

La escena final de *Hienas* Una incorporación parentética¹

Kodwo Eshun

Goldsmith, Universidad de Londres

RESUMEN: Se tiende a caracterizar *Hienas* como una “sátira mordaz del África actual”, un continente que ha visto cómo sus esperanzas de independencia eran traicionadas por las falsas promesas del materialismo occidental. Ese tipo de lectura nos llevaría a interpretar *Hienas* como una ficción afropesimista de la construcción de la neocolonia, en la que la victoria del materialismo sobre la autodeterminación se escenifica como la subsunción de la moralidad panafricanista en la modernidad del Fondo Monetario Internacional. Esta lectura se basa en la interpretación de la escena final de *Hienas*, en la que el tránsito de la pobreza a la riqueza prometido por Linguere Ramatou se evidencia en la condena a muerte que los aldeanos de Colobane imponen al tendero Draman Drameh, a la par que él reconoce su culpabilidad. En este texto, por el contrario, Kodwo Eshun nos propone otra interpretación de la escena final de *Hienas*: lo que allí sucede no es un asesinato, ni un sacrificio, sino un acto de incorporación ocluida realizado por una entidad corporativo cuya opacidad no impide ni la transparencia ni la universalidad, como proponía Edouard Glissant, sino que funciona como fatídico requisito previo para la integración en el capitalismo mundial.

Durante la última década, artistas y críticos situados en el continente remarcaron cada vez más insistentemente que la africanidad del afrofuturismo tuvo poco o nada en cuenta la invención de futuros africanos y que, de hecho, a día de hoy, la situación seguía siendo más o menos la misma. Que el afrofuturismo formulado durante la década de 1990 había sido un proyecto desarrollado por y para artistas afrodiaspóricos y que seguía centrado en el Reino Unido, Estados Unidos, Canadá y Caribe.

Desde esta posición, muchos sostienen ahora que la insularidad diaspórica del afrofuturismo, su americanocentrismo y su anglocentrismo, se inscriben en su momento fundacional de principios de la década de 1990. En lugar de intentar forzar el término para que dé cuenta de la producción cultural contemporánea de futuros africanos, habría que sustituir el afrofuturismo por una formulación nueva capaz de asir la escala y el alcance de los futuribles a medida que estos se forjan ahora, en el Este, el Oeste, el Norte y el Sur del continente, en el presente de un planeta cuya extinción futura cabe predecir con cada vez mayor certeza.

La exigencia de lo nuevo implica que la tarea común de inventar futuros africanos se les presenta a los artistas contemporáneos como una tarea presente y urgente aún por alcanzar. El reconocimiento de esta urgencia, que se expresa de manera particularmente persistente en la literatura, en la música, en las imágenes en movimiento, en el vídeo, en la animación y en la realidad virtual, supone una aceptación implícita del presupuesto de que no ha habido

futurismos africanos, ni ciencia ficción africana, de que no ha habido ninguna conjetura ni invención de la que hablar, hasta la fecha.

Lo que toca remediar, entonces, es la dolorosa conciencia de esta brecha entre el horizonte cultural del continente y el de la diáspora. Sin embargo, el deseo ampliamente sentido de un nuevo futurismo que nosotros, hablando en términos generacionales, podamos llamar nuestro inscribe un atraso en las prácticas culturales continentales, más allá de si somos o no conscientes de ello. Su imperativo generacional pasa por alto las prácticas culturales que se han producido ya dentro y fuera del continente y que cabe entender como invenciones del futuro. El sentido de necesidad que lo acompaña lo torna sordo, mudo y ciego al abanico de ficciones, fabulaciones, formas y fuerzas continentales que han inventado, imaginado e intervenido en la producción cronopolítica de futuros.

Mi objetivo aquí no es tanto inventar un nuevo término, sino dirigir la mirada hacia las prácticas de lo nuevo, ignoradas, incomprendidas y poco teorizadas, tal y como éstas se han formulado en este siglo y en el siglo pasado.

Se trata de interrogar proyectos que excedían el afrofuturismo aún antes de que éste se formulase siquiera.

Proyectos cuyas implicaciones, dentro y más allá del continente, quedaron ocluidas por el impacto del afrofuturismo sin que nadie se diera cuenta.

Este imperativo es lo que permite en 2016 volver de nuevo sobre *Hienas*, o *Hyenes*, dirigida por Djibril Diop Mambety en 1992. Reconsiderar *Hienas* y, en particular, su escena final, supone repensar el cine específico de desmoralización que propone como una fábula cinematográfica ignorada del futurismo continental.

En 1992, *Hienas* recibió ovaciones y críticas por su decepción estética con formas de comunidad y moral que, por lo menos en un principio, se entendían como un rasgo específico del continente.

¿Y si el desencanto de *Hienas* no estuviera sólo dirigido a la moral y a sus precondiciones comunitarias en el presente, sino que apuntara también al futuro, a aquello en lo que se convertirían la comunidad, la moral, el continente?

¿Es posible entender *Hienas* no sólo como una sátira sobre la avaricia, sino como una obra que intenta anticiparse para socavar el horizonte de expectativas proyectado sobre la década siguiente? ¿Como una obra que genera una desilusión prefigurativa con respecto a la euforia de las previsiones económicas para el continente proyectadas para la segunda década del siglo XXI?

Desde 2016, podemos mirar retrospectivamente la visionaria desilusión de *Hienas* con respecto a un futuro en el cual se suponía que África iba a crecer. Un futuro que se representa en la escena final de *Hienas*. Un futuro que anticipa este presente.

La página *web* de California Newsreel, la distribuidora que lanzó *Hienas* en Estados Unidos, describe la “larga e inesperada gestación de *Hienas*”:

Hace años, cuando Mambety vivía en el barrio portuario de Dakar, una hermosa prostituta de la alta sociedad venía cada noche de viernes a invitar a los pobres de la zona a una espléndida comida. La llamaban *Linguère* (Reina Única, en wolof)

Ramatou (el pájaro rojo de los muertos en la mitología egipcia). De repente, un viernes no se presentó y Mambety decidió inventar una historia sobre ella. Imaginó que era la única superviviente de una familia marginada masacrada por un pueblo supersticioso que aún vivía con miedo a su retorno.

Mambety no halló un final para su historia hasta años después, cuando vio a Ingrid Bergman en una versión cinematográfica de la célebre obra de Friedrich Dürrenmatt, *Der Besuch der Alten Dame* o *La visita de la anciana dama*. En este amargo relato del maestro suizo sobre la venganza de una prostituta madura y rica contra el hombre que la traicionó, Mambety reconoció el destino de Linguère Ramatou. A modo de agradecimiento, dedicó su adaptación africana al “gran Friedrich”.

En la versión de Mambety, Linguère Ramatou es una hermosa joven, vivaz pero pobre, del adormecido pueblo de Colobane, que se enamora de un joven, Dramaan Drameh. Cuando ella queda embarazada de él, Dramaan niega la paternidad y soborna a dos hombres para que digan que se han acostado con ella, pudiendo así él casarse con una esposa rica. Expulsada del pueblo, con los ideales hechos añicos, Linguère se ve obligada a prostituirse, hasta hacerse milagrosamente la mujer más rica del mundo, “tan rica como el Banco Mundial”.

(California Newsreel, 1992).

Hienas retrata el proceso gradual por el cual los habitantes empobrecidos de Colobane van sucumbiendo progresiva e inevitablemente a la promesa de riqueza ofrecida por Linguère Ramatou. El futuro de riqueza inimaginable que Linguère Ramatou brinda a cambio de que los habitantes del pueblo castiguen al tendero Dramaan Drameh con una condena a muerte aparece escenificado como la victoria gradual de la soberanía del dinero sobre la autodeterminación.

Hienas se nos presenta como una fábula de castigo femenino infligido sobre un antiguo amante cuya traición y cuyo perjurio históricos obligaron a Ramatou a abandonar la localidad de Colobane, que apoyó el patriarcado contra la justicia. La tesitura ante la cual Ramatou coloca a las gentes de Colobane y la decisión tomada por el pueblo gira en torno a la capacidad de sacrificio del pueblo a través de la expulsión, narrada por Ramatou y por el abogado, interpretado por el propio Mambety, en una época anterior al comienzo de la película.

Y la capacidad de sacrificio de los habitantes del pueblo es lo que Ramatou atrapa y redirige contra Drameh, el tendero, en nombre de la injusticia que él cometió contra ella en el pasado y que obstruye el camino que ella les propone hacia un futuro de abundancia para todos ellos. La localidad en apariencia insignificante de Colobane ejemplifica la corrupción de la neocolonia; su gestión histórica de la ley, que vertebró su política popular cotidiana, se canaliza ahora hacia el futuro del capitalismo mundial, encarnado en la soberanía malevolente de Linguère Ramatou.

“La universalidad del relato”, de acuerdo con Mercer, “no reside en la traducción a un contexto africano de una historia europea originalmente ambientada en un pueblo suizo, sino en la manera en la que Mambety observa la capacidad humana para la violencia cuando la responsabilidad compartida se polariza en cambio sobre un chivo expiatorio dentro de la lógica de la justicia retributiva”. (MERCER, 2001, p. 146).

No se trata de que esta lectura que acabamos de delinear sea incorrecta o errónea. Ni mucho menos. Se trata más bien de que llegar a una comprensión tan absolutamente comprensible como esta de la fatalidad y del futuro de *Hienas* supone dar por sentada una transparencia en su escena final que, a partir de un examen más detallado, no resulta evidente o visible.

El deteriorado paisaje del desierto.
 A las afueras de la localidad de Colobane.
 En el desierto de lo político.
 Los habitantes varones caminan en fila por el acantilado.
 A lo lejos, está el juez.
 Sobre el varadero, se encuentra Linguère Ramatou.
 Los habitantes varones de Colobane se reúnen para ejecutar a Dramaan.
 Para sacrificarle.
 Llevan pelucas negras. Rostros empolvados.
 Se reúnen en torno a Dramaan.
 Repiten palabras: no por el dinero. No por el dinero.
 Su murmullo sube de volumen.
 Cercan a Dramaan.
 El sonido del viento sube de volumen.
 A lo lejos, el océano.
 Se marchan, dejando una mancha en la tela.
 El abrigo marrón de Dramaan, que nadie toca.
 Una excavadora empuja la tierra roja sobre la escena del crimen.
 El sonido de un avión.
 Sobre el horizonte se dibuja la silueta de un centro urbano de negocios.
 La tierra revela la huella de las excavadoras.
 Un hombre anónimo está de pie, con la mirada fija en el penoso tejido.
 Los restos desechados de la chaqueta de Dramaan marcan el suelo como tierra sagrada.
 En el sentido de que se aparta del uso común.
 Llega un hombre y mira fijamente la chaqueta como si fuera un cadáver.

(Descripción de la escena final. MAMBETY, 1997)

En la página *web* de California Newsreel, la escena final se describe de la siguiente manera: “En el clímax de la película, los habitantes del pueblo devoran literalmente a Dramaan, dejando sólo su ropa, como hienas”. (California Newsreel, 1992).

De acuerdo con esta interpretación, la condena a muerte que los habitantes de la localidad de Colobane infligen al tendero Dramaan Drameh se lleva a cabo según el ritual de un canibalismo colectivo.

En una conversación con la crítica Judith Rodenbeck publicada en la revista *October*, número 133, en el verano de 2010, el respetado crítico maliense de la Universidad de Nueva York, Manthia Diawara, se muestra de acuerdo.

Dice que Ramatou “se limita a sentarse y esperar”.

Rodenbeck contesta: “Les espera”.

Diawara dice: “Y es algo que sucede poco a poco, Ramatou no se pone a criticar a nadie, pero ¡fíjate! ¡Literalmente acaban comiéndose al tipo! ¡Desaparece!”.

Y Rodenbeck asiente: “¡Se comen al tipo!”

(RODENBECK, 2010).

De acuerdo con esta interpretación, cabe entender también la escena final de *Hienas* como una ceremonia de ingestión y digestión.

En un magnífico artículo reciente, publicado en *e-flux*, el crítico y guionista zimbabuense afincado en Seattle, Charles T. Mudede (2015), interpreta la escena final de *Hienas* como un asesinato comunitario cuyo *ethos* igualitario los ecologistas y antropólogos del comportamiento podrían asociar con la formación de sociedades de cazadores recolectores.

De acuerdo con Mudede:

La dura conclusión de *Hyènes* es que el neoliberalismo ha logrado capturar el mecanismo del asesinato comunitario del *ethos* igualitario [...]. Cabe sostener que [...] el mecanismo del asesinato comunitario que sostiene el *ethos* igualitario es *el* mecanismo por el cual se engendró y configuró la moral humana. Es mucho, mucho más antiguo que la democracia y tiene mucho más que ver con los orígenes animales de nuestra humanidad.

(MUDEDE, 2015).

Este ritual de asesinato comunitario no es, de acuerdo con esta interpretación, sino la representación del origen antropológico de la moral en el proceso de su captura por parte del neoliberalismo. La escena final de *Hienas* retrata la muerte de la moral humana en tanto que moral. Dramaan Drameh, el tendero de Colobane, por lo tanto:

Muere en la charca envenenada de la moral humana. Su muerte es también la muerte de lo que nos hizo humanos antes que nada: nuestra moral, de por sí desarrollada para mantener bajo control el comportamiento tiránico en pos de la supervivencia de la comunidad o de la banda.

(MUDEDE, 2015).

Hay un consenso entre las interpretaciones de la distribuidora California Newsreel, Diawara, Rodenbeck y Mudede con respecto a la escena final como escena de consumo y canibalismo.

Los habitantes de Colobane condenan a Dramaan.

Emiten su veredicto. Repiten su veridicto.

Pero lo que hacen tapa lo que dicen.

Sus cuerpos impiden que el espectador vea lo que hacen en realidad.

Los habitantes del pueblo sacrifican al tendero en nombre de lo que llaman justicia.

Pero no hay sacrificio.

No hay asesinato.

No hay ejecución.

Lo que hay es la presuposición de un sacrificio.

La inferencia de un asesinato.

La presuposición de una ingestión.

La escena de ejecución queda ocluida.

Al impedir que el espectador ocupe un lugar desde el que ver lo que sucede, lo que sí que vemos es que no se ve que se haga justicia.

En lugar de ello, lo que hay es una mistificación del ritual del asesinato legitimado.

Éste se convierte en una ceremonia ocluida de una justicia oculta.

Cabe la escena final de *Hienas*, no como un asesinato, ni como un sacrificio, sino, de manera más precisa, como un acto de incorporación ocluido por una personalidad corporativa(2).

Un ente corporativo cuya opacidad no impide la transparencia o universalidad, tal y como proponía Edouard Glissant, sino que actúa en cambio como precondition fatídica para la integración en la secuencia política del capitalismo global.

En *Poétique de la relation* (1990), Glissant sostiene que el derecho a la opacidad, como capacidad ontológica, impide la transparencia del poder y frustra el derecho a la diferencia que presupone la transparencia.

Pero no está claro si la opacidad, en la época de *Hienas*, o en 1990, o ahora, en 2016, llegó a funcionar en algún momento como contrapoder frente a la transparencia del poder.

O si, más bien, la opacidad es un predicado que es posible movilizar del lado del poder en la misma medida en que es una táctica que puede movilizarse contra el poder.

En la actualidad, el poder se reserva para sí el derecho a la opacidad e impone la transparencia sobre sus súbditos.

Cabe entender la última escena de *Hienas* como una representación de la lógica sacrificial de los programas de ajuste estructural de las décadas de 1980 y 1990.

Como una dramatización de los recortes que el FMI y el Banco Mundial exigieron a cambio de sus préstamos.

Como una evocación cinematográfica de los rituales de asesinato que fundaron el neoliberalismo.

Como una fábula de la práctica mágica del fundamentalismo de mercado.

Como una alegoría del pensamiento mágico que florece en la era del fundamentalismo de mercado.

La escena final no revela el asesinato.

Ni el sacrificio.

Ni la ingestión.

Revela la incorporación.

Los habitantes varones del pueblo incorporan a Dramaan, el tendero, a sí mismos.

Se convierten en un cuerpo incorporado(3).

Este cuerpo incorporado sirve para distribuir la responsabilidad de sus acciones.

Todos y ninguno son responsables de la ejecución de Dramaan.

Al mismo tiempo, este cuerpo incorporado se convierte en una persona con derechos.

Lo que se representa es la práctica de hacerse corporación, cuando, de acuerdo con el memorando de artículos de derecho comercial, no es posible asesinar corporaciones.

Los habitantes varones del pueblo se hacen inmortales a través de un acto de absorción.

Lo que se oye son los siniestros sonidos de un cuchicheo corporativo.

Estas voces que cuchichean entre sí no pueden atribuirse a ninguna persona específica entre los habitantes del pueblo.

Se trata de una voz colectiva.

¿Podría tratarse del sonido del nacimiento de una corporación?

¿Podrían ser estas voces los sonidos de los hombres de Colabane al asumir el papel del cuerpo corporativo?

¿A qué suena la incorporación?

Si una corporación pudiese hablar, ¿cómo sonaría?

¿Qué diría?

¿Con qué soñaría?

Mientras se instituye mediante un acto de violencia que recibe de sí mismo su propia legitimación.

Los habitantes varones del pueblo rodean a Dramaan.

Lo envuelven.

Lo cercan.

Lo “parentetizan” en una escena que tiene lugar entre paréntesis.

La escena final puede verse como una escena parentética de incorporación.

Tal y como sostiene Gabriel Catren (2011), “parentetizar” (poner entre paréntesis) es el término que Husserl utiliza para describir la *epojé* fenomenológica.

La *epojé* es la suspensión generalizada de los juicios a través de los cuales el campo de la experiencia se manifiesta en lo puro y fenomenológicamente dado.

¿Es posible, a modo de especulación, extender la suspensión del juicio más allá de su estatuto de precondition para la manifestación de la experiencia, extenderla para incluir la suspensión cinematográfica de la condena a muerte de Linguère Ramatou?

Lo que esto supone es que la ejecución del asesinato de Dramaan Drameh tiene lugar en y a través de la forma paradójica de la suspensión de la condena a muerte de Ramatou.

Hienas pone literalmente entre paréntesis la ejecución de la condena a muerte.

Lo cual quiere decir que no es posible saber qué sucede en la escena final de *Hienas*.

Forzar una resolución de la ambigüedad inherente de la escena es no entender la escena final de *Hienas*.

La inscripción de esta ambigüedad puede entenderse como la única manera de sustraerse del dilema que se plantea.

O bien los habitantes de Colobane aceptan el dinero que Linguère Ramatou les ofrece a cambio de la muerte de Dramaan Drameh.

O rechazan su oferta.

Si las gentes de Colobane aceptaran o rechazaran el dinero que Ramatou les ofrece, entonces estarían ya aceptando los términos de un dilema impuesto desde fuera.

La interpretación crítica está bastante clara: las gentes de Colobane aceptaron la oferta de Linguère Ramatou.

Pero el hecho insoslayable es que hay un área ciega en la escena.

Hay un agujero negro.

Una anomalía topológica inscrita en el corazón del proceso histórico que se lanza en esta escena final.

La inscripción de la ambigüedad abre una zona de incertidumbre inherente en el corazón mismo de la secuencia histórica del desarrollo capitalista de orientación libremercadista que se está instituyendo.

Dramaan Drameh es el gato de Schroedinger.

Al igual que el gato de Schroedinger, no está ni vivo ni muerto.

Esta incertidumbre es lo que “diagonaliza” el dilema binario impuesto por Linguère Ramatou.

La secuencia histórica por venir queda inherentemente desanclada por la ejecución de la condena bajo la forma de un paréntesis que abre una suspensión.

Nadie sabe cómo ni cuándo estallarán o se desplegarán las potencialidades ocultas de esta zona liberada.

El abrigo arrugado de Dramaan.

El viento.

El inhóspito terreno.

La desincorporación de Dramaan Drameh.

¿A dónde va el cuerpo de Dramaan?

¿Se convierte en música?

La representación de la incorporación corporativa produce una desincorporación cuya causa y cuyo efecto siguen siendo opacos.

Vaticina un futuro en el que la incorporación cubre sus causas y tapa sus efectos.

Lo que puede verse en la escena final de *Hienas* es la escenificación de una tapadera.

Los habitantes varones del pueblo se constituyen en una corporación tapadera.

Una corporación sin operaciones empresariales activas.

Ni activos importantes.

Una corporación que disfraza o aparta el mundo de los negocios de la aplicación de la ley o de lo público.

Los habitantes del pueblo escenifican la figura colectiva de una corporación tapadera que existe como cuento/a.

Que se cuenta como cuento/a que no cuenta.

Como personalidad vacía legalmente incorporada.

Una corporación tapadera dentro de una jurisdicción extraterritorial.

En el horizonte lejano puede verse una ciudad resplandeciente.

El urbanismo mágico, tal y como lo denomina el geógrafo urbano Mike Davis, aparece de golpe, en una escena de desarrollo acelerado.

Una caja de ritmos hace sonar un ritmo de tambor sintético, desafiante y desolado, que se funde con el rugido de un avión que cruza el campo estéreo.

La excavadora retrocede.

En la línea del horizonte, sobre el barro convertido en partitura y sobre el solitario baobab, aterriza un avión.

África crece.

La desincorporación parentética de Dramaan Drameh constituye el prerrequisito de un futuro proyectado.

En el que África está creciendo durante la primera década del Siglo XXI.

Sobre el horizonte aparece un centro urbano de negocios.

Un horizonte que prefigura una era en la que África crecerá.

En un momento en el que la deplorable ciencia de la economía del desarrollo vaticina un fracaso continental.

El 3 de diciembre de 2011, *The Economist* anuncia en su portada “el crecimiento de África”, “el continente con esperanza”.

The Economist (2011) declara que:

[D]espués de décadas de crecimiento lento, África tiene verdaderas posibilidades de seguir los pasos de Asia. Durante la pasada década, seis de los diez países con un crecimiento más rápido de todo el mundo eran africanos. En ocho de los últimos diez años, África ha crecido más rápido que el Este asiático, con Japón incluido. Incluso teniendo en cuenta el efecto colateral de la relentización del hemisferio norte, el FMI espera que África crezca un 6 % este año y cerca de un 6 % en 2012, más o menos lo mismo que Asia.

El FMI espera que África crezca un 6 % este año y cerca de un 6 % en 2012.

Esta previsión futura de *The Economist* viene seguida de la previsión de la revista *TIME* en 2012.

En su portada se lee “El crecimiento de África”.

En octubre de 2013, la portada de la *Harvard Business Review* dice que “la hora de África es ahora”.

Desde 1992, *Hienas* mira hacia el horizonte de expectativas anunciadas en 2011, 2012 y 2013 sobre el futuro económico del continente.

La escena final de *Hienas* visualiza las destructivas precondiciones de la aceleración del desarrollo económico.

Se trata de un futurismo que imagina los costes éticos y políticos de los futuros continentales previstos por el complejo desarrollista activo fuera y dentro del continente.

En 2016, la previsión, como práctica cronopolítica, puede distinguirse y contraponerse a la práctica cronopolítica de la predicción.

De acuerdo con Elena Esposito (2016), en su ponencia *Ceguera y poder en la predicción algorítmica*, la previsión y la predicción presuponen cada una operaciones diferentes y crean futuros diferentes.

Esposito (2016) plantea la siguiente pregunta:

¿Cómo afrontamos el futuro, nosotros, seres humanos limitados, con un acceso limitado a datos y una capacidad limitada de procesar datos? Afrontamos el futuro, sólo en el mejor de los casos, con previsiones, que pueden ser más o menos precisas, pero que siempre están influidas por nuestra incertidumbre insoslayable.

Lo hacemos utilizando procedimientos estadísticos, utilizando cálculos de probabilidad, tomando muestras y haciendo generalizaciones a partir de una muestra que es una muestra, una parte inevitablemente limitada del universo. Hacemos previsiones agregadas a escala microscópica partiendo de una muestra de una escala menor. Esa es la manera en la que predecimos cómo le irá a la economía, como la irá al partido político en las siguientes elecciones.

Pero los macrodatos [*big data*] no tienen esta limitación. Hay algoritmos que pueden acceder a todos los datos sobre un fenómeno. Pueden acceder a un universo estadístico entero. No necesitan tomar muestras. No necesitan procedimientos estadísticos. Por eso hacen predicciones, no previsiones. Pueden procesar el universo. Pueden procesar todos los datos sobre este universo. Y, en este universo, buscan patrones que el ordenador pueda abstraer de el llamado océano de datos. Y esto es algo completamente nuevo en nuestro mundo.

Esposito distingue dos tipos de futuros: el futuro presente y el presente futuro. Los algoritmos predicen el “futuro presente” a partir de patrones estadísticos totales. Las muestras estadísticas proporcionan la base para previsiones que generan “presentes futuros”.

El futuro presente de la predicción algorítmica se caracteriza por la proyección hacia adelante de la incertidumbre actual. El presente futuro de la previsión es un futuro abierto que produce un presente diferente del actual.

El futuro que anticipa *Hienas* es el presente futuro de las previsiones estadísticas de 2011, 2012 y 2013. Prevé los modelos y gráficos y horizontes que *Time*, *The Economist* y *Harvard Business Review* utilizan para prever sus futuros.

El poder anticipatorio de *Hienas* parece llegar a su límite con el futuro presente de la predicción algorítmica. Las

capacidades computacionales para identificar patrones y extraer correlaciones empequeñecen sin duda las limitaciones computacionales de las previsiones económicas.

Pero el futuro presente de la predicción algorítmica se puede considerar “ciego” en la medida en que no es capaz de incluirse a sí mismo. Los algoritmos no pueden predecir futuros que tengan en cuenta sus propias predicciones. Y esta ceguera es un límite que es interno y constitutivo de los macrodatos [*big data*].

Hay un área ciega en la escena de incorporación y desincorporación de *Hienas*.

¿Desancla este área ciega el proceso histórico venidero de predicción algorítmica cuya ceguera estadística interviene ahora?

¿Anticipa la incertidumbre inherente del destino de Dramaan Drameh la incertidumbre que se encuentra en el corazón de la predicción algorítmica?

Bibliografía

California Newsreel (1992). *Hyenas*. Recuperado de <http://newsreel.org/video/hyenas>

CATREN, Gabriel (2011). “Outland Empire: Prolegomena to Speculative Absolutism”. En Levi Bryant, Nick Srnicek and Graham Harman (eds.), *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: Re-Press.

ESPOSITO, Elena (12 de marzo de 2016). *Blindness and Power of Algorithmic Prediction*. Ponencia presentada en la conferencia Thinking Together, Berliner Festspiele, Berlín.

GLISSANT, Edouard (1997). *Poetics of Relation* [traducido al inglés por Betsy Wing de *Poétique de la relation* (1990)]. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Harvard Business Review (octubre de 2013). *Seven Reasons Why Africa’s Time Is Now*. Recuperado de: <https://hbr.org/2013/10/seven-reasons-why-africas-time-is-now>

MAMBETY, Djibril Diop (1992). *Hyenas*. 113 minutos. Senegal.

MERCER, Kobena (2001). En June Givanni y Imruh Bakari, *Symbolic Narratives/African Cinema. Audiences, Theory and the Moving Image*. Londres: British Film Institute.

MUDEDE, Charles Tonderai (2015). *Neo-liberalism and the New Afro- Pessimism. Djibril Diop Mambéty’s Hyènes*. Recuperado de <http://www.e-flux.com/journal/67/60719/neoliberalims-and-the-new-afro-pessimism-djibril-diop-mambty-s-hynes/>

RODENBECK, Judith (2010). “Maison Tropicale. A Conversation with Manthia Diawara”, *October* 133 (133), [pp. 106-132].

The Economist (3 de diciembre de 2011). “The hopeful continent. Africa rising”. Recuperado de: <http://www.economist>.

com/node/21541015.

TIME Magazine (3 de diciembre de 2012). “Africa rising”. Recuperado de: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2129831,00.html>

Notas

1 Este texto es la transcripción de la conferencia impartida por Kodwo Eshun en el marco de las XXIII Jornadas de Estudio de la Imagen. La pantalla negra o blanca. El poder de ver imágenes juntos. 26-30 de junio de 2016, CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles (Madrid).

2 Aquí y en toda la argumentación posterior, el autor juega con las declinaciones de la raíz semántica *corporate*, que en inglés remite a cuerpo (como en *an act of incorporation*, un acto de ingestión, de incorporación en el propio cuerpo), pero también a corporación, tanto en el sentido de sociedad, como de empresa. Para mantener este juego, en algunas ocasiones hemos forzado un poco la traducción al castellano [N. de la T.].

3 *Incorporated body*, que significa literalmente “cuerpo incorporado”, en un contexto empresarial quiere decir “sociedad anónima”. El autor juega con esta polisemia [N. de la T.].