

To cite this article: Wiedemann, Sebastian y Davies, Byron (2025) Ecologías post-naturales del cine experimental latinoamericano reciente: Un diálogo entre Sebastian Wiedemann & Byron Davies, *La Furia Humana*, 46, 127–133.

Ecologías post-naturales del cine experimental latinoamericano reciente

Un diálogo entre Sebastian Wiedemann & Byron Davies

En este espacio escritural nos gustaría desplegar una constelación y ecología de ideas y prácticas que hemos compartido como curadores y en el caso de Sebastian, adicionalmente como cineasta y educador, en el contexto del Coloquio Internacional de Cine y Filosofía que hemos coordinado en los dos últimos años (2023 y 2024), con versiones en Ciudad de México y Oaxaca (México). Un espacio de pensamiento vivo abocado al cine experimental latinoamericano y con especial foco en sus intersecciones con campos problemáticos de lo post-natural, como pueden serlo la pregunta por Cosmopolíticas de la Imagen, el trance, la liminaridad, la spectralidad, la tierra y el pueblo.

Sebastian Wiedemann: La pregunta por lo post-natural inevitablemente nos lleva a pensar en términos relacionales y de interdependencia, más allá de dicotomías simplistas. Es decir, no podemos pensar en un cine que es atravesado por esta condición de manera aislada. En ese sentido, creo que podríamos empezar este diálogo hablando sobre las condiciones situadas y comunidades que hacen posible, sostienen y cuidan estos cines experimentales en América Latina. Después de todo, los coloquios que hemos organizado son consecuencia de encuentros entre comunidades de cine. Todo empezó en La Cueva, microcine invisible, en Ciudad de México, donde Hambre Espacio Cine Experimental, LEC (Laboratorio Experimental de Cine) y SACIMU (Salón de Cines Múltiples) convergimos. En ese orden de ideas, me arriesgo a decir que cuidar de lo post-natural desde esta geo-afectividad situada, donde nos hemos encontrado, es una cuestión de constituir un nosotros.

Byron Davies: Uno de los placeres y desafíos de un programa de curaduría pública en una variedad de sedes, especialmente sedes de entrada libre -como las nuestras siempre han sido, a través de las dos ediciones del coloquio- es entender que no tiene mucho sentido la propagación de conceptos filosóficos a menos que el público responda a ellos y haga algo con ellos. Y aquí incluyo entre el “público” también a los curadores y cineastas: las proyecciones públicas y de entrada libre como iniciativa de autocomprensión colectiva. La cuestión de cómo un pueblo puede proyectarse en contextos futuros ha ocupado un lugar central en nuestro coloquio desde sus inicios. En su primera edición, “Entre el trance y la deriva”, confieso haberme interesado inicialmente por el ejercicio didáctico más árido de rastrear los distintos sentidos de “trance” a lo largo de la historia del cine experimental, hasta sus aplicaciones actuales en el cine experimental latinoamericano. De Parker Tyler a P. Adams Sitney, y luego de Glauber Rocha y Jean Rouch a Gilles Deleuze y después a Los Ingrávidos: ¿Había aquí siquiera un tema coherente, o sólo algunas aplicaciones de los mismos términos? ¿Podrían nuestras reflexiones sobre su posible coherencia trasladarse a nuevos lugares, como los trances inspirados en Rouch de *Posección suprema*, del colombiano Lucas Silva (una aportación de Sebastian a la curaduría, que proyectamos en La Cueva en octubre de 2023)? ¿Cambiarían nuestras propias ideas en respuesta a la respuesta del público (sus propios trances o la falta de ellos)?

Pero luego se concretaron algunas conexiones muy interesantes, supuestamente abstractas, sobre todo en los vínculos entre ese coloquio y el más reciente, “Entre la Tierra y el Pueblo”. Por supuesto, nos guiamos por la propuesta de Deleuze del trance como poder que sostiene al pueblo

en respuesta al problema de que en el cine político moderno “el pueblo falta”. Sorprendió la literalidad con la que algunas de nuestras selecciones transmitían este conjunto de ideas, de forma más explícita en la película de la artista brasileña Darks Miranda, *Uma noite perigosa na ilha de Vulcano* (2022), realizada editando juntos momentos intersticiales de películas de ciencia ficción de la Guerra Fría, y eliminando de hecho el “pueblo”. Pero con esa literalidad surgió irónicamente una contracorriente escéptica respecto a los poderes del trance en el cine para sostener al pueblo, una en la que el legado último del cine parece ser básicamente un yacimiento mineral o un registro mineral de los pueblos, uno que podría sobrevivir a su extinción tras la catástrofe climática o la Nueva Guerra Fría. Otras afirmaciones sobre el “pueblo” y el cine parecían extravagantes en comparación con esa simple afirmación.

Veo una conexión entre estas últimas cuestiones y una idea de lo “lo post-natural” implícita en las tradiciones filosóficas en las que me crié (¡para bien o para mal!). Pascal caracterizó famosamente el hábito como la “segunda naturaleza”, y esa idea tiene especial vigencia en la tradición wittgensteiniana, desde Stanley Cavell sobre la dimensión vertical y biológica de las “formas de vida” de Wittgenstein hasta John McDowell sobre el papel de la aculturación y la “segunda naturaleza” en la percepción. La idea implícita es que una concepción de la “segunda naturaleza” lleva tácitamente una concepción de la “segunda extinción”. Desde la teoría clásica del cine se ha hablado mucho de la relación entre el cine y la muerte, pero me sorprendió realmente que un coloquio concebido originalmente como uno sobre los poderes positivos del “trance” chocara sistemáticamente con ideas de extinción masiva. En este sentido, podría ser representativo de otros gringos en lo que he aprendido de un coloquio concentrado en las ideas filosóficas en torno al cine experimental latinoamericano.

SW: Quizás en ese sentido lo post-natural sea una alternativa a la “segunda naturaleza” que se manifiesta como “segunda extinción”. Siendo así y teniendo en cuenta la relación del cine con la muerte, creo que la pregunta que tal vez nos pueda ayudar a pensar y problematizar los cines experimentales latinoamericanos recientes, es cómo hacer que las comunidades de cine, no sean comunidades convocadas por un funeral anticipado o en curso. Por el contrario, cómo -y contra todo pronóstico- ser una celebración. Una celebración que igualmente se ha hecho post-crítica. Pienso aquí en cuando Isabelle Stengers sarcásticamente dice de una cierta caducidad o agotamiento de la crítica, ya que de ser “realmente” eficaz, esta ya habría acabado con el capitalismo. Pero para parafrasear su libro, ese es justamente el truco de la brujería capitalista. Un cine crítico, sea quizás un cine que coloque a las comunidades en el lugar de estúpidos por “no haber visto algo que es obvio”. Un funeral. Es obvio que la muerte está allí obrando. Un cine que “revela”, que “quita un velo de los ojos”. Pero un cine de la celebración post-natural y post-crítico, es más bien un cine idiota, pensando aquí en el clásico personaje de Dostoiévski, que tanto ha inspirado a Stengers y al propio Deleuze. Un cine que explora otras velocidades en la percepción, que se opone a un cierto aceleracionismo cinematográfico.

La película de Darks Miranda se detiene menos en el gesto “crítico-pedagógico” de revelar cómo llegamos a un mundo sin humanos -el funeral-, y se detiene mucho más en una celebración sensorial de las danzas cromáticas de lo mineral intergaláctico, como ese espacio intersticial lleno de posibilidades. Posibilidades que igualmente no paran de proliferar en la plasticidad manual y háptica de *Vitanuova* del chileno-palestino Niles Atallah y que hace parte del mismo programa que hemos curado bajo el nombre de *Potencias de la Especulación* y donde cerramos con *El tercer mundo después del Sol* de la colombiana Tiagx Vélez.

Las tres películas celebran la potencia vitalista de lo más-que-humano, sea este mineral, fantástico o arcaico. En todo caso, estas tres condiciones nos disponen ante una desaceleración radical de la percepción, sea porque nos abisman en la inmensidad interestelar (como en el caso de Darks

Miranda y Niles Atallah) o sea porque nos empujan a las grietas temporales entre lo colonial y una contemporaneidad post-porno que explicita una erótica (resuena aquí Susan Sontag en las imágenes de Tiagx Vélez). Una erótica que ya no se dice abyecta y silenciosa, como deben darse las cosas en un funeral. Sino que se dice furiosa y feral.

Me arriesgo a decir -y aquí vuelvo a Glauber Rocha-, que entre el Trance y la Deriva y la Tierra y el Pueblo (entre los dos coloquios que hemos organizado con sus respectivas curadurías), persiste un hambre, persiste una erótica que busca franquear límites y por ello se pone del lado de lo “post” donde los flujos de deseo humano y más-que-humano pueden desatarse y por momentos tener rienda suelta. Lo experimental como des-límite de la percepción y, por lo tanto, de los cuerpos, que hacen comunidad con el cine, que hacen público un deseo, un porvenir, quizás ya no más de un pueblo, sino de una otra naturaleza, y aquí pienso en el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro y su idea de multinaturalismo, que nos instala en un horizonte de pensamiento en términos ontológicos y cosmopolíticos, antes que sociológicos. Por lo tanto, cines que ponen la naturaleza en estado de variación.

BD: Tal vez sí queremos un funeral, pero todo depende de qué tipo de funeral, y de si el cine puede propiciar una celebración vivificante de los muertos, un *Día de muertos*, y de hecho una celebración de la propia muerte, con sus ideas correlativas de restauración y renacimiento. Entiendo que la idea de extinción excluye estas últimas ideas. Así, en otras palabras, un funeral sin extinción.

Por supuesto, estos contrastes pronto pueden complicarse. Pienso en la película del cineasta mapuche Francisco Huichaqueo, *Trankal Kiira/Piedra Trueno* (2022), que proyectamos en la última edición del coloquio, donde, según la descripción que hace el autor de la película, corresponde al “niño mapuche Héctor Carilao Rukal de 12 años de edad” decidir llevar a cabo el ritual del “trueno en forma de baile” en un “territorio familiar” donde “los abuelos deforestaron el cerro de pinos y eucaliptus quemándolos para hacer carbón”. Tal vez corresponda típicamente a los niños, y a la flexibilidad temporal que les caracteriza, decidir sobre la finalidad de una extinción, y cuándo una extinción debe dar paso a un ritual conmemorativo.

Curiosamente, la idea de un “trance funerario” es muy importante para un texto que, como he aludido anteriormente, estuvo detrás de nuestra concepción del primer coloquio, “Entre el Trance y la Deriva”, es decir, “Tesis sobre el audiovisual” del Colectivo Los Ingrávidos. También proyectamos su película *Tierra en trance* [2022] en aquella primera edición. Aquí Los Ingrávidos enfatizan un aspecto ligeramente diferente de lo funerario: su conexión con el cine de apropiación. Dicen: “Una de las formas del cine político de agitación es el cine de apropiación, el cual implica una práctica sensorial aberrante. La dimensión litúrgica de esta aberración es el entierro (trance funerario). [...] La dialéctica Entierro-Exhumación es la contradicción iconoclasta y materialista del cine de apropiación”. Así, los ciclos de detritus y (re)apropiación equivalen a una especie de rito funerario, es decir, la dialéctica de muerte-entierro y restauración-exhumación.

El ámbito de aplicación de esta idea dependerá obviamente de lo que entendamos por el cine de “(re)apropiación”. Por ejemplo, *Neón cortex* (2023) de Bruno Varela, que también proyectamos en la primera edición del coloquio, es una asombrosa reconstrucción y replanteamiento de la anterior *Cortezxa neón* (2020) de Varela, que un accidente de disco duro borró, dejando sólo su presencia espectral en Vimeo (incluso gracias a una publicación de tu propio colectivo, Hambre | espacio cine experimental). Un interesante y complejo caso de exhumación literal lo encontramos en *Mejana* (2021), del ecuatoriano Mario Rodríguez Dávila (incluida en nuestro programa “Potencias de lo Real”), con el ficticio hallazgo por unos pescadores en las costas de Durán, Ecuador, de una espada utilizada en el asalto pirata a Guayaquil en 1687. La yuxtaposición de esa exhumación con

imágenes del cineasta mismo en el contexto del Paro Nacional de 2019 en Ecuador e imágenes de archivo de esa ciudad en la década de 1940, junto con pasajes del libro de Andrés Guerrero, *Los oligarcas del cacao*, se lleva a pensar, en palabras del cineasta, “también alrededor de las corrupciones de los grupos de poder de la época donde vivió la espada, lo que puede ser un paralelismo con lo que estamos viviendo en época actual”. Siguiendo la metáfora del cine de apropiación como rito funerario, vemos así el funeral -incluida la posibilidad permanente de que el entierro, a diferencia de la incineración, nunca sea del todo permanente- como un lugar para articular la inmanencia del pasado.

La posibilidad de reanimar los detritus enterrados, en particular los detritus del capital, es central en lo que el filósofo marxista mexicano Carlos Oliva Mendoza (2023: 233-240) llama la “crítica barroca”: “hecho barroco donde el consumo se transmuta en derroche frente a la acumulación [...]. Ahí, el barroco amenaza, juega y parodia a la economía civil de las sociedades capitalistas”. La idea básica se deriva de la escritura del autor cubano Severo Sarduy sobre el barroco: “ser barroco significa hoy amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa”. Oliva Mendoza ha sugerido casualmente que hay algo de lo neobarroco en la obra de Bruno Varela. Recientemente he intentado desarrollar esta idea en un escrito sobre su película *Cuerpos complementarios* (2022), construida a partir de los detritus reelaborados del propio periodo del cineasta como director de casting de la producción cinematográfica de 2002 de la artista iraní Shirin Neshat en Oaxaca. Presenté un esbozo de este escrito en el último coloquio, justo cuando proyectamos *Cuerpos complementarios* en la sección “Potencias de lo Real”. Este tipo de exhumación de material se enfrenta a la pregunta: ¿Por qué una crítica clara e inequívocamente comunicativa del capital debe dar paso a la parodia, a una reordenación lúdica de su derroche? Es decir, ¿por qué habría que dar paso a un rito funerario, en el sentido de Los Ingrávidos? Cuestiones similares se plantean en un amplio abanico de películas del coloquio, desde una obra de *found footage* como *Uma noite perigosa na ilha de Vulcano*, de Darks Miranda, hasta el homenaje neoletrista de Esteban Prudencio a Santiago Álvarez, *E, É, ¡É!* (2024).

Mencionaste a Glauber Rocha y el hambre. La cuestión del ritual es mucho más central en “La estética del sueño” (1971) de Rocha que, por supuesto, en su “Estética del hambre” (1965). Pero podría decirse que un principio que une a esos dos textos es la antropofagia, o de hecho el ritual antropofágico, aunque Rocha sólo mencione ese tema en otros escritos. En una entrevista de 1967 se refiere a un espíritu filosófico “antropofágico” en Brasil, y en un texto algo posterior sobre “Tropicalismo, antropología, mito, ideografía”, habla de Oswald de Andrade, autor del “Manifiesto Antropófago”. Y creo que este es un tema al que nos hemos estado acercando -con nuestro tratamiento de la muerte, el hambre, la exhumación y lo “más que humano”- ya que quizás donde nuestra curaduría del cine experimental, en su énfasis en el consumo de “partes” subpersonales en lugar de narrativas sobre personas, no es antropocéntrica, sigue siendo decididamente antropofágica.

Se trata, por supuesto, de una cuestión mucho más amplia en el cine experimental, no necesariamente en América Latina. Por ejemplo, Dave Burnham aborda la aparente arbitrariedad de la comprensión del filósofo Stanley Cavell del cine y el modernismo como una cuestión del reconocimiento (“*acknowledgment*”) interpersonal o intersubjetivo. Burnham va en una dirección, hacia fuera -películas experimentales de paisaje-, mientras que un énfasis en las partes subpersonales, antropofágicas, sería presumiblemente la dirección opuesta, hacia dentro. Asimismo, en su reciente libro sobre el cine experimental queer, mi colega en Murcia, el investigador español Juan Antonio Suárez, basándose en una distinción de Deleuze, aborda de este modo lo “trascendental”:

No se trata de lo trascendente de la religión y la metafísica tradicionales -una posición por encima del desorden del mundo y la carne-, sino de la inmersión en 'una corriente pura de conciencia no subjetiva', en un devenir diferencial sin fin que también puede verse como una inervación sexual sin sujetos ni objetos, órganos sin dirección, donde los cuerpos son contingentes y fluidos y comulgan con el mundo.

Sin embargo, un objetivo que hemos tenido en el coloquio, aunque no siempre del todo articulado, es comprender mejor la urgencia de ese sentido corpóreo de lo "trascendental" en el cine experimental latinoamericano: el flujo de partes subpersonales que reside en el consumo vivificante de otro o, incluso, en la aniquilación provocada por un virus. Da la casualidad de que la primera película que proyectamos en el coloquio fue *Yây tu nîñâhâ payexop/Encuentro de chamanes* (2021), de Sueli Maxakali, sobre los esfuerzos rituales de las familias Tikmũ'un-maxakali en Brasil de fortalecer el espíritu *yamÿxop* ante la invasión de la pandemia de Covid-19.

De ahí que -si me permites interpretar muchas de tus propias aportaciones a nuestras proyecciones- no estemos hablando de un funeral propiamente dicho, sino más bien de un funeral caníbal.

SW: Resueno con muchas de las cosas que dices. Sin duda creo que emerge una suerte de síntesis involuntaria de lo que hemos buscado pensar con las versiones del coloquio y sus respectivas curadurías. Modos singulares y situados de pensar lo que podríamos entender por ecologías post-naturales del cine experimental latinoamericano, que sin duda concuerdo contigo, tienen un modo de expresión muy potente en lo que podríamos denominar una antropofagia cinematográfica, que solo es posible por ser antropo-descentrada. Pero antes de detenerme en este punto que resuena mucho con ciertos escritos que he hecho, quisiera hablar de otras ideas que has convocado.

Mencionas la figura del niño y pienso en ese curioso concepto que Deleuze propone al pensar con Fellini. El concepto de *procadencia*, una especie de coexistencia y de germen vital cristalino que permite que el tiempo de la infancia conviva con el de la muerte o vejez. Algo que vemos con claridad en el clásico *8 1/2*. Algo que a mi ver se relaciona con la dialéctica que mencionas de muerte-entierro y restauración-exhumación. Una *procadencia* de las imágenes desde una perspectiva acentrada, antropo-descentrada en todo caso. En esa danza, ritual y trance se celebra de alguna manera el tiempo y vaivén que hace que la infancia, como lo inacabado, persista entre lo que (re)nace al ser exhumado y lo que muere al ser enterrado. Entrar en la tierra, estar en-tierra, a ras de tierra pareciera ser la medida y condición de las imágenes y películas que nos convocan. Un cine larval, siempre a medio camino de una metamorfosis, inestable como el caminar de un infante, vacilante como quien balbucea o gaguea. Un cine in-suficiente, un cine como dirá nuestro amigo y colega Bruno Varela en obra negra y que, por lo tanto, es siempre potencial, está siempre por ser revocado. Un cine alegremente precario. Y retomando lo que antes mencionaba, pienso en estos cines como un infante idiota (jamás estúpido) que por suerte no es lo suficientemente crítico como para hablar de fines (del mundo) con la claridad y seriedad de un adulto (pienso en esos cines serios que denuncian los terribles efectos del Antropoceno de manera clara y distinta como *Homo Sapiens*, de Nikolaus Geyrhalter). Volviendo a la idea del funeral, para este cine-infante-idiota, ¿cómo saber si está muerto, cuando podría estar jugando a hacerse el muerto o a hacerse el dormido, o de hecho estarlo? Un cine que juega, que se apropia de lo lúdico; y jugar al funeral, no sea quizás algo tan divertido.

Por otro lado, el estado de infancia de estos cines es eminentemente espectral o en todo caso conserva grados de infancia, puesto que sus imágenes están en un constante estado de espectralización, es decir, de *procadencia*. Sus imágenes se inscriben, pero no se fijan, se fugan. Y esa es la condición del espectro, no se fija, se fuga, juega a estar sin estar. Abrir el ataúd en el funeral

y darse cuenta de que quizás no hay nadie. Ese, un gran truco cinematográfico de estos cines que juegan con intervalos e intersticios que no nos dan certezas. Celebrar el funeral sin la presencia del muerto, pues el muerto más que ausencia de vida, es fuente de esta, es alimento. Un funeral caníbal, como decías anteriormente.

En 2023 escribí un texto que tiene por nombre “Antropofagia y pedagogía del concepto: Experimentaciones devorativas de un manifiesto en dirección a una kinosofía por venir”. En él ejerzo justamente una devoración del Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade en clave cinematográfica. Un gesto cosmopolítico entre el concepto y lo cinematográfico de este. Ciertamente, no intentaré reponer aquí lo que ocurre en dicho texto, pero me parece pertinente nombrarlo, pues señala una persistencia en el pensamiento, la de devorar. Quizás los cines que nos convocan devoran por esta ser su condición de movimiento y, por lo tanto, de existencia. Una ontología precaria de la imagen. Devoran fines, devoran lo humano, devoran imágenes entre imágenes. Lo post, lo que resta cuando se vive devorando, cuando se es devoración. Los Ingrávidos o la directora brasileña Ana Vaz son grandes devoradoras de archivos. La criatura de *El tercer mundo después del Sol*, que mencionamos antes, tiene un hambre insaciable que hace del ano una boca cósmica, por solo citar algunos de los nombres con los que hemos pensado.

Para finalizar vuelvo a la idea de multinaturalismo, de cines que ponen la naturaleza en estado de variación y, por tanto, la hacen múltiple. No solo la de aquello que aparece en las imágenes, o de una supuesta Naturaleza que pueda ser representada en ellas, sino la del propio cine como máquina de devoración. Un cine que devora sus formas. Un cine a de-formación, monstruoso por no ser ni esto ni aquello y estar en el medio. Un cine que, como discutí en Oaxaca en la segunda versión del Coloquio con nuestra amiga y colega curadora Viridiana Marín, es liminal, es un cine anfíbio de ajolotes y de ambiciones ejidales. Creo que quizás esa sea una imagen única y muy rica para pensar una de las tantas posibles ecologías post-naturales del cine experimental latinoamericano desde territorios mexicanos. La celebración de un *Día de muertos* de un cine ejidal de ajolotes, de un cine nahual, de las transformaciones, de las devoraciones.

Enero de 2025 entre Medellín y Murcia.

Se invita a los lectores a conocer un poco más de lo que se ha pensado colectivamente en las dos últimas versiones de Coloquio Internacional de Cine y Filosofía en los siguientes enlaces:

«Entre el trance y la deriva» (2023)

<https://hambrecine.com/2023/10/15/coloquio-internacional-de-cine-y-filosofia-entre-el-trance-y-la-deriva-mexico/>

«Entre la tierra y el Pueblo» (2024)

<https://hambrecine.com/2024/08/08/entre-la-tierra-y-el-pueblo/>

*

Sebastian Wiedemann es Profesor Asistente de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Colombia; es cineasta, artista-investigador y filósofo. Realizó Doctorado en Filosofía, Prácticas Artísticas y Aprendizaje en la Universidad Estatal de Campinas (Brasil). Su obra cinematográfica ha ganado diversos premios en América Latina y ha recibido retrospectivas en España, Irlanda,

Colombia, Brasil y México. Actualmente, es investigador asociado del Centro de Investigaciones en Estéticas y Políticas Contemporáneas Latinoamericanas (CIEP) de la Universidad Nacional de Avellaneda (Argentina), así como de la Red Estudios Latinoamericanos Deleuze y Guattari (REELD&G) y de la Red de Estudios de la Cultura Visual Abya Yala, donde coordina el Nodo de Investigación-Creación y Ecología de Prácticas y el Lab a-PTSE (Laboratorio articulador de Prácticas Transdisciplinarias, Sensibles y Ecológicas) que fundó en 2022. Desde 2013 es editor y curador de la plataforma y proyecto Hambre | espacio cine experimental.

Byron Davies es investigador en filosofía, curador de cine y artista visual originario de Estados Unidos y ciudadano naturalizado de México. De 2024 a 2026 es becario Marie Skłodowska-Curie con el grupo de investigación en estética y teoría del arte Aresmur de la Universidad de Murcia en España, realizando el proyecto de investigación «Materialismo y especificidad geográfica en la filosofía del cine.» De 2018 a 2020 fue becario postdoctoral en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y justo antes completó su doctorado en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Harvard (EUA). Es miembro del colectivo de exhibición y programación cinematográfica Salón de Cines Múltiples (SACIMU), con sede en Oaxaca (México).