

ANTE EL CUERPO RACIALIZADO: ICONOGRAFÍAS (POST)COLONIALES EN DAHOMEY, SAINT OMER Y STOP FILMING US, BUT LISTEN*

ANA AITANA FERNÁNDEZ MORENO

BRUNELLA TEDESCO BARLOCCO

Tras la proyección de *Saint Omer: El pueblo contra Laurence Coly* (Saint Omer, Alice Diop, 2022) en el New York Film Festival, Alice Diop definía a su protagonista como «una mujer que no está confinada en esa negritud, que es más que una mujer negra, que es una mujer compleja» (Film at Lincoln Center, 2022). Esa afirmación encierra, para la cineasta, una «declaración política» (Film at Lincoln Center, 2022) precisamente por el uso del término «negritud» —definido por Aimé Césaire como la «toma de conciencia de la diferencia», pero también como un instrumento de la revolución «contra el reduccionismo europeo» (Césaire, 2006: 86)—, y porque es esa complejidad la que rompe con la carga histórica de un estereotipo de mujer negra construido desde el Norte global. Este imaginario, heredero también de los discursos orienta-

talistas (Said, 2002), persiste en la actualidad a través del escaparate mediático para ilustrar y contar los flujos migratorios desde el Sur global. De este modo, la transgresión o el salvajismo relacionado con las corporalidades masculinas, la maternidad y los cuidados con las femeninas, así como la figuración del salvador blanco, nutren una iconografía colonialista señalada y cuestionada en la obra de cineastas de ascendencia africana como Mati Diop y Alice Diop, nacidas en Francia y de padres senegaleses. Ambas autoras, que casualmente comparten apellido, pero no parentesco, han transitado en su obra por las contradicciones derivadas de la herencia colonialista al quedar divididas entre dos identidades: la africana y la europea. Alice Diop confesaba en una entrevista: «Esencialmente, soy francesa. Toda mi cultura es francesa, pero des-

cubrí a Ousmane Sembène demasiado tarde. Llego a las películas en wolof como una forastera»¹ (Latif, 2023, s/n). Son esas cuestiones las que ambas vuelven a plantear en sus dos últimos films, galardonados en dos grandes festivales europeos, *Dahomey* (Mati Diop, 2024), con el Oso de Oro en la Berlinale, y *Saint Omer. El pueblo contra Laurence Coly* (Alice Diop, 2022), con el Gran Premio del Jurado y el de Luigi di Laurentiis-León del Futuro en la Biennale de Venecia.

En la misma línea que las anteriores, el documental congoleño *Stop filming us, but listen* (Bernadette Vivuya, Kagoma Ya Twahirwa, 2022), proyectado en festivales especializados –Festival de Cine de Derechos Humanos de Berlín o el Human Rights Watch Film Festival–, surge como respuesta a la película *Stop filming us* (2020) del holandés Joris Postema, quien allí abría el debate sobre si su «hablar sobre alguien» era en realidad un «hablar por alguien», al cuestionar las prácticas neocoloniales reproducidas en la filmación y fotografía del continente africano. A partir del material de la película de Postema, los dos cineastas congoleños remontan la película y plantean dos cuestiones esenciales en este debate: qué agencia poseen sobre su propia representación y cómo destruir los estereotipos colonialistas.

Desde el marco de estas interrogantes, este artículo analiza los tres films mencionados para ver qué formas de ruptura de esa iconografía he-

EN LA BASE DE ESOS EJERCICIOS CONSTRUCTIVOS SE ENCUENTRA O BIEN EL CUESTIONAMIENTO ACTIVO DEL DISCURSO Y LA REPRESENTACIÓN PROVENIENTES DEL COLONIALISMO (STOP FILMING US, BUT LISTEN; DAHOMEY), O BIEN UNA APUESTA A LA AMBIGÜEDAD Y LA COMPLEJIDAD QUE EXCDE LOS LÍMITES DE LAS CATEGORÍAS DE VERDAD DEL PENSAMIENTO DEL NORTE GLOBAL (SAINT OMER)

redada proponen y descubrir nuevos modos de representación postcolonial. En la base de esos ejercicios constructivos se encuentra o bien el cuestionamiento activo del discurso y la representación provenientes del colonialismo (*Stop filming us, but listen; Dahomey*), o bien una apuesta a la ambigüedad y la complejidad que excede los límites de las categorías de verdad del pensamiento del Norte global (*Saint Omer*). Y en todos ellos, el cuerpo racializado centra el debate al cargar con las huellas históricas del colonialismo europeo (Ahmed, 2002).

REFLEXIONES CRÍTICAS EN TORNO A LA ICONOGRAFÍA POSTCOLONIAL

Las perspectivas postcoloniales en torno al cine señalan el eurocentrismo de las representaciones mediáticas (Shohat y Stam, 2014), así como la persistencia de una «mirada imperial» capaz de generar imágenes y modos de ver predicados en la ausencia del sujeto colonizado o en su retrato como figura por fuera de la modernidad –salvaje, primitiva, pre-racional, exótica y erotizada–. «El cine inventó un Oriente geográficamente incoherente en el que se produjo un simulacro de coherencia mediante la repetición de leitmotifs visuales» (Shohat, 2006: 47).

El cine postcolonial, según Sandra Ponzanesi, se define por su preocupación en torno a la hegemonía y los patrones de opresión y de resistencia, así como por la problematización del cine como lenguaje, tecnología e industria. En este sentido, agrega Ponzanesi, el cine postcolonial «abre marcos ocluidos y propone un nuevo acercamiento a lo visual que está decolonizado y desorientalizado, [...] quebrando los *grand recits* y abriendo el espacio a especificidades que refractan las historias oficiales de naciones, comunidades, géneros y grupos subalternos, las cuales normalmente son reprimidas, omitidas o eliminadas» (2017: 30).

En este punto se hace necesario apuntar ciertas controversias surgidas en torno al término post-

colonial promovidas por Ella Shohat (2008). Para Shohat, «postcolonial» se presta a «usos ahistóricos y universalizadores [con] implicaciones potencialmente despolitizadoras», convirtiéndose en un sustituto del precario calificativo «terciermundista» y alineándose, mediante el prefijo «post», a otra serie de conceptos que «subrayan un tránsito hacia un nuevo periodo y un cierre de determinado acontecimiento o época histórica» (2008: 105). Las connotaciones de universalización —que implican un borrado de las especificidades sociohistóricas y las dinámicas de colonización que se generaron en cada territorio colonizado— y de periodización —que supone una cronología clara, de antes y después— parecen traicionar los objetivos mismos de esta línea de pensamiento. Shohat, sin embargo, apuesta a un uso «flexible pero crítico» del término, «capaz de abordar las diferentes políticas de situación, no sólo para señalar las contradicciones y diferencias históricas y geográficas, sino también para reafirmar los lazos históricos y geográficos, las analogías estructurales y las aperturas para la capacidad de acción y resistencia» (Shohat, 2008: 120). La noción de ruptura que moviliza el prefijo «post», la posibilidad de un «más allá» —mientras que lo neocolonial pone «énfasis en las nuevas modalidades y formas de las viejas prácticas colonialistas» (Shohat, 2008: 112)—, conecta con la discontinuidad, con la desestructuración de discursos e imaginarios como puntal de la emergencia de nuevos registros.

Las películas aquí analizadas ponen en cuestión diferentes formas de violencia epistemológica, herederas de la narrativa colonial europea, y los intentos de su desarticulación en pos de la construcción de una subjetividad, un discurso y una representación propias. En la comprensión de estos procedimientos de representación, de instancias en las que se ha «hablado por» en lugar de permitir hablar al sujeto por/sobre sí mismo (como cuestiona Spivak, 2009), se evidencia la violencia epistemológica como una

ejercida en contra de o a través del conocimiento, [...] uno de los elementos clave en cualquier proceso

de dominación. Esta no se logra solo a través de la construcción de vínculos económicos de explotación o del control de los aparatos político-militares, sino también [...] a través de la construcción de marcos epistémicos que legitimizan y entronizan esas prácticas de dominación. (Galván-Álvarez, 2010: 12)

Así, el análisis que se propone se centra en la movilización de la mirada y del discurso como actos de resistencia, y en relación con la interpelación de las huellas de la colonización y de la figura de la restitución o reparación histórica. Asimismo, en su configuración de una imagen y una palabra propias, estas películas se convierten en una plataforma para la mutación de motivos visuales (Balló, 2000; Balló y Bergala, 2016), un procedimiento de resignificación que conecta con la idea general de desarticular e interpelar los discursos y regímenes visuales que la «mirada colonial» ha construido en torno a los sujetos colonizados. Los motivos identificados van más allá del imaginario de flujos migratorios y excolonias promovido desde el Norte global. Estas películas resaltan otros relativos al lugar espectatorial, la obra de arte, los procesos judiciales y la maternidad, que, aunque no lo aparenten, están igualmente codificados por dinámicas de racialización.

Como «modelo iconográfico de representación cultural que se transmite y se reinterpreta a través de la historia de las imágenes fomentando el reconocimiento narrativo y emocional» (Balló, Salvadó y Cairol, 2020: 60), los motivos visuales remiten a la capacidad del cine de «[reanimar] imágenes que parecían establecidas en la inmovilidad de la representación pictórica» (Balló, 2000: 11). No obstante, en este caso, ese modelo de representación se edifica principalmente por las imágenes que nutren la esfera mediática. En la medida que los motivos visuales se constituyen en torno a la repetición, la economía narrativa y la persistencia de imaginarios iconográficos, pensar en su mutación, desarticulación o resignificación permite reconocer que son resultado de discursos hegemónicos, capaces ellos mismos de reproducir dinámicas de poder y violencias epistemológicas.

REPENSAR LA MIRADA HEREDADA: STOP FILMING US, BUT LISTEN (BERNADETTE VIVUYA, KAGOMA YA TWAHIRWA, 2022)

Al inicio de *Stop Filming us, but listen*, la cámara se adentra en Yole!Africa —centro cultural y de pensamiento que también es productora de la película—. A continuación, un primer plano muestra el haz de luz del proyector y, como contrapunto, la pantalla, observada por el público congoleño, donde se exhibe un documental sobre la historia del lago Kivu, frontera natural de la República Democrática del Congo con Ruanda. El sonido de la proyección continúa en off mientras observamos algunos rostros del público. Lejos de la identificación entre espectador y pantalla —«la mirada del espectador toma la posición del ojo divino, omnisciente y omnipresente, al tiempo que se ve inmersa en los actos y/o sentimientos de el/los personajes» (Gómez Tarín, 2002: 22)— o de la supuesta pasividad de la audiencia (Morin, 1972), sus reacciones parecen contrarias frente a lo que ven (imagen 1).

El motivo visual del espectador frente al espectáculo o en la sala de cine (Balló, 2000) alcanza aquí otra dimensión, cuando más tarde escuchamos las críticas de los asistentes: «Cuando los colonos llegaron, intentaron mostrar que su punto de vista era mejor». Esta acción se repetirá varias

Imagen 2. *Stop filming us, but listen* (Bernadette Vivuya, Kagoma Ya Twahirwa, 2022)

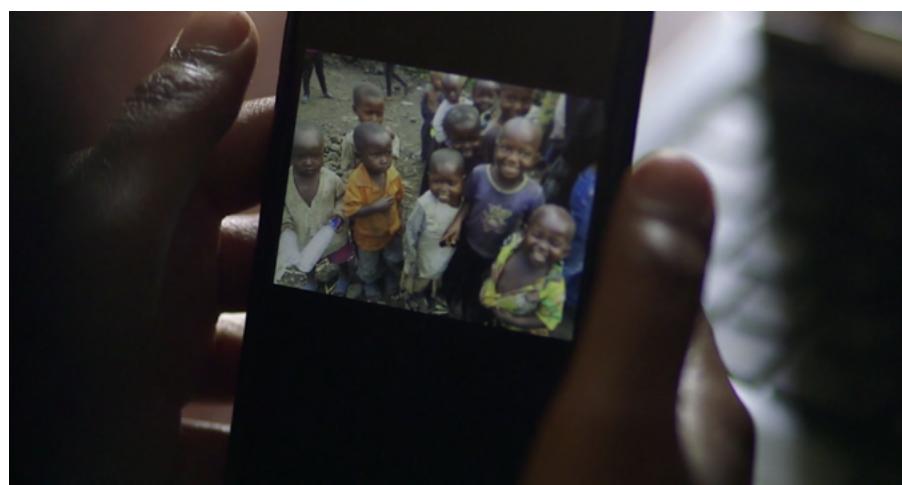


Imagen 1. *Stop filming us, but listen* (Bernadette Vivuya, Kagoma Ya Twahirwa, 2022)

veces a lo largo del film; tanto la proyección de otros títulos producidos por los estados colonizadores, en los que la mirada incide en esa diferencia de poder entre los colonos y los nativos, como en el análisis de imágenes de habitantes de zonas rurales tomadas por la fotógrafa Ley Uwera para una ONG siguiendo las instrucciones que le da el organismo (imagen 2). Este debate sobre la necesidad de reflexión en torno al imaginario sobre África ya aparece en *Stop Filming Us* —donde también se critica la estética humanitaria que moviliza motivos como el del «salvador blanco» (Fernández-Moreno, Tedesco-Barlocco, 2024)—, reforzado por los testimonios de artistas congoleños, quienes reclaman la necesidad de producir sus propias imágenes, aunque reconocen el posible contagio de la mirada colonizante.

Lo interesante aquí es la desestabilización de ese punto de vista impuesto, al asimilar el ojo divino del espectador con el de la colonización —y de una supremacía blanca europea—, que es aquí desplazada por una mirada postcolonial. Primero, porque el que mira es el público congoleño cuyos gestos de incredulidad son constantes. Segundo, por la función didáctica de Chérie Ndaliko, directora de investigación y educación de Yole!Africa, quien explica detalladamente cómo incide el lenguaje audiovisual —el plano picado, por ejemplo, como una forma de situar al espectador por encima del sujeto filmado— en la creación de un lenguaje persuasivo colonial. «En el ejercicio hermenéutico», apunta Gómez Tarín, «está el poder del espectador, pero sólo será posible a través de una atención crítica, que le es negada por la propia estructura de los films y la asunción de los códigos a lo largo de tantos años de reiteración» (2002: 31). A esa atención crítica se refiere Jacques Rancière cuando habla del espectador emancipado, idea clave para entender las dinámicas de poder en la imagen y cómo se gesta la interpretación activa (Rancière, 2010: 19): «La emancipación comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, [...] cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones».

Una y otra vez Vivuya y Twahirwa insisten en la reconstrucción de una mirada crítica a partir del montaje: el clásico plano-contraplano del público y la pantalla se rompe al situar la cámara en mitad de la sala generando una puesta en abismo junto a la voz en off de Ndaliko que actúa a modo de voz del espectador. De este modo, la película pone en escena la «mirada oposicional» de bell hooks, reconociendo la interrogación de la mirada ajena como un espacio de agencia para la audiencia racializada: «el poder de los dominados para afirmar su agencia mediante la reivindicación y el cultivo de la “conciencia” politiza las relaciones de “mirada”: uno aprende a mirar de cierta manera para resistir» (hooks, 1992: 116). La mirada como lugar

para la contestación y la confrontación emerge en el contexto de un quiebre o una ruptura, «cuando el espectador “resiste” la completa identificación con el discurso fílmico» (hooks, 1992: 117). Si bien hooks se centra mayoritariamente en las espectadoras negras, reconoce tanto la ausencia de imagen como las representaciones estereotípicas y deshumanizantes como desencadenantes de una distancia que facilita «el placer de la interrogación» en lugar del placer de la identificación.

En las dinámicas de «fuera/dentro» que señala Trinh T. Minh-ha, *Stop Filming Us «da voz»* al Otro colonizado, cuyos testimonios funcionan como «dispositivos de legitimación» ante una «carencia fílmica» (Minh-ha, 1991: 67); *Stop filming us, but listen*, en cambio, no le da voz al Otro, sino que la convierte en la Voz que define el discurso, que habla en primera persona, generando espacios de resistencia. Por eso, Vivuya incluye las mismas imágenes de Goma registradas por Postema, sustituyendo la voz del holandés por la suya y desplazando aquel Otro por un Yo que cuestiona la mirada colonizadora: «Goma, la ciudad que me ha visto crecer. Como una araña en una telaraña he tejido mis recuerdos cerca del volcán Nyiragongo».

En este sentido, el diálogo entre ambos films es constante. Así, la pregunta que abre *Stop filming us, but listen* sobre si los dos cineastas blancos que pretenden hacer un film sobre África deben quedarse y seguir o marcharse se vuelve a recuperar a la mitad del metraje. Esta vez, la respuesta viene dada en forma de asamblea, un motivo visual ligado principalmente al poder civil por ser símbolo del diálogo social y la participación colectiva. La cámara se mueve entre el grupo, reencuadra para registrar al que toma la palabra, y tiembla por el pulso del camarógrafo. El círculo de diálogo, donde la cámara funciona a modo de palestra o micrófono. De ahí que la puesta en escena esté determinada por una posición circular, centrada en un montaje de primeros planos que nos permite ver y escuchar a cada interlocutor, como una suerte de altavoz social. Aquí todos están ubicados al mismo

nivel y están filmados desde el mismo lugar. Tan-
to es así que al final el cámara entrega el aparato
para poder dar también su opinión.

Otra de las estrategias que desmonta aquella «mirada imperial» es la relacionada con el motivo visual del salvador blanco que «señala una fuerza colonizante heroica, responsable de civilizar a personas primitivas, indígenas (no blancas)» (Hughey, 2014: 8-10). Si bien el complejo del salvador blanco es mencionado en la primera parte del diptico cuando Postema le da unas galletas a unos niños que no le han pedido nada y es reprendido por la parte congoleña del equipo, *Stop filming us, but listen* retoma la figuración de este motivo con el aula. Uno de los espacios más presentes en las fotografías de las misiones jesuitas, donde el maestro blanco se ubica de pie, a veces junto a una pizarra, rodeados de niños y adultos africanos sentados que lo observan con atención. La estampa remite al síndrome del salvador blanco sustentado en que «la gente racializada supuestamente carece de la capacidad de buscar el cambio y, por lo tanto, se les percibe como desposeídas de su capacidad de agencia histórica. Cualquier progreso o éxito tiende a ser resultado del socorro del individuo blanco, lo que sugiere que escapar de la pobreza o la ignorancia ocurre solo a través de la inteligencia del salvador» (Cammarota, 2011: 244).

La composición aquí es similar, solo que el profesor no es blanco y el registro es muy diferente. La cámara se mueve entre el alumnado, Postema incluido, y el profesor, el cineasta Petna Ndaliko Katondolo. Mientras que en las fotografías de las misiones la única actitud activa es la del maestro blanco, aquí todos son partícipes de la dinámica de la clase, en la que el profesor es un hombre negro que, como ya se muestra a lo largo del documental, reflexiona sobre quién detenta el poder y los privilegios de las personas caucásicas extranjeras en la producción de imágenes sobre África. Aquí la pizarra tiene un papel clave y en el registro horizontal convoca otro motivo el del maestro o el alumno en la pizarra que, como apunta Valérie Vignaux,

«materializa proyectos educativos», un dispositivo «que interroga el papel que puede desempeñar la representación figurada en la transmisión del saber» (Vignaux, 2016: 392).

La deconstrucción de la mirada colonial que propone *Stop filming us, but listen* no solo pasa por la escucha del espectador a lo que ellos tienen que decir al respecto, sino también, y, sobre todo, por el registro de escenas cotidianas que no aparecen en el imaginario tradicional ligado a África, o a los tropos o motivos visuales a los que frecuentemente acuden muchas organizaciones y documentales etnográficos para hablar de la realidad africana. Jóvenes practicando deportes, conciertos multitudinarios, clases de fotografía, exposiciones de arte, la celebración del Congo International Film Festival o proyecciones y foros alrededor de ciertas obras cinematográficas revelan acciones y agencia sobre su propia representación, y proponen nuevos tropos al documental etnográfico tradicional y al discurso humanitario de las ONG.

LA OBRA DE ARTE COMO MONEDA DE RESTITUCIÓN HISTÓRICA: DAHOMEY (MATI DIOP, 2024)

Dahomey (Mati Diop, 2024) presenta una forma y un registro que trascienden los binarismos y las categorías enunciativas estancas, así como la identidad de la obra de arte como motivo visual que funciona en términos de contemplación estética o como objeto de intercambio económico (Berger, 1972). Por un lado, la película sigue una trayectoria lineal, marcada por la travesía de 26 estatuas del reino de Dahomey (1600-1904) que habían sido saqueadas durante el período colonial francés y que luego fueron expuestas en el Musée du Quai Branly - Jacques Chirac, presentadas en tanto que obras de arte africano. Gracias a una campaña de repatriación, esas 26 estatuas –parte de un acervo de 7.000 objetos saqueados– fueron retornadas a Benín, una travesía registrada en sus diferentes etapas: el desmonte de las obras y



Imagen 3. Dahomey (Mati Diop, 2024)

su acondicionamiento para la transportación, los preparativos para su exhibición en Benín, el recibimiento por parte del pueblo, el foro crítico generado en torno a la repatriación, y la exhibición de las estatuas.

La segunda mitad de la película, destinada mayoritariamente al foro de debate generado en la Universidad de Abomey-Calavi en torno a esta repatriación, integra diferentes perspectivas críticas en torno a esa restitución e incide en la capacidad de construcción de discurso, en la potencia del «hablar» (Imagen 3). Según la directora, «el único propósito de esta película es que suceda este debate. No es una idea entre varias, es la película misma, su gesto y su sentido. Es un contrapunto de vista, un cambio radical de paradigma, cambiar el punto de vista hacia el espacio desde donde debe contarse esta historia de desposesión; desde la perspectiva de los desposeídos» (Choudhury, 2024).

Las voces de hombres y mujeres jóvenes expresan perspectivas que no solo abarcan una amplia diversidad de temas, sino que en ocasiones implican posicionamientos contrarios o discordantes, de forma tal que la película capta la dificultad del unísono, la resistencia a la homogeneización tras un discurso único que pueda ser identificado como la voz consistente de la excolonia, del Otro como figura monolítica: en esas discordancias se hacen evidentes los múltiples afectos desencadenados

por procesos complejos de obliteración cultural, identitaria, política y religiosa que experimentaron las excolonias, y las persistencias de estos procesos en el periodo postcolonial en el que la búsqueda de la sanación y restitución no sigue un patrón sencillo. Tras esos choques discursivos se evidencia la fragilidad al comprender el concepto de «reparación» histórica como un efectivo borrado de las huellas materiales e inmateriales de la colonización.

La heterogeneidad de testimonios también tiene que ver con la obra como una entidad múltiple, que puede ser comprendida como un objeto artístico, ritualístico, un gesto político, un símbolo o un elemento de identidad cultural y social. Originariamente destinadas a la realización de rituales sagrados, las estatuas fueron extraídas de su contexto y resignificadas en el marco del museo, un acto que co-modifica el objeto y lo convierte en un elemento de intercambio, y que a la vez transforma su estatus: de un artefacto integrado performativamente en rituales de índole espiritual, pasa a convertirse en una obra valorada por su valor estético y económico, y por su interpretación como objeto «primitivo» o «exótico». En este cuestionamiento ontológico —¿estamos o no hablando de una *obra de arte*?— es donde reside una de las grandes rupturas con el motivo visual de la obra de arte: su estatus como obra no es connatural al objeto, que fue creado con una funcionalidad diferente, sino que se construye a través de una serie de procesos de resignificación y exhibición desencadenados por el colono blanco, su mirada, y su exotización del Otro.

La idea de heterogeneidad y discordancia no solo se refleja en las discrepancias entre las voces, sino también en la forma misma de la película. Pese a la trayectoria aparentemente lineal de las estatuas y la mirada distanciada, antropológica, con la que se retrata ese retorno, Diop trasciende los márgenes del documental mediante la integración de la voz de una de las estatuas como recurso



Imagen 4. Dahomey (Mati Diop, 2024)

mágico que trastorna el registro de la película y al objeto mismo. Mediante esa voz imaginada, con afectos y memoria propia, Diop dota de discurso a un objeto inanimado que, hasta entonces, había sido mera *imagen*. La forma en la que la obra es nombrada, «número 26», hace eco de esto; la estatua, representativa del rey Ghézo, continúa arrastrando el nombre otorgado por el colono europeo, un nombre que categoriza y borra su lugar histórico y de sentido.

En primer lugar, se debe identificar esta dotación de voz por el cambio de registro que supone.

Si bien la película continúa acogida en el documental, la «animación» de la estatua como acto imaginativo y generativo que solo la audiencia puede presenciar posiciona a la película al borde del género fantástico: siguiendo los parámetros de Tzvetan Todorov sobre el fantástico (1975), la voz constituye un evento sobrenatural que aparenta violar las leyes de nuestro mundo natural, y que genera una respuesta afectiva de duda y de hesitación por nuestra parte, pero en este caso se presenta no como un evento narrativo —en tanto que experimentado por los demás sujetos de este mundo— sino como un evento puramente cinematográfico, diseñado para interpelar nuestra comprensión.

La animación responde a un efecto sonoro de la película, a un posicionamiento de la cámara y a una construcción del montaje. En estos dos últimos sentidos, además, la película de Diop refuerza la idea de una liberación, ya desde el discurso mismo. Al inicio, aún en el Musée du Quai Branly, la voz de la estatua emerge en medio de una imagen en negro, que representa su encierro físico y su constricción a los parámetros de la mirada colonial. Una vez transportada a Benín, un plano subjetivo ubica la cámara en el interior de una caja, la cual es abierta por antropólogos benineses que inauguran la nueva etapa o «despertar» en la vida del objeto (imagen 4). Finalmente, al caer la noche, la voz reemerge y parece ser liberada por una puerta abierta, tras lo cual la cámara deambula por los derredores del museo beninés, captando —y distorsionando— la naturaleza circundante, y dotando de una movilidad sugerida al objeto estático.

La dotación de voz puede ser asimilada al concepto de «*thing-power*» de Jane Bennett, que pretende trascender el antropocentrismo del pensamiento occidental, centrado en la supremacía del sujeto humano, a través de una mirada orientada a la agencia material de los objetos. Para Bennett, uno de los objetivos de su perspectiva es «disipar los binarismos onto-teológicos de vida/materia, humano/animal, voluntad/determinación, y or-

gánico/inorgánico» (2010: x), un gesto que puede alinearse al desmantelamiento de discurso y forma que efectúa *Dahomey* en sus otras dimensiones. Para Bennet, el *thing-power* «señala la extraña capacidad de los objetos cotidianos, creados por el hombre, de trascender su condición de objetos y manifestar rastros de independencia o vitalidad, constituyendo el exterior de nuestra experiencia»¹⁵ (2010: xvi); la voz de la estatua, memoriosa y experiencial, funciona como animación del objeto inanimado, como discurso histórico y como restitución de una potencia mística que trasciende los binarismos y la racionalidad de la cultura occidental a la cual fue asimilado en tanto que objeto exótico privado de poder.

El hecho de que sea una voz capaz de experimentar la historia también debe ser considerado; la estatua de rey Ghézo, un artefacto que se ha movido a través del espacio y que ha visto el transcurrir de diferentes épocas, se presenta como una suerte de fantasma² que proviene del pasado y que observa su entorno pero que no puede interactuar directamente con él. La erradicación de límites claros en los binarismos sujeto-objeto y pasado-presente son parte del procedimiento de dotar de voz a la estatua, que es posicionada, en ocasiones, en una suerte de interacción física o verbal imaginada con sujetos humanos.

Para Bliss Cua Lim (2009), las narrativas fantásticas pueden suponer un espacio de resistencia a través de la introducción de elementos espirituales y sobrenaturales que contradigan la percepción del tiempo impuesta por la modernidad. Como señala la autora, «el discurso imperialista dependía de una estrategia temporal en la que las diferencias culturales radicales iluminadas por el contacto colonial eran presentadas como primitivas o anacrónicas» (2009: 13). La noción de progreso teleológico, señala, «servía como una justificación temporal para la expansión imperialista» (2009: 12), proponiendo un tiempo «desencantado» que erradicaba otros tipos de temporalidad «de la gente primitiva, anacrónica y "supersticiosa"» (2009: 12).

En la sustitución de una temporalidad heterogénea por una homogénea, «los mundos que contenían espíritus y otros seres encantados fueron intransladables para el discurso colonial y la conciencia temporal moderna»¹⁹ (2009: 16); todo tipo de agencia sobrenatural se presenta como una amenaza al orden epistémico, y debe ser reducida o contenida bajo el discurso del primitivismo y la superstición. Para Lim, el fantástico, al permitir la emergencia y la persistencia de lo sobrenatural, y de fantasmas cuya aparición rompe con el orden del tiempo del calendario, puede movilizar una crítica a las temporalidades y reducciones coloniales, una resistencia a la domesticación y homogeneización de lo Otro. Sobre esta idea del Otro como constructo colonialista, es interesante señalar la lectura de género elaborada por Oyèrónké Oyèwùmí al plantearlo como una «categoría residual y sin especificación» mediante la cual el aparato colonialista se refiere a las mujeres africanas, el último escalafón humano tras los hombres y las mujeres europeas y los hombres africanos (2017: 209).

EL CUERPO DE LA MUJER NEGRA: SAINT OMER (ALICE DIOP, 2022)

La palabra es también una pieza clave en *Saint Omer: El pueblo contra Laurence Coly* (Alice Diop, 2022). La película obliga a escuchar detenidamente a la acusada, Laurence, una mujer de ascendencia africana con la que Diop rastrea las formas neocoloniales que existen en la sociedad francesa. Precisamente, la identificación de la cineasta con sus dos protagonistas refleja la dualidad identitaria con la que convive, por eso para ella es inevitable centrarse en ese «cuerpo negro» (Diop, 2022). Desde el cuerpo de esa mujer negra, enjuiciada por el delito cometido y por su apariencia, Diop propone leer su film a partir de una pensadora como Marguerite Duras. Así, en su inicio, Rama, alter ego de la directora, lee un pasaje de *Hiroshima, mon amour* donde afirma que la autora «utiliza el poder de su narrativa para sublimar la realidad».

Saint Omer fija una ficción real y construye un drama judicial que rompe con los códigos de un género cuya estructura se asienta en los valores y principios democráticos de un país: «Un juicio es una unidad narrativa cerrada con un arranque (expositivo), un nudo (investigador) y un fin (veredicto), en la que es sencillo trazar el arco de los personajes y en la que es casi inevitable la parábola moral o política» (Vallín, 2023: 328). Sin embargo, *Saint Omer* huye de todo ese convencionalismo y de sus recurrentes motivos visuales: nada se sabe del fiscal, la defensa o el tribunal que participan en el litigio; tampoco se anunciará nunca el veredicto ni sabremos cómo es recibido; pero la puesta en escena también huye de las representaciones habituales.

El film se acerca al caso de Fabienne Kabou, una mujer de origen senegalés que en 2013 abandonó a su bebé en la playa de una localidad francesa antes de la subida del mar. Diop, fascinada por esta mujer, acudió al juicio como público. Ante la imposibilidad de realizar un documental —lenguaje habitual de la cineasta—, volcó toda esta experiencia en la ficción, convirtiendo a Fabienne en Laurence Coly y a ella misma en Rama, una académica y escritora que espera su primer hijo. Este crimen le sirve para plantear cuestiones colonialistas, inherentes al caso, que pasaron desapercibidas por su naturaleza abyecta.

«¿Puede la narración ficticia

convertir estos crímenes en emblemas de problemas sociales más amplios a costa de atenuar, si no eclipsar, su singularidad?» se pregunta al respecto Zina Giannopoulou (2024: s/n). Para esta autora *Saint Omer* genera una «subjetividad negra relacional» que deriva en una «narrativa multidireccional a partir de una serie de “terceros espacios”, que son áreas híbridas de ambigüedad (por ejemplo, la objetividad/

performatividad de la ley, la sala del tribunal/padre simbólico y el mar/madre) que evocan y renuncian a los legados de la violencia imperial que conecta a Europa y África» (Giannopoulou, 2024: s/n). ¿Qué tropos surgen, pues, de este encuentro entre la realidad y la ficción bajo los códigos del género judicial?

Uno de los puntos de fuga del género judicial que constantemente irrumpen en *Saint Omer* es la simbiosis entre Rama y Laurence. Con frecuencia la narrativa en este tipo de films se estructura en el desarrollo del juicio hasta conocer el veredicto y se personifica en los diferentes agentes implicados en el proceso, mientras que la presentación de las pruebas hace avanzar la trama. Aquí, las pruebas se ubican en el centro de la sala, pero carecen de protagonismo en el proceso: un plano general muestra la arquitectura del espacio presidido por un tribunal compuesto por tres mujeres blancas, y frente a ellas, una vitrina exhibe las evidencias materiales de la causa, envueltas y etiquetadas convenientemente. Sin embargo, jamás se muestra lo que hay dentro de esos paquetes ni se cita su contenido (imagen 5), lo que deja una sensación de teatralidad, o de hecho consumado.

Decíamos que la oralidad es uno de los pilares del film; así Diop también rompe con la acción narrativa de la liturgia judicial al situar la atención

Imagen 5. *Saint Omer: El pueblo contra Laurence Coly* (Alice Diop, 2022)



en los testimonios, principalmente el de Laurence, que intentan dar luz a lo sucedido. Si al inicio del film el relato de la acusada es filmado con largos planos fijos, conforme va avanzando el metraje su declaración se ve salpicada con mayor frecuencia por el rostro de Rama entre el público. Un plano-contraplano que busca establecer conexiones identitarias —al compartir el mismo origen senegalés— y emocionales —en relación con la maternidad— entre ambas mujeres (imagen 6). Un momento clave de estas conexiones se da, en el ecuador del film, cuando la acusada es cuestionada sobre su profundo estado de depresión tras la concepción de la niña, cuyos síntomas tienen su origen, para Laurence, en la brujería, «única solución lógica» —principal alegato de defensa desde el inicio del juicio, al afirmar ser víctima de un mal de ojo perpetrado por su familia en Senegal—. Aquí, en el contraplano de Rama, su preocupación y angustia frente a las palabras de Laurence se hacen cada vez más evidentes, principalmente en la ocultación intencionada del embarazo —el espectador no sabrá de esta información hasta la siguiente secuencia y Rama no compartirá su estado de gravidez con su pareja y su familia hasta más tarde—. La propia Diop ha confesado el magnetismo que sintió ante la «dimensión psicológica

y mitológica subyacente a la forma en que explicaba sus acciones»²² (2023). El vínculo de las dos mujeres con las creencias sobrenaturales, parte de su identidad cultural africana, es rechazado de plano en el juicio porque, como apunta Lim, el discurso colonialista lo ha recluido a la categoría del horror o de los tabloides al considerarlo «un estadio de provincialismo cultural» (Lim, 2009: 25). Así, hacia el final un plano subjetivo de Rama observa con atención a Laurence que, en el contraplano, le devuelve la mirada y una sonrisa de complicidad. «Una de las estrategias narrativas de Diop para distanciar o “descolonizar” a Laurence es el uso de Rama como su imagen invertida» (Giannopoulou, 2024: s/n).

Esta simbiosis alcanza su máxima expresión y simbolismo, cuando Rama revisa el final de *Medea* de Pier Paolo Pasolini (imagen 6). En la habitación oscura, su rostro queda iluminado por la luz de la pantalla de su portátil donde vemos a María Callas en el momento en que su personaje comete el infanticidio (imagen 6). Ese motivo visual de la espectadora ante la pantalla sintetiza, para Balló, una epifanía, «una transferencia emotiva y una revelación» que se mueve «en el terreno de la emoción íntima y de la confrontación de rostros» (2000: 172). Una escritora, embarazada, interesa-

Imagen 6. *Saint Omer: El pueblo contra Laurence Coly* (Alice Diop, 2022)



da por el mito de Medea que acude al juicio de una mujer acusada de asesinar a su bebé. La identidad y la identificación quedan fundidas en la unión de ambas mujeres. Al tratarse de una Medea afrodescendiente, el significado original del mito queda desplazado por una visión postcolonial: «con la finalidad de resaltar el choque ideológico entre dos culturas irreductibles, las “Medeas” modernas vienen de espacios socioculturales alejados del espacio occidental: África, Asia y América Latina» (Mimosa-Ruiz en Bournot, 2019: 58). Para Magdalena Bournot,

el infanticidio, rasgo distintivo del mito, [...] adquiere un significado diferente gracias a la renovada problematización del concepto de extranjero o el “otro”. Un “otro” que tomará un origen, un color y un estatus social diferente según el país y el momento en el que cada dramaturgo se aproxima al mito. Un “otro” que habla, como en el mito griego, del choque de dos culturas encarnadas en una relación amorosa (2019: 58).

Así, el personaje racializado carga «la condena sociohistórica de la mezcla de colores, culturas y sangres» (Bournot, 2019: 67).

No hay venganza en el crimen de *Saint Omer*, pero la cuestión colonial y racial rezuma en cada nudo de esta historia. «Una mujer que ha matado a su bebé no puede esperar provocar compasión. Comparto su horror», declara Laurence durante el juicio. ¿Cómo comprender el horror de tal acto? La serenidad de su comportamiento y la neutralidad de sus gestos inciden en el retrato de una mujer que ha aceptado su destino, que se distancia de la gestualidad salvaje que se le presupone a una mujer racializada, que se escapa, como apunta la propia Diop, de la negritud. «La prensa dice que habla como una francesa sofisticada», confesará con cierto morbo a Rama su pareja –un hombre blanco– cuando le pregunte cómo es la acusada, un discurso que incide también en la idea europea colonialista de la mujer africana como un Otro generado desde una doble opresión de «inferiorización racial y subordinación de género» (Oyèwùmí,

2017: 210). Porque Laurence no parece encajar en los estereotipos de la mujer africana en Francia, ni su forma de vestir, de hablar o su educación, y, pese a ser lo que su familia deseaba para ella, continuamente es juzgada por ello. Ese desencaje responde a la condición liminal de una mujer racializada que se cría y debe subsistir en un orden neocolonial europeo; Laurence, entre dos órdenes de existencia, es un sujeto desplazado en un entorno que fue diseñado para su subyugación y su constitución como un Otro, pero proveniente de un lugar originario que no reclama del todo como propio. Esta confrontación se ve encarnada en su búsqueda de una carrera profesional –incompleta–, enfocada en una filosofía europea masculinizada y blanca, y en su afirmación «soy cartesiana», en un choque radical con el alegato de brujería y el acto de brutalidad materna.

Esto remite a lo que Chela Sandoval llama una «tecnología de la semiótica de los oprimidos», apelando a la idea de Frantz Fanon de que «el alma negra es el artefacto del hombre blanco»: «para determinar cómo, dónde y cuándo construir e insertar una identidad que facilite la continua existencia del Yo y/o la comunidad» (Sandoval, 2000: 86). Laurence encarna una identidad que desestabiliza las categorías coloniales de lectura del cuerpo negro, pero al hacerlo también se expone a nuevas formas de juicio. Esta *tecnología*, como explica Sandoval, «permite a Fanon reconocer los valores, la moral y las ideologías de las culturas euroamericanas dominantes –del “alma” a través del lenguaje, el amor, el sexo, el trabajo, la violencia, o conocimiento– como “artefactos”» (Sandoval, 2000: 86). En ese sentido, *Saint Omer* propone una forma de decolonización en el cuerpo de esa mujer negra que encaja en unos artefactos ideológicos impuestos, y, a la vez, los desmonta al encarnar a una Medea contemporánea que alega brujería para eludir el castigo de su crimen.

CONCLUSIONES

Las tres películas analizadas —*Stop filming us, but listen, Dahomey* y *Saint Omer*— muestran la persistencia de un imaginario eurocentrista, ligado a la identidad africana, emisor de una narrativa neocolonial tanto en Europa como en África, para convocar nuevos espacios y formas de resistencia. Su propuesta visual pasa por la necesidad de interrogar esas verdades heredadas y entenderlas como una violencia epistemológica asentada por los colonos, que requiere ser destruida a través de la creación de una verdadera iconografía postcolonial.

Mediante estrategias formales que oscilan entre el registro documental, lo sobrenatural y la recreación/dramatización de eventos reales, estas obras presentan puestas en abismo o hibridaciones que en sí mismas rechazan los binarismos propios de la representación colonial —civilizado/salvaje, espectador/objeto, razón/emoción—. Pese a sus disimilitudes, todas reconocen la necesidad de deconstruir discursos activa y reflexivamente, señalando la potencia del hablar en diferentes contextos y circunstancias. En todos los casos, sea por la multiplicidad de voces o por la complejidad de lo que se dice, el discurso no se muestra como algo que pueda ser contenido, y muchas veces la posibilidad de una explicación se ve desafiada por la ambigüedad de la realidad.

La desarticulación de estas narrativas provoca la mutación de ciertos motivos visuales ligados a la narrativa colonial —el aula, el salvador blanco, el debate, la obra de arte y el juicio—, y esta mutación moviliza una reconciliación con su identidad. Así, el maestro como salvador blanco se transforma en la figuración de un proyecto educativo entre iguales con una mirada crítica intrínseca al mismo proceso; la obra de arte es desvestida de su primitivismo y su valor económico, y convertida en un objeto elocuente, reconectado con la historia; mientras que el juicio queda desposeído de su valor democrático para detenerse en el racismo sistemático de la sociedad a partir de la filmación de

la acusada juzgada también por su condición de mujer negra.

La potencia transformadora de estos films reside en el desplazamiento de un Otro y la enunciación de un Yo, inscrito en la identificación entre cineasta y protagonistas, la corporeización de la obra de arte, o la reflexión crítica sobre representaciones cinematográficas coloniales o contemporáneas, con los que construye una iconografía postcolonial que refuerza su capacidad de agencia. ■

NOTAS

- * Esta investigación forma parte del proyecto PID2021-126930OB-I00 financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.
- ¹ Esta y otras traducciones han sido realizadas por las autoras.
- ² Un film anterior de Mati Diop, *Atlantique* (2019), también efectúa un enrarecimiento de la forma al introducir elementos fantásticos (fantasmagorías y posesiones) en una historia romántica que tiene como nudo la muerte de un grupo de jóvenes durante una migración oceánica de Dakar a España.

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2002). Racialized Bodies. En: Evans, M., Lee, E. (eds.) *Real Bodies*. Londres: Palgrave.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: BBC & Penguin Books.
- Bournot, M. (2019). Alémdorrio y Anjo Negro: el Teatro experimental Negro y su relación con el mito de Medea. En M. T. Amado Rodríguez, B. Ortega Villaro y M. F. Sousa e Silva (eds.), *Clásicos en escena ayer y hoy*. (pp. 55-69). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Cammarota, J. (2011). *Blindsided by the Avatar: White Saviors and Allies Out of Hollywood and in Education*.

- Review of *Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, 33(3), 242-259.
- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.
- Choudhury, B. (2024). "A Meditation on the Stigmas of Colonization": Mati Diop on Dahomey. *Filmmaker Magazine*. Recuperado de <https://filmmakermagazine.com/128167-interview-mati-diop-dahomey/>.
- Diop, A. (29 de enero de 2023). Saint Omer director Alice Diop: 'I make films from the margins because that's my territory, my history' por Jonathan Romney. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2023/jan/29/saint-omer-director-alice-diop-interview>
- Fernández-Moreno, A.A., Tedesco-Barlocco, B. (junio, 2024). *The iconography of the white savior in Spanish media: the trace of colonialism within the migratory crisis*. Ponencia presentada en NECS 2024 ConferenceEmergencies: Media in an Unpredictable World, Esmirna, Turquía.
- Film at Lincoln Center. (11 octubre 2022). *Alice Diop on Saint Omer | NYFF60*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BgroHc3HDUU>
- Galván-Álvarez, E. (2010). Epistemic Violence and Retaliation: The Issue of Knowledges in Mother India. *ATLANTIS. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 32(2), 11-26. <https://www.jstor.org/stable/41055396>
- Giannopoulou, Z. (2024). Poetics of refraction, Black subjectivity, and Alice Diop's 'Saint Omer'. *NECSUS*. Recuperado de <https://necsus-ejms.org/poetics-of-refraction-black-subjectivity-and-alice-diops-saint-omer/>
- Gómez Tarín, F. J. (2002). El espectador frente a la pantalla: percepción, identificación y mirada. En J. V. Pelaz López, J. V. y J. C. Rueda Laffond, J. C., *Cine, público y cultura: la dimensión social del espectáculo cinematográfico* (pp. 19-35). Madrid: Facultad de Ciencias de la Información.
- hooks, b. (1992). *Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End Press.
- Hughey M. W. (2014). *The white savior film: Content, critics, and consumption*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Latif, L. (2023). Alice Diop: 'A fictional space could reveal my point of view'. *Little White Lies*. Recuperado de <https://lwlies.com/interviews/alice-diop-saint-omer/>
- Lim, B. C. (2009). *Translating Time. Cinema, the Fantastic and Temporal Critique*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Minh-Ha, Trinh. (1991). *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge.
- Oyèwùmí, O. (2017). *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Bogotá: En la frontera.
- Ponzanesi, S. (2017). Postcolonial and Transnational Approaches to Film and Feminism. En K. L. Hole et al. (eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (pp. 25-35). Oxon y Nueva York: Routledge.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Said, E. (2002). *Orientalismo*. Madrid: Random House Mondadori.
- Sandoval, C. (2000). *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Shohat, E. (2006). Gender and the Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema. En E. Shohat (ed.), *Taboo Memories, Diasporic Voices* (pp. 17-69). Durham: Duke University Press.
- Shohat, E. (2008). Notas sobre lo «postcolonial». En VV. AA., *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales* (pp. 103-120). Madrid: Traficantes de Sueños.
- Shohat, E., Stam, R. (2014). *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. Oxon y Nueva York: Routledge.
- Spivak, G. C. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Todorov, T. (1975). *The fantastic: a structural approach to a literary genre*. Nueva York: Cornell University Press.
- Vallín, P. (2023). La obra de teatro ejemplar. El juicio. En Salvadó, A., Balló, J. (Eds.), *El poder en escena. Motivos visuales de la esfera pública* (pp. 326-335). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Vignaux, V. (2016). El maestro o el alumno en la pizarra. Pantalla negra y pantalla blanca. En Balló, J., Bergala, A. (Eds.), *Los motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

**ANTE EL CUERPO RACIALIZADO:
ICONOGRAFÍAS (POST)COLONIALES EN
DAHOMEY (MATI DIOP, 2024), SAINT OMER
(ALICE DIOP, 2022) Y STOP FILMING US, BUT
LISTEN (BERNADETTE VIVUYA Y KAGOMA
TWAHIRGWA, 2022)****Resumen**

Este artículo analiza las estrategias estéticas, discursivas y formales a través de las cuales *Stop filming us, but listen* (Vivuya y Twahirwa, 2022), *Dahomey* (Mati Diop, 2024) y *Saint Omer* (Alice Diop, 2022) confrontan la persistencia de imaginarios coloniales en la representación del cuerpo racializado y proponen una renovación de la iconografía como vía de recuperación de su identidad y agencia. Desde un enfoque teórico que articula conceptos clave como lo postcolonial, la violencia epistemológica o los motivos visuales, se examina cómo estos films desplazan la mirada colonial y movilizan una iconografía crítica que desestabiliza los binarismos heredados –civilizado/salvaje, razón/emoción, objeto/sujeto–. El análisis se organiza en torno a la mutación de motivos visuales clave (el aula, la obra de arte, el juicio, el espectador, el salvador blanco), y se detiene en la inscripción política de esos desplazamientos formales. A través de puestas en abismo, rupturas genéricas e hibridaciones entre lo documental, lo ficcional y lo fantástico, estas películas construyen espacios de enunciación donde el Yo racializado produce sentido, reclama memoria y transforma las condiciones materiales e imaginarias de su representación.

Palabras clave

Motivo Visual; Cine Postcolonial; Mirada colonial; Cuerpo racializado; Cine documental; Hibridación; Iconografía postcolonial

Autoras

Ana Aitana Fernández Moreno (Alicante, 1980) es doctora en Comunicación por la Universitat Pompeu Fabra, profesora lectora en la Universitat de Lleida. Es miembro del grupo de investigación CINE-MA en la UPF y forma parte del proyecto de investigación MUMOVEP. Sus líneas de investigación son los motivos visuales, memoria personal, documental contemporáneo y la hibridación en los géneros cinematográficos. Ha publicado artículos en revistas científicas como *L'Atalante*, *Comparative Cinema y Communication and Society*, y colaborado en los libros colectivos *Breaking Down Joker* (Routledge, 2021), *Los motivos visuales del cine* (Galaxia Gutenberg, 2016), y *El poder en escena* (Galaxia Gutenberg, 2023). Contacto: anaaitana.fernandez@udl.cat

**IN THE PRESENCE OF THE RACIALIZED BODY:
(POST-)COLONIAL ICONOGRAPHIES IN
DAHOMEY (MATI DIOP, 2024), SAINT OMER
(ALICE DIOP, 2022) AND STOP FILMING US, BUT
LISTEN (BERNADETTE VIVUYA AND KAGOMA
TWAHIRGWA, 2022)****Abstract**

This article analyses the aesthetic, discursive and formal strategies employed in *Stop Filming Us, but Listen* (Vivuya and Twahirwa, 2022), *Dahomey* (Mati Diop, 2024) and *Saint Omer* (Alice Diop, 2022) to expose the persistence of colonial imaginaries in the representation of racialised bodies and propose an iconographic renewal as a way of reclaiming their identity and agency. Using a theoretical approach that articulates key concepts such as post-colonialism, epistemological violence and visual motifs, it examines how these films displace the colonial gaze and mobilise a critical iconography that destabilises inherited binaries (civilised/savage, reason/emotion, object/subject). The analysis is organised around the mutation of key visual motifs (the classroom, the work of art, the trial, the spectator, the white saviour) and focuses on the political dimension of these formal shifts. Through abstractions, generic ruptures and hybridisations between documentary, fiction and the fantastic, these films construct sites of enunciation where the racialised self produces meaning, reclaims memory and transforms the material and imaginary conditions of its representation.

Key words

Visual motif; Post-colonial Cinema; Colonial gaze; Racialised body; Documentary Cinema; Hybridisation; Post-colonial Iconography.

Authors

Ana Aitana Fernández Moreno (Alicante, 1980) holds a PhD in Communication by Pompeu Fabra University and she is a professor lecturer at the University of Lleida. She is a member of the research group CINEMA at UPF and of the MUMOVEP research project. Her lines of research are visual motifs, personal memory, autobiographical documentary, and hybridization in film genres. She has published articles in scientific journals such as *L'Atalante*, *Communication and Society* and *Comparative Cinema* and collaborated in the collective books *Breaking Down Joker* (Routledge, 2021), *Los motivos visuales del cine* (Galaxia Gutenberg, 2016), and *El poder en escena* (Galaxia Gutenberg, 2023). Contact: anaaitana.fernandez@udl.cat

Brunella Tedesco Barlocco (Montevideo, Uruguay, 1990) es doctora en Comunicación por la Universitat Pompeu Fabra, Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en la misma universidad y profesora asociada en la Escuela Superior de Cine y Audiovisual de Cataluña (ESCAC), entre otras. Es miembro del grupo de investigación CINEMA de la UPF y del proyecto de investigación MUMOVEP. Sus líneas de investigación son los motivos visuales, las multiplicidades, la nostalgia y la memoria en el cine de ficción. Ha publicado en revistas científicas como *Adaptation*, *Quarterly Review of Film and Video* y *Communication and Society*, y ha colaborado en varios libros colectivos. Contacto: brunella.tedesco@escac.es

Referencia de este artículo

Fernández Moreno, A. A.; Tedesco Barlocco, B. (2026). Ante el cuerpo racializado: iconografías (post)coloniales en *Dahomey*, *Saint Omer* y *Stop filming us, but listen. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 47-62. <https://doi.org/10.63700/1312>

Brunella Tedesco Barlocco holds a PhD in Communication from Universitat Pompeu Fabra (IPF), and a Master's degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies from the same university. She is an associate lecturer at Escuela Superior de Cine y Audiovisual de Cataluña (ESCAC), among other roles. She is also a member of the CINEMA research group at UPF and of the MUMOVEP research project. Her lines of research include visual motifs, multiplicities, nostalgia and memory in fiction cinema. She has published in academic journals such as *Adaptation*, *Quarterly Review of Film and Video* and *Communication and Society*, and has contributed to several collective publications. Contact: brunella.tedesco@escac.es

Article reference

Fernández Moreno, A. A.; Tedesco Barlocco, B. (2026). In the presence of the racialised body: (post-)colonial iconographies in *Dahomey*, *Saint Omer* and *Stop Filming Us, but Listen. L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 47-62. <https://doi.org/10.63700/1312>

recibido/received: 30.04.2025 | aceptado/accepted: 10.12.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com
