

Analéctica y resistencia desde la transnacionalidad indígena en clave audiovisual

Alan Quezada Figueroa

filosofialan@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2764-9785>

DOI: <https://doi.org/10.54167/orexis.v4i1.2299>

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

Recibido: 2026/03/17

Aceptado para su publicación:

2026/03/21

Publicado: 2026/03/23

Resumen: la gran oferta cinematográfica comercial e industrial occidental, por un lado, y su contraparte llamada artística, resultan dos lados de la misma moneda que oxigena a la maquinaria moderno-capitalista; además de la saturación de productos de *streaming* y diversos contenidos audiovisuales, se invade el imaginario sensible, en cuanto a una ilusión de libertad de elección, para el consumo de contenidos. El ejercicio creativo de las naciones indígenas, en este sentido, resulta ya un movimiento en resistencia, al presentarse, en todo caso, como lejano, desde un sentido de pertenencia; consumimos más aquello que se nos oferta inmediatamente o lo que nos sugiere el algoritmo basado en gustos —no necesariamente propios— creados por la industria del entretenimiento, por lo que ir en búsqueda de nuevos horizontes, éticos y estéticos, ya no resulta una opción deseable, otros han hecho ese trabajo por nosotros, es decir: dictarnos el gusto y con ello el deseo que deviene en consumo.

Palabras clave: cine, estética, ética, analéctica y colonialismo

Abstract: the vast offer of Western commercial and industrial cinema, on the one hand, and its so-called artistic counterpart, are two sides of the same coin that fuels the modern capitalist machine. Beyond the saturation of streaming products and diverse audiovisual content, the sensory imagination

is invaded, creating an illusion of freedom of choice in content consumption. The creative endeavors of Indigenous nations, in this sense, already constitute a movement of resistance, appearing, in any case, as distant from a sense of belonging. We consume more of what is immediately offered to us or what is suggested by the algorithm based on tastes—not necessarily our own—created by the entertainment industry. Therefore, seeking new ethical and aesthetic horizons is no longer a desirable option; others have done that work for us, dictating our tastes and, consequently, the desires that lead to consumption.

Keywords: cinema, aesthetics, ethics, analectics and colonialism

Introducción: Se está generando una transformación, a escala considerable, si bien no a niveles exorbitantes, pero sí significativa, en función de un diálogo incluyente y amoroso de las comunidades del Sur, en el Sur global. La batalla no ha sido, ni está resultando sencilla, pues entre dicho alejamiento y una producción que históricamente ha estereotipado las poéticas originarias, las ha ofrecido más como otra oferta colonial que exotiza sus discursos, finalmente desarrollados por la mirada colonial, imperialista, y no como el acceso a una realidad diversa y profunda en la que merece la pena adentrarse, pensar, gozar y con la que se desee colaborar, como si hubiese una barrera infranqueable de sentido que, en el fondo, nos busca interpelar, desde las poéticas profundas.

En el 2025 tuvo lugar el XV Festival Internacional de Cine Indígena, en Perú, que congrega a una cantidad importante de naciones indígenas latinoamericanas. Ya no sólo se trata de resistencia a la occidentalización oclocéntrica (Pallasmaa, 2006), contemporánea, que no sólo pone el acento sensible en el ver, sino que además dicta la dirección de la mirada, en aras de una creación de sentido condicionada por las transnacionales audiovisuales; en este caso se destaca también un ejercicio analéctico —un diálogo desde la pluralidad y con responsabilidad ética—, respecto de temas críticos en los que urge suscribirnos como humanidad, en el mundo contemporáneo. Uno de ellos es el llamado al cuidado del Planeta; es momento de pensar dichos

posicionamientos desde nuestro lugar de enunciación y con un ánimo intercultural, en el que conozcamos la diversidad de posturas, sin aquella romantización que le resta importancia a lo fundamental: la producción, la reproducción y el desarrollo de la vida, que es el principio material, ético, de la Filosofía de la liberación (Dussel, 2011).

Es en este sentido que la analéctica opera como un espacio de reconocimiento más allá de la mera categoría del diálogo, que se desarrolla en dos sentidos, en el que una de las posiciones resulta dominante. En este caso, se trata de un intercambio, pero desde la categoría de la exterioridad, es decir, aquellas y aquellos que quedaron fuera del sistema moderno capitalista, y que no fueron tomados en cuenta en el avance inminente de dicho sistema. Ahora el diálogo surge, pero desde esa exterioridad, desde las y los negados que no han sido tomados en cuenta, sin considerar la dirección de dicho intercambio desde una autoridad, sino con un horizonte común, porque ya no suponemos una totalidad, que sólo representaba a unas y a unos cuantos, “la totalidad es puesta en cuestión por la interpelación provocativa del otro. Saber escuchar la palabra es tener conciencia ética.” (Dussel, 2011: 239)

Ya Carlos Lenkersdorf (2002) nos refería esta necesidad de aprender a escuchar, más allá de la práctica cotidiana que suele alejarse del sentido sensible. Entre las categorías que nos ofrece desde su experiencia

en el mundo tojolabal resalta el vocablo tik, que nos regala una perspectiva de la praxis desde lo común, porque no se puede dejar a nadie fuera en la toma de decisiones, desde una posición amplia, pluriversal y cosmocrática. No es posible tomar decisiones que afecten a las y los otros, incluida la tierra, los ríos, la vegetación, ni cualquier instancia natural que nos rodea. Para estos fines no basta con aprender a escuchar, sino que hay que reaprender a sentir, esto es: recuperar y reconstruir una sensibilidad secuestrada por la seducción de la cosmética que se impregna en nuestros deseos más profundos, haciéndoles cada vez más superficiales y menos éticos, guardando poca responsabilidad no sólo con la comunidad humana, sino con cualquier tipo de vida.

Merece la pena poner atención en estas otras dinámicas para habitar el mundo, más allá de su mera categorización romántica y exótica. El tik, que dictamina el camino del nosotros (Lenkersdorf, 2002) y nosotras no es una mera retórica conceptual, sino el desarrollo práctico en todos los sentidos de la vida de la comunidad tojolabal. Por ejemplo, cuando alguien escribe un poema o una canción, no existe la figura de la autoría, como solemos pensarlo desde la modernidad occidental; si se le pregunta a quien elaboró dicho material quién ha sido el o la creadora, siempre responderán con el tik, que significa que todas y todos han sido responsables y valiosos para la consecución de tal producto. Esto es importante, porque responde a la forma de la organización y de creación de los productos audiovisuales —o quizá la mayoría de estos—, que se presentan en el mencionado al inicio, festival de cine. No existe la figura de realizador o director, sino de responsable o comunicador indígena; las premiaciones no son premios en efectivo y no existe el glamour clásico de estos espacios, sino el trabajo colectivo que se comparte y un principio de esperanza, como antecedente de praxis.

No es suficiente la teoría y el discurso, sino la praxis que se genera desde la sensibilidad y la interpelación, “El momento analéctico es afirmación de la exterioridad: no sólo es negación de la negación del sistema desde la afirmación de la totalidad.” (Dussel, 2011: 240) Surge desde la libertad incondicionada, revolucionaria e innovadora. El proceso analéctico permitiría detectar las interpelaciones de las y los oprimidos que han habitado la exterioridad, lo que representa una base sensible para el reconocimiento ético, que tiene miras de llegar a la acción. A decir del filósofo cubano Raúl Fornet Betancourt (2002), no nos podemos detener en los meros conceptos occidentales, es imprescindible acceder a otro saber, un saber verdaderamente sabio, más allá de los términos europeos. Estas cinematografías son también conceptos, son *imagen pensamiento* (Deleuze, 1985) que tienen algo que decirnos, como cada lengua lo hace. Para Lenkersdorf, cada idioma guarda en sí un sistema filosófico amplio y diverso, porque representa una constelación de ideas, saberes, afectos y sentires, que han dado paso a organizaciones otras, que resultan ricas en sus contenidos.

Las propuestas que aquí se mencionarán, muestran directamente un proceso descolonial, que ofrece horizontes diversos para la construcción de la paz y el respeto por la vida. Para Fornet Betancourt esta exclusión conceptual, en cualquier dirección, no es justa, porque la justicia significa ajustarse a la comunidad; cuando conocemos, *co-nacemos* en comunidad, porque es una disposición cognitiva ante las otras y los otros en aras de una *nosotridad*. Esto es: ir más allá de la epistemología sujeto-objeto, sino la disposición sujeto-sujeto, porque si no se recae en el proceso colonial de descubrimiento, que es lo que por años desarrolló un cine con pretensiones indigenistas, que reducía al indígena a la mirada occidental, no buscaba adentrarse en su horizonte de sentido, sino de

interpretarles, sin ninguna responsabilidad ética, epistemológica y sensible. El imperativo, menciona el filósofo, es ensanchar el mundo desde la diversidad; apelar por un mundo en el que realmente quepan muchos mundos, “Romper este circuito de normalización es fundamental para hacer que la vida importe.” (Reguillo, 2021: 15). Es por ello que aquí se entiende al cine como un medio de lenguaje en movimiento, abierto a la interculturalidad, porque el acceso desde la visualidad ofrece grandes oportunidades, cognitivas y sensibles, desde las que comienza a formularse una potencia de responsabilidad ética. Su filosofía intercultural parte del principio de identidad conceptual, no se trata de disolver las diferencias, antes bien parte de esas diferencias, porque se asume que toda diferencia está en relación, no estamos aislados y aisladas. Uno se vuelve un poco el otro o la otra, al entender su posición, cuando hay una disposición analéctica, de lo contrario sería la continuación del proyecto encubridor que Enrique Dussel (1992) distinguiría como el encubrimiento del otro.

Tal vez el concepto de resistencia ha perdido, cada vez, más dimensión en los tiempos que corren, como si no se tratase de un fenómeno clave de transferencia, para llegar a un objetivo que se considere importante, es decir: una transformación social. Los conceptos suelen trivializarse en su uso desmesurado, perdiendo su verdadera dimensión, los medios audiovisuales se han encargado de ello; la oferta es cada vez más desbordante. Se ofrece una idea de resistencia o incluso de revolución, bastante domesticada; las producciones más comerciales presumen dismantelar el teatro neoliberal y colonial, asumiendo, supuestamente posiciones críticas ante el sistema, hasta llegar al sinsentido de la revolución. La catársis Disney ha neocolonizado expresiones locales, apareciendo como sus aliados, se trata de cuotas de la corrección política que demandan los tiempos que corren, pero en las que también va contenido un extractivismo estético; esta estrategia es tan antigua como la playera

serigrafiada con la imagen de un revolucionario, que lleva un poder de fetichización que rebasó el discurso original de lo que supuestamente representa.

La verdadera resistencia ha tenido lugar desde la exterioridad y no desde el impacto mediático de los circuitos tradicionales. Se trata de aquellos movimientos creativos entre el cine y la comunicación, que se han generado desde el Sur global, desde la segunda mitad del siglo pasado.

Estos movimientos no han sido ajenos a los movimientos sociales de grupos específicos invisibilizados, antes bien, han surgido con ellos. Nuestro Festival Internacional de Cine Indígena lleva desarrollándose desde 1985, pero le antecede un sinnúmero de esfuerzos que llevaron contenido un espíritu liberador; en esta construcción, como todo trabajo con miras a lograr una meta imprescindible, hubo tropiezos en el camino, la vía de la crítica dura es el equívoco, de lo contrario no habría un aprendizaje importante. No debemos olvidar que el acondicionamiento de los formatos tradicionales es muy profundo aún, cuando pensamos en las realizaciones de cine y sus festivales, así como las conceptualizaciones colonialistas con las que por mucho tiempo asumimos el mundo.

Un ejemplo icónico para dicha construcción ha sido el trabajo del cineasta boliviano y padre de uno de los pilares del CEFREC (Centro de Formación y Realización Cinematográfica), Iván Sanjinés, Jorge Sanjinés, quien nunca buscó el protagonismo en cuanto a su labor cinematográfica y social, sino que siempre se asumió como parte de su grupo de trabajo: UKAMAU. Que es el mismo nombre de la primera realización del grupo y que, a pesar de ser un filme bastante revolucionario, en el que se narra la violación de una campesina india, por parte de un terrateniente y la venganza que esto conlleva, el cineasta no quedó plenamente convencido de este ejercicio, ya que, aun así, había muchos sesgos en cuanto a la forma de realizar la película, se trata de algunas omisiones y en otros casos,

de formatos de un cine imperialista. Con el tiempo, y como lo narra en su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), Sanjinés comprendió la importancia de generar un discurso que no tenía que tratarse de sí mismo y su horizonte de sentido, sino el de quienes deseaban retratar en sus filmes.

Es por lo mismo que, como el título de su obra lo indica, es un cine junto al pueblo, no del o para el pueblo, sino un trabajo colectivo, así, película a película, el grupo iba incorporando elementos cada vez más críticos y asumía una importante presencia ética de respeto y reconocimiento, tan es así, que películas como *Yawarr Mallku*, *Sangre de cóndor* (1969), se convirtieron en consignas pintadas en las paredes, cuando los grupos indígenas salían a las calles a marchar, como protesta de estar siendo víctimas de una erradicación programada, con el fin de ser despojadas y despojados de sus tierras. Para dicho filme, se entendía que la parafernalia cinematográfica clásica no sería la misma que la tradicional occidental, se trabajaba desde un lugar de enunciación distinto, por lo que, en este caso, los nueve miembros del grupo tuvieron que ir cargando todo su equipo por algunos terrenos inaccesibles con vehículos, en las montañas.

En la permanente búsqueda de la integración y de no convertir su cine en un simple pasatiempo estético, Sanjinés llega a las comunidades indígenas, a las minas y a los barrios marginales, donde proyecta sus films para saber si verdaderamente consiguió traducir al celuloide lo medular de lo que intentaba retratar. Fue así que ese público le hizo notar que su cine era incompleto, insuficiente, limitado; con defectos técnicos en concepción y contenido. Esa nueva lectura le aportó a Sanjinés formas diferentes de concebir su arte, lo cual comenzará a volcar en sus sucesivos trabajos, encontrando un estilo mucho más cercano a la concepción andina de la existencia. (Calvo, *Estética de la desesperación*: 17)

Se comprendía la necesidad de la interpelación, para generar un verdadero cine transformador, se elimina el uso del primer plano y se da paso al plano secuencia integral, apelando a la mirada que las y los indios no entendían, al ver dicho primer plano, es decir, la concepción occidental de la mirada, o lo que Joaquín Barriendos (2011) conceptualizaría como la colonialidad del ver. Asimismo, se deja de representar meramente al indio, para dar lugar a su propia actuación, colaboran no actores, no sólo para las actuaciones, sino para el guion, la realización y la concepción histórica de los acontecimientos por filmar. Se convirtió en una labor comunitaria, el grupo aprendió a solicitar el permiso de toda la comunidad —y no en la figura de un líder inexistente, que en realidad solo existía en su imaginario colonial—. Otro de los sellos imprescindibles en la cinematografía de UKAMAU, es el uso de los idiomas originarios, lo que conseguía más consistencia en cuanto a los alzamientos de voz, respecto de la represión, el despojo y los crímenes de los que estos grupos originarios han sido víctimas históricas, que es lo que tienen en común con los grupos indígenas de nuestros territorios, “La comunidad campesina es un solo protagonista.” (Calvo, 2014: 18).

Habría muchas cosas qué decir al respecto del grupo UKAMAU y más allá de ellos, a las y los actores que fueron pilares del movimiento del Nuevo cine latinoamericano, de quienes hicieron grandes esfuerzos para el audiovisual en clave indígena, y quienes hicieron posible la edificación de los pilares necesarios para que hoy podamos charlar sobre un festival de cine indígena o de medios de comunicación independientes, en sus territorio; éste se vuelve, entonces, un texto injusto al no mencionarles, pero sobre todo, al no mencionar y adentrarse también al pensamiento, vida y obras de las y los protagonistas de los pueblos originarios, pero además de ser éste un espacio breve, habría que desarrollar una historiografía Otra, para hacerles justicia a ellas y a ellos —esfuerzo que me interesa retomar como horizonte de trabajo—, lo que

podría hacer caer a esta presentación como incoherente.

Como mencioné antes, otro de los personajes clave en esta construcción de cooperación y trabajo, es el hijo del cineasta boliviano Jorge Sanjinés, el también cineasta y comunicólogo, Iván Sanjinés, quien en su evidente formación de perspectiva —al crecer con el grupo UKAMAU—, desarrolla sus propios esfuerzos de colaboración con las comunidades andinas. Ya en 1989 funda el Centro de Formación y Realización Cinematográfica y comienza trabajando con mujeres indígenas aymaras y los hijos de los mineros. Desarrolla aportes importantes para la creación de medios radiofónicos y televisivos locales, en los que las mujeres de las comunidades consiguen hacer un trabajo fundamental. El joven cineasta tuvo desde la infancia un privilegiado acercamiento al pensamiento ético, crítico y descolonizante, luchó por trabajar con el cine como una forma de desarrollo comunitario, más allá de su forma industrial. En 1992 la CEFREC se integra a CLACPI (Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Originarios).

Una de sus ideas más revolucionarias, ante otros festivales más tradicionales, es que renunció al uso del celuloide, en cuanto a ese imperialismo técnico para construir cine y dio paso al uso del video, comprendiendo que los medios no tenían que obedecer a normas occidentales de creación de realización. Con todo, Sanjinés no infravalora el ejercicio de estos otros espacios y busca colaborar y construir colectividad y cooperación internacional

En esa época teníamos pocos años de trabajo, estábamos desarrollando una reflexión sobre cómo el audiovisual podía ser útil a las luchas de los pueblos indígenas, por eso llegamos a Colombia y participamos en el primer taller de video indígena en Popayán, en el Cauca, financiado por la UNESCO (Fondo de Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura). La realidad de Colombia siem-

pre me llamó la atención por su conflictividad y la situación tan difícil vivida por las comunidades indígenas. En esa época el país estaba inmerso en un contexto de violencia como sigue viviéndose en la actualidad. Contexto que generaba la necesidad de que los pueblos indígenas se capacitaran en la realización audiovisual y nosotros estábamos para eso, para empezarnos a sumar. Era un tema de urgencia, contribuir en cómo el video o el cine pueden ser un arma de defensa, de fortalecimiento y de interpelación o denuncia. (Sanjinés, 2013: 10)

Ha habido festivales de CLACPI que se han hecho con casi nada de dinero, la importancia de estos festivales radica en compartir la imagen y la palabra, para construir cooperación y praxis liberadora.

Éste es un Festival que es importante tanto para los pueblos indígenas como para el resto de la sociedad. En él se posibilita el diálogo intercultural entre unos y otros para mirarse, reconocerse y descubrir qué hay luchas comunes y también diferencias, pero que en el fondo existen preocupaciones que a todos nos movilizan: preocupaciones en relación a la madre tierra, en relación al tema ambiental, en relación a la presencia de transnacionales o de megaproyectos. Estos son asuntos que involucran a todos y todas, y no sólo a las comunidades directamente afectadas. (Sanjinés, 2013: 20)

La CLACPI busca ser un espacio que coadyuve al derecho a la comunicación de los pueblos originarios, pero que se destaca por y no ser dirigido por una autoridad exógena, “Rara vez se les ve como sujetos activos de su propia historia o ciudadanos de pleno derecho.” (Cyr, 2017: 101), intenta funcionar como plataforma internacional que dé voz a las luchas y los movimientos basados en el espíritu de la comunidad. Desarrollan actividades como los laboratorios de cinematografía indígena, publicaciones e informes de diagnóstico, asimismo los premios Anaconda, que además destacan, como realizaciones desde la amazo-

nia. En 1985, se desarrolla en México el Festival Americano de Cine de Pueblos Indígenas, bajo la dirección del antropólogo mexicano Alejandro Camino, ahí mismo se convoca a un segundo festival en Brasil, de manera que se va abriendo la brecha para comenzar con este movimiento. En 1995 se crea el primer Catálogo de Cine y Video Indígena de América Latina y el Caribe y no es sino hasta el 2004 que por vez primera un indígena, el zapoteco Juan José García, ocupa el cargo de coordinador general. Esto da muestra del sistemático trabajo y la toma de perspectiva crítica, que necesita de tiempo para irse afianzando y volverse cada vez más aguda.

En 2021 se desarrolla el Encuentro Global de Mujeres Indígenas, en el que contribuye CLACPI y que resulta un ejercicio fundamental, para lo que Enrique Dussel (2015) llamó, *la agenda filosófica para un diálogo Sur-Sur*, en este círculo de la palabra de mujeres indígenas de todo el planeta se discutió el papel de las mujeres indígenas en la actualidad, que es fundamental en la construcción de la paz y de la justicia; recordemos como ejemplo el caso de Cherán, en donde son las mujeres, quienes toman la iniciativa de acabar con el despojo. El festival de junio pasado, llevado a cabo en el Perú, dio pie a una declaración, a sus cuarenta años, en la que se expresa la necesidad de la lucha y la cooperación contra el despojo del que son las principales víctimas, la persecución, la criminalización y el asesinato, así como el extractivismo de sus recursos, no sólo materiales, sino simbólicos y estéticos. Lo que he mencionado en otro momento como *extractivismo estético*.

Los Pueblos originarios, una vez más, deben hacer frente a políticas con un claro componente racista, colonialista y discriminatorio que busca ignorar el valor intrínseco de la existencia de 500 millones de indígenas en todo el planeta (60 millones en territorio de Abya Yala) en cuyos territorios se conserva el 83% de la biodiversidad mundial. (CLACPI, 2025)

En suma, una vez más se evidencia quién ha estado al resguardo de la protección del Planeta, es por eso que me permito indicar aquí lo que ellas y ellos manifiestan en su declaración, en función del acercamiento directo a sus ideas.

En ese sentido, frente a la dictadura del algoritmo, CLACPI ha fomentado decididamente el impulso de los medios indígenas, entendidos como un contrapeso organizado ante el monopolio de los medios masivos comerciales y plataformas digitales. Por todo ello, nos pronunciamos en los siguientes aspectos:

Nos pronunciamos de manera decidida por defensa de la vida, el territorio y por nuestro pleno derecho a la comunicación. Pensamos que consolidar y tomar las riendas de la comunicación significa, en última instancia, asumir un destino colectivo propio.

Manifestamos nuestra preocupación por la presencia creciente del desarrollo tecnológico y la Inteligencia artificial que, si bien facilita algunas tareas usadas de manera crítica y responsable, también supone un reto y peligro para la autodeterminación y autonomía indígena.

Saludamos a las naciones y pueblos indígenas de Perú.

Agradecemos el proceso a CHIRAPAQ, AIDSESP y Escuela de Cine Amazónico y nos solidarizamos con su lucha y con la del pueblo peruano.

Denunciamos la amenaza de conflictos bélicos en el mundo que vislumbran una potencial amenaza nuclear global.

En Lima, a 24 de junio de 2025 (CLACPI, 2025)

La *autonomía visual* se erige en estos espacios, contra la colonialidad del ver (Barriendos, 2011) y más aún, la colonialidad del sentir (Quezada, 2020). La cámara consigue un uso ético y político, reinterpretando

ta la historia, las identidades y las imágenes, el “ingreso de una imagen ante una dimensión emocional que conmociona y transforma.” (Reguillo, 2021: 17) El cine indígena no sólo es un producto final, sino las relaciones y las experiencias que se tejieron en su desarrollo, el impacto de aquél en su propio contexto, el involucramiento comunitario y la cooperación, la participación de la palabra diversa, el consejo de las y los ancianos, el cumplimiento de las necesidades de la comunidad, la preservación de tradiciones, ideas, memoria, lengua y conceptos, para retransmitirlos. Tiene alcances muy complejos que no vislumbra el cine industrial.

Por cine indígena podemos entender más allá de un purismo en la realización por ellas y ellos mismos —aunque es un parámetro deseable—, la cooperación y la diversidad, pero jamás la invisibilización, la caricaturización o la estereotipación tradicional. Es polifonía, en lugar de una voz única, pero sin romantización, siempre privilegiando el pensamiento crítico, “En este sentido, el cine indígena es acto de representación. No se trata simplemente de invertir la imagen negativa en positiva, guardando así el aspecto unidimensional de la mirada colonial, su realización implica pasar de una posición crítica a la acción.” (Cyr, 2017: 120)

La autonomía visual no se trata, simplemente, de dejar que estos grupos desarrollen sus propios conceptos imagen, endógenamente, como si se tratara de darles la oportunidad de expresarse, cual si dependiera de alguna autoridad audiovisual o festivalera. En caso contrario, se trata de conseguir un perdón histórico, que sea sólo el parteaguas para la cooperación y las transformación de las condiciones mismas, en las que sus derechos son vulnerados, se trata de un perdón simbólico, que se manifiesta desde la disposición ante las otras y los otros, en aras de un trabajo colaborativo, “el perdón no es una modalidad de resolución del conflicto que permita la restauración de una unidad preexistente [...] no se trata de una «pragmática»

de establecimiento de un consenso ni olvido de los crímenes.” (Lefranc, 2004: 311-312) Si Rigoberta Menchú hacía patente la necesidad de hablar la lengua del opresor, que en su caso no se trataba solamente del inglés, sino también del castellano, la imagen cinematográfica se convierte en un potente medio para lograr comunicar, no sólo conceptos sin más, sino gestos, afectos y sentimientos, que van imbricados en el llamado al reconocimiento y la interpelación, para apreciar lo diverso contra el “necropoder, un dispositivo de muerte que avanza engullendo territorios, cuerpos y futuros.” (Reguillo, 2021: 14)

Bibliografía:

Barriandos, Joaquín (2011), “La colonialidad del Ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”, en: *Nómadas*, número 35, Columbia University, Department of Latin American and Iberian Culture, Nueva York.

Calvo, Guadi (2014), *Estética de la desesperación. Violencia, marginalidad y política en el cine latinoamericano*, Buenos Aires, Ediciones Luxemburg.

CLACPI (2025), “Declaración de Perú”, en: <https://clacpi.org/declaracion-clacpi-2025/> consultado el: 17/03/2026.

Cyr, Claudyne (2017), “El cine indígena en el continente americano: presencia y visibilidad en el espacio público”, en: Dorotinsky, Deborah-Levin, Danna-Vázquez, Álvaro- Zirió, Antonio (2017) (Coords.), *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, México, UAM-IIE UNAM.

Deleuze, Gilles (1985), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós.

Dussel, Enrique (1992), *1492. El encubrimiento del otro*, Buenos Aires, Editorial Docencia.

_____ (2011), *Filosofía de la liberación*, México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (2015), *Filosofías del Sur. Descolonización y transmodernidad*, México, Akal.

Fornet-Betancourt, Raúl (2002), “Lo intercultural: el problema de y con su definición”, en: *Pasos, Revista del Departamento Ecuménico de Investigaciones*, segunda época, 2002, San José, Costa Rica.

Lefranc, Sandrine (2004), *Políticas del perdón*, Madrid, Cátedra.

Lenkersdorf, Carlos (2002), *Filosofar en clave tojolabal*, México, Miguel Ángel Porrúa.

Pallasmaa, Juhani (2006), *Los ojos de la piel*, Barcelona, Gustavo Gili.

Quezada, Alan (2020), “Decolonialidad del sentir”, en: *Hermeneutic*, número 18, 2020, Universidad Nacional de la Patagonia Austral.

Reguillo, Rossana (2021), *Necomáquina. Cuando morir no es suficiente*, México, NED Ediciones- ITES820130.

Sanjinés, Iván (2013), “Usando el audiovisual como una estrategia de sobrevivencia y de lucha, de creación y recreación de un imaginario propio”, en: *Revista Chilena de Antropología Visual*, número 21, 203, Santiago.

Sanjinés, Jorge (1979), *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI.