

Habitares en trance: sobre *Mundo inmundo*, de Jens Andermann

Andermann, Jens. *Mundo inmundo: cine, desastre y sobrevida*. Las cuarenta, 2025. 128 páginas.

Joaquín José Hara

Universidad del Cine - Argentina
joaquinjose.hara@ucine.edu.ar

Fecha de recepción: 14/04/2026

Fecha de publicación: 03/09/2026

Ver citas audiovisuales 

¿Deben ser convocadas las bellas artes al desocultar poético? ¿Debe el desocultamiento interpelarlas más primigeniamente, para que así protejan por su parte el crecimiento de lo salvador, para que despierten y funden de nuevo la mirada y la familiaridad con lo confiante acordador?¹

Martin Heidegger

El problema que da marco a la escritura de *Mundo inmundo* presenta un interrogante tan sustancial como a la vez desafiante: ¿cómo atienden nuestras subjetividades a un mundo en plenas vías de extinción? Con este punto de partida, Jens Andermann, a través de la puesta en relación de un marco teórico amplio –consistente en postulados y estudios de autores como Jason Moore, Marco Armiero, Malcom Ferdinand, Jacques Rancière y Jacques Derrida, entre otros– y el análisis de un corpus de películas, en su mayoría contemporáneas, que dialogan de modo singular con este conflicto, lleva a cabo un estudio riguroso y a la vez variado y expansivo en su interdisciplinariedad.

El ensayo se estructura, en principio, en función de tres formas diferentes –aunque interrelacionadas– que toma el *inmundo*²; gémenes de destrucción definidos por sus distintos focos de ataque: el *inmundo* desde la noción de *Capitaloceno*, *Negroceno* y

¹ Heidegger, “Pregunta por la técnica”, 147.

² Andermann toma el concepto *Entweltlichung* de Hannah Arendt, traducible como “pérdida o alienación del mundo”, y lo conjuga con la noción augustiniana de *inmundus*. Cfr. Arendt, *La condición humana* y San Agustín, *Tratado sobre Evangelio* de cit. en Andermann, *Mundo inmundo*, 12-13.



Tanatoceno. Frente a ello, la vuelta a la cuestión original sobre cómo percibimos, cómo definimos y cómo, en última instancia, reaccionamos a un mundo que nos rechaza: el inmundo desde su configuración sensible.

A ojos del autor, ciertos cines podrían venir a dar respuesta. Sin embargo, les otorga un lugar especial; una potestad agregada.

[S]i hacer mundo y hacer cine [...] son esencialmente una misma cosa, ¿cómo dar cuenta, desde y con el cine, del *deshacer-mundo* que enmarca a nuestro vivir y morir? [...] ¿Qué nos puede enseñar [...] sobre los modos de volverse inmundo del mundo, y también sobre las múltiples formas de vida que se empeñan en persistir más allá del fin?³

El cine en Andermann no es meramente ilustrativo en tanto no *sirve* a su tesis como material de ejemplificación sustituible o aleatorio. En este caso, el cine gana un lugar privilegiado, ya no solo como herramienta de puesta en evidencia o desocultamiento –sea de las dinámicas de poder que subyacen como de los mecanismos específicos de los que estas se sirven–, sino además como forma de fuga: lo que el autor denomina tomando el concepto de *sobrevida*.

Con esa noción, busca caracterizar un tipo de respuesta al desastre que poco comparte con el término “supervivencia”. Una forma de vida alternativa, una vida *a pesar de*, sustentada en el milagro, en la *re*-existencia paradójica, que sólo puede tener lugar en el cine como espacio de “resistencia narrativa”.

³ Andermann, *Mundo inmundo*, 14-15.



Portada de *Mundo Inmundo. Cine, desastre y sobrevida* (Andermann, 2025).

No son cines cualesquiera, sin embargo, los que Andermann pone en diálogo. Su noción de cine como fuga dista mucho de la idea de espectáculo alienante que olvida la insoportable realidad por un rato, y mucho más aún de una estetización del desastre en la línea en la que Benjamin pensaba la propaganda fascista⁴. Desde esta perspectiva, piensa, más bien, en esos *otros cines*: estéticas profundamente conscientes que, desde los márgenes, ponen en evidencia –pero a la vez cuestionan, rechazan y escandalizan– las miradas y las formas hegemónicas del cine industrial, “practicando en ese desfasaje unas ecologías disidentes de la imagen y del sonido”⁵. Entonces, la contrahegemonía que caracteriza a esas poéticas va a darse tanto, por un lado, al nivel de las historias que cuentan y los tipos de personajes y espacios que ponen en pantalla –el inmigrante caboverdiano en los barrios marginales de Lisboa que toma *Caballo Dinero*⁶–, como por el otro a nivel formal, la interrupción del lenguaje cristalizado del cine clásico en virtud de esa fractura –el desfasaje entre imagen y sonido en *Hitler III Mundo*–⁷. En ese sentido, cada uno de estos films crea su propia forma expresiva que se resiste a las que busca imponer un cine complaciente con los propios artífices del *inmundo*: cada cual habla su propia lengua y así deja ver la

⁴ Benjamin, *La obra de arte*.

⁵ Andermann, *Mundo inmundo*, 15.

⁶ Costa, *Cavalo Dinheiro*.

⁷ Agrippino de Paula, *Hitler III Mundo*.

imposibilidad de comunicación y acuerdo con todo un sistema de poderes y valores. De ahí, su cualidad marginal.

En este esquema, al desarrollo teórico de cada uno de los ejes de análisis le corresponde siempre la pregunta por lo que el cine tiene para decir al respecto, pero además por la forma específica de *sobrevida* que propone cada película, imposible de circunscribir a fórmulas o generalizaciones.

El film *Aquarius* dirigido por Kleber Mendonça Filho se ve atravesado por las tensiones que caracterizan el concepto de *Capitaloceno*, que Andermann toma de Jason Moore⁸. En síntesis, define el fenómeno a partir del cual la ampliación total de las fronteras extractivas del capital ha acabado con la posibilidad de una relación de exterioridad con la naturaleza como fuente de recursos, en su avance sobre aquellos sectores inicialmente ajenos al sistema de mercancías; fundamentalmente, la energía humana no remunerada. La película logra, de acuerdo con el autor, poner en imágenes ese enfrentamiento entre el capitalismo y aquella *red viviente* sobre la cual busca avanzar y apropiarse⁹. La propuesta formal da cuenta, a través de la confusión entre lo objetomórfico y lo sujetomórfico –presente en la combinación de la animación del departamento como punto de vista adicional con una acentuación de la materialidad de los cuerpos–, de la relación de reciprocidad entre cuerpos y ambientes en la era del *devenir-inmundo del mundo*, en tanto ambos constituyen objetos de esa colonización indiscriminada. A esta invasión, la película reacciona con una propuesta definida de contraataque, que Andermann lee como forma de *sobrevida*: por un lado, la *comunalización*¹⁰ –“alianza multiespecie de liberación”– de Clara con las termitas en función de, en segundo lugar, “dar el cancer”, compartir esa forma degradante de vida con sus responsables.

⁸ Moore, *Capitalismo en la trama* cit. en Andermann, “Capitaloceno”.

⁹ Mendonça Filho, *Aquarius*.

¹⁰ Andermann toma el concepto de *commoning practices* de Marco Armiero. Cfr. Armiero, *Wasteocene: Stories from Global* cit. en Andermann, *Mundo inmundo*, 38.



Fotogramas de *Aquarius* (Mendoça Filho, 2016). La cámara subjetiva se devela como presencia externa al punto de vista de Clara.

Es con un método análogo que el autor lleva adelante el desarrollo de todo el ensayo. Vinculaciones de un estilo semejante aparecen a la hora de conjugar la poética de Pedro Costa, tomando centralmente el film *Cavalo Dinheiro*, con el concepto de *Negroceno* de Malcom Ferdinand¹¹. La ruptura, que el autor coloca al centro del análisis, opera narrativa y formalmente como reflejo de la condición del esclavo al que le fue negado el mundo, que encuentra en el contratado su expresión contemporánea. El montaje, aquí, no concibe ya la posibilidad del contraplano: las imágenes responden a factores de enlace externos al plano diegético. La *discontinuidad* temporal niega una estructura de avance lineal que, al nivel de la enunciación, responde a la lógica del personaje enfermo. No obstante, resulta este, como elemento paradigmático de la era poscolonial, encarnación de la figura del contratado como personaje anacrónico, híbrido entre el esclavo y el obrero que, por iniciativa propia, negocia su muerte en vida y que por tanto vive temporalmente estancado entre la persecución de un pasado que se resiste a la muerte y una promesa de futuro trunca. A su vez, el despojo forzoso

¹¹ “[L]a política de la bodega tiene como motivo principal el de mantener fuera del mundo a unos seres humanos. [...] El esclavo colonial es mantenido en una relación de extrañeza con el mundo”. Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, 76-77 cit. en Andermann, “Negroceno”, 59. Partiendo de ello, define *negroceno* de la siguiente forma: “La plantación monocultiva y esclavista instala ‘al mismo tiempo una manera violenta de estar en relación con otros humanos a través de una política de la bodega (y) una manera destructiva de habitar la tierra y de estar en relación con los no humanos, dando lugar a un *Negroceno*’”. Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, 89-90; Andermann, “Negroceno”, 59-60.

de la propia tierra y comunidad que caracteriza a este tipo de sujeto arrasado y vaciado encuentra como manifestación, en Costa, la fractura de la *contigüidad* espacial y la incomunicación materializada en la ausencia de diálogos¹². Andermann identifica, en el tratamiento de Costa, una fuerte postura de reclamo ante la situación crítica que atraviesa de principio a fin las vidas de los personajes que escoge para poner en escena –que ganan el estatuto de tipos socio-históricos bien definidos–. No obstante, se trata de un reclamo en particular: pide no por aquellas condiciones que les ha faltado en vida, sino antes bien por la dignidad de la que carecen en su cualidad de muertos. La demanda por la posibilidad del duelo que les ha sido negado; por la paz, para aquellos fantasmas varados en trance. La recuperación de la tierra, la final reconexión con las raíces se da, bajo esta nueva forma de *sobrevida*, como ritual de entierro.



Fotogramas de *Cavalo Dinheiro* (Costa, 2014), parte de una secuencia de montaje abstraído espacial y temporalmente.

A la hora de aproximarse a los diferentes films con los que discute, Andermann adopta una postura sobretodo consciente de las fronteras que en el mismo acto va trazando. La gran confianza que deposita en esos cines al asignarles una esencia casi profética conlleva, a su vez, un profundo respeto ante la autoridad que reciben como voces. Ganan la facultad de proyectar sus propios caminos dispares, que en cierta medida desbordan el marco teórico. De esos despliegues vitales fortuitos Andermann nutre su propio trabajo.

Su punto de vista profundamente situado espacial y temporalmente, como él lo define, no representa un problema en la medida en que pareciera ser a través de ese tipo de asociaciones que se pueden hallar las respuestas que busca. La cualidad contemporánea de los films, en última instancia, responde más a una necesidad de huir de las rígidas categorizaciones que implica la perspectiva histórica cristalizante que a la –aunque también considerable– pertinencia que pudieran adquirir por proximidad. Quizá sea su cualidad disidente el punto de unión más identificable entre las películas citadas, pues tampoco lo es necesariamente el componente epocal.

¹² Costa, *Cavalo Dinheiro*, min 49.

Andermann señala el anacronismo que plantea, hacia el final, el film *El movimiento*, de Benjamín Naishtat¹³. Ese anacronismo erige un puente; la violencia y la destrucción se demuestran, allí, como elementos de indiferenciación y aglutinamiento de casi dos siglos de historia. El tiempo, como en Costa, se estanca. Al fascismo, entonces, que lejos de superado encuentra formas cada vez más vigentes y corrientes en las subjetividades –y cines– contemporáneos, subyacen estas expresiones como red transhistórica de resistencia esencialmente fílmica, políticas en términos de Rancière, en tanto dejan atrás –o, más bien, dan por superada– la perspectiva crítica y proponen un descentramiento desde la reconfiguración estética¹⁴.



Fotograma de *El movimiento* (Naishtat, 2016). Sobre la línea temporal del film, situada a mediados del s. XIX, se inserta el elemento anacrónico de la camioneta.

Sobrevida implica un salto hacia afuera de la coordenadas temporo-espaciales para recobrar una existencia en los confines, en los intersticios virtuales entre las ruinas y entre el plano y plano. Ante la negación de aquellas, el cine crea un espacio de naturaleza distinta, contradictoria en sus fundamentos y constituciones y, fundamentalmente, con un lenguaje de heridas abiertas que rechaza cualquier forma de sutura. Existencia paradójica, sí; en tanto incognoscible a través de las formas cerradas del *logos*. En ese sentido, invoca a las narraciones míticas indígenas; supone un regreso desde la reactivación, que habilita ese reverso habitable milagroso que no concibe otra forma que la del ritual. La experiencia fílmica se vuelve, entonces, ritual

¹³ Naishtat, *El movimiento*, min 60.

¹⁴ Rancière, *Sobre políticas estéticas*.

de reconexión espiritual que inaugura la *re-existencia*, volver a existir en tanto existir en paralelo, cada vez que se proyecta la cinta.

Con *Mundo inmundo*, Andermann invita a repensar el lugar que le damos al cine, especialmente pensando en aquello que este tiene para decirnos sobre nuestra propia situación fatal, sea esta cual fuere. En ese sentido, nos propone asistir y oír la profecía. Encuentra allí una mirada más que sólo crítica desde el punto de vista político: un excedente intensamente luminoso que es, esencialmente, una nueva forma de vida, realidad y existencia. Una prodigiosa alternativa a la inevitable extinción.

Bibliografía

- Andermann, Jens. *Mundo inmundo: cine, desastre y sobrevida*. Las cuarenta, 2025.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Traducción: Ramón Gil Novales. Paidós, 2009.
- Armiero, Marco. *Wasteocene: Stories from the Global Dump*. Cambridge University Press, 2021.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción: Felisa Santos. Ediciones Godot, 2024.
- Ferdinand, Malcom. *Une écologie décoloniale: penser l'écologie depuis le monde caribéen*. Seuil, 2019.
- Heidegger, Martin. "La pregunta por la técnica". En *Filosofía, ciencia y técnica*. Editorial Universitaria, 1997.
- Moore, Jason W. *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital*. Traducción: María José Castro Lage. Traficantes de sueños, 2020.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas. Vol. 2*. Traducción: Manuel Arranz. Univ. Autónoma de Barcelona, 2005.
- San Agustín de Hipona. "Tratados sobre el Evangelio de San Juan". *Obras de San Agustín*. Apostolado Mariano, 1990.

Filmografía

- Agrippino de Paula, José. *Hitler III Mundo*, dirigida por José Agrippino de Paula. Brasil: José Agrippino de Paula Produções Cinematográficas, 1968.
- Costa, Pedro. *Cavalo Dinheiro*, dirigida por Pedro Costa. Portugal: OPTEC – Sociedade Óptica Técnica, 2014.
- Mendonça Filho, Kleber. *Aquarius*, dirigida por Kleber Mendonça Filho. Brasil-Francia: CinemaScópio, SBS Productions, Videofilmes, Globo Filmes, 2016.

RESEÑA/RESENHA/REVIEW

ISSN 2953-3627

LA CIFRA IMPAR

Revista de estudios de audiovisuales

5 (agosto, 2026 - julio, 2027): 230-238

<https://10.58180/ici.5.2026.75>

Habitares en trance: sobre Mundo inmundo, de...

Joaquín José Hara

RESEÑA

Naishtat, Benjamín. *El movimiento*, dirigida por Benjamín Naishtat. Argentina-Corea del Sur: Pucará Cine, Varsovia Films, Jeonju Cinema Project, 2016.