

RESCATE EN LA CINEÓSFERA¹

Por una justicia distributiva de lo sentividente

Permítanme apropiarme y transformar una categoría del sociólogo colombiano Fals Borda (2009), pujante en estos días: la de lo sentipensante. La modifico para introducirme en el mundo del cine. Se trataría ahora, atrevámonos, del acto de la sentividencia. Como sabemos, este acto no es nada espontáneo. Hay siempre comprometido un hábito. De ahí que quizás sea preciso, pienso, revisar cómo es que éste se conforma. Para empezar, evoquemos el famoso camello nietzscheano, el que lleva la carga de las tradiciones sobre sus espaldas (Nietzsche, 2003, p. 54). Ahora, permítanme esbozar una imagen algo bizarra. Hace un tiempo estamos experimentando cómo esa carga se vuelca hacia adelante, y cómo su contenido real se deja ver

1 Este texto es una transcripción alterada de la presentación realizada en el Ciclo de encuentros "Pensar con el cine. Intersecciones filosóficas", organizado por Hambre-Cine y Otros Presentes, en el mes de diciembre de 2020. Para esta ocasión he procurado pulir pero no alterar el tono de oralidad original. He incorporado, en notas al pie, explicaciones in extenso de algunas categorías. Espero que estas modificaciones sumen a una lectura evocativa de los momentos que estábamos atravesando.

a las claras: la ignominia o la pulsión necrofilica propia de la renombrada cultura occidental, o, dicho a lo Said (1996), la directa vinculación entre cultura y proceso imperial.

Las teorías más a mano sobre y desde el cine, son algunas de las que emanan desnudas, en muchos sentidos, de la famosa carga. Primeramente, cabe que admitamos, que estamos habituadxs a pensar el cine con teóricos *vedettes* (el masculino de teóricos es adrede). Una digresión antes de continuar con esto. Fíjense que me refiero a pensar el cine, y dejo algo difusa esta expresión. Por lo pronto, es para hacer constar el lugar que estoy eligiendo para expresarme. Más que como analista de películas, comentarista o teórica del cine, me asumo cerca y, de hecho, en deuda con, el trabajo de intersección que hace el filósofo francés Gilles Deleuze entre imagen cinematográfica y pensamiento filosófico, en sus estudios sobre cine. Pero en mi caso, propongo situarme en dicha intersección algo indisciplinadamente. Mi intención es producir una paleta de categorías que voy a llamar mestizas².

² Utilizo el término “mestizas” siguiendo a Fernández Retamar, quien propone la categoría de “transculturación” para referirse a la interpenetración de las matrices culturales originarias de unos y otros de los componentes involucrados en un encuentro. En esta línea, el mestizaje cultural no tiene porqué implicar mestizaje racial, y tampoco el mestizaje racial estar ligado con un mestizaje cultural. De todas maneras, cuando se trata de rastros de memorias coloniales, tanto cuando se trata de mestizaje cultural como racial, en ambos interviene un ingrediente fundamental que hace a la diferencia, que es la marca de la violencia desigual. La batalla epistemológica en este sentido, según considero, debe apuntar a que la transculturación no ocuya el sentido violento y trágico de la impronta colonialista. Mestiza, de esta manera y según mi aporte, es una categoría que implica una alerta respecto

Como expresaba anteriormente, estamos acostumbrados a trabajar con los materiales que tienen mayor circulación en el circuito intelectual colonial. Rivera Cusicanqui llama a esto “condición colonizada de las élites políticas/intelectuales” (2018, p. 51). Lo que nos pone frente a la necesidad de ocuparnos de hacer traducciones, construir filtros interpretativos, adaptar protocolos de experimentación, etc. Por ejemplo, si nos queremos ocupar de construir un archivo que articule imagen y memoria colonial, que es mi propósito en esta presentación, inmediatamente experimentamos la sensación y la efectiva situación de estar frente a ausencia de sentidos a mano. Entonces, desde esta presunta indisciplina les traigo al recuerdo que la manera en la que hemos estado articulando los textos deleuzianos, por ejemplo, (donde menos inmigrante me siento entre toda la paleta filosófica europea), ha sido una manera aplicada. Que, aunque ha venido muy bien y ha sido efectiva a la hora de diferenciar por ejemplo el cine clásico y el moderno, a lo Bazin, a lo Aristarco, sin embargo presiento que nos ha proveído de categorías que en definitiva no alcanzan a la hora de atesorar memorias locales, nuestras. Hay un componente fundamental que extrañamos en este tipo de textos metropolitanos –como les vamos a llamar, evocando a Frantz Fanon. Un componente faltante que deberemos proporcionar desde estos sures epistemológicos, y que es el de la asunción performativa de lo que, a falta

de esta violencia desigual. Desigualdad no ontológica, sino referida a la materialidad de los cuerpos. Para ampliar esta teorización de este término, remito a Fernández Retamar, Roberto, 2016.

de un término resonante, llamaré microcolonialismo³ como condición búmeran de estos textos⁴.

Por eso, la necesidad de tomar distancia a la hora de establecer modos de apropiación. Cuando se trata de obras que involucran los archivos relacionados con los acontecimientos que han tejido nuestros propios procesos de emancipación, o de establecer intersecciones varias (entre las dimensiones epistemológicas, sociales, cuerpo políticas) que han tramado nuestras historias locales, nuestras teorías y militancias de resistencia frente al monstruo colonial, estos modos de apropiación ameritan un cuidado muy sutil. Cuidado que a veces no cabe en categorías que son nativas en contextos donde la propia modernidad, o la gran

3 Con microcolonialismo ensayo abarcar la dimensión que atañe a los cuerpos en situación de extrema y disfrazada violencia colonial. Me refiero a la funcionalidad de la axiomática colonial sobre las fuerzas deseantes y, subsidiariamente, a la situación paradójica de, por un lado, la dificultad extrema de definir un lugar de enunciación, incluso eventual o de manera estratégica, y, por otro, la extrema necesidad de hacerlo para hacer frente a la violencia desigual. Guardaría cierto parentesco con el colonialismo interno, siempre y cuando este atiende la forma en que los estados especulan sus políticas coloniales respecto de los imperios, y en este sentido abarca las efectuaciones biopolíticas sobre las corporalidades. Mi postura se acerca más al punto de vista de Rivera Cusicanqui, cuando hace una analítica de la dimensión micropolítica (Rivera Cusicanqui, 2018).

4 La modalidad de búmeran plantea la funcionalidad de las categorías, en el sentido de seguir una trayectoria que tiene como fin alimentar un cierto narcisismo epistemológico. El término búmeran explicita un enfoque discontinuo respecto de la pretensión de auto inmunidad de las categorías coloniales. Para una expansión de estas consideraciones remito a: Derrida, Jaques (1987). La torsión de dicha inercia deja al desnudo la distribución racial de la culpa colonial. Para desarrollar con más amplitud esta tesis, remito a: Fanon, Frantz (2009).

categoría madre, la que distingue las dos grandes tipologías del cine por ejemplo, como es el caso de Deleuze, es algo que acá en nuestros contextos difiere totalmente. Y que no solo difiere totalmente sino que significa una amenaza postergada. Por ejemplo, la mayor cantidad de películas que son referidas en las producciones enmarcadas en los estudios culturales, ni qué hablar de los textos de filosofía y cine, son películas europeas y norteamericanas, y cuando interviene el cine del llamado Tercer Mundo, lo hace para marcar una diferencia siempre desde el lugar de los centros hegemónicos de producción cultural.

No obstante, toda esta presentación tiene como fin resaltar una exigencia metodológica, la de no victimización de los actores involucrados: ya sea los relacionados directamente con la producción cinematográfica, como aquellos ligados con la investigación y crítica. Me cuento entre estos últimos. En cambio, lo que pretendo resaltar es la necesidad de ir elaborando una metodología de intersección para efectuar lecturas que replanteen la lógica distributiva de lo sentividente, que evite la endogamia epistemológica, la apropiación de nuestra imaginación y la monopolización de nuestros afectos.

Operativa de la imagen ahogo y de la imagen respiro

Con la intención de remover ciertos territorios híper disciplinarizados, como creo que es el de la intersección entre imagen y memoria, les propongo partir de algunas presunciones básicas, que quizás no tengan que ver directamente con premisas fuertes o contenidos delimitados, sino

más bien con formas de lidiar con materiales y herramientas con las que hemos estado trabajando.

Quisiera evocar algunas escenas de la película *La noir de...*, del director Ousame Sembene, de 1966. Les sugiero explorar las películas de Sembene, sobre todo *Xala*, de 1975, donde asume una crítica feroz a la actitud de los dirigentes africanos después de la Independencia, mostrando su codicia y su incapacidad para romper con las influencias extranjeras. Pero acá nos restringiremos a esta única película, porque es emblemática en muchos sentidos. Además, no quisiera efectuar intratextualidades, o articulaciones al interior de la obra del director, ni intertextualidades en la órbita de algo así como el cine africano o algo por el estilo, que nos puedan confundir. Amén que haya otros filmes anteriores en Egipto y Túnez, para muchxs comentadorxs ésta es la primera película del oeste continental, lo que se llama “África subsahariana”⁵. Más allá de si es la primera o si es la última, el asunto es que esta película catapulta a su director como el cineasta africano por excelencia.

5 Sugiero explorar: Pallister, Janis L. (1992); Niang, Sada (ed.) (1996).



Fotograma extraído de: Sembène, Ousmane. *Le noir de...*, 1962.
<https://www.youtube.com/watch?v=YMDg2UAyXSs&t=405s>

La trama resumidamente es la siguiente. La protagonista es una senegalesa que sueña con la *France*. Para ir a Francia decide buscar trabajo. Obtiene uno, de cuidadora de niños para una familia burguesa de la metrópolis. La película altera la cronología, entre la primera salida de Senegal a la Costa Azul, París y Dakar. Plena de tensiones paisajísticas: entre los escenarios extremos de un Dakar post-independencia –entre entornos modernizados y otros que conservan la impronta cultural propiamente senegalesa–, y una ciudad de la Costa Azul cuya impronta veraniega casi se pierde entre una atmósfera enrarecida. Además de un París agobiante, claustrofóbico. La voz de Douiana, nos acompaña la mayor parte de la película. La voz de Douiana se alza en cuanto comienza a percibirse de otra manera distinta a la imaginada. Al final, se acicala, empaca y cuidadosamente ubica una máscara, su máscara, sobre la maleta. Se suicida, en el baño del departamento parisino.

Uno de los objetos isotópicos es la máscara. Nos la encontramos apenas la protagonista emprende el viaje, como regalo ilusionado a sus patrones, hasta que se cuelga en la pared blanca del departamento parisino. Otras veces, muchas y variadas máscaras aparecen expuestas como objetos de adorno en un estante de la casa de verano. Nos la encontraremos marcando los momentos en el proceso de abatimiento del personaje de Douiana, atesorada sobre las valijas, cuando está por emprender su último viaje. Y, al final, la vemos siendo arrebatada por un niño senegalés, de los brazos del patrón, que ha ido a Dakar a devolver las pertenencias de la muchacha.

Las imágenes son conglomerados mnésicos, modulaciones que atesoran memorias. Critiquemos el célebre oculacentrismo. Consideremos como una metonimia recurrente a lo largo de la película, el rostro de Douiana y el objeto máscara y retengamos nuestras amarras en ese punto por unos momentos. Tengamos en cuenta nuestra hipótesis de lectura: la que vamos a llamar imagen respiro opera rescatando el potencial mnésico de la imagen ahogo. Lo hace para hacer patente la gestión de la axiomática colonial y para re direccionar su rumbo hacia otra relacionalidad. Vamos a ver cómo ocurre esto.

La memoria modulada por la imagen ahogo y la imagen respiro, no es una memoria que organiza nuestra percepción o la variedad de nuestras percepciones, sino que abraza los instantes, atesora las sensaciones, es, justamente, acto sentividente. Hace un tiempo que indago desde distintos lugares teóricos, sobre en dónde reside lo mnésico de una imagen, o cuándo estamos frente a una imagen

memoria. O, en todo caso, cuándo podemos decir: esto es una imagen. Y me arriesgo a pensar que una imagen es tal cuando es mnésica. Hoy estoy en condiciones de presumir que es tal cuando los materiales con los que se modula, cuando las secuenciaciones que admite, son seleccionadas tras un fino trabajo de distinción entre las imágenes ahogo y las respiro. Veamos qué quiero decir con esto. Voy a describir tres momentos por los que, según especulo, atraviesa la dupla imagen ahogo e imagen respiro.

Volvamos al filme. Aquí, la dinámica entre los dos componentes de la dupla, se produce a través de una pulseada –no es un contraste específicamente– entre el fondo y la superficie, entre el fuera e interior de campo, entre los negros y blancos. El primer momento en la operación de la pareja imagen ahogo e imagen respiro es el de la búsqueda de algún elemento en el que descansar identificatoriamente. Me identifico con lo que puedo, como Douiana mirando por la ventana del auto en su primera visita a la Cosa Azul: busco lo que me complazca, lo que no me altera, busco identificarme con lo que no me irrita, con lo que no me saca del pacto que yo misma tengo con “el” cine. Exotiquizo, orientalizo (Said, 1978)⁶, los personajes, los escenarios, todo. Pero esta orientalización solo perdura hasta que advierto que es, en realidad, un búmeran semiótico de todo tipo. Nos metemos en el segundo

⁶ Evoco la operación descripta por Edward Said, quien escribe: “Oriente fue orientalizado, no solo porque se descubrió que era «oriental», según los estereotipos de un europeo medio del siglo XIX, sino también porque se podía conseguir que lo fuera, es decir, se le podía obligar a serlo” (Said, 2008, p. 15).

momento, el de advertir que esta postura identificatoria es un simulacro espantoso que pronto muestra su condición brutal⁷. El ahogo se va presentando como insoportable. El propio pacto que he establecido con “el” cine se pone en tela de juicio. Para qué rodar, qué rodar. Pero pronto, desde las profundidades de este pacto, como la sangre que corre desde las entrañas de Douiana, y que va pintando la atmósfera burguesa hiper congelada, comprendo que este final es en realidad un grito de futuro. Como una venus de carne y hueso, que ha atravesado el túnel inmundo de la denigración por parte de la hermana, del hermano, allí, presumo, está el germen del pueblo, de la comunidad, y entonces nos es posible respirar.

Respiro cuando me construyo un filtro para salvar algo. Respiro cuando lo que emerge es la memoria de lo que Césaire llama “la mentira principal”, de la que emergen todas las demás. Y la consecuente “maldición” de ser una víctima de buena fe de una hipocresía colectiva (Césaire, 2006). Experiencia trágica que no viene de un proceso de decepción o de vértigo ético, estético, o político, a lo *flaneur*. Sino del vértigo de, apropiándome indisciplinadamente a Deleuze, sentirnos humanxs en cinco siglos de genocidios. Este acontecimiento, que vendría a ser la

7 Pienso en el “brutalismo”, que Mbembe teoriza para referirse a la “universalización de la condición negra” o al “devenir negro del mundo”, como código común que, hoy que la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica de auto destrucción, trasunta en cualquier situación más allá de las diferencias y de las identidades particulares de los involucrados. Lo que no obsta para, insisto, sustraer la distribución desigual del daño. Para ampliar estas tesis, remito a: Mbembe, Achille (2020).

inauguración de un archivo, es el respiro que experimentamos en esta película.

La imagen ahogo y la imagen respiro se imbrican mutuamente. No hay ahogo sin respiro latente, no hay respiro sin ahogo que aceche. Pero a cada momento estas dos imágenes tejen sus articulaciones de manera singular, se diría que tejen ellas mismas los momentos del filme. Resumidamente, en el primero, la imagen ahogo inclina la tensión para el lado de la ilusión de identificación sin más. No hay necesidad de nada más que de mi ojo corazón pretendidamente puro, cuyo parecido al ego paranoico es inquietante. La imagen respiro se oculta, acuciada por la impotencia de saberse necesaria pero imposible, de saberse necesaria pero imposible de ser sentividenciada. En el segundo momento la imagen ahogo se patentiza en un insoportable estado de trepidación absoluta, asumimos la imposibilidad de la identificación a partir del fracaso absoluto de todas las perspectivas que tenemos a mano. En ese momento, de las entrañas de estos restos de la cultura necrótica, emergen conglomerados mnésicos, emergen imágenes memoria. La imagen respiro acude para continuar. En el tercer momento la imagen respiro atraviesa el filtro, y la imagen ahogo transmuta en germen de comunidad, de pueblo.

La sangre presente

No puedo dejar de pensar en esa máscara como la marca indeleble de la memoria colonial. Aunque toda la película es la puesta en escenas, planos, cuadros, etc. de una memoria insoportable, es también la expiación de la

complacencia especular asfixiante, de la miseria especular. Evoquemos la imagen de la valija y la máscara, preparadas y esperando en un rincón de la habitación de Douiana, mientras esta yace en la bañera sangrando. ¿Es un suicidio de entrega o derrota? ¿Es resistencia? Douiana no puede volver la misma. No puede volver de esa experiencia, pero tampoco se lleva la humanidad, la naturaleza, no se lleva la potencia de resistencia de su pueblo. Porque, evidentemente, esta potencia transmuta en memoria activa, que hace que al final la servidumbre se comprenda como lo que es en el cuerpo, ese que ha sido sistemáticamente denigrado, violentado, prohibido⁸. Esa memoria activa, que además de ser la última voluntad de Douiana, la excede, es el exceso de toda máscara. Es la memoria la que hace que la sangre embotada corra, y que ahora ya no desentone nunca más en ese escenario burgués. Que hace que corra y ocupe toda nuestra atención. La sangre de las mujeres africanas, ya no corre más impune, en soledad. Douiana le ha ganado la pulseada a la soledad.

Las clasificaciones de cualquier cosa suelen oscilar entre la irritación y el esclarecimiento. Irritan, aquellas clasificaciones que jerarquizan centralizadamente, por lo tanto, obviamente de manera arbitraria. Otras clasificaciones de imágenes, por ejemplo, las que parten de rechazar todo principismo, rigor, etc., son divertidas, además de

8 Aunque ahora compartimos el calvario de la destrucción geológica y de nuestros cuerpos con muchxs otrxs, como aclara Mbembe, esta experiencia de límites, algunxs la han vivido antes que otrxs. Para muchos sures, recrear lo vivo de lo vivo es una condición que viene de siglos (2020).

útiles para ser aplicadas y replicadas. Pero hay otras clasificaciones que no son ni irritantes, ni simplemente entretenidas, sino que son necesarias. Hay un capítulo de la historia de las clasificaciones de imágenes, que he tenido la necesidad de revisar. Particularmente, el que abarca el cine de una u otra manera ligado con lo que Benjamin, o el mismo Deleuze nombran como lo inenarrable. La división que Deleuze establece entre el cine de pre guerra y el cine de posguerra⁹, es muy fecunda. Nos ha permitido establecer conexiones muy interesantes entre cines diversísimos, como el de Fellini, pero también el de Rocha, o el del mismo Sembene –que de hecho aparece referido– e incluso, críticas mediante, con el cine comunitario del colectivo Cine Bruto.

Ahora, vuelvo una vez a esta operación de detectar materiales postergados, o a esas fuentes que taponan la sangre que corre bajo sus brillos. Lo hago en el ámbito del cine. Me pregunto, ¿cómo aparece solo en unas pocas páginas de esos exitosos tomos de estudios sobre cine, el cine de Ousmane Sembene, o el de Rocha, etc. solo unas poquísimas veces? Será que deberíamos tomarnos el tiempo de volver a leerlos, pero ahora en vistas de remover la consistencia de estas tesis potentes de Deleuze, habiendo considerado el momento en el que éste se encuentra con el cine de lo que allí mismo aparece como Tercer Mundo, ya no como un capítulo aparte, sino como una impronta constitutiva del cine que no puede procesarse bajo los modos que hasta ahora lo ha hecho, y que está precisando

9 Para expandir esta diferenciación, remito a: Deleuze, Gilles (1987); (2003).

otros archivos para su expansión. Porque lo que trasunta allí, diríamos desde los sures, son las marcas ya no de la modernidad sin más, sino de la modernidad/colonialidad, para evocar a Quijano (1992). Y eso que especulo respecto de la obra de Deleuze, de Badiou, etc, incluso de teóricxs latinoamericanxs, deberíamos hacerlo con cadx unx de nosotrxs.

Nos debemos este trabajo de revertir esa desagregación del cine de las colonias, del corpus del medio intelectual metropolitano, o de la *intelligentzia* francesa, para comprenderlo a la luz no de una sospecha sino de una certidumbre. He sugerido eventualmente que ya no sospechamos de la colonialidad del poder, del sentir, del pensar, aunque por supuesto tenemos pendiente este trabajo de remoción de los diversos corpus ligados con el cine de los sures.

Por eso, vamos a extender a la imagen cristal, que Deleuze asocia con la posguerra, desde el momento en que opera la cristalización justamente de las capas del tiempo. Empecemos por considerar que esta imagen vehiculiza la condición de inenarrable de un acontecimiento, haciéndose cargo de la dupla imagen ahogo e imagen respiro. Vamos a remover esta condición de inenarrabilidad y vamos a decir que, en ciertos contextos, ésta no cuenta. Vamos a decir que cuenta otra, que cuenta la condición de ahogo, porque hay algo que se narra en falso. Que cuenta la necesidad de respiro de esta continuada y sistemática aliteración de la historia. Que cuenta la potencia de irrupción de una resistencia que alcanza las entrañas del programa moderno, que insiste en inspirar y expirar. Y no es casual que

respirar, que es inspirar y expirar, tenga una familiaridad etimológica griega con iluminar el espíritu, que es el rol que cumplen las musas en la escritura griega. Y que en un gesto irónico parangono con el analfabetismo de Douiana y, entonces, con la imposibilidad cierta de escribir la historia con la letra con la que la escribe el patrón, el jefe, pero con la potencia de realización de un acto que tuerce hasta el último giro posible este cinismo necrótico.

Distingo las imágenes de acuerdo a la reverberación de la memoria de una conversión fatal. Si el paso del montaje acción al plano secuencia es para Deleuze el punto que diferencia el cine clásico del moderno, ya que plano secuencia sería la operación certera para un acontecimiento que no puede narrarse, o que no puede hacerlo con las categorías anteriores, que no halla puntos para cortar a cronos porque no hay ya criterio para hacerlo, si es el absoluto desencanto el aliado del plano secuencia, en esta película, que puede considerarse como un largo plano secuencia, éste no es la solución a la falta de punto de corte del tiempo. En cambio, se trata de una operación consistente en seguir el recorrido de esa huella precaria que va dejando la máscara todo a lo largo del ir y venir de la metrópolis a la colonia. No viene a resolver el ahogo con gesto estético, sino que no puede dejar de seguir una certeza. No hay certeza más grande después de la imagen respiro, de que lo cierto es la necesidad de vivir, o sea, la de resistir a la deshumanización de las relaciones, de lo común. En este sentido, el suicidio es el acto más contundente de libertad. El cine africano señala su punto de partida ahí. Celebramos que Douiana haya ejercido ese

derecho. Y festejamos también que el cine africano tensione el búmeran del capitalismo y del colonialismo hacia el lado de la insistencia del nuevo humanismo a lo Fanon. ¿Se imaginan si la primera película africana hubiera terminado en la aceptación lisa y llana de la sumisión colonial, o en la romantización de la servidumbre?

Algo para el fin

El pueblo ruge en el suicidio, no como una capitulación sino como el acto de resistencia por excelencia. De esta manera toda la película puede ser vista o revista como una preparación cuidadosa y progresiva de esta conversión, que es en todo caso, un acto de suicidio. Acto de suicidio del cine que hasta el momento ha retratado la burguesía, el suicidio del cine que ha sucumbido al riesgo de encapsularse, un suicidio estético político.

A mí me gustaría en esta oportunidad que resultara de esta presentación, aunque más no fuera, algunas notas para la elaboración de un dispositivo que nos permita un trabajo de clasificación de imágenes cuyo criterio sea la manera en la que las imágenes patentizan o performan memorias postergadas o consideradas prescindentes. Me interesó esta película porque, como aclaraba, inaugura un archivo necesario, un archivo de experiencia de lo sentividente: el de la memoria de la resistencia del pueblo africano, y a manera de réplica, el de la memoria de nuestros sures.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles (1987). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2003). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jaques (1987). *Psyché. Invention de l'Autre*. París: Éditions Galilée.
- Fals Borda, Orlando (2009). *Una sociología de lo sentipensante para América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Fanon, Frantz (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Fernández Retamar, Roberto (2016). *Pensamiento anticolonial de nuestra América*. Buenos Aires: CLACSO.
- Mbembe, Achille (2020). *Brutalisme*. Paris: La Découverte.
- Niang, Sada (ed.) (1996). *Littérature et cinéma en Afrique francophone: Ousmane Sembène et Assia Djebar*. Paris: L'Harmattan.
- Nietzsche, Frederich (2003). "De las tres transformaciones", en: *Así habló Zaratustra*. Madrid: Editorial Alianza.
- Pallister, Janis L. "From 'La Noire De. . .' to 'Milk and Honey': Portraits of the Alienated African Woman", *Modern Language Studies*, vol. 22, no. 4, 1992, pp. 76-87. Disponible en: www.jstor.org/stable/3194941
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Un mundo chi'ixi es posible. Ensayo desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Said, Edward W. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Said, Edward (2008). *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori.