignoro que acercarse al cine, insistiendo en su materialidad, no agota sus virtualidades. Diría que eso es lo que *a mí* me interesa: poder adoptar un punto de vista que permita seleccionar una manera de aproximarme al objeto artístico con la intención de “comprender cómo he comprendido” lo que cualquier película singular pone delante de mis ojos y oídos. Afortunadamente para entonces

6. François Truffaut: “*Ali Baba et la Politique des Auteurs*”, *Cahiers du cinéma*, n.º 44, febrero 1955, págs. 45-47. Recordemos, de pasada, que André Bazin, alma mater de los *Cahiers* hasta su prematura muerte en 1959 se preguntaba ante la expansión desahogada de la “política de autores”: “autores, sin duda, pero ¿de qué?”. Si queremos traducir esta exhibición de prudencia a un lenguaje más sencillo, diríamos que lo que quería poner de manifiesto Bazin era que eso que solía denominarse en el lenguaje de todos los días el *tema* del film, desde su elección hasta su *dispositivo* en la obra terminada, también es materia de una elección estética.

7. En la celeberrima frase inicial de la introducción de su *The Story of Art* (1950), título traducido entre nosotros de forma más que discutible como *Historia del arte*. Citamos por la decimoquinta edición revisada y ampliada, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pág. 3.

8. Baste caer en la cuenta que en los tiempos finales de los “cahiers amarillos” Jacques Rivette en aquel momento secretario de redacción de la revista había hecho aparecer en la misma tres importantes entrevistas con figuras esenciales del estructuralismo entonces en la cresta de la ola: un teórico y ensayista como Roland Barthes (n.º 147, septiembre de 1963), un músico, Pierre Boulez (n.º 152, febrero de 1964) y un antropólogo, Claude Lévi-Strauss (n.º 156, junio de 1964). Aunque la serie quedó truncada (no están todos los que son, aunque sí son todos los que están).

9. Véase V. F. Perkins: *Film as Film. Understanding and Judging Movies*, 1972. Aunque el trabajo del crítico de *Movie* fue publicado entre nosotros con el título mucho menos directo y bastante equívoco de *El lenguaje del cine* (Madrid, Fundamentos, 1976) y conoció varias ediciones, su repercusión a largo plazo no ha estado a la altura de sus valores.

Claro que en la reflexión española sobre el cine el culto a la moda (definida como “lo que pasa de moda” en sabias palabras de Coco Chanel, que algo sabía del tema) siempre ha primado sobre la coherencia y la sensatez.



ya me había topado con las reflexiones de un Umberto Eco que en un texto de 1963 titulado “Un balance metodológico”<sup>10</sup> explicaba mejor de lo que yo podría hacerlo lo que estaba en juego en esta manera de entender las cosas. Nada mejor que darle la palabra:

“En primer lugar no llevo a cabo una actividad crítica en el sentido habitual de la palabra. (...) Me ocupo de estética (...) y creo que la primera operación en estética, hoy más que nunca debe consistir en una concepción de las distintas fenomenologías del arte presentes en los artistas y en las corrientes de los diversos países y las distintas épocas. (...) Para determinar la poética implícita de un artista debe examinarse la estructura de sus obras y determinando las intenciones de sus operaciones se convierte en un análisis concreto de las obras. No para distinguir lo bello de lo feo ni para juzgar lo que en ellas hay de válido o no: sino para describir *modelos estructurales*. (...)”

En este sentido, para mí, el análisis formal de los mecanismos estructurales de una obra (...) no lleva en absoluto a considerar la obra como *an end in itself* (...) sino a suministrar los instrumentos para comprender las relaciones entre la obra y su contexto cultural, la personalidad de su autor: dado que considero el arte como una estructuración de valores tales que a través del ‘modo de formar’ se puede comprender todo aquello que existía *antes* de la obra, y a partir del modo de formar se nos remite a todo lo que está *después*. No creo, por lo tanto, que una consideración ‘formal’ de la obra signifique aceptar un ‘formalismo’ de tipo estético, sino precisamente lo contrario: es decir un modo correcto para explicar los lazos entre la obra y el mundo de la historia, de los otros valores”.<sup>11</sup>

Resumiendo: *analizar* una obra —un filme, un cuadro, una novela, un poema, una canción, cualquier “objeto artístico”, en definitiva— nada tiene que ver con lo que solemos denominar, *describir*. Describir todo lo más aspira a duplicar la realidad, casi siempre de manera más pobre a la del original; analizar busca comprenderla mejor. Otro tanto sucede con la idea que sostiene que los resultados del análisis, aquello que se afirma acerca de tal cual obra tiene que ver con lo que quería hacer o decir el director. Los procesos de la creación artística pertenecen, hoy por hoy, al mundo de las “cajas negras”. Podemos (aunque no solemos hacerlo) identificar los *inputs* que entran en ellas; tomamos nota (casi siempre muy incompleta) de los *ouputs* que salen de las mismas, pero nada conocemos de lo que sucede en los estadios en los que se transmutan aquellos en estos, por más que algunos crean que el problema se resuelve señalando el

10. El lector podrá acercarse al texto de Eco “Un balance metodológico” en las páginas 278-285 de la edición española del volumen *La definición del arte*, Barcelona, Martínez-Roca, 1970 (la edición italiana original es del año de gracia de 1968).

11. Umberto Eco, *La definición del arte*, Op. cit., págs. 278-279 y 282.



área cerebral o las neuronas que se activan ante determinados estímulos. De la misma manera de poco suele servir recurrir a las declaraciones de los autores ya que con ellas, estos últimos, se sitúan en un terreno que no debe confundirse con el de la *creación* pues pertenece de lleno al de la *interpretación*. Y no siempre el sujeto que toma la palabra es lo suficientemente competente en ambas praxis.

Dejemos de lado, pues, estos lugares comunes. El análisis se sitúa en otro terreno: con lo que trabajamos los analistas es con un *modelo* teórico, construido, que no pretende “reproducir” el pensamiento sino “simular” su funcionamiento. Es decir, se trabaja con “un conjunto coherente de hipótesis, susceptibles de ser sometidas a verificación: hipótesis, coherencia y verificación son los términos claves para definir el concepto de teoría y, a menudo, sirven como criterio de reconocimiento para distinguir lo que es, realmente, teoría de lo que se proclama como tal” (A.-J. Greimas y J. Courtés).<sup>12</sup>

Tiremos de este hilo: es necesario tener una *hipótesis de partida* aunque luego, una vez puestos a la escucha del texto, quizás tengamos que reformularla. Imposible acceder a una obra con pretensión analítica sin al menos una intuición de lo que habita en ella. Y esa inmersión debe estar dotada de *coherencia*: para lo que se recomienda trabajar con conceptos interdefinidos, tema este de trascendental importancia, de tal manera que no se dejen cabos sueltos. No debería hacer falta insistir en ello, pero los tiempos que corren invitan a hacerlo. La recurrente apelación a la interdisciplinariedad no suele esconder otra cosa que la renuncia a la coherencia metodológica en aras de las prisas y del parecer al día. *Verificación*: pretendemos decir algo sensato y razonable sobre los filmes que discutimos; ergo hay que someter los resultados a la prueba de la realidad, que en nuestro caso se confunde con el de la confrontación con las opiniones de nuestros lectores. En nuestro campo solo existe el éxito en la medida en que seamos capaces de *convencer* a nuestros interlocutores de lo iluminador de nuestro acercamiento. El analista es un manipulador, alguien que *hace hacer*. O dicho de forma más precisa alguien que *hace comprender*. O aún mejor, *hace comprender cómo comprendemos*. Y para esto construimos un modelo tentativo capaz de proponer una explicación del funcionamiento y de los efectos patémicos e intelectuales producidos por la obra analizada. Quiero pensar que nos puede servir una fórmula acuñada por Jean-Luc Godard para reivindicar el trabajo que busca sacar a la luz “un pensamiento que forma una forma que piensa”.

Entendida así la teoría y el análisis no se pronuncian sobre *qué quería decir* el autor empírico del texto ni siquiera, en último extremo, sobre *qué dice* el texto. Lo que explica, si lo consigue, es dejar patente *cómo dice el texto lo que dice, con que instrumentos y materiales formales organiza su discurso*. El primer dogma de nuestra fe sostiene que un texto no diría lo que dice si no lo dijera cómo lo dice. O si se prefiere recurrir a la autoridad de Ludwig Wittgenstein: “la *esencia* se expresa en la gramática” (371).<sup>13</sup>

12. Para una rápida exploración y despliegue conceptual de esta idea véanse las entradas “adecuación”, “coherencia”, “hipótesis”, “teoría” y “verificación” en A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1982.

13. Ludwig Wittgenstein: *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, INAM/Editorial Crítica, 1988, pág. 280-281.



Para decirlo en términos que llamaré sin complejo ningún tipo de complejo, semióticos: Cualquier obra puede y debe ser analizada en los dos niveles formales que la constituyen: el plano del contenido y el plano de la expresión. Cada uno de ellos se organiza en un recorrido generativo que lleva desde lo más simple a lo más complejo, desde lo más abstracto hasta lo más concreto. Si ahora retornamos al Pseudo Longino no nos costaría demasiado incluir entre nuestro instrumental de trabajo lo que él coloca bajo las siguientes formulaciones como elementos forjadores de la obra de arte: “la facultad de concebir nobles ideas”, “la fuerza y la vehemencia en la emoción”, “forjar las figuras retóricas adecuadas”, estudiar “la apropiada disposición de las figuras —que son de dos clases, las del pensamiento y las del lenguaje—”, valorar “la nobleza en la expresión, que, a su vez, comprende la selección de los términos, el uso de la metáfora y el colorido poético de la dicción” y, por fin, no solo ser capaces de destacar “la dignidad y la elevación del tono de conjunto en la estructura total de la obra”, colocando además cada pieza del puzle en su lugar adecuado del edificio semiótico.<sup>14</sup>

Y como la forma del contenido solo puede ser modelizada mediante la consideración de los rasgos pertinentes de la forma de la expresión, ya que *no está a la vista*, conviene que aquellos que nos interesamos en los llamados lenguajes visuales estemos muy atentos al plano de la expresión visual poco explorado de forma sistemática. De manera casi intuitiva, podemos sostener que la imagen nace de una oposición fundadora que opone luz y oscuridad<sup>15</sup>, que esa luz se descompone en una serie de categorías cromáticas y que, finalmente —en términos lógicos— hacen su aparición las categorías figurativas que nos permiten organizar el mundo natural.<sup>16</sup>

Dejar de lado una indagación en estos aspectos clave llevaría a admitir que todas las obras son intercambiables arruinando nuestra comprensión de la individualidad esencial de cada poema, de cada partitura musical, de cada cuadro, de cada fotografía, de cada filme. Para nosotros no existe el cine, existen los filmes. Lo que no quiere decir que partiendo de ellos no podamos remontarnos hasta estadios superiores porque cada filme es una reserva de problemas teóricos generales de alcance estético que pueden ser identificados e iluminados por el análisis particular.

Unas mínimas puntualizaciones adicionales. Para destacar que dónde el crítico *juzga*, el amateur *evalúa y aprecia*.<sup>17</sup> Segundo, que cuando Eco hace de la obra el centro de su estudio

14. “Las cinco fuentes de sublimidad (VIII. 1.)”, *Sobre lo sublime*, Op. cit., pág. 91.

15. Dos películas muy diferentes entre sí (un filme narrativo tributario del mundo del cine comercial y narrativo; otro, una brevísima obra de vanguardia) ponen en escena desde opciones bien distintas este momento inaugural. Citadas por orden cronológico: *Centauros del desierto* (The Searchers, John Ford, 1956), *La llum* (Carles Santos, 1963).

16. Estas reflexiones desarrollan, de manera rápida y simplificada, enseñanzas recibidas de maestros y amigos como Omar Calabrese y Jean-Marie Floch, desgraciadamente desaparecidos de forma prematura.

17. Debo explicar que siempre he considerado mi trabajo sobre las películas bajo esta perspectiva, incluso cuando más inmerso estaba en trabajos de encargo o académicos. Mi versión de la indagación de las *poéticas* de determinados artistas puede reconstruirse a partir de las variantes que presentan mis tres monografías sobre cineastas particulares: *Robert Bresson* (Madrid, Cátedra, 2001), *Orson Welles* (Madrid, Cátedra, 2ª edición actualizada, 2010) y la más reciente *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. La*

está aludiendo a lo que, en lenguaje de la semiótica estructural, suelo denominar “contexto pertinente”, ese contexto necesario para una adecuada comprensión de la obra y que es *señalado y activado* por la propia obra. En ese sentido debe entenderse la expresión “fuera de la obra no hay salud” de los semiólogos: el contexto pertinente forma parte indisoluble de la obra. Finalmente, el tipo de estudio que se sugiere es, como subraya Eco, todo menos “formalista” como por ignorancia o mala fe suele sostenerse sin rubor. Lo que separa este trabajo con las aproximaciones que nada quieren saber de las significaciones de las que las obras son portadoras —como si el funcionamiento de los relojes no estuviera relacionado con el hecho de que den la hora— en determinadas aproximaciones que se reclaman del “formalismo” reside, entre otras cosas, también ahí.<sup>18</sup> Podemos hacer nuestra la manera de ver las cosas formulada por Noël Burch partiendo de un marco de pensamiento bien distinto:

“Frente a las expectativas de los estudiantes formados en el culto de lo Bello, no basta elucidar la circulación de sentido en la que participa el filme, por compleja y sutil que sea. Por muy importante que sea para comprender el pasado, el presente y el futuro en una época en la que múltiples fuerzas diferentes militan en favor de la idea de un ‘presente eterno’. Aunque creo que debe dejarse de lado la cuestión de la belleza inefable de la puesta en escena de un autor determinado, hay que intentar responder a la pregunta, perfectamente legítima, acerca del valor artístico de una obra determinada. En adelante, entreveo esta como una asociación formalmente coherente y social (éticamente) significativa de *elementos estéticos y no estéticos* (en el sentido en el que hablaba Mukarovsky) donde las contradicciones textuales conciernen a la realidad”.<sup>19</sup>

Dicho todo lo anterior no es impertinente dar un paso adelante y proponer un ejemplo concreto que el lector de estas páginas pueda evaluar por sí mismo el rendimiento de las ideas expresadas. En el fondo la tarea del analista no es otra que mostrar que los grandes filmes lo son porque sus responsables son capaces de plantear las preguntas esenciales que regulan la creación de la imagen cinematográfica y que, por eso mismo, son elididas por el cine de todos los días. Preguntas tan simples como, ¿dónde colocar la cámara? ¿A qué distancia del aconte-

---

*reinención del cinematógrafo. Esos encuentros con ellos*, Valencia, Shangrila, 2024.

18. El lector encontrará dos ejemplos de esta relación *indisoluble* entre la forma de la expresión (el How) y la forma del contenido (el What) si se acerca a dos casos que me parecen probatorios: el análisis del “sentido” de los movimientos de cámara que se lleva a cabo en el texto que dediqué al cine de Jean Renoir en los años treinta del pasado siglo en *La mirada cercana. Microanálisis filmico* (Santander, Shangrila, edición revisada y ampliada, 2016, págs. 52-81) o el dedicado a explicar la “forma de la expresión cinematográfica nacionalsocialista” de *Triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl en Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde, *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*, Madrid, Cátedra, 2019, págs. 235-246.

19. Noël Burch: “Double langage. De l’ambigüité tendancielle du cinéma hollywoodienne”, en *De la beauté des latrines. Pour rehabliler le sens au cinéma et ailleurs*, París, L’Harmattan, 2007, pág. 165.



imiento? ¿Con qué ángulo de filmación? ¿Cuánto debe durar un plano? y su corolario, ¿cuándo cambiar de plano (o incluso, en algunos cineastas, de bobina)?, ¿Qué sonido debe acompañar a una imagen?, se convierten en el caso de los grandes cineastas en el centro de una práctica cultivada con la mayor de las exigencias. Se trata, en el fondo, de devolver al trabajo de análisis la sensibilidad, obviada por la crítica convencional, hacia la materialidad fílmica. O si se quiere decirlo con la expresión que popularizó Noël Burch, hacia la praxis del cine.

Para ello recurriré, en un primer momento, a dos breves planos de un filme que se sitúa en el acmé creativo de la obra de su autor: *Une partie de campagne* (1936-1946) de Jean Renoir. Dejando de lado lugares comunes acuñados por la crítica —como la banal y perezosa calificación de “impresionista” para el cine de Renoir y esta película en particular, el aburrido debate sobre el estatuto de la obra como torso inacabado o las obvias remisiones plásticas presentes en el filme a tres famosos cuadros del padre del cineasta— trataré de centrar mi aproximación en la descripción de los instrumentos a través de los que el cineasta despliega su *poética*. Con una doble finalidad ya explicitada más arriba: comprender cómo comprendemos el filme —en este caso dos intensos momentos del mismo— y cómo, en ese mismo movimiento se nos convoca en tanto que espectadores a *ver eso que sólo la obra de arte puede hacer ver*.

Como todo el mundo sabe el filme de Renoir adapta con fidelidad —o al menos esa parece ser pretensión inicial de la obra cinematográfica tal y como la conocemos— un breve relato de Guy de Maupassant titulado *Une partie de campagne* publicado originalmente en la revista *La Vie Moderne* en abril de 1881.<sup>20</sup> Como en muchos de sus textos de naturaleza amorosa —“galante”, precisará su traductora al español, añadiendo al adjetivo otros sinónimos propuestos por María Moliner como “pecaminoso, picante, verde”— la acción del que nos ocupa se ubica en las orillas del Sena, ese río que el escritor había amado tanto porque, decía, le dio el sentido de la vida.

Como ya he indicado me centraré en únicamente dos planos del filme aunque deberé hacer referencia obligada a otros que ayudan a reforzar su sentido intrínseco para un espectador que se interese por los temas que aquí se ponen en juego y vea el filme completo.<sup>21</sup> Tampoco me privaré de anotar las diferencias que pueden constatarse entre la obra literaria que residen no solo en los avatares del relato.<sup>22</sup>

Tomo prestada de las notas manuscritas de André Bazin la descripción que hace de la parte final del filme que precisamente contiene los dos planos aludidos:

[Tras el encuentro mañanero entre la familia Dufour formada por los esposos, su hija Henriette y su novio Anatole con dos remeros deportistas de vacaciones en la posada del tío Poulain] “después de la comida, mientras que M. Dufour y su dependiente [Anatole; sin nombre el relato original] se van a pescar con las cañas que les prestan los dos amigos, éstos deciden dar un paseo en barca. La madre, en un otoño aún apetecible, se deja arrastrar hasta una espesura por su activo acompañante, mientras que la hija [Sylvia Bataille] es abrazada, breve pero

20. Guy de Maupassant: “Un día de campo”, en *Un día de campo y otros cuentos galantes* (traducción de Esther Benítez), Madrid, Alianza Editorial, 1981, págs. 14-27.

21. Podríamos hablar aquí de “contexto pertinente interno”.

22. En este caso convocamos una parte del “contexto pertinente externo”.

apasionadamente por el suyo [George Darnoux], más sensible y tímido. La lluvia pone fin al idilio.”<sup>23</sup> Dicho lo cual pongamos las cartas sobre la mesa y desvelemos cuál creo que es el contenido esencial de los dos planos que propongo escrutar. Sostendré que su significado fundamental no es otro que “poner en escena” de forma visual las formas, femenina en primer lugar y, más tarde, masculina, que adopta el deseo sexual<sup>24</sup> o, si se prefiere una fórmula algo más técnica, como se figurativiza, atendiendo a las singularidades que puede presentar en cada caso, el movimiento pasional. Pocas veces el cine ha sido capaz de *hacer ver* (exhibir) sus poderes *para hacer ver* (valga la redundancia). Para ello intentaré hacer justicia a la manera en la que el filme nos hace ver aquello que no solo quiere que veamos sino que comprendamos. Porque no hay que perder de vista que toda imagen cinematográfica (como cualquier otra imagen) antes que nada nos dice: “mira aquí conmigo”. Pero eso que todas dicen suele estar seguido, la más de las veces, de lugares comunes cuando no de pura vacuidad. De la misma manera conviene recordar otra obviedad (ver *supra*): el filme no diría lo *qué* dice ni nos afectaría de la manera que nos afecta si no lo dijera *cómo* lo dice.

No nos distraeremos demasiado de nuestro objetivo si damos algunas informaciones sobre la materialidad contextual de los dos planos elegidos. Ambos, ya lo hemos señalado, se ubican en la parte final del filme, que ocupa poco más de trece minutos de los casi cuarenta de su duración total, y donde lo que hasta entonces parecía la mera descripción de un día de campo familiar da un giro radical hacia un ejercicio expresivo sobre el melancólico tema de las “oportunidades perdidas”. Ese tercio del filme, tal y como existe para la posteridad, está dividido en tres bloques: el primero describe el paseo de las dos mujeres y sus acompañantes en las yolas hacia “el bosquecillo de la isla de los ingleses” hasta que el relato se focaliza en la pareja de Henriette Dufour y su pareja Henri, aunque el cineasta intercale por dos veces en sus peripecias, las de Mme. Dufour y su “enamorado”.

El segundo, contiene la escena de la tormenta de poco más de un minuto de duración que, eso sí, se despliega en doce soberbios planos de naturaleza en los que asistimos a la mutación del brillante sol en pálida luz y a la irrupción implacable de la lluvia que anuncia el final del verano, en ausencia de cualquier presencia humana. En esta escena Renoir lleva a cabo un ejercicio de sinestesia de altos vuelos al proponernos una visualización de alguno de los momentos más pregnantes de la literatura musical clásica. Baste citar un par de casos bien conocidos: el “Tempo impetuoso de estate” del Concierto en sol menor, Op. 8, n.º 2 – RV 315 “L’Estate” de *Le Quattro Stagioni* de Antonio Vivaldi y el genial cuarto movimiento de la Sinfonía n.º 6 en fa mayor (“Pastoral”), Op. 68 de Ludwig van Beethoven que lleva en su partitura la acotación, “Allegro: Gewitter. Sturm”.

La tercera escena: volvemos al embarcadero próximo a la posada Poulain y podemos

23. André Bazin: *Jean Renoir*, Madrid, Editorial Artiach, 1973, pág. 46.

24. Por supuesto no sostengo que estos planos “encarnan” el pensamiento o la imaginación del cineasta sino que suponen “formas que piensan” (y, por tanto, como dice Godard, podemos homologarlas con un “pensamiento que las forma”) esas ideas de “deseo masculino” y “deseo femenino” inscribiéndolas en la materialidad de las imágenes y sonidos del filme. No debe pensarse que estas sean las únicas maneras de hacer visible esas ideas. Pero nada puede privarles de su genial encarnadura. Nada más. Y nada menos.

contemplar en un contexto otoñal a Henri que solitario en su canoa se dirige hacia lo que ha denominado en un momento tanto del relato como del filme, como “su reservado particular”. Sobre las imágenes se inscribe el siguiente texto:

“Pasaron los años con domingos tan tristes como lunes. Anatole se casó con Henriette y un domingo he aquí que...”

La escena de la tormenta y este letrado sustituyen en el filme a una escena del relato que se inserta inmediatamente antes de la que cierra tanto el texto como el filme y en la que Henri, un año después de su encuentro con Henriette, visita en la rue des Martyrs del parisino barrio de Pigalle, la ferretería de los Dufour para inquirir sobre la joven y recibir la noticia de su matrimonio. Maupassant anota la tristeza y el rubor con los que Henri abandona el lugar.

Por su parte, la escena que clausura la película y que muestra el reencuentro imprevisto entre Henriette y Henri, a diferencia de lo que sucede en la *nouvelle*, se lleva a cabo sin que entre la escena de amor y el encuentro final —un año transcurre en el relato, un ambiguo “los años”, en el filme— medie el conocimiento por parte del joven de la consumación matrimonial de la relación entre Henriette y Anatole. Es decir, Renoir oculta para este instante decisivo del filme tanto para los espectadores como para el personaje masculino una información de la que el relato ya nos había hecho partícipes. De tal manera que el impacto emocional del joven y nuestra comprensión de lo que está sucediendo se tiñe en la trasposición del texto literario al cinematográfico de una nueva dimensión mientras transmuta la breve página que cierra la narración literaria en una dilatada veintena de planos cinematográficos que se despliegan en los cuatro minutos postreros.

Ahora estamos en mejores condiciones de abordar los dos de esta parte final que nos interesan de forma ejemplar. No sin antes dar la palabra a André Bazin para adelantar sus reflexiones sobre el primero de ellos:

“Una de las imágenes más bellas de la obra de Renoir y de todo el cine es ese instante en *Une partie de campagne* en que Sylvia Bataille [Henriette] va a ceder ante los besos de Georges Darnoux [Henri]. Iniciada sobre un tono irónico, cínico, un poco cargado, el idilio para proseguir debía cambiar hacia un tono licencioso. Cuando nos disponemos a reír y bruscamente la risa se rompe, el mundo zozobra con la mirada de Sylvia Bataille, el amor brota como un grito; la sonrisa no se ha borrado de nuestros labios cuando las lágrimas brotan de nuestros ojos. No conozco en todo el mundo a otro director, que no sea Chaplin o De Sica, que sepa extraer de un rostro una verdad más desgarradora”.<sup>25</sup>

Sentados en el “lecho de verdor” del “reservado particular” Henri corteja tímida pero de forma insistente a Henriette, mientras escuchan el canto de un ruiseñor que anida entre

25. André Bazin: “Renoir français”, en *Cahiers du cinéma*, n.º 8, 1952, pág. 18.



las ramas de los árboles cercanos. La joven<sup>26</sup>, mientras sus ojos se llenan de lágrimas, aparta repetidas veces las manos del muchacho que se posan sobre su cintura. Así describe el texto de Maupassant la escena:

“Escuchaba al pájaro perdida en un éxtasis. Sentía deseos infinitos de felicidad, bruscas ternuras que la atravesaban, revelaciones de poesías sobrehumanas y tal aplastamiento de los nervios y del corazón que lloraba sin saber por qué. (...) él se arrojó sobre ella, cubriéndola con todo su cuerpo. Persiguió un buen rato aquella boca que la huía, y después, al alcanzarla, pegó a ella la suya. Entonces enloquecida por un *deseo formidable*, ella le devolvió el beso, estrechándolo sobre su pecho, y toda su resistencia cedió como aplastada por una carga demasiado pesada.”<sup>27</sup> [cursivas de sz]

Un brevísimo plano de apenas siete segundos recoge toda la intensidad de la escena [Imágenes 01a y 01b]. Un plano en el que Renoir da forma tanto a ese “deseo formidable” mediante una filmación que amalgama en una misma imagen tres operaciones llevadas a cabo sobre la materia visual para transmutar —el cineasta traduce en imágenes una idea literaria— el texto escrito en una “verdad desgarradora” y de una intensidad poco común: en primer lugar, la *cercanía* (1) de la cámara al rostro de la actriz escrutado de manera suficientemente próximo para excluirlo parcialmente de la imagen, produciendo una especie de *desencuadre* (2) inesperado, al que se une, finalmente, un ligero *flou* (3). En el fondo, un plano cómo este muestra cuales son los poderes del cinematógrafo para ir más allá de la pura *mostración* y convertirse en un instrumento de auténtica *transmutación*, haciendo visible lo que no está a la vista (la “verdad” del personaje, algo bien intuido por Sylvia Bataille; ver nota 26).<sup>28</sup>

A. J. Greimas en un texto memorable dedicado al análisis de un texto de Italo Calvino<sup>29</sup>, cuyas afirmaciones pueden aplicarse como un guante al trabajo fílmico de Renoir, hablaba de

26. Es el momento de dar a la actriz lo que merece por su trabajo de interpretación. Ella, por su parte, siempre supo reconocer lo que debía al cineasta más allá de las divergencias que mantuvo con él. Escuchémosla: “Con Renoir no salimos siempre bellos, pero somos siempre verdaderos”, en Michel Mayoux: “Renoir parmi nous (avec Sylvia Bataille, Jean Castanier et Claude Renoir)”, *Cahiers du cinéma*, n.º 8, 1952, pág. 45.

27. Guy de Maupassant: “Un día de campo”, Op. cit., pág. 24.

28. Un elemento adicional para medir el talento visual del cineasta. El texto de Maupassant, fiel a las convenciones de su estilo “galante”, ofrece una descripción metafórica de la consumación del deseo femenino convirtiendo el trino del ruiseñor (“grandes espasmos melódicos, estremecimientos, sacudidas, gritos de triunfo” que solo se silencian “al escuchar bajo él, un gemido tan profundo que se le hubiera tomado por el adiós de un alma”, pág. 25) en una descripción indirecta de la escena sexual.

Disponemos de cuatro tomas adicionales de este plano que permiten comprobar cómo el cineasta trabajaba la búsqueda de esas “formas que piensan” en el material del rodaje depositado en la Cinémathèque Française por Pierre Braunberger productor del filme en 1962 y que suele acompañar las ediciones del filme en DVD o Blu-ray.

29. A. J. Greimas: “El guizzo”, en *De la imperfección* (1987), México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma de Puebla, 1990, págs. 38-45.



cómo el escritor ponía en juego

“pequeños procedimientos, aparentemente insignificantes, de la escritura para recordarnos que a veces estos procedimientos pueden “manifestar su pregnancia (...) la ‘mirada’ presente primero como un simple instrumento de su vista, se transforma ella misma en el delegado activo del sujeto (...) Dotado de la función sintáctica del sujeto, construido en medio del campo perceptivo por la protensividad de la mirada, el sujeto estético no se constituye definitivamente sino produciendo la discontinuidad sobre el continuo del espacio visual”.

Estamos aquí ante “no el deslumbramiento de los ojos sino de la fascinación del objeto”. En la medida en que esa mirada que nos construye como espectadores privilegiados lo hace dotándose de una “forma figurativa del deseo (...) prolonga[ndo] la isotopía visual por la tactilidad hasta rozar la piel tensa”. Se trata, en pocas palabras, de explorar “la diversa consistencia de la visión” (en palabras del propio Italo Calvino). Y ello es así ya que, continúa Greimas,

“el tacto se sitúa entre los órdenes sensoriales más profundos, expresa en términos proxémicos la intimidad óptima, y manifiesta sobre el plano cognitivo, la voluntad de una conjunción total”.

Lo que aquí se “pone en escena” es nada menos que esa “zozobra”, ese “desgarro” de los que hablaba Bazin, ese mundo que parece ponerse boca abajo por la extrema intensidad de unos sentimientos que se desbordan —y la manera de filmarlos por Renoir deja de lado cualquier dimensión metafórica para anclarse en una estricta materialidad— como una corriente imparabile. Para Henriette nada volverá a ser cómo antes.

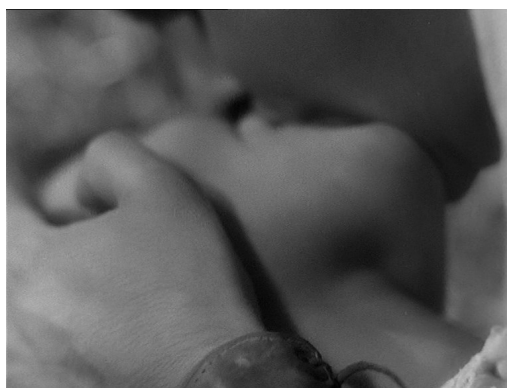


Imagen 01a



Imagen 01 b

A este plano le hace eco de una manera muy evidente el que contiene uno de los movimientos de cámara más hermosos de toda la obra de Renoir.<sup>30</sup> La escena conclusiva del filme acaece en el mismo espacio que los personajes han habitado en el plano que acabo de glosar. Tiempo después (ver supra para las precisiones temporales necesarias) Henri vuelve en su yola a su “cuarto del bosque”, ahora solo. Tras dejar su barca y comprobar la presencia de otro bote allí amarrado, vuelve a recorrer el camino que hizo acompañando a Henriette e incluso remediando en su gestualidad los movimientos que entonces llevó a cabo. La cámara de Renoir le sigue en un travelling que se desplaza de derecha a izquierda acompañando, en plano general, su moroso paseo entre la maleza. De improviso se detiene y la mirada del joven se pierde por la parte izquierda del encuadre. Sin que nada lo justifique la cámara lo abandona, sorprendido por lo que parece haber atisbado, mientras lleva a cabo un complejo movimiento que combina el desplazamiento de la cámara con un impetuoso barrido para hacernos descubrir que

“Ella estaba allí, sentada en la hierba, con aire triste, mientras que a su lado, en mangas de camisa, su marido, el joven de pelo amarillo, dormía a conciencia como un bruto”.<sup>31</sup>

Henriette, al descubrir al intruso, se pone en pie y se encamina decidida hacia Henri acompañada por la cámara de Renoir. El plano siguiente muestra a Henriette sentada en la hierba, cara a cara frente a Henri [Imágenes 02 a-b-c-d-e]. Este plano sintetiza los sentimientos de ambos y la manera en que el pasado se repite en el presente. Después de un breve intercambio, el despertar de Anatole hace que Henriette se levante para ir a recoger los bártulos y dirigirse hacia el bote que los espera. Henri se queda en la orilla, esperando la marcha de la



30. Los años treinta del pasado siglo suponen el momento en que el cine francés alcanza su cota más álgida de creatividad. Uno de los instrumentos que hacen visible este hecho lo forman los movimientos de cámara que muestran en su cine esa cualidad de “liquidez” a la que suele aludir Álvaro del Amo. Para una profundización de este parámetro en otros filmes del maestro véase Santos Zunzunegui: “Teoría y práctica de la puesta en forma. Estilización, movimientos de cámara y diálogo de las artes en el Renoir de los años treinta”, en *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* (edición revisada y ampliada), Santander, Shangrila, 2016, págs. 52-81.

31. “Un día de campo”, Op. cit., pág. 26.



pareja. Cuando estos abandonen la escena, se acomoda en la rama de un árbol al borde del río y enciende un cigarrillo. La cámara panoramiza hacia el agua que fluye.



[IMÁGENES 02 a-02 b]



[IMÁGENES 02 c-02 d]



[IMÁGENES 02 e-02 f]

Si ahora nos preguntamos por el movimiento de cámara arriba descrito y pasamos a su análisis será para sostener que a lo que nos convoca el cineasta es, nada menos que a comprender la fuerza de los sentimientos que se crean en el interior de Henri cuando descubre la escena que se desarrolla ante sus ojos. Lo fascinante del momento *cinematográfico* reside en que Renoir elige lo más *exterior* (un movimiento de cámara de una cierta violencia en ausencia del personaje) para expresar lo más *interior* (el impacto emocional que produce en Henri el descubrimiento en ese espacio concreto de la pareja formada por Henriette y Anatole). Un movimiento físico (asignado a la cámara cinematográfica) que sirve de encarnadura visual a un movimiento interior, el del irrefrenable deseo masculino. Por si esto fuera poco cuando Henri-



ette descubra la presencia de Henri y se levante, el movimiento de cámara acompañará de izquierda a derecha el desplazamiento de la joven hasta que esta se plante, frente a frente el joven, compartiendo el encuadre. De inmediato, una serie de planos y contraplanos muestran que lo que el movimiento de cámara (la fuerza del deseo masculino) ha unido por un segundo carece de futuro. El desolador dialogo final entre Henri (“Vengo aquí a menudo. ¿Sabes? Aquí están mis mejores recuerdos”) y Henriette (“Yo pienso en ello todas las noches”) clausura, de forma definitiva cualquier posibilidad de relación futura.<sup>32</sup>

\*

Volvamos, por un instante, a Conrad para recordar que lo que persigue el arte es proporcionarnos “atisbos de verdad”. Años después de que la afirmación del narrador polaco-inglés viera la luz, en medio de una crisis histórica y al borde de una catástrofe mundial, un poeta y dramaturgo alemán desarrollaba, a su manera, la tarea propuesta por el escritor anglo-polaco al señalar que el arte verdadero no busca sino ayudarnos a no dar por buenos los señuelos falaces con los que se busca captar nuestra atención para mejor anestesiarla y que, de la misma, la verdadera tarea del artista (del cineasta) es mostrar las cosas no como si fueran inmutables o inevitables sino como modificables. Bertolt Brecht, pues de él se trata, indica que lo que se espera de un artista verdadero es que proceda a “desenterrar (herauszugraben) la verdad bajo los escombros de la evidencia, vincular de manera visible lo singular a lo general, fijar lo particular en el gran proceso”<sup>33</sup>. En otras palabras, que haga visible lo que nosotros no seríamos capaces de ver por nosotros mismos o cuya realidad verdadera suele tratar de ocultarse bajo banales apariencias.<sup>34</sup> Para lo cual es necesario señalar con claridad qué obras de la actualidad son capaces de dar cuenta de crear lo que Rafael Chirbes denominaba “formas en tensión”, con una expresión viene a completar el sentido de las “formas que piensan” godardianas (ver supra).

¿En que contexto se producen esos “atisbos de verdad” que Conrad atribuía al arte? Conviene ser precisos en este campo para no llamarnos a engaño. Por eso me parece que es necesario insistir en que no podemos conformarnos con lo que denominaré la versión tranquilizadora de cómo pueden darse a luz estos “atisbos de verdad”. Versión que se expresa, entre otros

32. Otra modificación poco resaltada por los estudiosos: el breve diálogo entre Henriette y Henri es ligeramente alterado por Renoir. La decisión de convertir el parlamento de Henri de estilo indirecto (“le contaba que le gustaba mucho aquel paraje y que iba a menudo a descansar allí los domingos, evocando muchos recuerdos”) en directo, como sucederá en ambas obras en la respuesta de Henriette (“Yo pienso en eso todas las noches”), contribuye a recolocar el peso que se concede a las “reflexiones” que manifiestan cada uno de los personajes.

33. Citamos el texto de Brecht tal y como aparece en Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, *Escritos*, Barcelona, Intermedio, 2011, pág. 79 [M. Asín (ed.)]. Se trata de una formulación muy repetida por Straub en sus textos escritos y sus intervenciones orales. Puede leerse su versión alemana en la edición inglesa de los *Writings* de Huillet-Straub (Nueva York, Sequence Press, 2016; edición de Sally Shafto, pág. 67). Su traducción inglesa, también recogida en los *Writings* (pág. 65) proviene, según Barton Byg, de *Brecht on Performance*, eds. Tom Kuhn, Steve Giles y Marc Silberman, trans. Charlotte Ryland et al. (Londres, Methuen Drama, 2014, pág. 220).

34. Aludido por Jean-Marie Straub en Philippe Lafosse, *L'étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, Toulouse, Ombres/À propos, 2007, pág. 124.



ejemplos posibles, en la fórmula propuesta por un Antonio Muñoz Molina que bajo la cobertura intelectual del Antonio Machado más reflexivo y siempre atento a llevar a cabo reflexiones ejemplarmente sensatas nos propone entender la verdad como

“un mosaico de pormenores contrastados, y a diferencia de la opinión personal, una hipótesis ardua y necesariamente compartida, a la manera del conocimiento científico y que exige concordia de fondo tanto como el debate racional”.<sup>35</sup>

Por supuesto hacemos nuestra la noción de “hipótesis compartida” en el punto de inicio o de la necesaria “concordia de fondo” en las asunciones de llegada. Pero nos parece que esta manera de ver las cosas deja en la oscuridad la idea de que la comunicación no es (no solo es) una transferencia que parece desembocar de forma necesaria en un feliz acuerdo de saberes. Es, quizás antes que nada, una empresa de persuasión (*hacer creer*) y de interpretación (*creer*). Cada vez más se hace evidente que hay una línea que pasa por F. Nietzsche, B. Brecht, U. Eco, A.-J. Greimas o, más recientemente autores como Y. N. Harari, que nos señala que la comunicación es, en todos sus casos, un “proceso persuasivo”, una “modalización factitiva” (si queremos utilizar términos clásicos de la semiótica estructural) que apunta de forma directa hacia el problema central de la “comunicación eficaz”. Dicho en palabras de todos los días, muchas veces lo que afirmamos saber es una mera creencia asumida. Lo que obliga, ipso facto, a dejar de lado los convencionales conceptos cooperativos que suelen predicarse de la comunicación para insistir en los vitales problemas del *disenso* y de la *sospecha*. Todo ello desplegado en el interior de un territorio cognitivo habitado por dos nociones que tienden a solaparse cuando no a confundirse: *saber* y *creer*. Y que suelen solventarse con prisa mediante la preeminencia utilitaria de la segunda sobre la primera.

Si ahora nos centramos en el campo de las imágenes podremos entender por qué la semiótica ha planteado a la imagen una doble interrogación decisiva (ahora más visible que nunca en el reino de lo digital y la Inteligencia Artificial): la inutilidad de la idea de icono (entendido en sentido Peirciano) y la crítica a una ilusión referencial que se extravía en una descripción tautológica de los objetos con sus correspondientes lexemas de la lengua natural. Por el contrario para la semiótica la ilusión referencial se plantea como

“asunción de procedimientos de referencialización articulados en dos momentos, figurativización propiamente dicha e iconización. La imagen se ve como el constructo de estrategias discursivas que programarían al ‘espectador’ para que crea en la imagen: la modalice como verdadera, cierta y la asuma (ver Gombrich). Esta modalización, social y culturalmente variable, es cuestión de connotación, no de denotación. *La imagen no se confronta con las cosas, sino con su poder de trompe-l’oeil*: la alta definición icónica es cuestión de opor-

35. Antonio Muñoz Molina: “Tú verdad, la verdad”, *El País*, 14/03/2025.

tunidad táctica. A la espera de que se reconozca la cualidad granular (áreas de color, ritmos, etc.) y la fuerza de la ilusión veridictiva, el icono permanecerá como una falsa ventana en la fachada de las teorías semióticas” [cursiva SZ].<sup>36</sup>

\*

Me parece que en los tiempos que corren solo queda una esperanza: la reivindicación de un arte (un cine) que haga de su opción *amateur* (en el sentido etimológico de la palabra) su objetivo central. Como muy bien ha explicado David Oubiña,

“Hay, cada vez más, dos espacios inconmensurables: por un lado, la forma de un espectáculo omnipresente regido por reglas muy precisas y, por otro, diversas formas más o menos personales de expresión oposicional o alternativa o disidente. Mientras que el cine *mainstream* promueve un uso espectacular de la tecnología, estos otros filmes se apropian de sus dispositivos y los desarrollan de manera artesanal. Por eso se trata de un uso crítico que recupera cierta sensibilidad *amateur* (si el *amateur* es el que ama, entonces, lo que se rescata aquí es una relación pasional con el cine). Es un tratamiento manual de la imagen que se opone por igual al espectáculo de la industria y a la retórica academicista. Un uso doméstico, entonces, donde el ojo es contiguo de la mano y donde percibir es una labor de orfebre. En eso consiste el extravagante invento que muestra Godard en *King Lear* (1987): una especie de linterna mágica hecha con una caja de zapatos y una lamparita. Y mientras observa ilusionado ese aparato que parece anunciar una nueva oportunidad para las imágenes, reflexiona: ‘Habitamos un tiempo en que las películas y (en un sentido más general) el arte se han extraviado, ya no existen, y deben ser inventados’”.<sup>37</sup>

En la época en la que reproductibilidad técnica y evolución tecnológica han conducido a la rendición masiva de los que “hacen cine” a formas de profesionalización que se prosternan una y otra vez ante la rutina, es más necesario que nunca que se levante la voz en defensa de un cine verdaderamente *artesanal* —Jean-Luc Godard solía reivindicar el “pensar con las manos”— realizado por verdaderos “cineastas”.<sup>38</sup> Única manera, quizás, de poder reinventar no

36. Paolo Fabbri: “Un diccionario sin términos medios”, *ERA. Revista Internacional de Semiótica*, Vol. I, n.º 1-2, Bilbao, Asociación Vasca de Semiótica, 1991, pág. 215.

37. David Oubiña: *Caligrafía de la imagen. De la política de los autores al cine de autor*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2022, pág. 519.

38. La oposición entre gente que “hace cine” y “cineastas” retoma la ya clásica entre “*écrivants*” y “*écrivains*” planteada por Roland Barthes en 1960 (“*Écrivains et écrivants*”, *Arguments*, 1960). Insistamos: para los *écrivants* “la palabra no es sino un medio, un instrumento de comunicación”, los *écrivains* son aquellos para los que “la palabra es una materia (infinitamente) trabajada”. Puede leerse la versión original del texto de Barthes en el volumen II de sus *Oeuvres complètes, II, 1962-1967*, París, Seuil, 2002, págs.



ya el cine en abstracto sino las películas concretas.<sup>39</sup>

Quizás sea oportuno reclamar a estas alturas la presencia en estas breves páginas de un cineasta que encaja a la perfección con las premisas aquí defendidas: Jonas Mekas (1922-2019)<sup>40</sup>, autor de una obra cinematográfica y literaria inabarcable. Para completar la ejemplificación pasando de una *mirada próxima* (los dos planos de un filme concreto; ver supra) a la exposición de una *poética* que cubre una dilatada obra cuya creación se ha dilatado a lo largo de varias décadas y a la que aplicaremos una *mirada distante* susceptible de hacerse cargo, más allá de momentos concretos, del relieve de conjunto que revela una cordillera creativa.<sup>41</sup>

En el caso de la obra de Jonas Mekas nos encontramos ante un tipo de cine que reúne una serie de características de cuya precisa combinación surge su singularidad y su ubicación extramuros del cine de consumo convencional: su carácter privado —el ámbito familiar es su hábitat fundamental—; su utilización de formatos que antaño se denominaban subestándares —sustancialmente el 8 mm. y el súper 8, el 16 mm., formato semiprofesional; hoy todos estos sustituidos por las cámaras de video tipo mini DV—; su renuncia a cualesquiera de las reglas que suelen servir para definir e identificar lo que solemos entender como filmes —y aquí estamos aludiendo tanto a su dimensión narrativa como a su sujeción a esas supuestas reglas que definen la aplicada corrección gramatical de eso que suele llamarse, en expresión no muy afortunada, lenguaje cinematográfico—. Digámoslo con claridad: estamos ante una de las grandes figuras de la cinematografía mundial, cuya singular y extensa trayectoria basta no solo para ilustrar las prominentes rugosidades del territorio que desbroza, sino para poner en valor la manera en la que los gestos del cine *amateur* pueden desplazarse al espacio de la vanguardia y, sobre todo, sublimarse en poesía fílmica.

La obra de Mekas crece sobre el doble humus: por un lado, el que le ofrece su propia vida cotidiana entendida como materia prima fundamental de su trabajo cinematográfico; y de otro, la adopción de todos los estilemas que definen al cine *amateur* para al domesticarlos cargarlos con un nuevo sentido que los proyecta, debidamente combinados con el material referencial del que se hacen cargo, hacia unos horizontes muy alejados de su punto de partida. Punto de partida del que acaban convirtiéndose en una impugnación, no por más discreta menos trascendente.

Una parte esencial de su trabajo fílmico recopila materiales rodados por Mekas con su sencilla cámara Bolex de 16 mm., destinados a lo que él mismo denominó su “diario filmado”

---

403-410.

39. Un ejemplo admirable de carrera ininterrumpida desarrollada durante casi sesenta años sin una sola concesión al *mainstream* lo ofrece la obra impar de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Para un estudio en profundidad de su cine y de sus posiciones éticas y fílmicas véase Santos Zunzunegui: *El cine de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. La reinención del cinematógrafo. Esos encuentros con ellos*, Op. cit., 2024.

40. Las páginas siguientes sobre Jonas Mekas utilizan, parcialmente, las dedicadas a su obra por Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde en su *Ver para creer. Avatares de la verdad documental*, Op. cit., págs. 305-315.

41. La fórmula alude a la expresión “regard éloigné” utilizada por el antropólogo Claude Lévi-Strauss para titular uno de sus libros (*Le regard éloigné*, 1983) y que trata dar cuenta de la manera en que el etnólogo aborda el estudio de las sociedades sobre las que vierte su mirada.



que comenzó a llevar en fecha tan temprana como 1950. Como ha explicado repetidas veces, cuando uno lleva un diario escrito se produce siempre un proceso retrospectivo (el trabajo de la memoria), mientras que la filmación es una reacción ante lo inmediato, una captura de la realidad que está ocurriendo, aunque como también veremos, nuestro artista hallará formas de encontrar una distancia reflexiva con relación a sus filmaciones. Por citar una de sus obras mayores aludiremos a *Walden: Diaries, Notes and Sketches* (1969), que tanto en su título como en su actitud ante la vida y la naturaleza homenaja al clásico homónimo de Henry David Thoreau. Este filme amalgama materiales —desde unos pocos fotogramas hasta bloques de más de diez minutos de duración, pasando por fragmentos de la más variada duración— que fueron rodados entre 1964 y 1969 y montados a finales de ese año<sup>42</sup>, aunque la noción de montaje aplicada al trabajo de Mekas requiera algunas especificaciones.

Como ha insistido a menudo, Mekas entiende que las imágenes de sus filmes llevan consigo su reacción ante la realidad inmediata que afronta de manera que, en cierto sentido, se cargan con su estado de ánimo, razón por la que no hay mejor forma de respetar estos hechos que mostrar el material que los refiere “exactamente igual que como salió de la cámara”. En otras palabras, el cineasta de origen lituano está convencido de que el paso por la sala de montaje solo puede dar lugar a la destrucción de la forma y contenido de los materiales filmados, de ahí que opte por ensamblar las distintas imágenes capturadas directamente en la cámara.

Conviene insistir que para este cineasta no rigen ni una sola de las supuestas reglas que definen el “cine bien realizado”: sus imágenes, en efecto, pueden ser desenfocadas, desencuadradas, de una estética parpadeante conseguida mediante planos de muy pocos fotogramas —Mekas está convencido de que el núcleo duro del cine no es el plano sino el fotograma—, carecer de cualquier lógica aparente en el cambio de plano que siempre se realiza con una libertad total al margen de cualquier código gramático. Esta aparente dimensión impresionista de sus imágenes —que muy a menudo traspasan la frontera que separa lo figurativo de lo abstracto— puede sin duda llamar a engaño, pero no debe hacernos olvidar que estamos ante una propuesta que no intenta deconstruir el cine de todos los días, sino que se permite el lujo de ignorarlo de manera radical. Es en este sentido en el que su trabajo alude abiertamente al cine *amateur*, pero lo hace para desbordarlo hacia el dominio de la estética mediante la consecución de lo que define como una forma de ver intensa y/o exaltada. En sus palabras:

“La poesía es un estado del ser, una actitud. Es un estado de vida, de existir, de ver, de experimentar exaltado, extático: una intensa forma de ver, de percibir

42. Existen divergencias sobre las fechas de filmación de los distintos fragmentos del filme. Algunos hablan de filmaciones llevadas a cabo entre 1967 y 1968, en tanto que otros fijan la cronología de los materiales entre la primavera de 1965 y el verano de 1968. El montaje (pero se trata de una expresión confusa; en este caso sería mejor hablar de *ensamblaje*) de esos materiales se llevó a cabo en 1969 aunque un primer borrador o bosquejo de la película se proyectó en la Albright-Knox Gallery de la ciudad de Buffalo en 1968. Si consultamos la página web del cineasta encontramos las fechas de 1964-1968 para las filmaciones y las de 1968-1969 para la edición.



la realidad, tanto en el arte como en la vida. La poesía existe en la literatura, en el cine, en la danza, en cualquiera de las artes”<sup>43</sup>

Es así que Mekas hace suya esa concepción que entiende el arte como “lo que hace ver aquello que no veríamos sin su auxilio”. Aunque sería erróneo deducir la menor ingenuidad por parte del artista con relación a la manera en que ese trabajo, esa revelación puede llevarse a cabo:

“El arte no es democrático. Uno tiene que aprender a ver, a escuchar, a percibir. Pero está ahí, y es accesible a todo el mundo. Esta es su dimensión democrática. Todas las herramientas –máquinas de escribir, pinceles, lápices, cuerpos, cámaras, ordenadores- son accesibles para cualquiera, o casi para cualquiera. Pienso que esto es bueno, incluyendo YouTube. Y lo que se hace con estas herramientas es casi todo igual. Pero a veces, en algún lugar, alguien, de forma muy invisible, hace algo que trasciende las herramientas. Los cuerpos, los *media*, y produce algo que está lleno de susurros paradisiacos, de éxtasis...”<sup>44</sup>

En lo que hace a los materiales sonoros, todos sus filmes, y *Walden* no es una excepción, emplean sonidos registrados de forma coetánea al rodaje, catálogo aural formado por un variopinto y extraordinariamente rico conjunto de ruidos ambientales obtenidos en toda suerte de localizaciones—en el Metro, en la calle, en manifestaciones, reuniones de trabajo, en bodas y fiestas, así como en plena naturaleza—, algarabía a la que se incorporan a veces a posteriori también ciertas músicas amadas por el cineasta (por ejemplo, Chopin y Mozart o la Velvet Underground). Capítulo aparte merece la *voice-over* del propio Mekas que, con su grano y acento inimitables, *comenta desde el presente unas imágenes que son ya pasado*. Este sencillo *décalage* produce uno de los efectos de sentido más notables del cine contemporáneo porque abre una distancia entre imagen y sonido que funciona como si este último facilitara un momento de sedimentación, de reflexión sobre lo capturado con anterioridad, situando al espectador ante la vivencia simultánea de dos temporalidades: un *presente del pasado* —la imagen, propiamente dicha— se confronta con un *presente del presente* —la banda sonora<sup>45</sup>— produciendo una de las versiones más singulares de eso que se ha denominado *imagen-tiempo*.<sup>46</sup> Por si esto fuera poco, la yuxtaposición de sonidos e imágenes responde a la mayor de las libertades, nunca su-

43. Monica Uszerowicz: “Jonas Mekas on the Poetry of Filmmaking and Living”, en [hyperallergic.com/285397/jonas-mekas-on-the-poetry-of-filmmaking](http://hyperallergic.com/285397/jonas-mekas-on-the-poetry-of-filmmaking) (la traducción es nuestra). Se trata de declaraciones recogidas el 24 de Marzo de 2016.

44. *Ibidem*.

45. Siendo estrictos deberíamos hablar de un “presente de un pasado más cercano” que el de la imagen.

46. Este efecto que funciona a pleno rendimiento en *Walden*, es todavía más patente en obras posteriores como *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) o *Lost, Lost, Lost* (1976), dada la mayor distancia entre el momento del comentario y el de la filmación de las imágenes que, por ejemplo, en el segundo de los filmes se remonta en algunos casos a noviembre de 1949.

jeta a una operación de tipo referencial, hasta el punto de que la no correspondencia entre la banda-imagen y la banda sonora es, casi en todo momento, la regla de construcción.

En definitivas cuentas, el cineasta convierte el material visual y sonoro que ha ido recogiendo a salto de mata en una (o varias) películas de la manera más sencilla —de tal manera que esas filmaciones aparecen muchas veces respetando su orden de rodaje; sin renegar de su dimensión fragmentaria a la par que sofisticada, reuniendo momentos tanto públicos como privados. A la manera de un poema, Mekas juega con la longitud de los fragmentos, hace rimar; a veces a distancia unas imágenes —o unos sonidos— con otras, no le hace ascos a combinar lo figurativo con lo abstracto conduciendo a la imagen cinematográfica fuera de los territorios que está más acostumbrada a transitar.<sup>47</sup>

Se trata, pues, de un artista que se oculta pudorosamente tras la apariencia de un espontáneo *home cinema* para espigar en su entorno más cercano los destellos de esa belleza oculta entre la banalidad de las cosas, lo que pone a Mekas en la misma longitud de onda que Étienne-Jules Marey quien, como se recordará, reveló con su cronofotografía “la poesía insólita de las cosas comunes”. Así, esta obra construida sobre la acumulación de lo que su propio autor ha calificado como meros “diarios, notas y apuntes” no solo pone en valor ese continente audiovisual generalmente olvidado recubierto bajo la denominación de “cine casero”, sino que apuntar hacia una manera de entender la práctica del cine que se quiere voluntariamente excéntrica con relación a las grandes vías recorridas por el cine de todos los días. Si no fuese porque es, justamente, esa expresión (“cine de todos los días”) la que mejor cuadraría para describir con rapidez y precisión la práctica fílmica del cineasta lituano-americano.

Ahora bien, nada hay más alejado de este cine que esas obras autocomplacientes que se presentan como un mero recubrimiento audiovisual del mundo o que se enfangan en un estrecho neo- naturalismo.<sup>48</sup> En primer lugar por su talante, puesto que a la estela de la actitud rupturista y contestataria de las vanguardias (no sólo cinematográficas) que explotan en la década de los años sesenta del pasado siglo, el cine de Mekas “no está interesado en la aceptación pública” por parte de un público que no vacila en calificar de “corrupto y distorsionado”<sup>49</sup>.

Y sobre todo, por el profundo calado conceptual de una propuesta estética radicalmente renovadora que a partir de la impugnación de lo que Jean-Marie Straub denominó en su día el *plano bioscópico*—esa unidad indisoluble de espacio-tiempo que compone el ADN de la ima-

47. Para comprobar las bondades de este modus operandi basta con acercarse a la bellísima sección de *Walden* titulada “Flowers for Marie Menken” en la que homenajea a su amiga recientemente fallecida (Marie Menken, 1909-1970, cineasta experimental y pintora, de origen lituano como el propio Mekas): apenas treinta segundos de imágenes -figurativas, abstractas- de flores acompañadas por la música de órgano de Juan Sebastián Bach.

48. O esas otras que parecen sucumbir al “efecto Netflix” con sus cada vez más aparentes derivas hacia un cine que tiende a confundirse con la decoración de interiores. Dos cineastas, interesantes en su día, que parecen haber sucumbido a esa deriva: el español Pedro Almodóvar y el chileno Pablo Larraín.

49. Hacemos referencia al texto titulado “Unas cuantas declaraciones sobre el nuevo artista americano como hombre”, aparecido en *Film Culture*, nº 24, 1962. Citamos por su traducción castellana (traducción de Vanesa G. Cazorla y Miguel García) en el folleto incluido en el pack *Jonas Mekas* publicado por Intermedio en 2012.



gen cinematográfica—, reivindica con su insólita praxis fílmica la convicción (compartida un cineasta como Peter Kubelka, aunque con resultados muy diferentes) de que la materia prima del cinematógrafo no es el plano sino el fotograma, haciendo de Mekas el autor cinematográfico que mejor ha trasplantado al campo del cine la intensidad poética del *Haiku*, como demuestra la sección de su *Lost, Lost, Lost* (1976) conocida como “Rabbits Shit Haikus”. Precisamente ese fundamentarse en el peso específico del fotograma, aleja al cineasta de cualquier tentación reproductora de la realidad preexistente para producir un cine en el que la idea del vislumbre, de la fugacidad, del breve relámpago iluminador lo es todo.

A nadie debería extrañar que en el estadio más creativo de su carrera decidiera titular uno de sus filmes con lo que es la síntesis perfecta de su singular poética: *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza* (*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000). Tampoco debería sorprender que Mekas reivindique que su película no trata sobre nada, que en el fondo es “una obra maestra de la nada”. Es imposible no escuchar en esta aparente *boutade* el eco de algunas voces capitales del arte —de la escultura, de la pintura, de la literatura, de la arquitectura, y ahora también del cine— del siglo XX.

\*

Es ahí, ante un cine como este y otros que no están dispuestos a plegarse a una uniformidad tranquilizadora, donde sigue siendo vital ejercer la tarea de “intermediarios”, de “passeurs” a la que nos hemos referido más arriba. Vivimos en tiempos colonizados por una globalización visual y una ecualización sonora, donde reinan a su antojo y son jaleadas, desde la que se denomina a sí misma “información cinematográfica”, formas anestesiadas y miradas dulcificadas. Cuyo dominio obliga a preguntarse por las posibilidades de supervivencia de un arte que combata el espectáculo omnipresente, un arte que arrincone las fórmulas estereotipadas del cine de autor domesticado.

Resumamos todo lo dicho hasta ahora en una fórmula esclarecedora que me proporciona David Oubiña y que tiene la virtud de poner en estrecho contacto la creación y el análisis: “se ven películas para saber cómo están hechas y se hacen películas para saber cómo hay que verlas”. Es en este terreno dónde un paciente y modesto trabajo crítico puede reencontrar su verdadera función pedagógica más allá de los cantos de sirena que entona incansable lo que Umberto Eco denominó la “Nueva Crítica Post-Antigua”<sup>50</sup>, esa que acepta y jalea, prima facie, el persistente diluvio de una actualidad roma. Si la escritura sobre el cine quiere recuperar su función verdadera debe esforzarse en intentar separar el grano de la paja, emitiendo un juicio sin términos medios sobre el cine contemporáneo. Un juicio que señale con claridad qué obras todavía son capaces de movilizar nuestra sensibilidad y nuestro entendimiento. Y para ello debe producirse un giro copernicano en una escritura de la que a menudo no se sabe si es consciente de la inanidad a la que rinde servil pleitesía.

Como muchas veces sucede un gran poeta ya definió hace ya muchos años en que podía consistir ese trabajo. Y cómo buen *écrivain* lo hizo con palabras inolvidables.

50. Umberto Eco: “Sobre el estilo” (1996), en *Sobre literatura*, Op. cit., pág. 184.



“La elegancia definitiva, ni consolar ni santificar, solo proponer.”<sup>51</sup>

\*

## Bibliografía

- Anónimo: *Sobre lo sublime* (Texto, introducción, traducción y notas de José Alsina Clota), Barcelona, Bosch, 1985.
- Asier Aranzubía: *Conexiones. Un diálogo con Santos Zunzunegui*, Valencia, Shangrila, 2022.
- Barthes, Roland: “Écrivains et écrivants”, *Arguments*, 1960. Incluido en *Oeuvres complètes, II, 1962-1967*, París, Seuil, 2002, págs. 403-410.
- Bazin, André: “Renoir, français”, en *Cahiers du cinéma*, n.º 8, 1952, págs. 9-29.
- Jean Renoir*, Madrid, Editorial Artiach, 1973.
- Conrad, Joseph: “Prefacio” (1897), en *El negro del ‘Narcissus’: Una historia en el mar*, Madrid, Valdemar, 2018.
- Daney, Serge: *Perseverancia. Entrevista con Serge Toubiana*, Santander, Shangrila, 2015.
- Eco, Umberto: “Un balance metodológico” (1963), en *La definición del arte*, Barcelona, Martínez-Roca, 1970, págs. 278-285.
- “Sobre el estilo” (1996), en *Sobre literatura*, Barcelona, RqueR editorial, 2002.
- Fabbri, Paolo: “Un diccionario sin términos medios” (1986), *ERA. Revista Internacional de Semiótica*, Vol. I, n.º 1-2, Bilbao, Asociación Vasca de Semiótica, 1991, págs. 205-220.
- Greimas, A. J.: *De la imperfección* (1987), México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Autónoma de Puebla, 1990.
- Greimas, A. J. y Courtés, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (1979), Madrid, Gredos, 1982.
- Lafosse, Philippe: *L'étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, Toulouse, Ombres/À propos, 2007.
- Maupassant, Guy de: “Un día de campo”, en *Un día de campo y otros cuentos galantes* (traducción de Esther Benítez), Madrid, Alianza Editorial, 1981, págs. 14-27.
- Muñoz Molina, Antonio: “Tú verdad, la verdad”, *El País*, 14/03/2025.
- Oubiña, David: *Caligrafía de la imagen. De la política de los autores al cine de autor*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2022.
- Perkins, V. F. : *El lenguaje del cine* (1972), Madrid, Fundamentos, 1976.
- Steiner, George: “La cultura y lo humano” (1963), en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la litera-*

51. En su versión original: “The final elegance, not to console / Nor sanctify, but plainly to propound”. El largo poema al que pertenecen estos versos titulado *Notes Towards a Supreme Fiction* se publicó por primera vez en 1942. Existe una edición bilingüe inglés/español en Wallace Stevens: *Notas para una ficción suprema*, prólogo de José Carlos Llop, edición y traducción de Javier Marías, Barcelona, Reino de Redonda, 2020. Me he permitido modificar ligeramente la traducción de los dos versos citados que pueden leerse en las páginas 52-53 del volumen aludido. Y me tomo la libertad adicional de añadir que para Stevens esa “ficción suprema” debía ser “abstracta”, “cambiar” y “dar placer” (SZ).



tura, el lenguaje y lo inhumano, Barcelona, Gedisa, 2000, págs. 17-27.

Stevens, Wallace: *Notas para una ficción suprema* (1942), prólogo de José Carlos Llop, edición bilingüe y traducción de Javier Marías, Barcelona, Reino de Redonda, 2020.

Wittgenstein, Ludwig: *Investigaciones filosóficas* (1953), Barcelona, INAM/Editorial Crítica, 1988.

Zunzunegui, Santos: *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Santander, Shangrila, edición revisada y ampliada, 2016.

Zunzunegui, Santos: *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. La reinención del cinematógrafo. Esos encuentros con ellos*, Valencia, Shangrila, 2024.

Zunzunegui, Santos y Zumalde, Imanol: *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*, Madrid, Cátedra, 2019.

\*\*\*

Una primera versión de este texto, sensiblemente menos desarrollada, se incluyó en el volumen *El análisis fílmico y el desafío de la educación mediática* (J. Marzal-Felici, L. Akunaga-García, A. Loriguillo-López y T. Sorolla-Romero, eds.), Valencia, Tirant Humanidades, 2024, págs. 37-46.

### **Santos Zunzunegui**

santos.zunzunegui@gmail.com

Catedrático Emérito de Comunicación Audiovisual y Publicidad (Universidad del País Vasco). Doctor Honoris Causa por la Universidad Jaume I-Castellón. Semiólogo, analista e historiador cinematográfico. Entre sus principales libros se cuentan: *Mirar la imagen* (1984); *El cine el País Vasco* (1985); *Pensar la imagen* (1989); *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* (1996 y 2016); *Robert Bresson* (2001); *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (2002 y 2018); *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (2003 y 2011); *Orson Welles* (2005); *Las cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural* (2005); *La mirada plural* (2008); *Lo viejo y lo nuevo* (2013); *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción* (2017); *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. La reinención del cinematógrafo. Esos encuentros con ellos* (2024).