

UC Davis

UC Davis Electronic Theses and Dissertations

Title

Cartografías de la memoria: El cine colombiano contemporáneo ante la transición

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2w57n881>

Author

Coral Reyes, Daniel

Publication Date

2023

Peer reviewed|Thesis/dissertation

Cartografías de la memoria:
El cine colombiano contemporáneo ante la transición

By

DANIEL CORAL REYES
DISSERTATION

Submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

in the

OFFICE OF GRADUATE STUDIES

of the

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

DAVIS

Approved:

Michael J. Lazzara, Chair

Robert McKee Irwin

Charles Walker

Committee in Charge

2023

A María Claudia, Carlos Julián y Olga

Cartografías de la memoria:

El cine colombiano contemporáneo ante la transición

Abstract

This dissertation discusses the place of Contemporary Colombian Cinema (2003-2023) in both a national and a transnational context, by studying the ways in which independent films have shaped Colombia's memory narratives. The word "transition" refers to two interrelated dynamics. On the one hand, since the 2010s, Colombian cinema has experienced an exponential increase in film production, with 2022 marking a record of 54 feature films released in that year. Thanks to new production and distribution technologies, as well as increased collaboration with producers and filmmakers from the Global North, Colombian independent films have achieved global acclaim from critics and festival audiences alike. By transitioning towards international co-production, contemporary filmmakers are redefining the boundaries of national cinema. On the other hand, however, in parallel to its increasing international recognition, Colombian cinema has actively intervened in the national debates following the 2016 Peace Accord between the government and FARC. In a tumultuous context, independent films have urged spectators to not only examine the cracks and omissions in the construction of historical memory, but also to envision transitional scenarios.

The chapters of this dissertation focus on diverse territories, historical events, and film archives. Chapter 1 interrogates the voids in the filmic memorialization of the mass atrocities committed against the native peoples of the Putumayo during the rubber boom of the early 20th century. Chapter 2 analyzes how cinema has captured the social and environmental effects of the advent of the sugar cane industry in the Cauca region by contesting an "extractive gaze". Chapter

3 examines how Colombian cinema has tapped Latin America's tradition of films about adolescence to visualize the past of the Internal Conflict and envision its resolution. And, finally, Chapter 4 discusses the projection of Colombia's recent history in the cinemas of the Global South. The interest of this study is twofold. In addition to analyzing the narratives and audiovisual grammars that contemporary films have deployed to intervene in the transitional debates about truth, peace, and reconciliation, this dissertation discusses the extent to which the exploration of memory has constituted a transnational platform for contemporary Colombian cinema.

Agradecimientos

Hace siete años no habría imaginado los retos intelectuales y emocionales de escribir una tesis de doctorado en un país extranjero. En un principio la lejanía me parecía inexistente, pero luego se tornó en una distancia por momentos infranqueable. En 2022, en una sala de cine en Davis, vi la lluvia bogotana de nuevo después de dos años desde mi última visita a la capital. Había olvidado los aguaceros, el olor al asfalto mojado y las viejas casas de la Soledad. Para mi sorpresa, en aquella sala oscura, el cine me ayudó a revisitar mis recuerdos y, por unas horas, la distancia se me hizo irreal una vez más.

Fue en una tarde de lluvia en Bogotá que conocí a mi mentor, Michael Lazzara. Desde ese entonces, Michael ha sido mi guía e interlocutor durante mis años en la Universidad de California, Davis. Gracias a sus seminarios, conversaciones, lecturas y correcciones, mis reflexiones sobre el cine, la memoria y los derechos humanos en Colombia han tomado forma. Sobre todo, a lo largo de estos años Michael me ha enseñado a perseverar siempre con una nota de optimismo. En mis recuerdos se confundirán su sonrisa y los soleados días californianos.

Los seminarios de Ana Peluffo y John Slater fueron el inicio de un trayecto intelectual cuya primera etapa termina con esta disertación. Agradezco la valiosa mentoría de Travis Bradley, Agustina Carando y Robert Blake, quienes me formaron para enseñar español en California. Así mismo, agradezco a Charles Walker y Keith Watenpaugh por darme la oportunidad de ser parte del programa de derechos humanos. Robert Irwin y Emilio Bejel me brindaron su apoyo y su experiencia invaluable en mis últimos años del doctorado. Finalmente, agradezco a Claudia Sánchez-Gutiérrez por su dedicación como mentora y por alegrar los pasillos del sexto piso del Sproul.

Mis compañeros del programa de Español y Portugués me alentaron a continuar escribiendo. Al inicio de la pandemia, cuando el mundo parecía al borde de un abismo, las conversaciones y las cuidadosas lecturas de Gustavo Segura y María José Gutiérrez me ayudaron a mantener mi cordura y seguir escribiendo. La amistad y los valiosos consejos de Daniela Cerbino, Morgan Smith y Leonardo Silva fueron vitales en mis últimos años. Les agradezco a Marta Llorente, César Hoyos, Diego Valdecantos, María Claudia Huerta, Shelley Dykstra, Miguel Rojo y Pablo Robles por haber alegrado mis días en el Sproul. Agradezco también a todos los otros estudiantes de posgrado, cuya dedicación y esfuerzo mantienen al departamento en pie. Así mismo, la ayuda de María Ruby, Laura Barrera y Mandy Bachman fue imprescindible a lo largo de estos años.

Finalmente, mi más profundo agradecimiento está destinado a mi familia, a quienes están y a quienes se han ido. A Juan Cordi, por los libros y un tablero de ajedrez. A mi padre, por su cariño y sus consejos. A mis tíos, por su apoyo incondicional en los buenos y los malos momentos. A mis abuelos, Carlos y Olga, por educarme en el cariño y la responsabilidad. A mi hermano, Mateo, por resistir los embates de la adversidad. Y a mi madre, María Claudia, cuyo amor incondicional, ternura y generosidad perdurarán en mi memoria.

Contenido

<i>Ilustraciones</i>	<i>viii</i>
<i>Introducción</i>	<i>1</i>
La multiplicidad de la violencia: Colombia en la segunda mitad del siglo XX	7
El cine colombiano contemporáneo: continuidades y rupturas	15
Descripción de los capítulos	24
<i>Capítulo 1: Los vacíos de la memoria</i>	<i>29</i>
La historia de la Casa Arana en el Putumayo	34
¿Una historia inexistente? La memorialización del Putumayo	39
Los dilemas de la memoria en <i>El Abrazo de la serpiente</i>	47
Audiencias locales y globales: la ambigüedad política de <i>El Abrazo de la serpiente</i>	65
<i>Capítulo 2: Memoria y territorio en el cine colombiano</i>	<i>71</i>
La violencia política y la violencia ambiental en <i>Los pasos del agua</i>	75
Más allá de una mirada extractiva: caña y memoria en <i>La tierra y la sombra</i>	81
Nostalgia, desolación y violencia lenta	83
La visualidad háptica y las perspectivas sumergidas	87
Un cadáver vegetal: caña y memoria	95
<i>Capítulo 3: Los cuerpos de la memoria</i>	<i>101</i>
Niños y adolescentes en el cine colombiano sobre el Conflicto Interno	107
Exacerbación afectiva en <i>Monos</i> : adolescencia, erotismo y brutalidad	114
Contención afectiva: infancia y lágrimas	126
<i>Capítulo 4: Colombia desde el lente transnacional</i>	<i>133</i>
Las apuestas transnacionales del cine colombiano	136
Las investigaciones sonoras de <i>Memoria</i> : un collage	145
La memoria como un síndrome	150
La memoria como un sonido	157
La memoria como una interpelación a la escucha	162
<i>Conclusiones</i>	<i>166</i>
<i>Bibliografía</i>	<i>172</i>

Ilustraciones

1. Figura 1.1. “La marca de Arana”. Fotografía de un niño huitoto tomada por Henry Gielgud en 1910, como parte de la comisión liderada por Roger Casement.
2. Figura 1.2. Fotografía incluida en la primera edición de *La vorágine*, Bogotá, Cromos, 1924.
3. Figura 1.3. Fotograma de Karamakate joven (izquierda) y Theo (derecha) en *El abrazo de la serpiente*.
4. Figura 1.4. Fotograma del siringero en *El abrazo de la serpiente*.
5. Figura 1.5. Fotograma de una placa ficcional en la Chorrera en *El abrazo de la serpiente*.
6. Figura 1.6. Fotograma de los cohiaunos huyendo de la incursión del ejército colombiano en *El abrazo de la serpiente*.
7. Figura 1.7. Fotograma de Evan recorriendo los parajes solitarios de los Cerros de Mavecure en *El abrazo de la serpiente*.
8. Figura 2.1. Fotograma de un *close-up* de los pies del cadáver en *Los pasos del agua*
9. Figura 2.2. Fotograma de Esperanza y Alicia en las plantaciones en *La tierra y la sombra*.
10. Figura 2.3. Fotograma de la escena de apertura de *La tierra y la sombra*.
11. Figura 2.4. Fotograma de un plano detalle de la mano de Manuel en *La tierra y la sombra*.
12. Figura 2.5. Fotograma de un plano detalle de la mano de Alfonso en *La tierra y la sombra*.
13. Figura 2.6. Fotograma de un plano detalle del pie de Gerardo en *La tierra y la sombra*.
14. Figura 2.7. Fotograma de Alicia ante un campo desolado en *La tierra y la sombra*.
15. Figura 3.1. Fotograma de un primer plano del rostro de Perro en *Monos*.
16. Figura 3.2. Fotograma de María y el hijo de su comandante en *Alias María*
17. Figura 3.3. Fotograma de Rambo, Lobo y Leidi en *Monos*.
18. Figura 3.4. Fotograma de la cabeza de un cerdo en *Monos*.
19. Figura 3.5. Fotograma de un primer plano de Rambo en *Monos*.
20. Figura 4.1. Afiche publicitario de *María, llena eres de gracia*.
21. Figura 4.2. Fotograma de Maribel y el árbol genealógico de los Madrigal en *Encanto*.
22. Figura 4.3. Fotograma de Jessica y Hernán en el estudio de sonido en *Memoria*.
23. Figura 4.4. Fotograma de las excavaciones del túnel de la Línea en *Memoria*.
24. Figura 4.5. Fotograma de Jessica en la Pontificia Universidad Javeriana en *Memoria*.
25. Figura 4.6. Fotograma de Jessica en Pijao en *Memoria*.
26. Figura 4.7. Fotograma de Jessica en la secuencia final de *Memoria*.

Introducción

El cine colombiano contemporáneo en la encrucijada de la memoria

Situada en una espesa selva tropical en Colombia, el drama *La jauría* (2022) retrata las jornadas de Eliú (Jhojan Estiven Jiménez) y sus compañeros en un centro de rehabilitación experimental para menores. Además de las sesiones de meditación dirigidas por Álvaro (Miguel Viera), el excéntrico terapeuta a cargo del grupo, los jóvenes reclusos son forzados a restaurar un balneario decrepito, cuyas paredes corroídas delatan la naturaleza humillante e inacabable de su penitencia. La ópera prima de Andrés Ramírez Pulido oscila entre el tedio y la violencia latente. En los momentos de descanso, cuando no están encadenados en sus cuartos, los personajes se sumergen en una piscina atestada de detritus —una metáfora del estancamiento moral evocativa de *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel—. Si bien en todo momento el drama evidencia la explotación a la cual los menores son sometidos, *La jauría* ofrece una perspectiva íntima sobre el arrepentimiento: a diferencia de los otros jóvenes, quienes sueñan con una libertad desenfadada, Eliú mantiene la esperanza de ser absuelto de su crimen (un crimen que permanece como una incógnita en la primera parte del drama). Sin embargo, la llegada de El Mono (Maicol Andrés Jiménez), su antiguo amigo y cómplice, obliga al taciturno protagonista a confrontar su pasado y cuestionar la promesa de redención. Ramírez Pulido plantea un serio dilema a la audiencia: si bien no trata a los personajes como ideas sino como sujetos responsables por sus actos, *La Jauría* fuerza a la audiencia a cuestionar su responsabilidad moral por una juventud perdida. Pese a la ausencia de referentes geográficos e históricos, el largometraje es una reflexión apremiante sobre la memoria y el arrepentimiento en el contexto colombiano posterior al acuerdo de paz de 2016 entre el estado y las FARC, un período en el cual la emergencia de los testimonios de los

sobrevivientes y los victimarios puso de relieve las dificultades de alcanzar la reintegración y la reconciliación social.

La jauría captura la psique nacional en un tenso período transicional y, al mismo tiempo, ilustra la consolidación del cine colombiano contemporáneo. Desde el 2010, la producción cinematográfica nacional ha experimentado un auge exponencial, interrumpido únicamente por la pandemia de COVID-19. Mientras en el 2010 solo 10 largometrajes fueron producidos en Colombia, el 2022 marcaría un récord con 54 producciones en total (Proimágenes). Además de nuevas tecnologías de producción y distribución, el reconocimiento en festivales internacionales ha permitido que una nueva generación de directores y equipos de producción colombianos exhiban sus películas tanto en el país como en el extranjero. *La jauría* fue la primera película colombiana en recibir el Gran Premio de la Semana de la Crítica de Cannes, un premio otorgado en otros años a directores latinoamericanos como Alejandro González Iñárritu, Lucía Puenzo y Santiago Mitre. Pero mientras varios filmes apelan activamente a los horizontes de expectativas de una audiencia global, el ímpetu del cine independiente es inseparable de la emergencia de la memoria histórica en la esfera pública colombiana, como bien lo ilustra la centralidad de temas transicionales en *La jauría*.

En paralelo al auge del cine, la sociedad colombiana ha sido interpelada por el imperativo de la memoria tanto en un ámbito institucional como cultural. En 2011, el estado colombiano promulgó la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras, que garantizaría a las víctimas del conflicto una reparación integral y el derecho a la verdad. Al emitir esta ley, el estado no solo daba prioridad a los damnificados por la guerra, sino que posicionaba la verdad histórica como uno de los temas dominantes de la esfera pública. La Ley de Víctimas fue el marco inicial para establecer una verdad institucional y colectiva en torno a las violaciones a los derechos humanos

cometidas por distintos actores armados desde la segunda mitad del siglo XX. A raíz de los acuerdos de paz con las FARC en 2016, este marco sería robustecido con la creación de la Jurisdicción Especial de Paz (JEP) y la Comisión de la Verdad, cuyo informe final, *Hay futuro si hay verdad*, constituiría un llamado a la sociedad colombiana a continuar con los trabajos de la memoria: “La Comisión de la Verdad no es un puerto de llegada, sino uno de salida, para un viaje que lleve a la transformación que se necesita, para que ese *nunca más* no sea un deseo bien intencionado, sino una política y un compromiso nacional” (27).

Mi propósito en esta disertación es examinar cómo el cine independiente ha participado en la construcción de la memoria colectiva en Colombia en un contexto transicional incierto. Por un lado, el imperativo de la memoria ha determinado los contornos de la atmósfera cultural y política del cine colombiano contemporáneo. En la década entre 2010 y 2020, una nueva generación de cineastas inició su carrera como directores, guionistas y productores bajo el manto de los debates públicos sobre las dimensiones y el origen del Conflicto Interno.¹ Retratar la guerra ha constituido un rito de iniciación para muchos noveles directores de largometrajes de ficción, entre ellos Laura Mora, Ciro Guerra, William Vega y Alejandro Landes: sus óperas primas han narrado su experiencia directa como víctimas o han dramatizado los dilemas éticos en un contexto transicional. Inversamente, por el otro lado, el cine ha tenido un papel activo en la emergencia de la memoria. Junto con la literatura, varios filmes contemporáneos han articulado una serie de gramáticas narrativas y audiovisuales sobre el Conflicto Interno y otros traumas históricos.² El cine de ficción ha invitado a la audiencia colombiana a ver el pasado desde la

¹ En adelante uso minúsculas para referirme al conflicto armado interno colombiano, pero mayúsculas cuando me refiero a su abreviación: “Conflicto Interno”.

² En este contexto, un gran número de productos culturales se han dedicado a explorar el conflicto armado y la historia de la violencia en Colombia. Novelas como *Los ejércitos* (2007), de Evelio Rosero, o *La rebelión de los oficios inútiles* (2014), de Daniel Ferreira; obras de teatro como *Labio de liebre* (2015), de Fabio Rubiano; o instalaciones como *Fragmentos* (2018), de Doris Salcedo, entre otras, dan cuenta de un conjunto heterogéneo de obras sobre el pasado violento del país.

perspectiva de los victimarios (*Selva roja*), las víctimas (*La sirga*, *La sobra del caminante*) y aquellos que no se acomodan en ninguna de estas categorías (*Monos*, *Porfirio*). Así mismo, varias de estas cintas han dramatizado las dimensiones socioambientales del conflicto (*La tierra y la sombra*, *El vuelco del cangrejo*) o han examinado episodios anteriores a la violencia insurgente y contrainsurgente (*El abrazo de la serpiente*), en un gesto que ilustra el carácter expansivo y siempre inacabado de la memoria.

Pero en tanto estas cintas han mediado la relación de la audiencia nacional con el pasado, uno de los argumentos de esta disertación es que la memoria ha constituido una plataforma para la proyección transnacional del cine colombiano. Intencionalmente he incluido largometrajes cuya resonancia ha sido tanto local como global, pues me interesa analizar las complejas dinámicas de la construcción de la memoria histórica en un contexto marcado por la alta circulación de imágenes, personas y capitales. Crecientemente el cine independiente ha adquirido la forma de coproducciones entre Colombia y países de Europa, Latinoamérica, Norteamérica y Asia. Por ello, concuerdo con María Luna cuando afirma que este cine busca “legitimarse en el mercado de distribución global” para luego volver “al país con el sello de calidad” de los festivales internacionales del Norte global (71). Sin embargo, estos flujos culturales tienen una doble vía: aunque soy consciente de las presiones globales en la producción del cine nacional — desde la conceptualización de las cintas hasta su distribución—, aquellos filmes que profundizan en la historia colombiana han alcanzado un mayor reconocimiento en los circuitos internacionales de distribución.

En vista de la creciente transnacionalización del cine colombiano, el primer objetivo de esta disertación es analizar las interacciones y los desbalances entre las distintas memorias que este cine articula. Concretamente, planteo que varios filmes contemporáneos permiten

vislumbrar escenarios en los que la memoria del Conflicto Interno está entrelazada a otros traumas históricos previamente marginalizados en la esfera pública. Un drama como *El Abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015), por ejemplo, se torna a un espacio transnacional como el Amazonas para examinar el genocidio de las poblaciones nativas durante la bonanza cauchera a inicios del siglo XX: un crimen de lesa humanidad cuya responsabilidad recae en las naciones de Colombia, Perú y el Reino Unido. Además de revelar las ramificaciones globales de todo acto de memoria, filmes como *El abrazo* sugieren un vínculo entre la violencia estatal de décadas recientes y la historia del colonialismo en la región amazónica. Por su parte, coproducciones como *Memoria* (2021), del director tailandés Apichatpong Weerasethakul, plantean un diálogo sobre las historias de victimización de dos países del Sur global más allá de las fronteras nacionales. Partiendo de las reflexiones de los estudios de memoria, en particular la noción de la multidireccionalidad de Michael Rothberg, arguyo que es necesario analizar no solo los desbalances entre las distintas historias de victimización, sino también las dinámicas de solidaridad entre ellas.

La indagación de la memoria histórica en el cine no puede dissociarse de las gramáticas narrativas y visuales de las cuales dispone para hacerlo. Por ello, el segundo objetivo de esta disertación es analizar las gramáticas audiovisuales del cine colombiano contemporáneo. Como lo han argüido Pedro Adrián Zuluaga y Juana Suárez, el agotamiento de las convenciones inauguradas por el cine de los 2000 ha conducido a una serie de experimentaciones formales en las producciones recientes (Zuluaga, “Cine colombiano 2004-2010”). En contraste con las cintas más icónicas de la última década del siglo XX, como *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998) y *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), cuyo lenguaje cinematográfico se caracteriza por su inmediatez a la hora de retratar las comunas de Medellín, en el cine de la

última década hay un rechazo a una aproximación directa a la violencia. Además de la ausencia de escenas explícitas, varias cintas independientes buscan neutralizar el campo de visión de los espectadores por medio de fenómenos ambientales como la niebla o partículas como el polvo, así como la recurrencia del primer plano y el plano detalle. En su análisis del drama *La sirga*, por ejemplo, Juliana Martínez plantea que la oblicua mirada del filme no promueve una versión espectacular del Conflicto Interno, sino que invita al espectador a relacionarse con el ambiente de otra manera y, así, cuestionar la ética de la visión en un contexto transicional incierto (139). Siguiendo la lectura de Martínez y otros críticos, me interesa analizar tanto las rupturas en torno a la representación de la violencia, como la naturaleza sensorial que la memoria adquiere en estas producciones.

Como una serie de coproducciones transnacionales, el tercer objetivo de mi disertación es reflexionar sobre la inserción del cine independiente en la esfera pública colombiana. Si bien varios dramas contemporáneos evitan los marcadores geográficos e históricos que permitirían al espectador anclarse en un contexto específico, sostengo que el cine contemporáneo busca proyectar una imagen de futuridad. Esta tendencia se ve reflejada en el amplio número de cintas sobre la adolescencia. Como una figura que se ubica en la zona intermedia entre la infancia y la adultez, el cine de adolescencia permite examinar las zonas grises de un conflicto en el cual la distinción entre la víctima y el victimario se ha tornado difusa. Filmes como *Matar a Jesús* (Laura Mora 2017), *Monos* (Alejandro Landes, 2019) y *La jauría* ofrecen un retrato humano de los perpetradores de la violencia, en el cual el grado de inocencia de los protagonistas — en un sentido tanto moral como jurídico— los absuelve del juicio de la audiencia. Así mismo, además de retratar estas zonas grises, arguyo que el cine de adolescencia permite escenificar los dilemas personales y colectivos asociados a la reintegración de los perpetradores de la violencia. Situado

en un contexto transicional temprano, el cine cifra en el adolescente una imagen del presente y, sobre todo, el futuro de Colombia.

La relación entre el auge del cine colombiano contemporáneo y las luchas por la memoria es, ciertamente, compleja. En lo que sigue me detengo primeramente en el contexto colombiano de la segunda mitad del siglo XX. Si bien no se trata de una reflexión exhaustiva sobre el Conflicto Interno, me concentro en los distintos esfuerzos de la sociedad civil por retratarlo y diagnosticarlo. En la segunda sección, analizo los cambios ocurridos en el cine colombiano a raíz de la Ley de Cine de 2003, como una forma de complementar la discusión sobre la emergencia de la memoria en el ámbito público. Además de reflexionar sobre las transformaciones de los marcos legales y los circuitos transnacionales de distribución, establezco una serie de continuidades y rupturas entre el cine de los años noventa y el cine contemporáneo. Finalmente, esta discusión dará pie a la descripción de los capítulos en la última sección de la introducción.

La multiplicidad de la violencia: Colombia en la segunda mitad del siglo XX

A propósito de la construcción del Museo de Memoria Histórica de Colombia, Luis Carlos Sánchez, su primer director, planteó que una de las políticas de esta entidad sería visibilizar aquellas memorias que habían sido opacadas por los eventos más emblemáticos de la violencia, como ha sido el caso de la Toma del Palacio de Justicia (1985) o el asesinato de Luis Carlos Galán (1989).³ Después de un conflicto de más de cincuenta años, en el que participaron varios actores y cuya extensión abarcó la totalidad del territorio nacional, la pregunta de qué debía ser incluido en el espacio limitado de un museo era, ciertamente, difícil de responder. Aunque

³ El 6 de noviembre de 1985 un comando de la guerrilla del M-19 asaltó la sede del Palacio de Justicia con el fin de realizar un juicio simbólico al presidente Belisario Betancourt por el incumplimiento del cese al fuego. El ejército y la policía nacional respondieron con una operación para retomar el palacio, cuyo saldo fue 101 muertos y más de una decena de personas desaparecidas, en uno de los casos más icónicos de violencia estatal. Por su parte, Luis Carlos Galán fue un congresista y candidato presidencial por el Partido Liberal. En 1989 fue asesinado por orden del cartel de Medellín.

Sánchez no descartó la posibilidad de construir una narrativa integral sobre la historia de la violencia, sí admitió que el Museo de Memoria surge en un contexto en el que ciertos episodios, a expensas de otros, ya habían empezado a forjar la manera en que se recordaba el Conflicto Interno. De ahí que la función inicial de esta institución fuera compensar un desbalance entre memorias, por cuanto los casos urbanos y mediáticos estarían eclipsando a los casos rurales — mucho más numerosos— en la esfera pública (López).

El caso del museo sintetiza algunos de los debates que han surgido en los últimos años en torno a la memorialización del Conflicto Interno. Lo que distingue a Colombia de otros países en América Latina no es tanto la intensidad de la violencia política, sino la coexistencia de múltiples formas de violencia en un período de varias décadas. A lo largo del siglo XX, Colombia ha experimentado distintas olas de conflictos en las cuales la intimidación, el secuestro, la desaparición forzada, la violencia de género y el desplazamiento fueron las prácticas destinadas a preservar el poder político y económico (Tate 31). La naturaleza del conflicto se tradujo en la multiplicidad de víctimas y territorios afectados por los actores armados: aunque las poblaciones rurales y las minorías étnicas fueron desproporcionalmente impactadas por este, como lo demuestran las masacres de Mapiripán (1997) y Bojayá (2002), figuras públicas como el comediante Jaime Garzón (1960-1999) y el político conservador Álvaro Gómez Hurtado (1919-1995) se encuentran también entre sus víctimas. Ante este escenario, no solo hay instancias en las que unas memorias opacan a otras, sino también instancias en las que, en una sociedad todavía dividida por la interpretación de su pasado, unas memorias sean usadas para negar o invalidar a otras: como lo relató el periodista Juan Diego Restrepo ante la Comisión de la Verdad en 2021, ciertos sectores empresariales presionaron a periodistas para que enfatizaran los

crímenes cometidos por las guerrillas con el fin de mantener aquellos crímenes cometidos por los paramilitares fuera del escrutinio público.⁴

El repaso de la historia reciente de Colombia evidencia la extensión, los desbalances e incluso las paradojas en torno a la persistencia de la violencia política. Además de las violencias insurgente y contrainsurgente, el país suramericano ha sido uno de los principales escenarios de la “guerra contra las drogas” y la lucha contra otras economías ilícitas —todo ello en un contexto de continuidad política—. Pese a la inhabilidad del estado de mantener el monopolio de la fuerza o garantizar los derechos de la sociedad civil, desde la segunda mitad del siglo XX Colombia se ha caracterizado por una relativa estabilidad institucional y social en las áreas urbanas: en tanto su economía ha experimentado un desarrollo gradual —pese a los altos grados de desigualdad—, su democracia es considerada como una de las más antiguas de la región, si bien varios analistas arguyen que sería más preciso referirse a ella como una “democracia exclusionista” (Daniel Pécaut) o un “pluralismo de élites” (Norman A. Bailey) (en Tate 39). Esta paradoja —la persistencia de un conflicto armado en un país con cierta estabilidad institucional— ha permitido que varias generaciones de activistas, académicos y artistas hayan podido analizar y retratar la violencia política al mismo tiempo que esta se transformaba. Desde los primeros reportes de los violentólogos en los años 60 hasta los dramas sobre el narcotráfico de la primera década del 2000, el Conflicto Interno ha sido representado y diagnosticado desde varios lentes⁵. Igualmente, además de articular marcos analíticos sobre la realidad colombiana, este dispositivo académico y

⁴ En su testimonio, Juan Diego Restrepo dio el siguiente testimonio: “Al menos a los empresarios antioqueños les hastiaba, a finales de los 90, cómo se quería contar la guerra en los medios de comunicación. Ellos no querían historias de paramilitarismo, querían enfatizar historias dramáticas sobre las Farc, el Eln y la insurgencia, en general. Querían un poco que los medios ocultaran acciones sobre paramilitarismo” (“Verdades pendientes sobre el periodismo y el conflicto armado”).

⁵ El término “violentólogos” hace referencia a un grupo de historiadores y sociólogos dedicados al estudio de la violencia bipartidista y otros conflictos políticos en Colombia. *La violencia en Colombia* (1968), de Germán Guzmán Campos, Eduardo Umaña Luna y Orlando Fals Borda, constituye una de las piezas fundamentales de estas investigaciones.

cultural ha tenido la difícil tarea plantear alternativas para la resolución de los conflictos sociales (Jaramillo 238).

Si bien la historia republicana de Colombia se había caracterizado por el uso de la violencia como una estrategia para consolidar el dominio económico y político de las élites, el asesinato del candidato presidencial liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948 provocaría no solo un confrontamiento abierto entre los partidos conservador y liberal, sino una serie de conflictos regionales en todo el territorio. Durante este período, conocido simplemente como la “Violencia”, las élites de ambos partidos movilizarían sus bases en un baño de sangre. Mientras los conservadores formarían una plataforma compuesta por instituciones como la iglesia y el ejército, los liberales forjarían una frágil alianza entre sectores de la élite, socio demócratas, minorías étnicas y militantes de izquierda (Fatal 4). Los principales agentes del terror en las áreas rurales fueron los “chulavitas”, campesinos reclutados por el partido conservador para remplazar a los policías de tendencia liberal, y los “pájaros”, asesinos financiados por el mismo partido; por su parte, varios militantes liberales y comunistas se organizarían en el tipo de guerrillas rurales al origen de las Fuerza Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Varios filmes han explorado este período. Mientras una producción posterior como *El río de las tumbas* (1964), de Julio Luzardo, dramatiza la indolencia de la sociedad colombiana frente a las víctimas de la Violencia por medio del retrato colectivo de un pueblo ficticio, décadas más adelante Francisco Norden analizaría la perspectiva individual de los perpetradores en *Cóndores no entierran todos los días* (1984), un biopic de León María Lozano, uno de los “pájaros” más atroces y temidos.

Cuatro años después del golpe de estado de 1953, que instauraría la dictadura militar del general Gustavo Rojas Pinilla, los partidos conservador y liberal llegarían a un acuerdo para alternarse la presidencia de Colombia, en un gobierno conocido como el Frente Nacional (1958-

1974), y así poner fin a la violencia bipartidista. Aunque el Frente Nacional supondría un retorno a una estabilidad institucional, la alternancia de ambos partidos y la existencia de un sistema político presidencialista impediría la participación de un tercer partido en el proceso democrático.⁶ Junto con estas restricciones al desarrollo del país, el fervor revolucionario provocado por la Revolución cubana (1953-1959) daría origen a una serie de movimientos guerrilleros en todo el territorio durante las décadas de los 60 y 70. Mientras guerrillas como las FARC tenían un origen en la corriente comunista y las luchas sociales de los años 50, nuevas guerrillas como el ELN (Ejército de Liberación Nacional) y el EPL (Ejército Popular de Liberación) se inspirarían en corrientes como el guevarismo, el maoísmo y la teología de la liberación. Así mismo, en contraste con la naturaleza rural de estas guerrillas, una guerrilla nacionalista como el M19 se concentraría inicialmente en las áreas urbanas del país. La atmósfera cultural al origen de esta segunda generación de movimientos guerrilleros también perfilaría la emergencia de un cine documental comprometido. Junto con documentales sobre la realidad política del país, varios cineastas se tornarían a la desigualdad social desde una perspectiva anclada en la educación popular reflexiva. Si, por un lado, *Camilo, el cura guerrillero* (Francisco Norden, 1974) retrata la vida de Camilo Torres (1929-1966), el sacerdote colombiano pionero de la teología de la liberación, quien se alistaría en las filas del ELN; por el otro lado, un documental como *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1972) combina los paradigmas del *cinéma vérité* con un mensaje político directo: así, pese a su carácter observacional, el filme concluye con la combativa frase de Torres, “la lucha es larga...comencemos ya”. Finalmente, en contraste con el cine documental, el guerrillero o

⁶ Antes de los años 80, el presidente colombiano estaba a cargo de elegir a los gobernadores de cada departamento, quienes a su vez elegían a los alcaldes de ciudades y cabezas municipales. En 1986 la elección de alcaldes y gobernadores fue asignada al pueblo colombiano.

revolucionario ha sido una figura elusiva o, simplemente, ausente en el cine de ficción colombiano de estas décadas, como lo ha notado el crítico Pedro Adrián Zuluaga (una discusión que retomaré luego).

Mientras la emergencia de un amplio número de movimientos guerrilleros supuso una manifestación de la fragilidad de la democracia colombiana, cuya creciente dependencia en los decretos de “estado de sitio” apuntaba a su declive hacia un estado permanente de excepción (Tate 40), la bonanza marimbera de los años 70 inició un nuevo capítulo en la historia de Colombia marcado por la exportación de drogas ilícitas, la modernización agraria, la consolidación militar del estado y la integración con la política exterior de los Estados Unidos (Britto 9). El narcotráfico pronto generó múltiples formas de violencia en Colombia, así como la expansión de los actores armados —legales e ilegales—. Debido a la transición a la exportación de cocaína, un producto más rentable y fácil de manejar, en las ciudades de Cali y Medellín emergieron una serie de imperios familiares que dominarían la industria del tráfico. Si en un primer momento las élites tradicionales toleraron la expansión del narcotráfico, la decisión de extraditar a Pablo Escobar y los hermanos Rodríguez Orejuela significó el inicio de una guerra frontal entre el estado y los carteles. El ascenso y la caída meteóricas de Escobar, así como las profundas transformaciones sociales asociadas al narcotráfico, han marcado el imaginario cultural colombiano, especialmente en el ámbito cinematográfico. Como lo analizaré en la siguiente sección, el universo de la *comunas* dio origen a una serie heterogénea de producciones audiovisuales: desde la ficción documental de Víctor Gaviria —cuyo trabajo con actores naturales determina la historia, el ritmo y el lenguaje de sus largometrajes— hasta melodramas como *Rosario Tijeras* (2005), de Emilio Maillé, que marcaron la transición de esta realidad

social al registro televisivo y las plataformas de *streaming* con series como *Narcos* (Chris Brancato, José Padilha, Carlo Bernard y Doug Miro, 2015).

Después de un primer fracaso del gobierno de Belisario Betancourt (1982-1986), las administraciones de Virgilio Barco (1986-1990) y César Gaviria (1990-1994) lograrían pactar un acuerdo de paz con varias de las guerrillas de la época, a excepción de las FARC y el ELN. En un contexto altamente inestable, la sociedad colombiana sería testigo de una expansión democrática cuyo resultado más notable fue la redacción de la Constitución de 1991, un documento que afirmaría tanto las libertades individuales como el carácter pluriétnico de Colombia. Y, sin embargo, pese a la disolución de los carteles de Cali y Medellín, en la misma década los lazos entre las organizaciones paramilitares y el narcotráfico se consolidarían, con varios traficantes de alto rango asumiendo el rol de jefes. Con la creación de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) en 1997, los paramilitares dejaron de ser una serie de ejércitos fragmentados en regiones para convertirse en un actor económico y político en un plano nacional. Además de la expansión de sus tropas, que se ubicaría en más de 15.000 para el final de los años 90, los paramilitares iniciaron una serie de operaciones contrainsurgentes caracterizadas por su alto grado de violencia.

Con todos los actores en la mesa, el escalamiento del Conflicto interno coincidiría con el inicio del nuevo milenio. La conjunción del auge de Colombia como uno de los principales exportadores de drogas ilícitas, la emergencia de grupos paramilitares, y el fracaso de los diálogos de paz entre el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002) y las FARC resultaría en una mezcla fatal con graves consecuencias humanas y políticas. Si bien este enfrentamiento se desarrolló principalmente en escenarios rurales, muchas veces sin que las ciudades tuvieran un conocimiento adecuado de él, sus consecuencias moldearían la política y la opinión pública a

nivel nacional. En 2002, Álvaro Uribe Vélez, un joven político que promulgaba una vía armamentística al conflicto, sería electo como nuevo presidente de Colombia. Pese a que la intensidad de la guerra decreció considerablemente a partir de su primer mandato como presidente, su política de “seguridad democrática” subsumiría la “democracia” a la “seguridad”. Además de la interceptación ilegal de miembros de la oposición, su administración enfrentaría una de las acusaciones más graves en materia de violencia estatal: el episodio de los falsos positivos.⁷ La producción cinematográfica de la época es heterogénea y sus diagnósticos contradictorios. En contraste con filmes como *El colombiano dream* (Felipe Aljure, 2006) o *Apocalipsur* (Javier Mejía, 2007), cuya fascinación por la violencia resulta simplificadora y paralizante, filmes como *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2010) retrata los horrores del Conflicto Interno desde una perspectiva infantil, como una estrategia para proteger las emociones del espectador en un contexto en el cual era difícil mantener un balance entre “las políticas del terror y las políticas del afecto” (Suárez 176, 199).

Como parte de su esfuerzo por promover la desmovilización de los paramilitares, en 2005 el congreso aprobaría la Ley de Justicia y Paz del gobierno de Uribe, que delinearía el marco jurídico especial para la integración de los antiguos combatientes. Si bien se trató de un proyecto polémico, no solo por su alto grado de impunidad sino por la ausencia de un compromiso con la verdad histórica, la Ley de Justicia y Paz sería la primera pieza de una serie de leyes y reformas institucionales para facilitar la transición hacia un postconflicto. Años más adelante, en 2011, la administración de Juan Manuel Santos (2010-2018) promulgó la Ley de Víctimas y Restitución

⁷ El episodio de los llamados “falsos positivos” es uno de los más oscuros de la historia reciente del país, como lo demuestra el hecho de que hoy, más de diez años después de hacerse pública esta práctica, no hay un consenso sobre el número de víctimas. En el marco del Conflicto Interno, donde el estado presionó al ejército para demostrar resultados en su lucha contra las guerrillas, varios batallones incurrieron en ejecuciones extrajudiciales de civiles para hacerlos pasar como bajas de combate a cambio de beneficios económicos o vacaciones.

de Tierras, que garantizaría a las víctimas tanto una reparación material como el derecho a la verdad. Una de las medidas de esta ley fue la creación del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), la entidad estatal creada para esclarecer la historia reciente de Colombia en un contexto en el cual la creación de una comisión de verdad y reconciliación todavía era lejana.

Mucho antes de 2016, cuando la administración Santos y las FARC firmarían un acuerdo de paz, el estado colombiano había empezado a construir la arquitectura jurídica e institucional de una transición al postconflicto. Mientras en un plano jurídico es posible establecer un continuo entre la Ley de Víctimas (2005) y la Jurisdicción Especial de Paz (2017), marcado por discrepancias y correcciones, los hallazgos del CNMH sentaron las bases del trabajo memorialístico de la Comisión de la Verdad (2017): gracias a este trabajo conjunto, la Comisión pudo concluir que entre 1958 y 2020 el Conflicto Interno ha causado: “más de nueve millones de víctimas, de las cuales el 90% son civiles: cerca de 450.664 personas muertas y 121.768 desaparecidas, así como millones desplazadas, muchas hoy en el exilio, y miles secuestradas, violadas o torturadas”(380). Así, desde el 2012 cuando se iniciasen los diálogos de paz de la Habana hasta el 2023 —el momento en el que escribo—, Colombia se ha ubicado en múltiples temporalidades a la vez: pese a la realidad de un conflicto todavía presente, la necesidad de confrontar los traumas pasados ha coexistido con la aspiración a una paz futura. Ante este escenario, mucho antes de que las condiciones de un postconflicto fueran posibles, el cine colombiano ya había empezado a tejer una narrativa transicional.

El cine colombiano contemporáneo: continuidades y rupturas

En 2004, el Festival de San Sebastián estrenó la ópera prima del director Ciro Guerra, *La sombra del caminante*. Ubicada en los barrios marginales de Bogotá, este drama en blanco y negro retrata el encuentro entre Mañe (César Badillo), un hombre discapacitado que sufre de los abusos

de pandilleros, y un silletero (Lowin Allende), esto es, un hombre cuyo oficio consiste en cargar pasajeros en su espalda en el centro de la capital. Cuando ambos personajes desarrollan una amistad anclada en su experiencia de precariedad, Mañe reconoce en el silletero a su antiguo victimario: aquel que asesinó a su familia y lo obligó a desplazarse a una ciudad inhóspita. En un final cuya resonancia transicional es evidente, la víctima reconoce la humanidad del perpetrador y decide perdonarlo. Si bien eran un momento en el cual la resolución del Conflicto Interno era lejana, la ópera prima de Guerra concluía como una alegoría social sobre la necesidad de hacer memoria y perdonar. Como lo reconoce Pedro Adrián Zuluaga, *La sombra del caminante* fue una de las cintas inaugurales del cine del postconflicto, pues se trata de un drama “que asume el imperativo de convocar los fantasmas que la guerra ha dejado a su paso y materializarlos en una narrativa que nos muestra una pedagogía de la reconciliación” (“Cine colombiano contemporáneo: El espejo astillado de un país”).

Además de marcar el inicio de un cine sobre los dilemas transicionales, *La sombra del caminante* se situó entre el antes y el después de una serie de renovaciones que determinarían la etapa más reciente del cine colombiano. La ópera prima de Guerra nació como un proyecto en las aulas de la Universidad Nacional de Colombia, una de las principales escuelas de cine del país. Inicialmente el largometraje no tuvo apoyo estatal, pues su producción inició en el período comprendido entre la liquidación del FOCINE en 1993 y la aprobación de la Ley de Cine de 2003. Pese a estas limitaciones, Guerra y su equipo presentaron su proyecto en el Foro de coproducciones en San Sebastián, donde obtuvieron el premio Cine en construcción (Luna y Meers). Detrás de la realización del filme, estuvo la productora Ciudad Lunar, donde coincidieron las productoras Diana Bustamante y Cristina Gallego, también egresadas de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional. Después de su estreno en San Sebastián en 2004, *La*

sombra del caminante recibió el Premio de la audiencia en el festival Cine Latino de Toulouse y fue exhibidas en varios festivales internacionales. Como lo han notado María Luna y Philippe Meers, pese a que en un inicio el largometraje no tuvo un apoyo estatal, después de su éxito el Ministerio de Cultura de Colombia decidió incluir *La sombra* en una muestra en Cannes en 2007 con el fin de exponer la diversidad del nuevo cine nacional en el contexto de las reformas legislativas de años anteriores.

La sombra del caminante precedió, entonces, la renovación de temas y perspectivas en el cine colombiano, así como la implementación de un nuevo marco institucional para fomentar la producción nacional. Diez años después de la disolución de la Compañía del Fomento Cinematográfico (FOCINE), la entidad estatal a cargo de la financiación y, en ocasiones, la producción del cine colombiano entre 1978 y 1993, en el 2003 el congreso colombiano aprobó la Ley de Cine con el objetivo de propiciar un desarrollo de la cinematografía nacional. En términos generales, esta ley fue la culminación de la Ley de Cultura de 1997, que promovía la cultura como una forma de consolidar la identidad multiétnica de Colombia, en sintonía con la constitución de 1991 (Rueda 146). Contrariamente al carácter burocrático del FOCINE, el Ministerio de Cultura buscó apoyar el cine nacional por medio de fondos públicos y privados, incentivos y deducciones tributarias para las empresas, además de la creación de instituciones como Proimágenes Colombia.⁸

Ante el auge en la producción cinematográfica entre 2010 y 2020, así como la emergencia de una nueva generación de directores y productores, la crítica ha tenido una opinión dividida a la hora de calificar esta tendencia como un “nuevo cine colombiano”. Por un lado,

⁸ Proimágenes es una entidad sin ánimo de lucro y de naturaleza mixta cuya misión, de acuerdo con su página web, es “Fomentar la industria audiovisual colombiana, incidir en la construcción de políticas públicas y liderar un sistema de apoyo en constante evolución para que el audiovisual sea un motor de desarrollo cultural y económico del país”.

como señala Juana Suárez, la fascinación por la novedad oculta las continuidades que hay entre el cine contemporáneo y el cine de las décadas anteriores (180). Además de que directores de otras generaciones como Víctor Gaviria han continuado con su trabajo creativo, colaborando en ocasiones con directores más jóvenes, muchas cintas contemporáneas responden a algunas de las inquietudes del cine anterior, particularmente a su constante búsqueda de un lenguaje artístico apropiado para dimensionar la violencia. Por otro lado, como afirma María Helena Rueda, enfatizar la renovación de un cine nacional puede opacar la mayor importancia de las transformaciones globales y regionales en la producción cinematográfica. Los cambios que han ocurrido en Colombia tienen un paralelo con lo que también ha sucedido en países como México, Chile y Argentina, por ejemplo, donde la producción cinematográfica ha incrementado en los mismos años (144). Finalmente, Zuluaga ha llamado la atención a la ligera disminución de la cuota de pantalla del cine colombiano en las salas nacionales pese al incremento en el número de producciones: para el 2022, solo un 3.3% del total de espectadores asistió a una película colombiana (Proimágenes).

Aunque comparto las reservas de la crítica, los últimos años han evidenciado las rupturas entre el cine colombiano contemporáneo y el cine de las décadas anteriores: una serie de transformaciones que ameritan el uso del término “nuevo cine”. Además del mayor acceso a talleres, fondos y festivales internacionales —principalmente en Europa—, así como la colaboración con equipos de producción extranjeros; el cine colombiano independiente se ha abocado a la doble tarea de confrontar aquellas memorias previamente marginalizadas de la esfera pública y, al mismo tiempo, cuestionar las convenciones en torno a la representación de la violencia. Como lo revelan las temporalidades, las geografías y los actores sociales que retrata, el

cine contemporáneo mantiene un tenso diálogo con el cine precedente, en el cual las continuidades se confunden con las rupturas.

Temporalidades: una memoria múltiple

Si el cine colombiano de los años 90 e inicios del 2000 ha sido frecuentemente caracterizado por su *presentismo*, el cine contemporáneo se resiste a una categorización temporal precisa.

Contrariamente a filmes como *Rodrigo D: no futuro* (Víctor Gaviria, 1989), cuyo énfasis en una realidad social urgente opaca una proyección del futuro, varios filmes recientes retornan a un pasado distante con el fin de articular visiones alternativas sobre el postconflicto; en otras palabras, las ansiedades en torno al Conflicto Interno “contaminan” la recreación de otros pasados. Este tipo de negociaciones, referencias y préstamos nos obligan a hablar del carácter multidireccional de la memoria: contrariamente a un modelo según el cual en la esfera pública hay una competencia entre grupos con identidades e historias nítidamente definidas, Michael Rothberg ha postulado un modelo multidireccional que da cuenta de los nexos productivos que siempre han existido entre narrativas históricas heterogéneas (3). En un contexto en el cual los debates sobre la memorialización del Conflicto Interno han estado vinculados a otras historias de victimización, el cine colombiano contemporáneo ha dramatizado episodios tan diversos como la memoria del cimarronaje (*Chocó, El vuelco del cangrejo*), el genocidio de las poblaciones nativas (*El abrazo de la serpiente*), la bonanza marimbera (*Pájaros de verano*) y el advenimiento de la industria azucarera (*Corta, La tierra y la sombra*).

Estas dinámicas permiten entender que una película como *El abrazo de la serpiente*, por ejemplo, haya llevado al cine la historia del genocidio de las poblaciones nativas y de la explotación del Amazonas colombiano pocos años después de la conmemoración de los cien

años de este crimen de lesa humanidad. Como lo hiciera hace un siglo la novela *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, la cinta de Guerra exhorta a sus espectadores no solo a confrontar la historia de violencia sufrida por las poblaciones de esta región, sino también a reflexionar sobre los riesgos ambientales que han amenazado al Amazonas por varias décadas. Se trata de un filme que entreteje distintas historias de victimización asociadas a un mismo territorio, por cuanto explora las formas de dominación que han ejercido por siglos instituciones como la iglesia, la industria y el estado contra los habitantes de la selva amazónica. Pese a que *El abrazo de la serpiente* ha sido criticada por representar a los pueblos indígenas como comunidades sin agencia (Zuluaga, “Ciro, ¿por qué no te callas?”), considero necesario valorar el papel de este cine en la reemergencia de memorias marginalizadas en el marco de los acuerdos de paz de 2016, donde el esclarecimiento de la verdad histórica está en estrecha relación con la reparación simbólica y material de las comunidades afectadas por la violencia.

Cartografías de la memoria: el giro rural en el cine

La construcción de una memoria múltiple en el cine colombiano está necesariamente vinculada con la exploración de otras geografías. Si bien los filmes de las décadas precedentes se habían caracterizado por llevar personajes marginales de la sociedad al centro de la atención pública, como lo demuestran los largometrajes de Víctor Gaviria, el cine contemporáneo se distingue por haber adoptado una perspectiva territorial para hacer memoria. Espacios marginalizados como la Costa del Pacífico, el Amazonas colombiano o la península de La Guajira, entre otros, han permitido a los cineastas captar tipos de violencia que no se circunscriben exclusivamente a la violencia de carácter político, como es el caso de la discriminación, del desplazamiento por causas económicas o de las crisis socioambientales. Como sostiene María Ospina, el territorio en

este cine aparece no solo como un simple trasfondo, sino como un espacio saturado de sentido, donde la representación del paisaje natural es inseparable de los conflictos de sus pobladores (259).

En sintonía con las reflexiones de Luis Carlos Sánchez sobre el desbalance entre las historias de victimización, el cine de la última década se ha tornado a capturar la complejidad cultural e histórica de distintos territorios rurales y hacerla accesible a los espectadores de las ciudades. De esta manera, al dramatizar la historia de aquellas comunidades que fueron afectadas por la guerra, la discriminación o la desigualdad económica, estas cintas restituyen un equilibrio entre las memorias en el campo de la representación. A ese respecto, es sintomático que el reconocimiento de los efectos desiguales del conflicto en las áreas rurales colombianas, que concentraron el mayor número de víctimas, haya ocurrido en simultáneo con lo que María Ospina ha llamado el giro rural en el cine. Aunque sería impreciso caracterizar el cine nacional como un cine urbano, durante la década de los noventa ciudades como Medellín o Bogotá fueron las locaciones predilectas de los cineastas. Se trataba de un cine que exploraba temas tan variados como la criminalidad urbana, la corrupción, la juventud y los conflictos de la clase media. En contraste con esa tendencia, sin embargo, numerosos cineastas contemporáneos han optado por locaciones rurales. Si bien es cierto que hay muchas razones que explican este desplazamiento, entre ellas la accesibilidad de nuevas tecnologías de grabación, considero que uno de los factores principales para entender este giro es la emergencia de los discursos memorialísticos y su influencia en el cine.

Este giro rural ha coincidido con un cuestionamiento sobre la triangulación de la mirada, el espacio y el poder. Como lo ha afirmado Ospina, contrariamente al uso de tomas aéreas y planos generales, que buscan hacer del territorio un paisaje consumible (262), filmes como *El*

vuelco del cangrejo y *La sirga* visibilizan la densidad social y cultural de espacios periféricos por medio del uso recurrente del *close-up* y tomas prolongadas. Así, la cámara no solo neutraliza la mirada voyerista del paisaje común a las estrategias de mercadeo del país, sino que nos permiten concebir una distribución alternativa de la vida social y política a aquella impuesta por una representación utilitaria, o mejor, extractiva, del territorio.

Sin embargo, el cine colombiano sintetiza el carácter contradictorio de una nación que, a la vez que ha buscado promover su carácter de una sociedad multicultural después de la constitución de 1991, históricamente se ha caracterizado por la exclusión de estas mismas identidades en un plano material y político. Aunque los cineastas contemporáneos se han volcado a locaciones de difícil acceso que habían sido excluidas de la pantalla, la circulación del cine en Colombia continúa siendo centralizada. Solo Bogotá, Medellín, Cali y Barranquilla concentran cerca del 75% de las salas de cine del país, locaciones que, pese a la emergencia de nuevas plataformas digitales, continúan siendo el medio de difusión inicial del cine colombiano (Correa, “¿Se puede celebrar el cine colombiano?”). En otras palabras, la brecha entre aquellos que son representados y aquellos que consumen estas representaciones aún no ha sido franqueada por el cine. En vista de estas limitaciones, es necesario cuestionar qué tipo de alianzas políticas puede establecer el séptimo arte en una sociedad marcada por la exclusión.

Actores sociales: un cine adolescente

La recurrente presencia de actores naturales en el cine colombiano contemporáneo puede permitirnos abordar estas preguntas desde otra perspectiva. En varias producciones recientes, las comunidades locales han participado como actores y asistentes en el rodaje. Casos como *El vuelco del cangrejo*, en el que la mayoría de los actores pertenecen a la población de La Barra y

representan sus propios papeles ante la cámara; *La tierra y la sombra*, en el que actores profesionales y actores naturales participan como protagonistas; o *El abrazo de la serpiente*, en el que el protagonista es representado por actores naturales de la Amazonía, son algunos ejemplos de las distintas maneras en las que los equipos de producción trabajan conjuntamente con las poblaciones. Como sostiene María Helena Rueda, el carácter colaborativo de este cine revela una tendencia entre los directores y sus equipos a involucrarse con los problemas de una comunidad para hacer intervenciones locales (142). Una ilustración de este tipo de intervenciones es *Porfirio*, de Alejandro Landes. En esta cinta, el papel principal es interpretado por el mismo Porfirio Ramírez Aldana, es decir, el hombre en el cual está basado este filme, y su familia. Sin sobresaltos dramáticos, *Porfirio* retrata la cotidianidad de Ramírez Aldana, una de las víctimas más célebres del conflicto armado por haber secuestrado un avión para pedir una indemnización al estado. Aunque la cinta legitima hasta cierto punto los fines políticos del protagonista, pues se explota la atracción del público por una figura que lucha contra el estado para reclamar sus derechos, *Porfirio* es también una reflexión crítica sobre los conflictos que convergen en este personaje. Además de desestabilizar la separación de cine de ficción y de no ficción, uno de los logros de *Porfirio* consiste en plantear una relación más ecuánime entre aquellos que han sido relegados a la pasividad de ser representados y los directores.

Pero mientras el cine independiente colombiano ha recurrido a actores naturales de diferentes trasfondos sociales y étnicos, la presencia de actores adolescentes ha sido un elemento dominante en las cintas contemporáneas. En lugar de una ruptura, la centralidad de esta figura consiste en una de las mayores continuidades con el cine de décadas anteriores. Como una tendencia inspirada en el neorrealismo italiano y perfeccionada por el director Víctor Gaviria en filmes como *Rodrigo D: no futuro* o *La vendedora de rosas*, cuyos jóvenes actores representaron

su propia realidad ante la cámara, un número significativo de dramas contemporáneos han recurrido a la experiencia adolescente para reflexionar sobre los dilemas transicionales. Filmes como *Monos* (Alejandro Landes, 2019), *Los reyes del mundo* (Laura Mora, 2022) y *La jauría* exploran los efectos del Conflicto Interno y la desigualdad social en los gestos y la corporalidad de los actores naturales. Como ocurriera con el fenómeno del sicariato, el adolescente se ha convertido en el prisma predilecto del cine colombiano para explorar las ambigüedades morales del Conflicto Interno. A excepción de un filme como *Selva roja* (Juan José Lozano, 2022), un drama sobre la comandancia de las FARC, la producción audiovisual colombiana ha representado al guerrillero principalmente como un adolescente. Por ello, el despliegue de la experiencia adolescente debe leerse en paralelo no solo al carácter transicional de esta figura, sino también a las limitaciones de los marcos memorialísticos actuales

Descripción de los capítulos

Como una muestra limitada del cine colombiano contemporáneo, he seleccionado aquellos filmes que ilustran las distintas aproximaciones de este cine a la memoria histórica. De acuerdo con mi lectura, la producción cinematográfica reciente se podría dividir en una serie de metáforas y figuras en torno a la memorialización del pasado. Por ello, los capítulos en mi disertación analizan el cine en relación con los vacíos de la memoria histórica, sus geografías, sus cuerpos y, finalmente, su articulación en un contexto transnacional.

En el capítulo 1, titulado *Los vacíos de la memoria*, analizo las políticas de la memoria en *El abrazo de la serpiente*, un filme que se adjudica la tarea contradictoria de narrar el exterminio de las poblaciones nativas del Putumayo colombiano y, al mismo tiempo, señalar la imposibilidad de hacer memoria debido a los vacíos en el archivo histórico. Además de un lenguaje audiovisual envolvente y de un montaje que cuidadosamente reproduce el registro

etnográfico de la época, el largometraje dirigido por Ciro Guerra y producido por Cristina Gallego dramatiza el exterminio de numerosos pueblos amazónicas durante la bonanza cauchera, entre ellos, los Huitoto, Bora, Okaina y Muinane. Como pocas otras cintas colombianas, *El abrazo* se sirve de un vocabulario global de los derechos humanos centrado en la memoria y la reparación de los crímenes cometidos contra las poblaciones indígenas durante la ola de modernización del siglo XIX. Sin embargo, la variada recepción de *El abrazo* da cuenta de las disyuntivas asociadas a la memorialización de las “Atrocidades del Putumayo”: celebrado inicialmente como el primer largometraje colombiano en reivindicar la historia de los pueblos amazónicos, el filme de Guerra fue posteriormente criticado por articular un discurso neocolonial que oscurece la existencia de los sobrevivientes y su lucha por la preservación de su cultura y sus territorios ancestrales. En lugar de ubicar a *El abrazo* exclusivamente como resistente o cómplice de una lógica neocolonial, me detengo en las contradicciones que la cinta articula. Como el título de mi capítulo lo sugiere, me interesa analizar los peligros, pero también el potencial político de los vacíos de la memoria. En un contexto en el cual las exigencias por la memoria, la reconciliación y la no repetición ocupan una posición central en los debates públicos a raíz de los Acuerdos de paz, *El abrazo* se une a la agenda de activistas y académicos por inscribir la experiencia de las poblaciones indígenas en las narrativas históricas colectivas. En el filme, las voces ininteligibles y los cuerpos ausentes advierten no solo sobre la incómoda permanencia del exterminio cauchero en el presente, sino más ampliamente los vacíos irreparables en la memoria colectiva nacional.

En el capítulo 2, titulado *Memoria y territorio en el cine colombiano*, analizo la relación entre la memoria y la construcción del paisaje en el cine colombiano contemporáneo. Ubicado en las plantaciones de caña de azúcar del Valle del Cauca, *La tierra y la sombra* (2015) es un drama

sobre el duelo familiar y las crisis ecológicas del presente. Después de diecisiete años de abandonar a su familia, el filme inicia cuando Alfonso regresa a su antigua finca a cuidar de su hijo enfermo, quien sufre de una enfermedad respiratoria aguda. Mientras los trabajadores de las plantaciones protestan contra las injustas condiciones laborales, el protagonista es testigo de la degradación ambiental causada por la contaminación y la erosión de los suelos. La ópera prima de César Augusto Acevedo epitomiza el giro rural en el cine colombiano conceptualizado por María Ospina, esto es, una serie de filmes que deconstruyen una mirada extractiva por medio de una cinematografía atenta a la memoria histórica y cultural asociada al territorio. Sin embargo, mientras la crítica ha examinado cómo la trama del filme está conectada a los debates sobre la violencia estructural y la distribución de la tierra en un contexto transicional, este capítulo explora el imaginario botánico del drama. Al concentrarme en su visualidad háptica y su representación de las plantas, arguyo que *La tierra y la sombra* despliega un escenario de interdependencia y cohabitación con lo no-humano: una tarea urgente en un presente marcado por el rápido declive de la biodiversidad.

En el capítulo 3, titulado *Los cuerpos de la memoria*, me detengo en la recurrencia de la figura del adolescente en el cine sobre el Conflicto Interno. En un presente polarizado por la interpretación de las causas y las responsabilidades históricas en torno a la violencia política, el cine colombiano del nuevo milenio tuvo como tarea construir un frágil consenso sobre el pasado. En este contexto, los primeros dramas sobre la guerra optaron por la perspectiva del niño como una víctima integral. No obstante, una segunda ola de producciones pronto empezó a experimentar con otras perspectivas narrativas, entre ellas la perspectiva adolescente. El drama *Monos* ejemplifica esta tendencia. Estrenada en las salas de cine colombianas en 2019, tres años después de la firma del Acuerdo de Paz entre el gobierno y las FARC, el tercer largometraje de

Alejandro Landes entremezcla el género del *coming of age* con la historia colombiana reciente. Con la participación de un equipo internacional, entre ellos la cámara de Jasper Wolf y la banda sonora de Mica Levi, *Monos* aborda el reclutamiento de menores durante el conflicto armado interno. En el filme coincide un retrato transgresivo del guerrillero con una estética visceral: el énfasis en el adolescente como el sujeto de la historia, así como un lenguaje audiovisual centrado en las reacciones sensoriales, provocan las reacciones más viscerales del espectador. Además de una exploración de las zonas grises del Conflicto Interno, *Monos* pone de relieve las fijaciones afectivas en el pasado y las dificultades de superar este trauma histórico.

En el capítulo 4, titulado *Colombia desde un lente transnacional*, analizo las coproducciones extranjeras sobre el pasado colombiano. Después de un repaso de la *sicaresca* y el cine inspirado por el realismo mágico, me detengo en el caso de *Memoria* (2021), el primer filme del director tailandés Apichatpong Weerasethakul producido en un país extranjero. Como una coproducción entre varios países del Sur global, *Memoria* explora los límites difusos de la identidad y la memoria colectivas. La historia inicia cuando una escocesa radicada en Colombia es despertada por un misterioso ruido que la llevará a explorar los espacios físicos y sonoros de Bogotá, solo para encontrar su verdadero origen en las áreas rurales al margen de la capital. Además del contrapunto entre el campo y la ciudad, el pasado precolombino y la modernidad, *Memoria* combina la ciencia ficción y las especulaciones literarias al mejor estilo borgiano con una cinematografía intencionalmente lenta, contemplativa y poco convencional. De acuerdo con mi lectura, *Memoria* ilustra las posibles trayectorias del cine colombiano ante un escenario transnacional. Si, por un lado, la cinta ejemplifica las nuevas formas de colaboración entre productoras nacionales e internacionales, además del estatus de Colombia como una locación filmica; el tema de la memoria, por el otro lado, apunta a una renovada proyección del país en el

cine, esta vez anclada en la reflexión del pasado y la experimentación con el lenguaje cinematográfico. En este capítulo reflexiono, entonces, sobre el papel que la “memoria” — ampliamente entendida— puede tener en la inserción del cine colombiano contemporáneo en los circuitos cinematográficos transnacionales.

Capítulo 1

Los vacíos de la memoria

La reemergencia del genocidio del Putumayo en *El abrazo de la serpiente*

En 2015, el director colombiano Ciro Guerra y su equipo estrenaron *El abrazo de la serpiente*, una cinta que retrata la crisis social en el Amazonas provocada por la Bonanza cauchera a inicios del siglo XX. Grabada en el sur del país, el tercer largometraje de Guerra pronto recibió un gran reconocimiento nacional e internacional, lo que lo llevaría a convertirse en el primer largometraje colombiano en ser la lista final de las cintas nominadas al Óscar a mejor película extranjera. Como parte de una industria que busca consolidar su posición, el éxito de Guerra auguraba un futuro prometedor para el cine colombiano contemporáneo. Sin embargo, la fama extendida de *El abrazo* contrasta con el reconocimiento limitado del evento histórico que dramatiza: la esclavización y el exterminio masivo de las poblaciones indígenas del Putumayo como consecuencia de la extracción del caucho amazónico. Considerado como uno de los primeros genocidios del siglo pasado (Mitchell en Casement 183), las violaciones a los derechos humanos cometidas por la Casa Arana son todavía un episodio irresuelto en la historia de la región. En tanto que los abusos fueron documentados por Roger Casement en su famoso *Libro azul británico*— un hito en el desarrollo de los reportes humanitarios—, ninguno de los autores intelectuales fue enjuiciado. Solo hasta 2012, cien años después de la publicación del reporte, los gobiernos de Colombia y Perú finalmente admitirían su responsabilidad en los crímenes y pedirían perdón a las comunidades amazónicas en una ceremonia oficial (Farje).

Para complicar esta discusión sobre la memoria histórica, es preciso mencionar las circunstancias de la reemergencia de la Bonanza cauchera en la esfera pública. En el mismo

período del centenario del genocidio y el estreno de *El abrazo*, Colombia hacía una transición política histórica. Después de un prolongado y letal conflicto armado, el gobierno nacional y las FARC (las fuerzas armadas revolucionarias de Colombia) habían iniciado un proceso de paz que culminaría con el Acuerdo de Paz de 2016. En ese contexto, en el cual las exigencias por la memoria, la reconciliación y la no repetición ocupaban una posición central en los debates públicos, el filme de Guerra se unía a los esfuerzos de activistas y académicos por inscribir las memorias de las poblaciones indígenas en la narrativa histórica oficial. Como muchos líderes comunitarios argüían, la experiencia indígena de la violencia no podía ser circunscrita al marco temporal del Conflicto Interno (CNMH, *Endulzar la palabra* 26): la reciente guerra no era una excepción, sino otra iteración de una larga historia de segregación, violencia y despojo contra las minorías étnicas en Colombia.

Esta reclamación era especialmente relevante para el caso del Putumayo. Después de la Bonanza cauchera, esta región ha continuado siendo un espacio de confrontación entre distintos actores legales e ilegales por el control de sus recursos naturales. Si el narcotráfico hizo del Putumayo uno de los epicentros de la guerra en los noventa, hoy la minería ilegal está devastando el río Caquetá y afectando severamente la salud de las comunidades huitoto, cuya dieta tradicional depende de la pesca en este cuerpo de agua. En 2018, la revista *Semana* publicó un reportaje alarmante sobre los efectos de la minería ilegal en la salud de dicha población. Mientras los niveles de mercurio en los ríos amazónicos han incrementado velozmente en los últimos años, los casos de malformaciones físicas y otras enfermedades congénitas se hacen más frecuentes en esta tribu (“Muerte lenta”). Una vez más, los derechos a la vida y al territorio de las poblaciones indígenas eran amenazados por un modelo económico extractivo. Dados los legados visibles de injusticias estructurales pasadas, la apropiación del pasado de la Bonanza cauchera

por parte de *El abrazo* pone de manifiesto la tensión entre las exigencias políticas de la memoria y su comercialización en el cine.

El presente capítulo trata sobre las implicaciones de representar violaciones masivas a los derechos humanos, pues examino de qué manera el filme de Guerra ha perfilado la memoria de las Atrocidades del Putumayo y con qué fines. ¿Cuál ha sido la conexión entre la representación cinematográfica de este trauma colectivo y los debates actuales sobre la memoria, el reconocimiento y la justicia? A partir de la noción de *la multidireccionalidad de la memoria*, un término acuñado por el académico Michael Rothberg para describir el carácter relacional de la memoria, mantengo que *El abrazo de la serpiente* urge a la audiencia a reflexionar sobre los vínculos entre la Bonanza cauchera y el presente de transición después de los Acuerdos de Paz de 2016, así como el deterioro socioambiental del Amazonas y, más ampliamente, la crisis climática. Como Rothberg ha señalado, las dinámicas de la memoria implican “negociaciones, referencias y préstamos” entre distintas historias, independientemente de su origen geográfico o su pertenencia a un grupos étnico o político. Contrariamente a una comprensión de la memoria basada en la competencia, esta noción implica que las memorias colectivas emergen dialógicamente y no pueden ser disociadas una de la otra (11). Con base en esta definición, planteo que la memorialización de la Bonanza cauchera es un proceso a doble vía. Si los debates contemporáneos a raíz del Proceso de paz han permitido la reemergencia de otras historias de victimización, es también necesario analizar cómo estas memorias ofrecen otras perspectivas para reflexionar sobre el Conflicto Interno. ¿Cuáles han sido las inadvertidas continuidades en la historia de territorios como el Putumayo? ¿Hasta qué grado la violencia contemporánea vivida por estas regiones ha sido el producto de desigualdades estructurales de larga data? Aunque la representación de las poblaciones indígenas ha sido un tema de debate sobre la película,

considero que *El abrazo de la serpiente* ofrece una versión empática y solidaria de la memoria, en la cual la historia del colonialismo, la extracción de recursos y la segregación del Amazonas adquiere relevancia en el presente contexto transicional.

En el centro de mi análisis está la relación entre memoria y derechos humanos o, para ser más específico, la pregunta de si recordar traumas colectivos pasados—no importa cuán lejanos sean en el tiempo o en el espacio, como mantiene Rothberg—contribuye a las luchas contemporáneas por el reconocimiento, la justicia y la reconciliación. Por contradictorio que parezca, arguyo que *El abrazo de la serpiente* examina el potencial político de los vacíos de la memoria, esto es, las omisiones en el archivo escrito de la Bonanza cauchera. Debido a factores geográficos, lingüísticos y políticos, este archivo carece de un número apropiado de testimonios de las víctimas de la Casa Arana, de manera tal que las Atrocidades del Putumayo no sean lo suficientemente conocidas por el público occidental. Como lo ha notado el historiador Angus Mitchell, en los diez volúmenes de *The Cambridge History of Latin America*, este episodio solo es mencionado en una breve nota a pie de página: “un ejemplo de cómo la historia tiene el potencial tanto de esconder la verdad, como de arrojar luz sobre ella” (En Casement 51). *El abrazo* parte de estos vacíos para construir su narrativa sobre la historia amazónica. Si bien acentuar los silencios alrededor de las Atrocidades del Putumayo eclipsa la narrativa de los sobrevivientes y sus descendientes, estos vacíos son un imperativo no solo de reconocer los legados del exterminio, sino de reparar sus daños. A quiénes corresponde esta tarea y quiénes son sus beneficiarios son algunas de las preguntas que el filme busca responder, como lo discutiré al final de esta reflexión.

Si bien el objeto de análisis del presente capítulo es *El abrazo de la serpiente*, en las siguientes secciones también examino la evidencia histórica y parte de las obras culturales sobre

la Bonanza cauchera. Cotejar la película con estos materiales me permitirá reflexionar sobre los dilemas suscitados por la memorialización de este evento histórico. En la primera sección de este capítulo hago un breve recuento del genocidio cometido por la Casa Arana. En la medida en que el filme de Guerra aspira a cierto grado de autenticidad histórica, este contexto le permitirá al lector entender la cinta en mayor profundidad, así como mi análisis de ella. En la segunda sección examino cómo este evento ha sido rememorado por medio de registros escritos y audiovisuales. Paralelamente a una discusión de informes, novelas y películas sobre el Putumayo, exploro los dilemas éticos que han acompañado la memoria del exterminio cauchero. Así mismo, me detengo en nociones como *memoria cultural* y *memoria multidireccional* para encuadrar mi lectura de la cinta. En la tercera sección, esta discusión da pie al análisis del filme. Siguiendo los planteamientos de Rothberg, me pregunto hasta qué punto *El abrazo* articula el pasado de las caucherías como una memoria multidireccional. Mi respuesta es ambivalente. Aunque la cinta de Guerra invita a sus espectadores a entrever la relevancia de las Atrocidades del Putumayo en la coyuntura contemporánea—pues sugiere conexiones entre este evento y otros episodios de la violencia en Colombia—, *El abrazo* oscurece la responsabilidad de los actores transnacionales involucrados en los crímenes. En otras palabras, si bien la cinta articula críticamente el pasado de la caucherías en relación con la historia colombiana, evita una reflexión tanto sobre las injusticias propiciadas por un mercado global, como sobre el papel de la audiencia en remediarlas. Finalmente, en la cuarta sección del capítulo, propongo que esta ambivalencia es producto de la compleja inserción de la cinta— y del cine colombiano— en el cine global. Si bien en esta conclusión me centro en los problemas que supone la memorialización de las Atrocidades del Putumayo, también considero las concesiones del cine colombiano en su intento por apelar a una audiencia transnacional.

La historia de la Casa Arana en el Putumayo

“Es interesante que los dos crímenes comerciales más terribles del mundo moderno hayan sido ocasionados por la creciente demanda de caucho”, escribía el médico estadounidense Herbert Dickey a propósito del Congo y el Putumayo (en Tully 100). Al igual que muchos otros extranjeros a principios del siglo XX, entre ellos ingenieros, doctores, obreros y aventureros, Dickey había aceptado un trabajo en el Putumayo en busca de mejor fortuna. La cuenca amazónica era entonces una región próspera, de ciudades opulentas construidas a las orillas de los tributarios del río Amazonas. No muy lejos del Putumayo, los habitantes de Manaos podían jactarse de una biblioteca, un museo, un zoológico y una ostentosa ópera, cuyas tejas, azules y doradas, habían sido prefabricadas e importadas desde Inglaterra (Tully 67). La agreste selva y los turbulentos ríos no eran obstáculo para los más refinados productos provenientes de Europa, que eran desembarcados a diario de los buques de vapor ingleses. Esta era la célebre época de la bonanza cauchera. Unas décadas después de la invención del neumático, en el Amazonas se estableció una vasta red de extracción para suplir la demanda de caucho en Europa y Norteamérica. Mientras los automóviles y otros inventos invadían las calles de Londres, Nueva York, París y Berlín, la tala y el sangrado de los árboles de caucho se extendía de forma vertiginosa hacia el interior de la región amazónica (Pineda 23). El incipiente mundo moderno se fundaba en la explotación del caucho de Suramérica. Al igual que muchos otros, posiblemente Dickey se sintió atraído por las historias de humildes vendedores que, en cuestión de pocos años, adquirirían palacetes franceses gracias al comercio del *cautchuc*. No muy lejos de Manaos, sin embargo, la realidad de la bonanza cauchera era otra. “El pasar de los días solo me reafirmaba en mi certeza de que el Putumayo era una vasta cámara de tortura, donde un puñado de caucheros, cuya palabra era ley, torturaban, asesinaban y diezmaban a la población, como en su degeneración les pareciera adecuado” (Citado en Tully 94), anotaría el médico años más adelante

después de escapar del Amazonas. No se trataba de una afirmación exagerada. Como empleado de la Cara Arana en la estación de El Encanto, Dickey fue testigo de tan solo una parcela de “una catástrofe proporcional a la Solución final y el Genocidio armenio” (Tully 85).

Sin saberlo, el americano había dado en una empresa de naturaleza criminal. Gracias al vacío jurídico y político causado por la disputa entre Colombia y Perú por el territorio, el peruano Julio César Arana había establecido una estructura sustentada en la esclavización de las tribus nativas del Putumayo, cuya mano de obra constituía una ventaja comercial excepcional en vista de la escasez de trabajadores en el Amazonas. La participación de inversionistas ingleses y la subsiguiente fundación de la *Peruvian Amazon Company*, con sede en Londres, no cambiarían un ápice las prácticas iniciales de los caucheros en el Putumayo. Como argüiría Casement en su informe, “La verdadera atracción que sintió el primer colombiano o peruano ‘cauchero’ [...] no fue tanto la presencia de árboles de *hevea brasiliensis* esparcidos en esta remota selva, sino la existencia de tribus bastante numerosas de indios dóciles o fácilmente subyugables” (49). Sin ningún tipo de presencia estatal, Arana se había convertido en la única autoridad del trapecio amazónico. Además de regular la circulación de mercancías de primera necesidad, como alimentos y medicamentos, su empresa controlaba la navegación de los ríos Igaraparaná y Caraparaná. El dominio de Arana era absoluto, como lo ilustra la fuga de Dickey. Al percatarse de que su vida estaba en riesgo debido a sus denuncias, el médico no tuvo más opción que remar por once noches, escondiéndose durante el día, para llegar a Brasil. “Nunca antes había experimentado tanto terror” (Tully 85), concluiría al recordar su huida, una impresión que muchos de los visitantes de la Casa Arana habrían compartido.

Según la interpretación del antropólogo Michael Taussig, la columna vertebral que mantenía en pie a aquel sistema no era la avaricia, sino el terror. Si bien Arana y sus hombres

recurrieron a un sistema esclavista para obtener el máximo provecho económico en el menor tiempo posible, el grado de crueldad que alcanzaron excedía una lógica utilitaria⁹. Además del uso habitual de la flagelación y del cepo, hay abundantes testimonios de los actos de sevicia que los jefes de estación cometían con el único propósito de divertirse, como fue el caso de mutilaciones y decapitaciones. En palabras de Taussig, lo excepcional se hizo indistinguible de lo banal: con frecuencia el cocinero de las estaciones era el encargado principal de flagelar a los nativos (477). “Estaban enfermos de la imaginación y veían por todas partes ataques de los indios”, registra el juez Rómulo Paredes. Las fábulas y rumores sobre el canibalismo de los nativos no solo garantizaban la cohesión de los caucheros, un heterogéneo grupo compuesto por peruanos, colombianos y barbadenses, sino que alimentaban una paranoia colectiva. En esta realidad contaminada por la ficción, los caucheros se sirvieron del miedo como una defensa: “La única manera en la que podían vivir [...] era inspirando terror ellos mismos” (Taussig 493). En síntesis, aunque inicialmente la Casa Arana perseguía un fin comercial, su red de explotación pronto degeneró en un sistema de dominación y exterminio dirigido contra las poblaciones nativas, en el que el terror y la crueldad se perfilarían como las principales directrices sociales. De acuerdo con Casement, de los 40.000 decesos estimados en el Putumayo en esa década, era probable que las muertes por violencia y hambruna fueran mucho más numerosas que aquellas por enfermedades importadas por los blancos (54).

Pese al escándalo mundial suscitado por el *Libro azul* y al juicio de Arana en la Casa de los comunes que le siguió, la historia del noroeste del Amazonas bien podría ser descrita como una historia signada por la impunidad. No solo Arana sobreviviría a Casement—cuya ejecución

⁹ De acuerdo con algunas hipótesis, Arana era consciente de que la burbuja de la bonanza cauchera en el Amazonas sería de corta duración. De ahí que incrementara vertiginosamente la producción del caucho para venderlo antes de que los precios se desplomaran (Uribe Mosquera).

estaría marcada por la difamación y la ignominia—, sino que el genocidio caería en el olvido mediático pocos años después (Pineda 187). Si bien es cierto que el informe del cónsul tuvo serias repercusiones, pues a causa de él la razón social de la *Peruvian Amazon Company* sería terminada y Perú perdería legitimidad en el arbitraje sobre la posesión del Putumayo, este no sería el fin de las atrocidades. Años después de su publicación, Arana y sus hombres no solo evadirían cualquier condena, sino que continuarían explotando a la población nativa, esta vez en suelo peruano. Para 1920, cuando la concesión del Putumayo a Colombia era inminente, Arana inició una deportación masiva de poblaciones indígenas hacia el Perú, en un esfuerzo desesperado por preservar sus “propiedades” más valiosas (Pineda 23). Como consecuencia de esta violenta reorganización social, clanes enteros desaparecieron y las poblaciones nativas del Amazonas colombiano se mezclaron para sobrevivir.



Fig. 1.1. Fotografía de un niño huitoto tomada por la comisión liderada por Roger Casement.

Reunidos en La Chorrera, cien años después de la publicación de *El libro azul*, un representante del gobierno colombiano leería una carta del entonces presidente Juan Manuel Santos dirigida a las poblaciones amazónicas, con motivo de la conmemoración del genocidio:

A las comunidades de los pueblos Huitoto, Bora, Okaina, Muinane, Andoque, Nonuya, Miraña, Yukuna y Matapí, a todos pido perdón por sus muertos, por sus huérfanos, por sus víctimas [...] en nombre de una empresa, de un Gobierno, de un pretendido “progreso” que no entendió la importancia de salvaguardar a cada persona y a cada cultura indígena como parte imprescindible de la sociedad que hoy reconocemos con orgullo como multiétnica y pluricultural”. (“Santos pide perdón”)

Aunque la multiplicación de las escenas públicas de arrepentimiento nos debe advertir sobre el carácter calculado de estas ceremonias de culpabilidad (Derrida 40), las afirmaciones de Santos se alineaban con una política estatal que hace treinta años había reconocido oficialmente los reclamos de los pueblos amazónicos. En 1988, el estado colombiano accedió a crear el Predio Putumayo, el resguardo indígena más grande del país con más de cinco millones de hectáreas ubicadas en la antigua área de explotación de la Casa Arana. Por medio de este gesto, el gobierno reconocía el derecho fundamental de las poblaciones nativas a su territorio ancestral y a su autonomía cultural: un logro histórico para los hijos de los sobrevivientes del exterminio cauchero. La locación de aquella ceremonia de perdón era, a ese respecto, significativa. La Chorrera, la antigua sede de acopio de la *Peruvian Amazon Company*, fue renombrada como “Casa del conocimiento” y sirve hoy como un colegio indígena: un símbolo contundente de las victorias de la memoria en los espacios antes ocupados por el fantasma del exterminio.

No obstante, la reivindicación de los pueblos amazónicos no ha puesto fin a la historia de discriminación y violencia en el Putumayo. Por el contrario, por décadas este departamento y, más ampliamente, el Amazonas colombiano han sido objeto de contienda entre distintos grupos armados ilegales en su lucha por la extracción de recursos naturales como la coca, la madera y el oro. Después del Acuerdo de paz de 2016, las plantaciones de coca en el Putumayo no solo se

han multiplicado, lo que ubica a este departamento como una de las principales zonas productoras del país (“Resurgimiento de Coca en el Putumayo”), sino que la presencia de la minería ilegal se ha traducido en amenazas sociales y ecológicas (“Muerte lenta”). Como lo mencioné previamente, cerca del majestuoso río Apaporis, la explotación del oro ha contaminado a los tributarios con mercurio, afectando gravemente la salud de la población huitoto, cuya dieta depende de los peces de la región. Pese al arrepentimiento y las medidas de resarcimiento por parte del estado, la persistencia de estas injusticias estructurales sugiere que la historia del exterminio cauchero no ha sido enteramente resuelta. El Putumayo plantea, entonces, un complejo caso para repensar temas como el esclarecimiento, la conmemoración y la reparación, en tanto que las dramáticas crisis sociales producidas por el genocidio todavía son visibles, incluso pese a la cesación de los crímenes y a la restitución de los territorios ancestrales varias décadas atrás. La resonancia de la Bonanza cauchera en la actualidad demuestra la necesidad de concebir “una versión transformadora de la memoria” (Rothberg, *The Implicated Subject* 56), en la cual no solo se reconozca las perspectivas de aquellos que sufrieron—y también resistieron— a los abusos de la Casa Arana, sino que se confronte una violencia estructural cuyo origen excede las fronteras nacionales.

¿Una historia inexistente? La memorialización del Putumayo

La narración de *El abrazo de la serpiente* se ubica en los años posteriores al exterminio, cuando la migración forzada de las tribus amazónicas ha desarticulado completamente su tejido social. Los abusos cometidos por la Casa Arana anteceden los hechos narrados por el filme, por lo cual su énfasis recae no tanto en la violencia cauchera como en sus efectos inmediatos: dispersos en las orillas de las afluyentes del río Amazonas, los últimos sobrevivientes del genocidio intentan recomponer su comunidad pese a la abrumadora presencia de misioneros, colombianos y

peruanos en el territorio. El punto de vista del espectador es, entonces, el de un testigo de los últimos destellos de una cultura que se extingue. En lugar de crear la ilusión de un pasado restaurado, el uso de la fotografía a blanco y negro sirve el propósito de hacer patente que aquello que la cámara registra ha dejado de existir. Como un acto de memoria, *El abrazo* se interesa más en lo que ha sido borrado por el decurso de la historia que en lo que puede ser recuperado. No en vano, el filme está dedicado a “[...] la memoria de los pueblos cuya canción nunca conoceremos”.

La cinta presenta una noción de la memoria histórica marcada por serias limitantes. Debido a las omisiones del archivo histórico, el filme se presenta como la única manera de aproximarse a un pasado sepultado por la violencia colonial y décadas de olvido; Guerra llega al extremo de considerar su cinta como el sustituto de la narrativa histórica de los pueblos indígenas, como lo afirma en un poema incluido en el kit de prensa:

Los exploradores han contado su historia.

Pero los nativos no.

Su historia es esta.

Un pedazo de tierra del tamaño de un continente, que no se ha contado.

Que no existe en el cine de nuestra América.

Ese Amazonas ya se ha perdido.

Pero en el cine, puede volver a existir.

Según esta perspectiva, en vista de la ausencia de una historia amazónica producida por los nativos, corresponde al cine y, en particular, a *El abrazo de la serpiente* colmar este vacío. Se trata de una retórica peligrosa, pues no solo niega la resiliencia de los sobrevivientes y sus descendientes—cuya tradición oral ha pervivido hasta hoy—, sino que se adjudica la custodia de

su historia. Ciertamente, cualquier memoria colectiva está sujeta a ser apropiada y reinterpretada, incluso por agentes externos a la colectividad a la cual pertenece. La Segunda Guerra Mundial, por ejemplo, ha servido como material a un ecléctico grupo de producciones cinematográficas, que oscilan entre la gravedad de un documental como *Shoa* (Francia, 1985), del realizador Claude Lanzmann, y la irreverencia de una comedia negra como *Bastardos sin gloria* (Estados Unidos, 2009), dirigida por Quentin Tarantino. Sin embargo, sería cuestionable afirmar que únicamente corresponde al séptimo arte contar la historia de los sobrevivientes del Holocausto, ignorando el acervo testimonial y cultural que ya existe sobre este evento. Una aseveración de este tipo equivaldría a una negación de la agencia de los sobrevivientes.

Ahora bien, aunque el texto de Guerra puede ser en parte explicado como el producto de posturas ideológicas individuales, sostengo que el velo de olvido sobre la historia del Putumayo se ha tejido por décadas a causa de distintos factores. Mientras el trauma colectivo de la Bonanza Cauchera es un periodo difícil de recordar para las comunidades nativas¹⁰, la documentación histórica y los testimonios de sus sobrevivientes no han sido lo suficientemente conocidos o, más grave aún, han sido ignorados.

La ubicación fronteriza del Amazonas determinaría la primacía de ciertas perspectivas sobre otras. Pese a las numerosas expediciones de naturalistas en los siglos precedentes, la colonización del noroeste del Amazonas solo inició a mediados del siglo XIX con el arribo de misioneros católicos y empresarios de la quina y el caucho. Antes de la Bonanza cauchera, no solo el Putumayo era un territorio en disputa entre los gobiernos de Colombia y Perú, sino que el contacto entre las poblaciones amazónicas y los colonos había sido limitado debido al difícil

¹⁰ De acuerdo con la lideresa uitoto Kuiru Castro, las descendientes de las víctimas de la Casa Arana suelen experimentar dolor físico al narrar la historia de sus abuelas (63), un claro ejemplo de las dificultades de recordar traumas colectivos pasados.

acceso geográfico. Mientras la identidad colombiana se había conformado alrededor de la región andina, en el caso peruano su foco sería la costa pacífica. Por ello, ambos países carecían no solo de intereses en el Amazonas, sino de una narrativa nacional que lo integrara. Una vez se descubrió el potencial de los recursos naturales de la región, empresas colombianas y luego peruanas regularían las dinámicas económicas y sociales del Putumayo. Así, en pocos años el norte del Amazonas pasaría de ser una región relativamente aislada del contacto occidental a convertirse en un espacio cosmopolita y multilingüe, en el cual colombianos, peruanos, barbadenses y nativos convivían en las múltiples estaciones caucheras de la Casa Arana.¹¹ Se trataba, sin embargo, de una integración asimétrica: no solo las instituciones jurídicas y militares eran inexistentes, sino que la ausencia de instituciones educativas se traduciría en los bajos índices de bilingüismo. En esta zona de contacto—sirviéndome del término de Mary Louise Pratt— hablar las lenguas nativas y el castellano era una ventaja excepcional¹².

Pese a sus diferencias textuales, los dos textos seminales para la difusión y la memorialización del Putumayo ilustran las limitaciones lingüísticas de sus autores y, más ampliamente, la ausencia de una perspectiva nativa: el reporte de Roger Casement y *La vorágine*, de José Eustasio Rivera. Mientras la novela de Rivera adquirió el estatus de uno de los textos canónicos de la literatura colombiana, *El libro azul británico* se ha convertido en un sitio de la memoria de la Bonanza cauchera. En efecto, 1912 —su año de publicación— ha sido la fecha elegida por las poblaciones nativas para conmemorar el exterminio. Sin embargo, pese a su

¹¹ Una de las prácticas más comunes de los caucheros era contratar y entrenar a jóvenes indígenas para ayudarlos a someter y a esclavizar sus tribus rivales. Armados con un winchester, *los muchachos* fueron una de las figuras centrales en la cultura del terror instaurada por la Casa Arana.

¹² De acuerdo con los testimonios orales recogidos por el Centro Nacional de Memoria Histórica, los primeros caucheros adquirieron un conocimiento básico de las lenguas y las culturas de los pueblos amazónicos para convencerlos de explotar el caucho. Este primer contacto permitiría la explotación de años más adelante por caucheros peruanos (*Putumayo: la vorágine de las caucherías*).

centralidad en el archivo de la Bonanza cauchera, tanto el reporte de Casement como la novela de Rivera apuntan a serios vacíos en el acervo testimonial.

Antes de ser llamado por la Oficina de asuntos exteriores británicos para investigar las alegaciones sobre el Putumayo, Roger Casement ya había denunciado la explotación, el asesinato masivo y la crueldad en el Congo bajo el mandato del rey belga Leopoldo II. En 1904, el cónsul irlandés había escrito un reporte sobre los crímenes cometidos contra la población congoleña a causa de la comercialización del caucho. Su valiente defensa de los derechos humanos por encima de los intereses imperiales, así como su experticia en este tipo de investigaciones, hacían de Casement el candidato ideal. Esto no implicó, sin embargo, que el cónsul no enfrentara serios obstáculos. A raíz de la publicación de las primeras noticias sobre el exterminio en el periódico londinense *The Truth*, la Casa Arana había intentado ocultar todo rastro del horror para evitar que el escándalo adquiriera mayores proporciones. Pocos meses antes de la llegada de Casement y la comisión investigativa al Putumayo, la empresa emitió una directiva prohibiendo la flagelación de las poblaciones indígenas. Así, para 1910, el cónsul era consciente de que su misión principal no era la de servir como testigo de los crímenes, sino la de encontrar suficiente evidencia para demostrarlos:

Out of the mass difficulties that have surrounded my course [...], and that have accumulated within the last few days here at Chorrera as to how best proceed this case seems to offer the most helpful way. By proving it I may be able to convince and convict all around (135).

La evidencia presentada en el *Libro azul británico* es contundente y persuasiva. En su corta estancia en el Putumayo, Casement logró conseguir pruebas suficientes de los crímenes a partir de sus entrevistas con los empleados barbadenses y de sus propias observaciones. Tanto en

su diario como en su informe, el cónsul cotejó cuidadosamente los testimonios de sus informantes para esclarecer los rumores de asesinatos y crueldades; de igual manera, el reporte entremezcla un análisis histórico y etnográfico con una detallada descripción del estado de las poblaciones nativas. La interpretación de Casement era hasta cierto grado visionaria. Como sostiene Carolina Sá Carvalho, Casement veía en los abusos sufridos por las poblaciones amazónicas una iteración del pasado colonial de Irlanda (380). Para el diplomático, al origen de ambos traumas históricos se encontraba el imperialismo británico, por lo cual su futura participación en el movimiento independentista irlandés hizo parte de una rebelión más amplia contra un orden global basado en la opresión de razas estimadas “inferiores”. Pese a su abierta oposición al colonialismo, no obstante, un vacío sobresale en el informe: la ausencia de testimonios indígenas. Se trataba de una omisión de la cual Casement fue consciente y que justificó tanto por sus restricciones diplomáticas como por la imposibilidad de encontrar un intérprete capacitado: “The [Commission] had no interpreters, no proper interpreter to find out from the Indians how they were treated. Any sincere enquiry must begin there with the Indians, the producers of the India rubber [sic]” (En Carvalho 377).

Es sugerente que la ausencia de este tipo de testimonios sea una característica no solo de los reportes de los abusos¹³, sino también de las novelas sobre la Bonanza cauchera, como fue el caso de *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, y *Toá* (1934), de César Uribe Piedrahita. De acuerdo con Martínez-Pinzón y Uriarte, en las novelas de la selva la perspectiva del viajero es determinada por su pertenencia a un colectivo nacional (8). *La vorágine* ilustra bien esta mirada. Mientras las poblaciones nativas aparecen como un colectivo victimizado por los

¹³ Algunos de los reportes más célebres fueron: *The Putumayo, the Devil's Paradise*, de W. E. Hardenburg; *El proceso del Putumayo*, de Carlos Valcárcel; y *The Putumayo Red Book*, de Norman Thomson. Pese a tratarse de denuncias bien documentadas de los crímenes de la Casa Arana, en ninguno de estos reportes hay un testimonio de los nativos.

caucheros, los protagonistas son colonos del interior del país. Pese a sus graves denuncias de la Casa Arana, en la novela de Rivera el testigo principal de los crímenes es Clemente Silva, un colombiano cuyo extenso testimonio como principal víctima de los caucheros evidencia la borradura de una perspectiva indígena en el plano narrativo. Como producto de esta perspectiva nacionalista, Rivera adjudica las razones del genocidio a la ausencia del estado colombiano en el Amazonas. Como las últimas páginas de *La vorágine* lo ejemplifican, según esta perspectiva el estado tenía parte de responsabilidad en los crímenes no por complicidad, sino por omisión:

¿En quién esperar? ¿En el anciano Silva? ¡Sábelo Dios si tal curiara habrá perecido! Me juro que si bajan hasta Manaos, nuestro Cónsul, al leer mi carta, replicará que su valimiento y jurisdicción no alcanzan a estas latitudes, o lo que es lo mismo, que no es colombiano sino para contados sitios del país. Tal vez, al escuchar la relación de don Clemente, extienda sobre la mesa aquel mapa costoso, aparatoso, mentiroso y deficientísimo que trazó la Oficina de Longitudes de Bogotá, y le responda tras de prolija indagación: “¡Aquí no figuran ríos de esos nombres! Quizás pertenezcan a Venezuela. Diríjase usted a Ciudad Bolívar”.

Y, muy campante, seguirá atrincherado en su estupidez, porque a esta pobre patria no la conocen sus propios hijos, ni siquiera sus geógrafos. (185)

Rivera había llevado a la ficción los crímenes de la Casa Arana para llamar la atención a este espacio fronterizo, que también preocupaba a varios nacionalistas colombianos. Al igual que el novelista, estos intuían el inminente fracaso del Tratado Lozano-Salomón, que había dado al país la soberanía del Putumayo en 1922 (Martínez-Pinzón, “80 años de la guerra contra el Perú”). Eventualmente, cerca de una década después de su publicación, *La Vorágine* y otros textos sobre el genocidio cauchero fueron reeditados para legitimar la causa colombiana y su

versión de la historia amazónica cuando Perú reclamó la soberanía de Leticia y el Putumayo, dando inicio al conflicto de ambas naciones (1932-1933). Como lo sugiere el antropólogo Carlos Guillermo Páramo, las descripciones y los personajes de Rivera se convirtieron en puntos de referencia para los soldados colombianos en el Putumayo, quienes llegaron a concebir su excursión militar como una venganza contra los peruanos en nombre “[...] de Cova, de Silva y de las demás víctimas de la tragedia” (19). De esta manera la memorialización de los crímenes de la Casa Arana en la literatura y la humillación nacional por la pérdida de Panamá en 1903 perfilaron la respuesta del gobierno colombiano a la incursión militar peruana (Martínez-Pinzón, “80 años de la guerra contra el Perú”).



Fig. 1.2. Fotografía incluida en la primera edición de *La vorágine*, Bogotá, Cromos, 1924.

Si bien la rememoración de la Bonanza cauchera se ha entremezclado con otras memorias colectivas —como fue la colonización de Irlanda y los conflictos limítrofes del estado colombiano, lo cual ilustra el carácter multidireccional de la memoria del Putumayo—, la ausencia de la perspectiva de las víctimas y sus descendientes ha marcado las producciones

culturales posteriores. En el registro cinematográfico, la cinta *Fitzcarraldo* (1982), dirigida por el alemán Werner Herzog, se centra en Fitzcarraldo, un personaje cuyo idealismo y carácter quijotesco contrastan con la realidad más sombría del barón del caucho Carlos Fermín Fitzcarrald; una vez más, la perspectiva del protagonista opaca a la de los nativos amazónicos, quienes son representados como personajes simples y exóticos. Por su parte, una novela contemporánea como *El sueño del celta* (2010), de Mario Vargas Llosa, tiene las mismas limitaciones de los diarios y reportes del diplomático irlandés en los cuales está basada, pues la narración se centra en la perspectiva de Casement sobre las atrocidades, sin articular una visión de los nativos. Como lo discutiré más adelante, *El abrazo de la serpiente* supone una ruptura con estas obras culturales, pues el filme no solo fue rodado en lenguas amazónicas, sino que en él los personajes indígenas tienen papeles protagónicos.

Los dilemas de la memoria en *El Abrazo de la serpiente*

Rodada en varios idiomas nativos, entre ellos el huitoto, el cubeo, el ticuna y el wanano, *El abrazo de la serpiente* es un filme que apuesta por reivindicar las culturas del Amazonas colombiano y ofrecer su perspectiva sobre el exterminio cauchero. Además de contar con el apoyo de un antropólogo y con la presencia de varios actores nativos, entre ellos Antonio Bolívar y Nilbio Torres (Karamakate joven y viejo, respectivamente), el equipo de *El abrazo* se asesoró con las poblaciones nativas del Vaupés (Nota de prensa), donde la película fue grabada. En síntesis, el rodaje fue un complejo proceso de intercambio cultural y trabajo colaborativo, lo que impulsó a Guerra a modificar el guion inicial:

At the beginning of the project, I wanted to make a historical and anthropologically accurate film. I did extensive, in-depth research on the subject. I structured the script in a way that was faithful to what really happened. But, then, as I started working with the

Amazonian communities, I realized that their point of view regarding this story had never been told. That was the real film that I had to do because it's the one film that hasn't been done, that I have never seen, and that would make the film unique and special. [...] The historical film needed to contaminate itself with Amazonian myth. (Guillen)

Como lo demuestra el éxito nacional e internacional de la cinta, esta aproximación a la historia del Amazonas colombiano fue bien recibida por el público. *El abrazo* no solo fue reconocido en algunos de los festivales de cine internacionales más prestigiosos, sino que su recaudo de taquilla en Colombia fue relativamente alto. Después de su estreno en 2015, el filme fue galardonado con el premio *Art Cinema* de la Quincena de Realizadores y luego alcanzó la lista final de cintas nominadas al Óscar como mejor película extranjera. Esta nominación propulsó su fama en las salas de cine colombianas, donde superó el número de los cien mil espectadores. Si bien este número es bajo comparado con el de la mayoría de las producciones hollywoodenses, para una película independiente en Colombia esto significó un éxito comercial.

Sin embargo, la cinta de Guerra es más el producto de una mezcla entre narrativas occidentales y no-occidentales que la reproducción de una óptica autóctona. Aunque hay elementos que pueden ser atribuidos a las culturas amazónicas, entre ellas la centralidad de la transformación física y espiritual (Martínez-Pinzón y Uriarte 6), *El abrazo* es una película que se inserta en la tradición cinematográfica occidental. No solo el filme de Guerra se ajusta a ciertas convenciones del cine etnográfico, como lo corrobora la decisión de rodar por completo en blanco y negro, sino que hay varios préstamos de cintas icónicas del siglo XX, como *Fitzcarraldo* o *2001: Odisea en el espacio*, de Stanley Kubrick. En efecto, en la reescritura del guion, Guerra se percató de que una narrativa estrictamente nativa podría distanciar al público occidental:

I wanted the film to feel more like an Indian tale than a normal film; but, then, as I went into that [indigenous] storytelling method, I realized the film would become incomprehensible for an audience. I would lose the connection to them because it's such a different way of storytelling and understanding. I understood that the film needed to be a bridge. (Guillén)

La imposibilidad de reproducir una narrativa indígena debe advertirnos sobre la pertenencia de este filme a las zonas de contacto conceptualizadas por Pratt, esto es, “espacios sociales en los que las culturas se encuentran, chocan y confrontan, usualmente en contextos donde las relaciones de poder son altamente asimétricas, como en el caso de la colonización, la esclavitud o en situaciones donde sus legados todavía son manifiestos” (34). Aunque *El abrazo* abrió un espacio de diálogo sobre el exterminio cauchero, cuya premisa era el respeto de la perspectiva de las poblaciones locales, esta cinta es un acto de memoria marcado por fuertes asimetrías. Como sostiene Maria Chiara d'Argenio, las interacciones lingüísticas y culturales suscitadas por *El abrazo* son una prueba de la agencia que las comunidades nativas tuvieron en el rodaje (138). Por ejemplo, fueron los actores quienes decidieron cómo traducir el guion de Guerra durante la grabación, pues se trata de una cinta hablada mayormente en lenguas amazónicas. No obstante, este tipo de agencia convive con desigualdades estructurales que evocan los legados de la violencia colonial, como bien lo menciona Pratt a propósito de las zonas de contacto. En tanto que la circulación del filme en festivales internacionales y una audiencia principalmente urbana ya establece una división entre los que ven y los que son vistos, la persistente segregación económica y cultural de las poblaciones del Putumayo plantea un dilema ético sobre quiénes están autorizados a apropiarse de su memoria y con qué fines.

No es sorprendente que la transmisión de la memoria sea el conflicto central del filme, pues *El abrazo de la serpiente* dramatiza las dificultades de preservar la cultura de las tribus amenazadas por el exterminio. Basada en los diarios de viaje de Theodor Koch-Grünberg y Richard-Evans Schultes, este filme dramatiza el encuentro entre un chamán llamado Karamakate y dos científicos occidentales, Theo y Evan. A causa del exterminio, Karamakate es el último portador del saber ancestral de los *cohiuanos*¹⁴, un clan extinto durante la bonanza cauchera. En este escenario marcado por la destrucción y la aculturación, el protagonista enfrenta el complejo dilema de impartir su conocimiento a los occidentales como la única forma de preservarlo del olvido. Theo y posteriormente Evan son los únicos interlocutores que están dispuestos a aprender de Karamakate y recibir un legado cultural al borde de la desaparición. Así, *El abrazo de la serpiente* plantea un nexo de solidaridad entre los pueblos amazónicos y una audiencia occidental: una resolución narrativa optimista, pero conveniente para un filme que aspiraba al reconocimiento de una audiencia occidental.

La memoria del genocidio cauchero es el trasfondo de los encuentros y los desencuentros entre los protagonistas. El primero de ellos, que ocurre hacia 1905, escenifica el encuentro entre Karamakate (Nilbio Torres) y Theo (Jan Bijvoet), un etnógrafo alemán gravemente enfermo. Acompañado por Manduca (Yauenkü Miguee), un joven rescatado de las empresas caucheras, Theo busca desesperadamente al “movedor de mundos”, el único chamán en la región que puede salvarlo de la muerte. La primera escena pone de manifiesto cómo la gramática visual y narrativa del filme se articula alrededor del contrapunto entre dos perspectivas. Mientras la primera toma reproduce el punto de vista de los viajeros, la segunda toma asume la perspectiva del chamán, quien recibe a los foráneos en una actitud defensiva. Después de una agitada discusión,

¹⁴ Se trata de una tribu ficcional.

Karamakate accede a ayudar a los viajeros a cambio de ser llevado donde habitan los últimos sobrevivientes de su tribu. No obstante, la cura de la enfermedad de Theo es la *yakruna*, una planta sagrada difícil de obtener, cuyo consumo requiere una cuidadosa preparación espiritual según las costumbres ancestrales de su tribu. En consecuencia, salvar al etnógrafo implica transmitir el conocimiento más valioso de su etnia a un blanco, esto es, a alguien que ha sido acaso un partícipe indirecto del exterminio.



Fig. 1.3. Karamakate joven (izquierda) y Theo (derecha).

Los dilemas suscitados por Theo retornan en la segunda narración del filme, cuando varias décadas después Evan interrumpe el aislamiento de un envejecido Karamakate. Pese a los paralelismos que guarda con el primer encuentro, en esta ocasión la relación de poder se encuentra invertida, pues Karamakate ha olvidado las prácticas ancestrales de su pueblo, entre ellas la existencia misma de la *yakruna*. Evan, por su parte, es un personaje contradictorio ya que su interés en el Amazonas está en tensión con el fin estrictamente utilitario de su viaje: encontrar una nueva fuente de caucho para sustentar la producción armamentista de Norteamérica durante la Segunda Guerra Mundial.¹⁵ A pesar de ser consciente de esta contradicción, Karamakate

¹⁵ Debido a la invasión japonesa del sudeste asiático, Estados Unidos enfrentó el riesgo de sufrir una escasez de caucho. Varias décadas atrás, la *hevea brasiliensis* fue transplantada extiosamente a Asia, en donde podría cultivarse fácilmente sin la presencia de los hongos y enfermedades de su hábitat natural. Esto significó que para inicios de la

acepta guiar a Evan en su búsqueda de la *yakruna*, que, como un eco del pasado, repite la ruta de Theo por los sinuosos ríos amazónicos y las ruinas de la Bonanza cauchera.

Por medio del contrapunto entre las historias de Theo y Evan, *El abrazo* dramatiza las Atrocidades del Putumayo como un pasado irresuelto. En efecto, debido a la alternancia entre las dos historias a lo largo del filme, el presente termina por confundirse con el pasado. “¿Todavía cargas con todas esas cosas?”, le reprocha Karamakate a Evan por su equipaje antes de partir en su viaje, como si el chamán lo hubiera confundido con Theo. Sin embargo, en lugar de ser una observación apresurada, este comentario se convierte en una revelación al final de la cinta cuando el protagonista confiesa a Evan que “Yo también te maté, antes, en el tiempo sin tiempo, ayer, hace cuarenta años, o tal vez cien, o hace millones de años. Pero *tú volviste*” (1:54:20-1:54:40. Mi énfasis). Como esta escena pone de manifiesto, la insistencia en el regreso del pasado da forma a la composición paralela de *El Abrazo*. No solo Theo vuelve en la figura de Evan, sino que los conflictos irresueltos en la primera historia reaparecen varias décadas más adelante. El uso extendido de la analepsis sirve este propósito ya que los distintos episodios históricos evocados en el filme— la evangelización del Amazonas, la Guerra colombo-peruana, la Segunda Guerra Mundial y, como argüiré más adelante, el Conflicto armado interno— convergen en la misma temporalidad cinematográfica. Así, al desdibujar la singularidad de estos eventos, la película los presenta como las iteraciones de un mismo pasado traumático: la colonización del Amazonas a inicios del siglo XX. Como lo analizaré en la siguiente sección,

Segunda Guerra Mundial, la producción de caucho natural dependía enteramente de esta región. En este contexto, la misión de Schultes consistía en encontrar una variedad de árbol de caucho genéticamente capaz de resistir los hongos del trópico, de manera tal que Estados Unidos pudiera establecer una plantación en América Central. Como sostiene Wade Davis, uno de los exalumnos de Schultes, este proyecto fracasó debido a la falta de previsión del gobierno norteamericano (*One River*).

además de su estructura temporal, el filme emplea varias estrategias para hacer de la Bonanza cauchera una memoria que perturba el presente.

Las estaciones caucheras: Los vacíos de la memoria

Aunque *El abrazo* intenta ofrecer una perspectiva indígena sobre la Bonanza cauchera y, más ampliamente, la violenta asimilación cultural del Amazonas, paradójicamente es un filme que se preocupa más por los obstáculos para desenterrar ese pasado. No solo las referencias históricas son vagas —hasta el punto de que no hay una sola referencia a la Casa Arana—, sino que el filme reitera cómo la destrucción provocada por la colonización hace imposible acceder a la memoria de los pueblos amazónicos. Pese a que esta retórica ha sido criticada como una forma de violencia epistémica que oscurece la historia de los sobrevivientes (Zuluaga) —una crítica que ampliaré más adelante—, mantengo que esta borradura revela el potencial del Putumayo para perturbar el presente. Al representar los testimonios del exterminio cauchero como ininteligibles, *El abrazo de la serpiente* se rehúsa a dar un cierre simbólico a este evento traumático y así hace visible sus legados en el presente.

En una cinta en la que lo oculto importa tanto o más que lo manifiesto, el silencio en torno a la Casa Arana debe advertirnos sobre su centralidad en el argumento. Después de una breve referencia al pasado de Manduca como esclavo en las caucherías antes de ser rescatado por Theo, los viajeros llegan a una aislada estación en la selva repleta de baldes de látex. La vista de los árboles sangrando pronto revive en Manduca sus experiencias traumáticas, quien en una violenta reacción empieza a destruir el campo de extracción artesanal. Lo que sigue es uno de los picos dramáticos del filme. Un siringuero mutilado (José Sabogal) aparece en pantalla, apresurándose a recoger el látex del suelo mientras se lamenta en una lengua ininteligible tanto

para los protagonistas como para la audiencia, pues se han omitido intencionalmente los subtítulos. Sus quejidos se multiplican hasta que se arrodilla delante de Manduca. Finalmente, el balbuceo se hace comprensible. En un primer plano, el personaje articula una sola palabra en castellano: “máteme, máteme”. Pese al desconcierto inicial de los protagonistas, Manduca se apresura a traer una escopeta y apunta directamente al rostro del hombre mutilado.

Inmediatamente Karamakate y Theo le ordenan bajar el arma, mientras el siringuero continúa con su retahíla, Las exclamaciones y los gritos se confunden hasta que el sonido de una descarga apaga sus voces: Manduca ha disparado al aire, incapaz de matar al siringuero. Poco después esta escena concluye con la llegada de los caucheros quienes presumiblemente lo ejecutan, como se infiere del sonido diegético.



Fig. 1.4. El siringuero agarra la escopeta de Manduca.

Como una de las pocas representaciones cinematográficas de este evento, el siringuero personifica a las víctimas de la Casa Arana: sus cicatrices dan cuenta de la materialidad de los abusos, lo cual urge a la audiencia a confrontar las voces de aquellos que experimentaron este trauma colectivo. Sin embargo, la brevedad de este encuentro contrasta con su complejidad argumental. En lugar de ubicar a la audiencia en una posición que le permita entender los testimonios de las víctimas del genocidio, el filme acentúa la barrera lingüística que los hace

incomprensibles. En tanto que los espectadores observan las marcas físicas del sufrimiento, la escena insiste en su incapacidad para escuchar a quienes lo padecieron. *El abrazo* exagera así la tensión entre la imagen y el sonido, o para ser más preciso, el cuerpo y el lenguaje. Por un lado, el primer plano presenta al espectador las huellas más aciagas de la Casa Arana. El énfasis en el rostro del siringuero evoca el archivo visual sobre el genocidio cauchero, en el que las cicatrices y mutilaciones eran vistas como una prueba fiel del horror. No obstante, por el otro lado, en vez de reflejar una confianza absoluta en el potencial político y documental de la imagen, el filme hace visible la incapacidad de la audiencia para comprender el lenguaje de las víctimas. Debido a la inesperada supresión de los subtítulos, el espectador es privado de la única oportunidad de comprender a quienes experimentaron directamente la crueldad de la Bonanza cauchera. Visto de otro modo, mientras el siringuero asume exclusivamente el papel de víctima, la audiencia es incapaz de ser un oyente empático. Así el filme opta por una aproximación a la memoria en la cual lo que no puede ser dicho o escuchado tiene el potencial de exhumar las huellas del pasado.

La memorialización de un exterminio masivo es un proyecto marcado por vacíos irreparables. A propósito del acervo testimonial sobre el Holocausto, Primo Levi y más tarde Giorgio Agamben se han referido también a las lagunas en su archivo. Como sostiene Levi, en tanto que los testimonios de este archivo pertenecen a la privilegiada minoría de prisioneros que escaparon de la muerte, los testimonios de aquellos que experimentaron el horror en su máxima amplitud — “los verdaderos testigos” — permanecerán inaccesibles. Si en un primer momento Levi parece apelar al sentido común, su razonamiento es mucho más complejo y sutil. En lugar de reafirmar lo obvio — que la muerte es una experiencia intransmisible—, el intelectual italiano describe un fenómeno liminal propio de los campos. Además de la imposibilidad de los sobrevivientes de dar testimonio de un evento que no vivieron, Levi señala la imposibilidad de

los “ahogados” de comunicar una experiencia que despoja a las víctimas del lenguaje: “Semanas y meses antes de extinguirse [los hundidos] ya habían perdido el poder de observar, de recordar, de reflexionar y de expresarse. Nosotros hablamos por ellos, por delegación”. (Levi 36) De esta observación paradójica, según la cual los verdaderos testigos eran incapaces de dar testimonio, Agamben concluiría que el lenguaje del testimonio es un lenguaje carente de significado, es decir, un no lenguaje (39).

Las reflexiones de Levi y Agamben contribuyen a mi interpretación del filme. Partiendo de las reflexiones de Levi, se podría argüir que el siringuero es el “verdadero testigo” del exterminio cauchero en el filme. Tratándose de la única escena que representa directamente la extrema violencia del periodo, el siringuero personifica a aquellos que fueron asesinados por las empresas caucheras. Como lo mencioné antes, el uso del primer plano singulariza a este personaje, pues da un rostro y una voz a las víctimas. Pese a ello, el siringuero no puede dirigirse al público: lo que este escucha no es un habla articulada, sino un balbuceo. En lugar de hacer comprensible su testimonio— una resolución que habría falsificado un evento histórico en el cual el exterminio masivo de tribus enteras condujo a la desaparición de sus lenguas—, *El abrazo* acentúa su ininteligibilidad. En otras palabras, el parlamento del siringuero remite a una experiencia liminal que despojó a las víctimas de sus medios de expresión o, siguiendo los términos de Agamben, donde dar testimonio se hizo imposible. De esta manera, solo al hacer visibles los límites de la memoria, el filme logra evocar la experiencia traumática de la colonización del Amazonas a inicios del siglo XX.

La anterior escena consiste en una interpelación para reconocer la presencia de la Bonanza cauchera en el presente, pues su efecto es posible debido a la continuidad de las desigualdades estructurales establecidas por la violencia colonial. Ubicada en un presente en el

cual el genocidio es un pasado distante, *El abrazo* reproduce exitosamente la barrera lingüística experimentada por los nativos y los extranjeros— colombianos, peruanos, barbadenses e ingleses—, que determinaría el exterminio y el escaso acervo testimonial escrito por las víctimas. Si una de las manifestaciones más dramáticas de la continuidad de ese periodo ha sido la confrontación armada en el Putumayo por la explotación de sus recursos naturales (Serje 209-211), *El abrazo* urge a la audiencia a reconocer la sala de cine como un espacio en el cual los legados económicos, culturales y simbólicos de la violencia colonial también son vividos, pues es precisamente debido a estos que no hay una interacción simétrica entre los espectadores y los actores nativos. Así esta escena articula los vacíos de la memoria como un lente agudo para reconocer los legados de las Atrocidades del Putumayo.

La misión capuchina y el puesto militar: la memoria multidireccional

No obstante, como sostiene Michael Rothberg, recordar es un proceso dialógico en el cual la confluencia de distintas memorias altera sus significados individuales. Si la reminiscencia del Putumayo revela dimensiones del presente que de otro modo permanecerían ocultas —esto es, la persistencia de la violencia colonial—, la pregunta opuesta queda por responder: ¿de qué manera la experiencia contemporánea ilumina facetas inexploradas de la Bonanza cauchera? Para responder esta pregunta examino el énfasis de la cinta en la responsabilidad estatal e institucional en el genocidio. Aunque los crímenes cometidos por la Casa Arana tuvieron una dimensión internacional, *El abrazo* se concentra únicamente en un nivel local. En lugar de denunciar a la Peruvian Amazon Company, como fue el caso de varios reportes y novelas, la cinta denuncia a la iglesia católica y el estado colombiano. En tanto que no hay ninguna escena que registre a las empresas caucheras, *El abrazo* retrata la violencia física e ideológica empleada por los

misioneros capuchinos contra los nativos, al igual que el dramático papel del estado colombiano. Ciertamente, este desplazamiento ejemplifica los préstamos y referencias entre distintas memorias delineados por Rothberg, pues el presente del Conflicto armado interno “contamina” sutilmente la reminiscencia de la Bonanza cauchera. En tanto que determinar la escala de la violencia estatal en el Conflicto ha sido un tema debatido a raíz de los Acuerdos de paz de 2016, la película retrata abiertamente al estado colombiano como el perpetrador principal de los abusos cometidos durante la colonización del Amazonas. Aunque este gesto replantea las narrativas históricas sobre la violencia en el sureste de Colombia, ciertamente oscurece la responsabilidad de actores globales en los abusos.

Al cabo de haber terminado un primer tramo de su viaje, en el que presenciaron la crueldad de las empresas caucheras, Karamakate, Theo y Manduka llegan a la misión capuchina en la Chorrera. En vista de que sus provisiones se han acabado, los personajes no tienen otra opción que recurrir a Gaspar (Luigi Sciamanna), el último sacerdote que queda en el orfanato. Se trata de un personaje siniestro, por cuanto en él coinciden el fanatismo religioso con el desprecio de las culturas amazónicas. Como ocurre repetidas veces en el filme, este personaje entremezcla la ficción y la historia, pues su nombre es una clara referencia al padre capuchino Gaspar del Pinell, también de origen español, quien fuera célebre por su excursión apostólica en el Putumayo. Después de un altercado inicial entre los viajeros y este personaje, Gaspar accede a hospedarlos con una serie de condiciones: la única lengua permitida es el español y la referencia a creencias “paganas” está vedada. Visiblemente, esta escena es una crítica de los procesos de aculturación en el Putumayo realizados por las misiones capuchinas, cuyo objetivo era “civilizar” a las familias indígenas por medio de los niños reclusos en sus internados. De

acuerdo con Margarita Serje, era una forma de servidumbre basada en la separación de los niños de sus familias, el adoctrinamiento y, ulteriormente, la violencia física:

Siguiendo el principio de que a los indios hay que tratarlos como “niños malcriados, llenos de malas inclinaciones”, el sistema de trabajo forzado impuesto por la misión se hacía cumplir, manteniendo a los niños como rehenes, con cepo y látigo. Por los mismos años en que los capuchinos montaban su empresa en el Sibundoy y en el alto Putumayo, un poco más abajo, selva adentro, la Casa Arana montaba su sistema de explotación siringuera, aplicando crudamente, y sin discurso alguno, los mismos principios básicos de servidumbre-esclavitud: rehenes, cepo y látigo, que rápidamente degeneraron en un holocausto. (239)

Después de una conversación entrecortada, las lamentaciones de los niños en medio de la noche despiertan a Manduca. Al acercarse al patio central de la Chorrera, de donde provienen los gemidos, descubre a Gaspar flagelando a uno de los huérfanos atrapado en el cepo. Enseguida ocurre un enfrentamiento físico entre Gaspar y Manduca, en el que este derriba al misionero ante la mirada atónita de los niños. Pronto suenan las campanas dando alerta sobre lo ocurrido, lo cual fuerza a Theo y Karamakate a dejar la misión antes de ser capturados. En el último plano, los tres personajes se apresuran a su canoa para escapar. Para este punto, resulta evidente que *El abrazo* sí expone la brutalidad del periodo, pues en esta toma se hace palpable el nexo de los procesos de adoctrinamiento religiosos con la extrema violencia física descrita por Serje. En efecto, dada la carga histórica y simbólica del látigo y del cepo, no es trivial que reaparezcan en manos de los misioneros capuchinos. A diferencia del *Libro azul británico* o *La vorágine*, que denunciaron a la Casa Arana y las empresas caucheras, la cinta de Guerra se enfoca en los abusos de los misioneros y, más ampliamente, en su responsabilidad en un exterminio prolongado y multifacético.

En una reflexión sobre los genocidios de las poblaciones indígenas, Elazar Barkan ha sostenido que la dificultad para asignar responsabilidades a los múltiples victimarios se ha traducido con frecuencia en su absolución histórica: “A diferencia de casos como el Holocausto judío o el Genocidio de Ruanda, donde las intenciones, los medios y las acciones de los perpetradores se alinearon para causar el mayor número de víctimas, estos elementos no siempre coincidieron en la aniquilación de los pueblos nativos” (133). El caso del Putumayo ilustra esta dificultad. En primer lugar, los motivos que condujeron al exterminio fueron inicialmente económicos, lo cual plantea el interrogante de si la Casa Arana tenía la intención de aniquilar un grupo étnico en particular. En segundo lugar, la violencia física en contra de estas comunidades fue inseparable de otros fenómenos, como el agresivo proceso de adoctrinamiento o la propagación de enfermedades importadas. Siguiendo a Barkan, arguyo que *El abrazo* revisita la Bonanza cauchera desde una perspectiva más amplia. Al dramatizar la crisis social provocada por las misiones capuchinas y, más adelante, el estado colombiano, el filme denuncia la responsabilidad de las instituciones que posibilitaron el exterminio de las poblaciones amazónicas, incluso si esto implica restar importancia a sus perpetradores materiales.

Otra de las referencias históricas en el filme corrobora esta interpretación. Poco antes de que los personajes se adentraran en la Chorrera, la cámara se detiene en una placa que celebra la presencia de los caucheros en lo que fuera una “tierra de caníbales”:

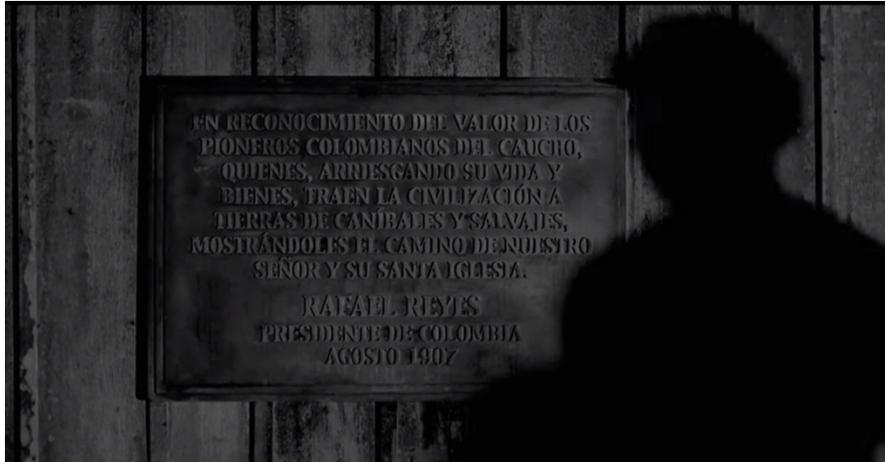


Fig. 1.5. La placa en la Chorrera: “En reconocimiento del valor de los pioneros colombianos del caucho, quienes, arriesgando su vida y sus bienes, traen la civilización a tierras de caníbales y salvajes, mostrándoles el camino de Nuestro Señor y su Santa Iglesia. Rafael Reyes, Presidente de Colombia, Agosto 1907”.

Además de ser un comentario irónico sobre el tipo de civilización traído por los caucheros y las misiones religiosas al Amazonas, esta referencia sugiere un nexo directo entre las atrocidades del Putumayo y el estado colombiano, cuyo presidente de la época, Rafael Reyes (1904-1909), fue conocido por su papel como comerciante de quina en la región y como simpatizante de las empresas caucheras peruanas (Uribe Mosquera 40). Al sobreponer la referencia a Reyes con la brutalidad de la misión capuchina, esta toma pone de manifiesto un violento proyecto colonizador en el que convergieron varios sectores sociales. No solo los homicidios y los crímenes de los caucheros fueron consentidos por los misioneros como una condición cruel, pero necesaria para su proyecto religioso (CNMH, *Putumayo II*, 25); sino que las numerosas denuncias de abusos de las cuales Reyes y su gobierno fueron destinatarios, jamás se tradujeron en la presencia de un pie de fuerza en el Putumayo. Pese a la brevedad de esta escena, se trata de una referencia que condensa una compleja historia de displicencia estatal y complicidad con la violenta asimilación económica del Amazonas.

Sin embargo, con esta interpretación no propongo una lectura histórica de *El abrazo de la serpiente*. En tanto que la discusión de la responsabilidad estatal en las atrocidades es de

naturaleza histórica, me interesa analizar los motivos de este desplazamiento en el campo de la representación. Según la célebre definición, la memoria es el pasado hecho presente, lo cual significa que cualquier acto de memoria implica una reelaboración del pasado de acuerdo con las ansiedades contemporáneas. Estas presiones son particularmente visibles en el caso de *El abrazo*. Cuando los personajes llegan al final de su travesía en la primera narración del filme, la cinta entremezcla el distante pasado de la Bonanza cauchera con el presente del Conflicto armado interno. Si la complicidad del estado fue sugerida en escenas previas, la historia del encuentro de Karamakate y Theo concluye con un retrato del ejército colombiano como el principal perpetrador de los abusos.

Al finalizar una larga travesía, en la que la relación de los protagonistas se ha deteriorado, los viajeros llegan a su último destino: el asentamiento de los cohiuanos. Protegida por dos soldados peruanos, Karamakate encuentra una población atrapada en un conflicto entre Colombia y Perú por el control del noroeste amazónico. En esta tensa atmósfera producida por la confrontación bélica, la antigua tribu del chamán ha adoptado enteramente la cultura de los colonos. Además del alcoholismo de los adultos y de su irrespeto de las jerarquías étnicas—que se traduce en sus burlas de los atuendos rituales de Karamakate—, la domesticación de la *yakruna* es la prueba más visible de un agresivo proceso de aculturación. Esta constatación provoca en el protagonista una fuerte conmoción, quien en un arrebato quema las últimas flores de la *yakruna*, privando a Theo de la única cura de su enfermedad. Poco después, un batallón colombiano ataca el asentamiento, lo que provoca la huida desesperada de la población hacia el río. “Vienen los colombianos, vienen los colombianos”, alertan en su fuga. En medio del caos, Karamakate desaparece en la jungla, y Manduka arrastra a Theo, ya moribundo, hacia su canoa.

La primera narración del filme concluye con esta súbita incursión militar, que conduce al desplazamiento masivo de los cohiuanos y posteriormente a la muerte de Theo:

Los dos soldados peruanos del puesto de policía saltan por encima de los bultos de arena, corriendo en el otro sentido, en una última y desesperada ofensiva.

Manduca sigue corriendo tan rápido como puede. Detrás suyo, hombres mestizos y soldados con *el uniforme de Colombia* disparan sobre todo lo que se mueve. Un grupo sale de una casa, pillando sus pocos bienes y prendiéndole fuego al techo de paja. Otros cinco hombres ríen, agarrando a una mujer, que empiezan a violentar. Sin poder intervenir, Manduca sigue huyendo. (Guerra y Toulemonde 113. Mi énfasis)

Si bien la película difiere del guion inicial, esta escena revela la centralidad de la violencia estatal en la trama. Como ocurriera previamente con la aparición de los caucheros, la llegada del ejército colombiano se infiere del sonido diegético y las exclamaciones de los personajes. A diferencia del guion, que contiene una escena explícita de abusos, la cinta opta por insinuar la presencia de los actores armados mas no exponerlos, lo que revela una estrategia para representar la violencia en la que lo oculto importa más que lo manifiesto— una aproximación común a varias cintas colombianas contemporáneas—. Siguiendo este orden de ideas, al ser representados como los perpetradores invisibles de la violencia, la distinción entre los caucheros y los “colombianos” se vuelve difusa. Por su parte, la vaguedad del filme hace difícil distinguir el episodio histórico al cual hace referencia la anterior escena, ya que el enfrentamiento bélico entre Perú y Colombia no corresponde al periodo de la narración, esto es, la primera década del siglo XX. De estos dos elementos se infiere que la anterior escena no corresponde a una reconstrucción histórica fiel, sino a una reinterpretación de la memoria del Putumayo con una mayor resonancia en el presente.



Fig. 1.6. Los cohiaunos huyendo de la incursión del ejército colombiano.

Si bien se podría objetar una peligrosa distorsión de la Bonanza cauchera, esta confusión entre el presente y el pasado demuestra el potencial de las dinámicas de la memoria, así como sus riesgos. Por un lado, la escenificación de una población atrapada entre fuegos cruzados hace eco a algunos de los episodios más emblemáticos del Conflicto armado interno, uno de cuyos rasgos más sobresalientes fue la instrumentalización de la población civil (CNMH, *Basta ya* 34-35). En efecto, si bien *El abrazo* es fiel al archivo amazónico, esta escena se desvía de una aproximación histórica para vincular el pasado del Putumayo a las representaciones contemporáneas de la violencia estatal en Colombia, pues tanto en la escena del filme como en el guion se representa al ejército como uno de los principales perpetradores de los abusos. Como lo mencioné previamente, este tipo de referencias remiten a las dinámicas multidireccionales de la memoria señaladas por Rothberg, ya que el filme teje una constelación de eventos históricos traumáticos en la cual la evocación del conflicto reciente potencia la relevancia del pasado de las caucherías. Si la memorialización del Putumayo había sido marcada por una narrativa de *ausencia estatal*, como *La vorágine* bien lo ejemplifica, *El abrazo* introduce una versión de esta memoria marcada la violencia del ejército colombiano. Así, el filme contribuye a los debates contemporáneos sobre la memoria, pues en él la violencia estatal asume el papel de un hilo conductor entre distintos

eventos históricos separados en el tiempo y el espacio. Superpuesta a un pasado lejano, el espectador ve en esta incursión militar al asentamiento de los *cohiuanos* una situación actual y, por ello, apremiante.

Sin embargo, por el otro lado, la insistencia en el papel del gobierno colombiano oscurece la responsabilidad de otros estados involucrados en el genocidio: Perú y el Reino Unido. Visto de otro modo, aunque *El abrazo* invita a la audiencia a repensar los nexos entre las atrocidades del Putumayo y otros episodios traumáticos en Colombia—ofreciendo una visión más amplia de la memoria—, ulteriormente minimiza la implicación de los actores globales en los crímenes. En lugar de contribuir a una discusión sobre procesos de reparación que exceden fronteras nacionales, el filme se limita solamente al ámbito nacional como un sitio de aplicación de la memoria. A su vez, la resolución narrativa del filme relega estos problemas a un pasado ya extinto, lo cual eclipsa la voz de los sobrevivientes del exterminio y su agenda política actual. Si en las secciones anteriores he analizado cómo *El abrazo de la serpiente* articula las atrocidades del Putumayo en un plano nacional, en la última sección de este capítulo analizo su inserción en un ámbito global.

Audiencias locales y globales: la ambigüedad política de *El Abrazo de la serpiente*

Mientras no hay espacio para matices en la denuncia de las empresas caucheras, las misiones capuchinas o el estado colombiano, *El abrazo de la serpiente* concluye con la reconciliación entre Karamakate y los científicos occidentales, pues en el final de la cinta el chamán decide heredar la memoria y la cultura de su pueblo a Evan como una forma de preservarlas ante la inminente extinción de su tribu. Ciertamente es difícil elucidar cómo esta resolución narrativa se acomoda a la actitud crítica del filme: a la invectiva contra las instituciones occidentales que destruyeron el tejido sociocultural del Amazonas a inicios del siglo XX, le sigue un elogio de los

exploradores que buscarían otras formas de explotar los recursos naturales de la región, como fue el caso de Schultes y su hallazgo de una nueva fuente de caucho natural. En mi opinión esta ambigüedad puede ser explicada por la compleja inserción de la cinta en el cine mundial. Si en un plano local *El abrazo* insiste en el carácter irresuelto del Putumayo—en tanto que el filme hace visible el grado de responsabilidad del estado colombiano en la colonización del Amazonas—, vista desde una perspectiva global la cinta propone una problemática reconciliación entre la audiencia y las poblaciones nativas. En lugar de confrontar al espectador con el tipo de injusticias transnacionales que la Bonanza cauchera ilustra, el filme opta por una reconfortante resolución narrativa. Al asumir la perspectiva de Evan, *El abrazo* encomienda al público la tarea de preservar el Amazonas de los riesgos ecológicos contemporáneos, sin por ello cuestionar su papel en el deterioro de esta región o suscitar una reflexión sobre el papel de las poblaciones nativas que luchan actualmente por preservar sus territorios ancestrales.

Aunque ambas historias se intercalan a lo largo de la cinta, la historia del encuentro entre Evan y Karamakate ocupa un lugar central en la resolución de la cinta. A medida que progresan en su búsqueda de la *yakruna*, ambos personajes recorren las ruinas de los espacios antes visitados por Theo, Manduka y el chamán. Este contraste no solo revela las huellas prolongadas del colonialismo en el Amazonas, sino la evolución de Karamakate como personaje. En contraste con su relación con Theo, el chamán desiste de su resentimiento hacia los occidentales para reconocer que el porvenir del Amazonas y de su cultura depende enteramente de ellos. Consecuentemente, si en el pasado Karamakate se niega a dar al etnógrafo alemán la *yakruna* y así salvarlo de su enfermedad, hacia el final de la cinta aquel entrega a Evan la última flor de esta planta para luego desaparecer.

Después del fracaso de la formación de Theo treinta años atrás, el chamán y Evan logran llegar al Taller de los dioses, donde encuentran el último espécimen de la *yakruna*. La divergencia sobre el uso que se le debe dar a esta planta pronto da pie a un enfrentamiento físico entre ambos personajes, en el cual Evan revela el verdadero motivo de su búsqueda. Mientras el chamán insiste en usar la flor para preparar el *caapi*¹⁶ de Evan y así concluir su formación espiritual, este pretende usar la *yakruna* para evitar el colapso de la producción armamentística estadounidense. Pese a haber intentado herir a Karamakate, Evan opta por solidarizarse con las tribus nativas, en un giro dramático que sublima el carácter acaso más pragmático de la travesía de Shultes en el Amazonas. Por su parte, Karamakate decide dejar de lado su resentimiento contra los occidentales y acompaña a Evan en la última etapa de su trayecto espiritual. En la siguiente escena, cuyo potente despliegue visual contrasta con las escenas a blanco y negro del filme, Karamakate inicia a Evan en un ritual chamánico. Si bien esta escena es especialmente llamativa por la asombrosa iconografía de las alucinaciones de Evan, me interesa más analizar el último diálogo entre los protagonistas. Después de una extensa descripción en la que expone la cosmogonía de su tribu, Karamakate concluye su último parlamento expresándole a Evan su pertenencia a los cohiuanos:

Yo también te maté, antes, en el tiempo sin tiempo, ayer, hace cuarenta años, o tal vez cien, o hace millones de años. Pero tú volviste. Porque no era a mi pueblo a quienes tenía que enseñar. Era a ti. Llévalos más de lo que te pidieron. Llévalos una lección. Diles todo lo que veas, diles todo lo que sientas. Eres un cohiuano. (1:54:20-1:54:40)

Además de revelar el retorno de un pasado irresuelto, en este parlamento Karamakate finalmente decide heredar la memoria y la cultura de su pueblo a un blanco. Este arco narrativo

¹⁶ El *caapi* o *yagé* es una bebida con propiedades alucinógenas preparada por varias tribus amazónicas para sus rituales espirituales.

es evocativo de las reflexiones de Glean Sean Coulthard sobre el resentimiento en contextos poscoloniales. Según Coulthard, en el ámbito canadiense, el resentimiento de las poblaciones nativas no solo es visto como una actitud irracional, sino como una inhabilidad para superar el pasado y alcanzar una reconciliación nacional—un dilema afín a aquel que Karamakate enfrenta debido a su rechazo de los exploradores—. Esta caracterización, no obstante, desconoce los potenciales políticos del resentimiento. Siguiendo los planteamientos de Frantz Fanon, Coulthard postula que el resentimiento sirve dos propósitos: además de generar subjetividades y prácticas anticoloniales, el resentimiento funciona también como un recordatorio emocional de la persistencia de las estructuras coloniales (126). En otras palabras, el resentimiento es una forma de hacer memoria de injusticias cuyos efectos todavía son visibles; abandonarlo, por el contrario, equivale al olvido. Es significativo que en el final de *El abrazo* la superación del resentimiento anteceda la desaparición de Karamakate. Más allá de ser una herramienta de cambio, el resentimiento termina por ser el principal obstáculo para la preservación de la cultura amazónica. Interpretada desde los lentes de Coulthard, en esta resolución leo una borradura de la conciencia y las prácticas anticoloniales en el plano narrativo.



Fig. 1.7. Evan recorriendo los parajes solitarios de los Cerros de Mavecure.

La desaparición de Karamakate en el final del filme y, con él, de las poblaciones indígenas afectadas por la colonización, culmina este proceso de violencia simbólica. En la

siguiente escena a la ingesta de la *yakruna*, Evan se despierta lentamente de sus alucinaciones en la cima del Taller de los dioses, mientras Karamakate, por su parte, ha desaparecido sin dejar rastro alguno. En las tomas finales de la cinta, el explorador deambula por las montañas, ríos y bosques en búsqueda del chamán. La ausencia de otra figura humana sugiere el carácter prístino del Amazonas, a la vez que hace evidente que Evan ha terminado por ser su último custodio. Esta resolución coincide con un cambio en el lenguaje audiovisual de la cinta, pues en las últimas escenas las tomas aéreas y panorámicas del paisaje se hacen más frecuentes. Como bien lo ha notado María Ospina, al eliminar cualquier traza de los conflictos sociales en el Amazonas, este tipo de gramáticas visuales presentan los espacios rurales como productos aptos para ser consumidos por el público (256). Así, *El abrazo* ilustra un discurso liberal ambiguo, en el cual la denuncia de la violencia estatal y el deterioro ecológico convive con la perpetuación de la violencia colonial en un plano simbólico. Los intertítulos al final de la cinta ratifican esta borradora más allá del ámbito cinematográfico, pues sobredimensionan los vacíos de la memoria ocasionados por el exterminio: “Una buena parte de los pueblos amazónicos contactados por los exploradores a principios del siglo XX fueron exterminados. Los textos escritos por ellos son lo único que se conserva de sus culturas” (2:00:12-2:00:29).

Esta resolución plantea un serio dilema ético sobre las apropiaciones de la memoria y su articulación en un circuito global, como es aquel del cine. Como lo planteé al inicio de este capítulo, debido a la permanencia de las injusticias estructurales en el Putumayo—cuyas manifestaciones han sido fenómenos tan variados como la llamada “guerra antidrogas” o la minería ilegal—, las preguntas de quiénes están autorizados a arrogarse la memoria y cómo se benefician de ella son delicadas en lo relativo al exterminio de las poblaciones amazónicas a inicios del siglo XX. Como lo dramatiza la célebre cinta *También la lluvia* (2010), de Icíar

Bollaín, cuya trama consiste en el rodaje de una película sobre la colonización de América en un contexto neoliberal, hacer cine sobre poblaciones indígenas sin reivindicar sus luchas contra injusticias contemporáneas, consiste en una forma de explotación material y simbólica. *El abrazo de la serpiente* se ubica en un delicado límite entre un compromiso con la memoria y las presiones del mercado. Leído en un contexto de transición, el filme no solo llama la atención a los vacíos en la memoria ocasionados por el colonialismo, sino que invita a la audiencia a repensar las continuidades en la historia de la violencia en Colombia pues sugiere un nexo entre las Atrocidades del Putumayo y el pasado reciente del Conflicto. No obstante, visto desde un lente global, el filme apela a un discurso multiculturalista sin por ello suscitar una reflexión sobre la responsabilidad de cineastas y espectadores en injusticias de naturaleza transnacional. Más cuestionable todavía, al sobredimensionar el exterminio cauchero, el filme termina por desconocer sus sobrevivientes y su centralidad en el futuro del Amazonas.¹⁷

¹⁷ Cinco años después de su estreno, es preciso mencionar dos eventos relacionados con el equipo de producción y el elenco de *El abrazo de la serpiente* que cambiarían su acogida por el público colombiano. En abril de 2020, Antonio Bolívar, uno de los actores principales del elenco, fallecería a causa de COVID-19, en una etapa en la cual la pandemia afectaba desproporcionalmente la región del Amazonas colombiano. Meses más adelante, la revista Volcánicas publicaría un artículo acusando a Ciro Guerra de acoso y abuso sexual, una alegación que Guerra negaría por completo pese a la robusta evidencia. Si bien estos eventos exceden el marco de reflexión de este capítulo, ambos dan cuenta de las variadas asimetrías de poder en torno a la producción de *El abrazo de la serpiente* y, más ampliamente, el cine colombiano contemporáneo.

Capítulo 2

Memoria y territorio en el cine colombiano

Una lectura de *La tierra y la sombra*

Desde el Amazonas hasta la Península de la Guajira, el cine colombiano contemporáneo se ha volcado a la tarea de registrar las tonalidades y texturas de los ecosistemas que convergen en el territorio nacional. El creciente número de dramas sobre viajes, retornos y desplazamientos dan cuenta de un cine fascinado por locaciones visitadas pocas veces en el pasado pero que ahora, gracias a transformaciones políticas, culturales y tecnológicas, se hacen accesibles a la cámara¹⁸. Si bien estas producciones independientes obedecen crecientemente a las expectativas de una audiencia transnacional, pues su viabilidad comercial depende en gran medida de su reconocimiento en festivales internacionales (Luna 71), la reemergencia de los espacios naturales tiene una resonancia política en el contexto actual del país. El *giro rural* en el cine colombiano, como lo ha calificado María Ospina, se enfoca no solo en las singularidades de las geografías que retrata, sino también en su densidad histórica y social (254). En contraposición a la fetichización del paisaje común a las estrategias de mercadeo del país, esta tendencia cinematográfica hace visible la impronta que fenómenos como la discriminación racial, la desigualdad económica, los conflictos armados y la explotación de recursos naturales han dejado en el territorio colombiano. El cine interviene así en el debate público sobre el futuro de los espacios rurales. Mientras los Acuerdos de Paz de 2016 entre el gobierno y las FARC

¹⁸ Además de la Ley de Cine de 2003, cuyo propósito fue apoyar la producción cinematográfica por medio de fondos e incentivos fiscales para empresas, varios cineastas han tenido un mayor acceso a fondos transnacionales de cine, entre ellos Ibermedia y el World Cinema Fund. Así mismo, en tanto que el desescalamiento del conflicto armado interno ha posibilitado el acceso a lo que fueran en el pasado los escenarios de combate, Colombia ha buscado consolidarse como una locación para producciones extranjeras (Malagón 40, Suárez 198).

energizaron un diálogo político de larga data en torno a la distribución desigual de la tierra y los modelos de desarrollo en el país, las consecuencias ecológicas de una economía extractiva son cada vez más visibles: debido a la tala de árboles y la minería ilegal en naciones como Colombia, la pérdida de la biodiversidad en América Latina y el Caribe ha sido la más dramática del planeta en las últimas tres décadas (WWF 20)¹⁹.

El cine interviene así en un contexto en el cual se articulan nuevas representaciones del territorio en ámbitos culturales, políticos y jurídicos. Desde la llamada “contrarreforma agraria” ocasionada por la emergencia del narcotráfico en los años setenta hasta la actual deforestación masiva del Amazonas a causa de la ganadería y la tala ilegal, Colombia ha vivido una serie de profundas transformaciones territoriales durante el conflicto armado interno. Directamente vinculada a la confrontación armada entre las guerrillas, los paramilitares y el estado colombiano, la violencia socioambiental ha permanecido como un fondo imperceptible de la guerra y la difícil transición hacia un posconflicto, pese a las graves amenazas que supone para la biodiversidad y las condiciones de vida de las poblaciones campesinas, afro e indígenas. Así lo reconoce el informe final de la Comisión de la Verdad:

La naturaleza no es solo un paisaje. Es la fuente de vida y de la relación y la identidad profunda del mundo campesino y de los pueblos étnicos con la Madre Tierra. La naturaleza vista como un mundo por conquistar y someter, o considerada solo como fuente de recursos económicos que deben explotarse como sea, se ha convertido en el conflicto colombiano en un factor de destrucción y persistencia. Destrucción de modos de

¹⁹ Desde la década de 1970, pero más ampliamente con el escalamiento del Conflicto Armado Interno, Colombia vio una acumulación desigual de la tierra por parte de grupos armados ilegales. Varias décadas más adelante, en el contexto posterior a los Acuerdos de Paz de 2016 entre el Estado y la guerrilla de las FARC (Fuerzas revolucionarias de Colombia), la explotación del territorio ha continuado, como bien lo ejemplifica la minería y la tala ilegal de árboles en regiones como el Cauca o el Amazonas.

vida y del cuidado. Persistencia por cuanto la explotación criminal de la naturaleza ha sido un mecanismo de financiamiento de la guerra, de blanqueamiento de capitales o de contar con corredores para el narcotráfico. (*Hay futuro si hay verdad*, 75)

Aunque en años recientes ha emergido una conciencia pública sobre los desequilibrios ecológicos causados por la guerra, como bien lo demuestra la decisión histórica de la Jurisdicción Especial de Paz (JEP) de reconocer al medioambiente como una víctima del Conflicto (“El ambiente como víctima”), hacer visibles fenómenos como la erosión de los suelos, la desaparición de ecosistemas y la progresiva pauperización de las poblaciones rurales es todavía una difícil tarea.²⁰ En efecto, otorgar el estatus de víctima al medioambiente no equivale a reconocerlo como un sujeto de derecho, como tampoco garantiza su consideración en los debates sobre los modelos de desarrollo del país. Al movilizar narrativas e imaginarios que coinciden pero también difieren de estos discursos de vulnerabilidad, arguyo que el cine propone nuevas formas de encuadrar esta discusión.

Como un cambio paralelo al interés por visibilizar este tipo de injusticias socioambientales, en la última década el cine colombiano se ha apartado de las representaciones hiperrealistas de la violencia. En contraste con las gramáticas audiovisuales de filmes como *La virgen de los sicarios* (2000) o *Rosario Tijeras* (2005), cuyo rasgo común es un acercamiento directo a la violencia urbana asociada a la marginalidad y el narcotráfico, un número representativo de filmes colombianos han desarrollado nuevos lenguajes y narrativas con el fin de retratar otros tipos de violencia. Caracterizados por una cinematografía lenta y minimalista,

²⁰ Así explica la JEP los fundamentos éticos detrás de su decisión: “Desde el punto de vista filosófico, en la Unidad de Investigación y Acusación partimos de la premisa de que, para lograr una paz estable y duradera, se hace necesario abandonar el paradigma antropocéntrico, donde el ser humano guiado por la codicia termina destruyendo al medio ambiente porque lo instrumentaliza para maximizar sus beneficios económicos y lucrativos” (*El ambiente como víctima silenciosa*).

estos largometrajes no solo exploran el gradual deterioro ambiental que ha conducido a algunos de los conflictos sociales más urgentes, sino que proyectan un futuro marcado por crisis ecológicas. El *giro rural* en el cine colombiano se caracteriza, entonces, no solo por locaciones e historias antes inexploradas, sino por la búsqueda de nuevos lenguajes audiovisuales. Si bien las producciones analizadas en este capítulo ilustran el creciente carácter transnacional de un cine financiado por fondos europeos y distribuido en festivales internacionales, me aventuro a plantear que estas cintas apuestan no solo por hacer visibles injusticias pasadas que antes no eran consideradas como tales, sino también por redefinir quiénes y qué pueden contar como miembros de una comunidad política en un período transicional en Colombia.

El número de documentales, cortometrajes y dramas independientes sobre la violencia socioambiental es relativamente elevado para un cine nacional de mediano tamaño como es el colombiano. Desde documentales sobre monocultivos como *Corta* (Felipe Guerrero, 2014) hasta dramas sobre las dimensiones ambientales del racismo estructural como es el caso de *El vuelco del cangrejo* (Óscar Ruiz Navia, 2009) o *Chocó* (Jhonny Hendrix Hinestroza, 2012)), el estudio de la producción filmica colombiana se presta para una reflexión del papel del cine a la hora de dar forma narrativa y visual a las crisis socioambientales de nuestro tiempo. Dado el número de este tipo de producciones, en el presente capítulo me concentro en el drama *La tierra y la sombra* (2015), la ópera prima del director César Acevedo. Como una producción transnacional que fuera premiada con la Cámara de oro en el festival de cine de Cannes, *La tierra y la sombra* ilustra las posibles direcciones artísticas y comerciales de un cine que busca consolidarse en un ámbito global; igualmente importante, el largometraje de Acevedo es una profunda reflexión sobre las plantaciones de la caña de azúcar en el Valle del Cauca, un cultivo cuyas resonancias culturales abarcan Colombia y, más ampliamente, el Caribe. Como una introducción a las distintas

concepciones de violencia y los dilemas suscitados por su representación cinematográfica, en la primera sección de este capítulo examino el cortometraje *Los pasos del agua* (2016), una producción posterior de Acevedo. En este corto intimista, la aparición de un cadáver en el río Cauca y su entierro en la selva me permiten reflexionar sobre los entrecruzamientos entre la violencia política y el mundo natural en el marco del Conflicto interno. Mientras reflexiones de la ecología política sobre la *violencia lenta y el ambientalismo de los pobres* orientan este capítulo, también traigo a colación conceptos de la crítica cinematográfica y los estudios de memoria en mi lectura del cortometraje. Después de esta introducción a la cinematografía de Acevedo, en la segunda sección abordo la pregunta de cómo el cine colombiano es capaz de alterar las políticas de la visibilidad en torno a la violencia socioambiental en mi lectura de *La tierra y la sombra*, un filme que puede verse no solo como un ejercicio de memoria sobre las profundas transformaciones de la región, sino como un drama en torno a la vulnerabilidad compartida por los personajes y su entorno. En medio de la crisis ecológica provocada por los monocultivos, una familia de campesinos constata que, al igual que la fauna y la flora nativa, su subsistencia está en riesgo debido a la explotación intensiva de los suelos. Además de su crítica del extractivismo, *La tierra y la sombra* invita a la audiencia a replantear sus formas de percibir el medioambiente y sus entrecruzamientos con lo humano. Como ocurre con su cortometraje posterior, la trama importa tanto como la cinematografía: por medio de un lenguaje visual contemplativo y multisensorial, Acevedo invita a la audiencia a cuestionar las barreras ontológicas que separan a lo humano y lo no-humano.

La violencia política y la violencia ambiental en *Los pasos del agua*

El último cortometraje de César Acevedo, *Los pasos del agua*, dramatiza el encuentro espectral entre dos pescadores (Norberto Isajar e Isaí Carabalí) y un cadáver en el río Cauca. Sentados en

una orilla, los protagonistas contemplan silenciosamente el afluente cuando la llegada de un cuerpo atrapado en sus redes altera lo que hasta ese momento había sido un día anodino. A raíz de este encuentro inesperado con la brutalidad del conflicto, ambos personajes deciden dar un entierro digno al muerto: un pequeño acto de resistencia a la violencia que acarrea, sin embargo, varias dificultades. Mientras los personajes se adentran en la selva, las tomas alternan entre el cadáver y la fauna del suelo por medio de varios planos detalle. Entre las uñas del cuerpo y la hojarasca, la cámara captura una fila imperceptible de hormigas en movimiento. Luego, como despertándose de un sueño profundo, un ciempiés estira su cuerpo y se pone a andar entre las ramas y el suelo húmedo. Por momentos se tiene la impresión de ver un documental sobre la vida salvaje y no un drama sobre las víctimas anónimas de la guerra. No obstante, la contemplación callada del mundo natural sirve como contrapunto a la trama: la aparente armonía de la selva es interrumpida por las palas que perforan el suelo, como si este aislado espacio selvático fuese alcanzado finalmente por la violencia. Pronto otro descubrimiento cambia el curso de la historia. Los rostros sudorosos de los pescadores exhiben cierta sorpresa cuando están por terminar su tarea: en el fondo de la tierra se percibe la faz de un cráneo. La parcela de tierra elegida para enterrar al cadáver ya ha sido ocupada por otro muerto, también anónimo. En este punto del cortometraje se tiene la impresión de que no hay fragmento del territorio que no contenga algún vestigio de la violencia. Por el contrario, raíces e insectos parecen acostumbrados a los cadáveres sepultados en el suelo, un contacto íntimo entre el ciclo natural de la degradación de organismos y el evento excepcional de la guerra. Cuando el cortometraje llega a esta revelación, el cuerpo abre sus ojos subrepticamente, en un final abierto a la interpretación.

Los pasos del agua está inspirado en una práctica habitual durante el Conflicto Interno colombiano. Como una forma de borrar las pruebas de sus crímenes e intimidar a las poblaciones

aledañas, los grupos paramilitares arrojaban los cuerpos de sus víctimas en los principales afluentes del país. Convertidos en cementerios acuáticos, ríos como el Magdalena y el Cauca fueron el escenario de encuentros entre pescadores y cadáveres sin nombre. Al inicio del siglo XXI, el flujo de cuerpos se hizo tan frecuente que los cementerios de pueblos y caseríos no tenían espacio en donde enterrarlos, por lo cual se les dejaba continuar su curso. Muchos de ellos se perderían en los ríos sin ser identificados:

La guerra también ha afectado a la naturaleza y su relación con las comunidades. Ríos que fueron convertidos en fosas comunes o escenarios de terror, donde los armados prohibieron recoger los cuerpos que fueron arrojados a ellos, por ejemplo, el Sumapaz, el canal del Dique, el Arauca o el Magdalena, no solamente fueron maneras de llevar a cabo desapariciones, sino que cambiaron la relación de la gente con la naturaleza. (*Hay futuro si hay verdad* 72)

Años después de la firma de los Acuerdo de paz en 2016, numerosos afluentes en Colombia asumirían el papel de custodios de un pasado a la espera de ser recuperado. Sin embargo, como lo describe la antropóloga María Victoria Uribe, en ocasiones esta práctica fue contestada por las comunidades. En algunos pueblos, los ribereños no solo enterraban los cuerpos anónimos, sino que los nombraban y les asignaban un sepulcro en los cementerios locales. Después de navegar por varios kilómetros, las víctimas anónimas del Conflicto encontraban una tumba donde familiares sustitutos les rendían modestos homenajes como una forma de contrarrestar el influjo persistente y cotidiano de la violencia.

Esta apropiación de los ríos condensa las dinámicas de una guerra que alteró vastos ecosistemas del territorio nacional de distintas maneras. En este caso, los afluentes se convirtieron en fosas comunes que ahorraban a los victimarios la necesidad de cavar en la tierra:

un uso básico pero estratégico de los recursos naturales del territorio. Así, la desaparición de los cuerpos en el agua revela las imbricaciones de una máquina de guerra y las geografías locales, un entrecruzamiento que *Los pasos del agua* examina en un plano narrativo y audiovisual. Mientras los planos microscópicos del filme capturan la contigüidad material entre el suelo, las plantas, los insectos y el cadáver, la trama de dos cuerpos encontrados al azar en las orillas del río Cauca revela la proliferación de la violencia en el mundo natural. La cinta de Acevedo aborda, entonces, no solo el drama humano de la guerra, sino la violencia material y simbólica ejercida sobre el territorio.



Fig. 2.1. Un *close-up* de los pies del cadáver en *Los pasos del agua*.

Pero *Los pasos del agua* también se interesa en la convergencia de dos temporalidades de la violencia: una ostensible y otra oculta. Frente al carácter notorio y urgente del primer cuerpo navegando en el agua, el cráneo de otro cadáver bajo tierra es una prueba no solo de la longevidad del conflicto armado interno colombiano, sino de su olvido gradual en las capas del suelo. Como un nudo gordiano, el presente y el pasado no pueden ser desatados el uno del otro: pese a la necesidad de enterrar el primer cadáver y con él la presencia asfixiante de la guerra, en su esfuerzo por darle cierre los pescadores desentierran esa misma violencia en la última

secuencia; visto de otro modo, cualquier intento por sepultar la violencia termina por exhumarla. Leído como una metáfora de la guerra, debido a la lenta sedimentación de la violencia, el suelo asume el papel del repositorio de la memoria colectiva en el cortometraje. En este orden de ideas, abrir los ojos supone el reconocimiento de esta historia de violencia y, por ello, su interrupción: un final utópico que coincide con el regreso a la vida del cadáver.

Las imbricaciones entre la violencia política y la violencia ecológica en *Los pasos del agua*, así como la tensión entre una violencia manifiesta y otra imperceptible, remiten en un plano conceptual a lo que el crítico Rob Nixon ha llamado *la violencia lenta* en su monografía *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (2011). Contrariamente a los episodios de violencia que acaparan la atención mediática —como es el caso de guerras y catástrofes—, fenómenos como el calentamiento global, la deforestación o el declive de la biodiversidad rara vez logran atraer la atención de la audiencia en una misma proporción. Esta *violencia lenta*, como la llama Nixon, elude una representación directa debido no solo a su carácter gradual y acumulativo, sino a sus repercusiones en distintas escalas temporales (3). Así mismo, si bien estos fenómenos ambientales suponen un deterioro progresivo de los ecosistemas del planeta, sus efectos inmediatos tienen como principales víctimas a las poblaciones del Sur Global donde las regulaciones ambientales son laxas o inexistentes —un fenómeno particularmente palpable en América Latina, una de las regiones más peligrosas para los defensores ambientales—. En resumen, si bien la violencia lenta es tan destructiva como la violencia de carácter político, resulta complejo encontrar símbolos y narrativas sobre ella lo suficientemente conmovedores para un público acostumbrado a lo espectacular e instantáneo; su carácter pausado elude los veloces ritmos de la percepción contemporánea:

How can we convert into image and narrative the disasters that are slow moving and long in the making, disasters that are anonymous and that star nobody, disasters that are attritional and of indifferent interest to the sensation-driven technologies of our image-world? How can we turn the long emergencies of slow violence into stories dramatic enough to rouse public sentiment and warrant political intervention, these emergencies whose repercussions have given rise to some of the most critical challenges of our time? (Nixon 4)

Por medio de un lenguaje cinematográfico pausado y contemplativo, *Los pasos del agua* examina los entrecruzamientos entre la violencia política y la violencia socioambiental. Aunque el cortometraje carece de la urgencia que Nixon señala como imprescindible para hacer palpable la violencia lenta, es claro que su composición narrativa y audiovisual revierte las políticas de lo visible que han moldeado la percepción del conflicto y sus repercusiones ambientales. En el filme, la historia de la desaparición forzada es inseparable de las huellas del Conflicto en el mundo natural, tanto en un plano metafórico como material. Se trata de un reentrenamiento de la mirada, pues la profusión del primer plano y el plano detalle invitan a la audiencia a contemplar alternativamente la singularidad de la violencia y la extrañeza de la macrofauna terrestre. En lugar de apelar a una aproximación conceptual, el lirismo audiovisual de *Los pasos del agua* se interesa en las imbricaciones entre la violencia política y la violencia ambiental, al mismo tiempo que hace visible la contigüidad de lo histórico y lo natural en un contexto bélico: la compenetración del cadáver con el suelo es una metáfora de los entrecruzamientos entre lo humano y lo no-humano.

Aunque *Los pasos del agua* se ubica en un extremo de las distintas aproximaciones cinematográficas a la violencia lenta en el cine colombiano contemporáneo, este cortometraje

delinea algunos de los temas y retos de los filmes ambientales, entre ellos la necesidad de hacer visibles las amenazas socioambientales contemporáneas; desenterrar la memoria histórica del territorio; retratar las prácticas y concepciones del ambientalismo de las minorías en Colombia; y, finalmente, cuestionar la violencia ontológica ejercida contra lo no-humano. Pero mientras el cortometraje de Acevedo revela las dimensiones del conflicto armado interno colombiano, *La tierra y la sombra*, su primer largometraje, se detiene únicamente en los efectos socioambientales asociados a las plantaciones de la caña de azúcar: un evento que resiste a las narrativas mediáticas señaladas por Nixon, pero cuyas resonancias históricas y culturales van más allá del ámbito colombiano.

Más allá de una mirada extractiva: caña y memoria en *La tierra y la sombra*

Pocas cintas capturan mejor los conflictos socioambientales descritos previamente que *La tierra y la sombra*, el primer largometraje de Acevedo. Ubicado en las plantaciones de caña de azúcar del Valle del Cauca, al suroeste de Colombia, este largometraje registra tanto la historia del desplazamiento del campesinado caucano como las ansiedades contemporáneas en torno a fenómenos como la polución y la erosión de los suelos. En este drama marcado por la nostalgia, el retorno de un campesino a su hogar a causa de la precaria salud de su hijo da pie a una denuncia de la agroindustria. Pese al carácter bucólico de algunas escenas, en la cinta las plantaciones aparecen como un espacio amenazante y claustrofóbico. Asediados por el laberinto verde de los cañaduzales y la lluvia de ceniza producto de su quema, los protagonistas son testigos de la gradual desaparición de mamíferos, aves y plantas hasta que la ola de desolación los alcanza. Al final de la cinta, la enfermedad adquiere una dimensión individual y otra colectiva. Mientras las partículas de la caña obstruyen las vías respiratorias de uno de los protagonistas, lo cual provoca su muerte, la quema de la caña consume las plantaciones. Aunque

ha sido elogiada por su carácter íntimo y minimalista, *La tierra y la sombra* es una cinta urgente sobre las injusticias que Nixon ha enmarcado en el concepto de *violencia lenta*, por cuanto los graves efectos de las plantaciones de caña eluden la atención mediática debido a su carácter gradual y acumulativo (3).

El largometraje de Acevedo ilustra hasta qué grado confrontar la violencia lenta equivale a un cuestionamiento de los ritmos y lenguajes mediáticos. Aunque la denuncia de la agroindustria ocupa un papel central en la trama, el campo de intervención de *La tierra y la sombra* ocurre también en el ámbito de la mirada: en oposición a la uniformización del territorio que caracteriza a los monocultivos, la cámara se detiene ampliamente en las particularidades del paisaje y los espacios domésticos. La cinta de Acevedo privilegia la proximidad sobre la distancia, la superficie sobre el horizonte, el *close-up* sobre el plano aéreo. Por ello, en su análisis del filme Carolina Sánchez ha sostenido que el largometraje apela a una *visualidad háptica* — esto es, el potencial del cine para evocar los sentidos del tacto, el olfato y el gusto—, con el fin de hacer palpables los efectos ecológicos del modelo extractivo (330). Además de la omnipresencia de partículas como el polvo y la ceniza, múltiples escenas enfatizan el contacto físico de los personajes con su entorno.

Pero, mientras que Laura Marks postuló la teoría de la *visualidad háptica* en su estudio del cine diaspórico en el Norte Global (*The Skin of the Film*, 2000), sostengo que *La tierra y la sombra* contrarresta un régimen visual anclado en la historia del extractivismo en Latinoamérica y el Caribe. Como lo ha planteado Macarena Gómez-Barris, la consolidación del poder colonial en esta región fue inseparable de una mirada extractiva que invisibilizó a las poblaciones indígenas y reorganizó territorios para hacerlos económicamente explotables (5). En contraposición a este régimen visual, que ha dictado los contornos de espacios como los campos

petrolíferos y las plantaciones, Gómez-Barris ha identificado la emergencia de “perspectivas sumergidas”, es decir, epistemologías locales que permiten concebir una distribución alternativa de la vida social y política (11).

Con base en esta discusión, sostengo que *La tierra y la sombra* contrarresta la mirada extractiva para redefinir quiénes y qué pueden contar como miembros de una comunidad política. Si los monocultivos suponen el dominio calculado de la vida vegetal y la fauna del suelo, la visualidad háptica del filme se orienta a hacer palpables los entrecruzamientos entre las plantas y los personajes: mientras la lluvia de ceniza simboliza una peligrosa relación con el ecosistema fundada en la explotación, la presencia reconfortante de un samán y de plantas domésticas sugiere formas de cohabitación con el mundo natural. En oposición al desdén ontológico de las plantas que filósofos como Emmanuel Coccia y Michael Marder han criticado, debido al cual somos incapaces de percibir el menor reflejo de la vida humana en ellas, *La tierra y la sombra* cuestiona las jerarquías que privilegian a lo humano sobre lo no-humano, así como lo sintiente sobre lo no sintiente. Además de denunciar los múltiples efectos sociales y ambientales del extractivismo, el largometraje ofrece una perspectiva para reconstituir un pacto ético con el ámbito no-humano basado en la empatía y el reconocimiento de la vulnerabilidad. }

Nostalgia, desolación y violencia lenta

Coproducida por Burning Blue, *La tierra y la sombra* narra el retorno de un campesino llamado Alfonso (Haimer Leal) a su antigua finca en el Valle del Cauca, donde su único hijo, Gerardo (Edison Raigosa), convalece de una enfermedad pulmonar²¹. Se trata de un drama familiar sobre un pasado perdido. Una casa blanca y rústica, a la sombra de un samán, y una inmensa

²¹ *La tierra y la sombra* es una coproducción entre Brasil, Chile, Colombia, Francia y los Países Bajos, lo cual revela el carácter esencialmente transnacional del cine nacional contemporáneo.

plantación de caña de azúcar son los únicos escenarios de este filme caracterizado por su minimalismo. Austero en sus diálogos y locaciones, *La tierra* enfatiza la gestualidad de los actores —todos naturales salvo una excepción— y el paisaje de los cañaduzales: un laberinto verde que se extiende por el horizonte²². A pesar del rencor que revive su regreso, Alfonso se dedica a cuidar a su hijo y a su nieto, Manuel (Felipe Cárdenas), mientras que su antigua esposa y su nuera trabajan en las plantaciones como corteras. A causa de la lluvia de ceniza producto de la quema de la caña, los personajes deben permanecer en el interior de la casa, en la penumbra; de ahí el título y el tono claustrofóbico del filme. Después de haber abandonado a su familia hace diecisiete años, al regresar Alfonso constata que su pasado ha sido consumido no solo por el resentimiento, sino también por la vertiginosa expansión de las plantaciones.

Aunque se trata de un filme intimista, por cuanto la mayor parte de la trama ocurre en espacios domésticos, su denuncia de la agroindustria es directa. Varias escenas retratan las agotadoras jornadas de los corteros. Por medio de planos generales, la cámara registra los campos desolados donde se levantan las plantaciones, así como el exigente trabajo físico que implica tumbar la caña: una tarea rudimentaria pero esencial para el procesamiento industrial del azúcar. Además de dramatizar la pauperización de una clase campesina, *La tierra y la sombra* examina las intersecciones entre distintas formas de opresión. Debido a que Gerardo no puede trabajar por su enfermedad, su madre, Alicia (Hilda Ruiz), y su esposa, Esperanza (Marleyda Soto), deciden remplazarlo en las plantaciones. Si bien esta inversión de los roles de género sugiere un debilitamiento de las jerarquías patriarcales en las familias rurales, en el filme la escenificación del trabajo femenino sirve el propósito de evidenciar la convergencia de distintas

²² A excepción de Marleyda Soto (Esperanza), todos los actores de *La tierra y la sombra* fueron actores naturales provenientes de la región donde el filme fue rodado. La colaboración con las poblaciones locales en los rodajes es una tendencia común en el cine colombiano de las décadas recientes, como bien lo demuestra *La vendedora de rosas*.

formas de explotación: el salario de Alicia y Esperanza no solo es menor por ser mujeres, sino que eventualmente son despedidas pues no pueden competir con el desempeño físico de sus contrapartes masculinas.



Fig. 2.2. Esperanza (Izquierda) y Alicia (Derecha) en las plantaciones.

La representación de las condiciones laborales de los corteros coincide con el retrato de la devastación ecológica causada por el modelo agroindustrial. En lugar de un espacio prístino y exuberante, el largometraje registra la polución causada por la quema de la caña así como el dramático declive de la biodiversidad en el campo. En una escena, Alfonso reproduce para Manuel el sonido de los pájaros que solían habitar en la finca mientras esperan su llegada en vano; en otra, su nieto se lamenta de la imposibilidad de tener un perro a causa de la polución; finalmente, en una de las escenas más evocativas del largometraje, el protagonista sueña con su antiguo caballo, un rastro onírico de la prosperidad de otras épocas. Por medio de estas y otras escenas, el filme hace evidente el decaimiento del territorio y, con él, la desaparición de las formas de vida que antes lo habitaban, ya sean animales, plantas e, inclusive, humanos. Al constatar que esta transformación se agravará, Alfonso aconseja a su antigua esposa abandonar la casa, pero Alicia se empeña en no marcharse. Si bien la finca es tanto un eje de sentido para los

personajes como el último espacio de resistencia ante la expansión de las plantaciones, la decisión de permanecer en ella resulta nefasta. Hacia el final de la cinta, Gerardo muere asfixiado por la ceniza de la caña y la quema de las plantaciones alcanza el límite de la finca. En la última secuencia, Alfonso, Esperanza y Manuel se despiden de Alicia e inician un viaje en búsqueda de un mejor futuro. El largometraje de Acevedo concluye como un acto de memoria tanto sobre el desplazamiento de la clase campesina como sobre las severas transformaciones territoriales causadas por un desarrollo económico insostenible.

La imbricación entre la explotación laboral y las crisis ecológicas ha llevado a Camilo Malagón y Carolina Sánchez a analizar la cinta de acuerdo con la noción de *violencia lenta*. Como lo ha indicado Malagón, filmes como *Chocó* y *La tierra y la sombra* marcan un doble desplazamiento en el cine colombiano contemporáneo: en tanto que la reemergencia de los espacios rurales significa una ruptura con la preponderancia de los espacios urbanos en el cine de décadas anteriores, en estos filmes el foco de atención radica en la *violencia lenta* en lugar de la violencia política. Como lo mencioné previamente, en oposición a la violencia espectacular de filmes como *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005) o, inclusive, *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2001), los largometrajes de Acevedo e Hinestroza optan por nuevas gramáticas temáticas y narrativas para dimensionar la pauperización de las poblaciones rurales y el progresivo declive de los ecosistemas a causa de la expansión de un capitalismo extractivo. Esta doble transición en el cine, advierte Malagón, tiene un carácter político urgente. En el contexto transicional actual, la sociedad colombiana enfrenta los imperativos de elucidar las causas estructurales del conflicto armado interno y de concebir políticas de reparación de las poblaciones afectadas desproporcionadamente por este. Como una forma de contribuir a ambas

tareas, las producciones contemporáneas optan por dar forma narrativa a la imbricación entre la violencia política y la *violencia lenta*:

Films like *Chocó* and *La tierra y la sombra* bring together a critical look at the environmental degradation of slow violence and the oppression of subaltern communities perpetrated by political and structural violence and bring this imbrication to the forefront of thinking about a post-conflict Colombia. They engage in thinking of the conflict and the post-conflict beyond political violence and bring to the table the question of slow violence and how it affects subaltern communities. (Malagón 36)

La visualidad háptica y las perspectivas sumergidas

No obstante, *La tierra y la sombra* también interviene en estos debates desde el campo de la mirada, esto es, desde la singularidad del lenguaje cinematográfico. En un presente caracterizado por la alta circulación de imágenes y personas, el cine colombiano mantiene un tenso diálogo con regímenes visuales que buscan transformar el territorio en un paisaje consumible: entre los sectores económicos colombianos, el turismo tiene uno de los mayores prospectos de crecimiento en Colombia. A ese respecto, en su discusión sobre el giro rural, María Ospina sostiene que la reemergencia de los espacios rurales en el cine está vinculada no solo a la expansión de las economías extractivas, sino también a recientes campañas publicitarias para incentivar la inversión extranjera y la actividad turística en el país (248). Si, por un lado, la creación del Fondo Fílmico Colombia tiene como uno de sus objetivos explícitos la promoción del turismo en el país; por el otro lado, varias coproducciones apelan a las expectativas de una audiencia transnacional en torno al Sur Global para asegurar su éxito en festivales europeos y

norteamericanos, con los riesgos de uniformización que ello conlleva (Campos 133, Luna 71)²³. Pero en tanto que varias películas optan por la fetichización del paisaje común a las campañas de mercadeo del país, Ospina rastrea otras visualidades en el cine que desactivan su lógica. En contraste con las tomas aéreas y panorámicas del paisaje en cintas como *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015), que refuerzan las topografías espaciales de la tecnología militar y el capitalismo extractivo (262), filmes como *El vuelco del cangrejo* y *La sirga* (William Vega, 2012) articulan una visión del paisaje anclada en la perspectiva y los saberes locales de sus pobladores²⁴:

Avoiding the bird's eye or panoramic view altogether, the visual grammars established by both films reveal an interest in what Donna Haraway has called the “politics and epistemologies of location, positioning and situating” that are deeply ingrained in the visual production of space. In her critique of how scopic practices (like the panoramic view or the view from above) reduce the world to “resources for instrumentalist projects and the production of institutional knowledges,” Haraway proposes alternative visual practices where the “object of knowledge [is] pictured as an actor and agent, not as a screen or a ground or a resource, never finally as slave to the master that closes off the

²³ De acuerdo con María Luna, las estructuras de financiación y distribución del cine colombiano se orientan al reconocimiento internacional: “hoy, desde la práctica, vemos la transformación del cine colombiano en un cine de coproducciones transnacionales de carácter independiente, cuyo principal objetivo, trazado desde las lógicas mismas de su financiación, es legitimarse en el mercado de distribución global que empieza en los festivales de cine. Ese ciclo parece cerrarse cuando las películas vuelven al país con el sello de calidad de un cine emergente que abre las puertas a futuras coproducciones” (71).

²⁴ *El vuelco del cangrejo* (2009), del director Óscar Ruiz Navia, dramatiza la llegada del turismo a un pueblo costero llamado la Barra. Este drama captura las tensiones entre la población afro y los nuevos colonos. Por su parte, *La sirga* (2011), dirigida por William Vega, dramatiza la historia de una joven desplazada por el Conflicto Interno. Ubicado en la Laguna de La Cocha, la guerra es una presencia latente en el filme, pero nunca se manifiesta de forma directa. Finalmente, *El abrazo de la serpiente* (2015), dirigida por Ciro Guerra, se remonta al violento período llamado “Bonanza Cauchera” —en el cual la extracción del caucho amazónico desencadenó la violenta explotación de las tribus indígenas del noroeste del Amazonas— para narrar el encuentro entre un chamán y dos científicos occidentales.

dialectic in his unique agency and his authorship of ‘objective’ knowledge”. (Ospina 256)

La tierra y la sombra comparte algunas de las prácticas visuales descritas por Ospina. El filme registra un territorio transformado por severas presiones económicas y sociales en lugar de un *locus amoenus* protegido del paso del tiempo. Por medio de la construcción de los planos, la cámara no solo neutraliza una mirada voyerista del paisaje, sino que favorece la perspectiva de los personajes: mientras el rango de visión de las escenas exteriores es limitado debido a la presencia abrumadora de la caña y la ceniza, las escenas interiores capturan las prácticas de resistencia de los campesinos en un entorno en constante cambio.

Como una contribución al debate sobre las gramáticas visuales del giro rural, Carolina Sánchez ha precisado que el lenguaje audiovisual de *La tierra* tiene una afinidad con la *visualidad háptica* del cine conceptualizada por Laura Marks: una teoría según la cual la forma cinematográfica no se limita a los sentidos de la vista o el oído, sino que con frecuencia apela a otros sentidos, como el tacto, el gusto o el olfato para hacer palpable la presencia de un objeto a sus espectadores (XVII)²⁵. En contraste con las tomas aéreas criticadas por Ospina, que transforman el territorio en un paisaje espectacular, Sánchez analiza cómo la composición de los planos en el filme anula la distancia entre el espectador y las locaciones para favorecer otras experiencias sensoriales:

En la película, en las escenas al interior de la casa, Acevedo se vale del movimiento de la cámara y el uso de la luz para hacernos experimentar hápticamente. La casa está siempre a oscuras y no podemos distinguir los contornos de las cosas, entonces recorreremos las

²⁵ Marks distingue la visualidad óptica de la visualidad háptica en la medida en que la primera presupone la distancia necesaria para distinguir las formas definidas de un objeto. La visualidad háptica, por el contrario, anula esta distancia entre el sujeto que ve y el objeto visto para concentrarse en las texturas y los aromas de este (162).

estancias tanteando con la mirada, mientras intentamos identificar qué pasa siguiendo los movimientos lentos de la cámara y observando los cuerpos de los personajes... Otros elementos que construyen el universo háptico de la película son las texturas de las cortinas que vuelan y la presencia de polvo y ceniza que hacen alusión al tacto y al olfato. (332)

En efecto, partículas como el polvo y la ceniza tienen un papel central en la composición narrativa y visual del filme: mientras que la lluvia de ceniza es la causa ulterior de la muerte de Gerardo, la presencia del polvo hace difusos los planos panorámicos. Esta estrategia se hace evidente en la primera escena del largometraje. En ella, Alfonso camina en dirección a la cámara hasta que el paso de un camión lo obliga a hacerse a un lado del camino, en lo que puede leerse como una metáfora del desplazamiento de los campesinos a causa de la expansión de la agroindustria (Sánchez 340). Ahora bien, en tanto que su centralidad argumental resulta evidente, más adelante esta escena anticipa las estrategias hápticas del filme. Después del paso del camión, la toma se prolonga hasta que la polvareda levantada por el vehículo obstruye el rango de visión de la audiencia; al tiempo que la figura de Alfonso desaparece lentamente de la pantalla, la cámara se detiene en la textura árida del polvo. De acuerdo con Marks, el cine háptico se concentra no tanto en la silueta de un personaje o un paisaje sino en su superficie, de manera que la ausencia de formas definidas fuerza al espectador a recurrir a otros sentidos como el tacto y el gusto para percibir aquello delante de sus ojos; en otras palabras, al privilegiar la proximidad sobre la distancia, este cine evoca las percepciones corporales. La escena de apertura de *La tierra y la sombra* remite a una estrategia afín: la presencia abrumadora del polvo desestabiliza la primacía de lo visual para suscitar en la audiencia una experiencia del paisaje atenta a sus texturas.



Fig. 2.3. Escena de apertura del filme. El polvo nubla el campo de visión de la cámara.

Además de la presencia de partículas y la iluminación de los espacios interiores, las estrategias hápticas del filme se extienden a la representación del contacto físico. Como una de las tomas más frecuentes, el *close-up* de las manos de los personajes revela la centralidad del tacto en el largometraje y, más ampliamente, una memoria corporal asociada al territorio. En una escena que contrasta con la tranquilidad del espacio doméstico, Alfonso se adentra en las plantaciones que rodean su casa. La atmósfera es claustrofóbica: mientras intenta abrir un camino entre la espesura de los cañaduzales, una hoja corta sorpresivamente su mano; enseguida, en una toma inusualmente pausada, la cámara se detiene en la herida mientras el personaje aplica tierra para detener el sangrado (0:30:53-0:31:40). Más adelante en el filme, Alicia se queja de las condiciones de trabajo de los corteros debido a la aspereza de la caña: “Las hojas de caña cortan como si fueran una navaja” (0:58:00-45). Ambas escenas no solo evocan una historia de conflictos entre los campesinos y la agroindustria, sino que capturan la inmediatez física de los

personajes con las plantas: como lo argüiré más adelante, ulteriormente el filme cuestiona las jerarquías que han permitido la explotación irrestricta del mundo vegetal.

Además de ser el sentido privilegiado para registrar las transformaciones del territorio, el tacto tiene también una dimensión afectiva. Los planos detalle de las manos son centrales en el clímax del filme. Después de la muerte de Gerardo, la cámara registra a Alicia y Alfonso limpiando el cadáver de su hijo; como corresponde al carácter austero de la cinta, no hay diálogos. En una toma que condensa la destrucción causada por las plantaciones, Alfonso remueve la ceniza del cadáver mientras la cámara alterna entre los planos detalles de los rostros y las manos de los protagonistas. El ritual funerario continúa con la llegada de Alicia y su hijo, cuando estos se reúnen para despedir a Gerardo. El carácter háptico de la secuencia culmina en la última toma cuando Manuel acaricia el cuerpo de su padre: una vez más, el *close-up* privilegia la textura sobre la figura, el tacto sobre la vista, las manos sobre el rostro.



Fig. 2.4. La mano de Manuel se apoya en la mano del cuerpo de Gerardo en el *close-up*.

Sin embargo, como una forma de complementar las lecturas de *La tierra y la sombra*, considero que es necesario enmarcar la noción de la visualidad háptica propuesta por Laura Marks en los regímenes visuales asociados al extractivismo; este diálogo crítico puede iluminar no solo el carácter político de *La tierra*, sino también del giro rural del cine colombiano. El cine

intercultural analizado por Laura Marks se orienta a desarticular la mirada etnográfica que ha objetivado a las poblaciones diaspóricas como un “otro”, al mismo tiempo que busca rescatar la naturaleza multisensorial de la memoria. Al igual que la memoria involuntaria proustiana, cuyo paradigma son los recuerdos provocados por el sabor de la magdalena, estas producciones audiovisuales tienen el potencial de activar una historia de movilidad que ha perdurado en las percepciones del tacto y el gusto: en contraposición a los discursos hegemónicos, que dominan y ordenan el pasado, el cine háptico reaviva el flujo heterogéneo de las experiencias de inmigrantes (64). Pero si bien el cine intercultural cuestiona el nexo entre la memoria, el colonialismo y la visión, este se sitúa en el espacio intermedio entre los centros del orden global y la periferia, el país de residencia y el país de origen: una profunda diferencia con respecto a las locaciones marginales del cine rural colombiano.

Por el contrario, al igual que las películas analizadas por Ospina, el largometraje de Acevedo se interesa en espacios periféricos: la cámara cuestiona las políticas del posicionamiento en tanto que se detiene en las singularidades de espacios periféricos, desde la textura del polvo hasta el sonido imperceptible de los pájaros. Como lo simboliza la figura inmóvil de Gerardo, quien debe permanecer al interior de la casa, se trata de un cine marcadamente sedentario. El eje del drama consiste, justamente, en la imposibilidad de permanecer en el territorio, un conflicto cuya resolución ulterior es el desplazamiento de los personajes. En este sentido, filmes como *La tierra y la sombra* articulan su crítica desde lo que Macarena Gómez-Barris ha llamado *las zonas extractivas*, es decir, espacios marginales en los que el capitalismo suprime la presencia de las poblaciones nativas y reduce la biodiversidad a recursos explotables (5). En lugar de la movilidad de individuos hacia el centro, este cine se interesa en la movilidad del capital a

locaciones periféricas y su potencial para transformarlas en canteras, campos petrolíferos y plantaciones.

Al vincular las particularidades del espacio con el lenguaje cinematográfico, me interesa leer la visualidad háptica de *La tierra y la sombra* como un contrapunto al régimen visual y a la ecología política de las zonas extractivas. Como un drama sobre los monocultivos de caña, el largometraje de Acevedo se alinea con lo que Gómez-Barris ha llamado las *perspectivas sumergidas*, es decir, epistemologías locales que nos permiten concebir una distribución alternativa de la vida social y política a aquella impuesta por el extractivismo. A diferencia de la mirada extractiva, que ordena, divide y uniforma el territorio con fines económicos, estas perspectivas hacen visible un paisaje de interdependencia entre múltiples especies:

Central to how I analyze colonial capitalism and the possibilities of the future is the critical task of perceiving life otherwise, or what I refer to as “submerged perspectives” that allow us to see local knowledge that resides within what power has constituted as extractive zones. In each of these places, submerged perspectives pierce through the entanglements of power to differently organize the meanings of social and political life. In other words, the possibility of decolonization moves within the landscape of multiplicity that is submerged perspectives... Seeing and listening to these worlds present nonpath dependent alternatives to capitalist and extractive valuation. (11-12)

La visualidad háptica consiste, entonces, en una subversión de las prácticas visuales y los comportamientos asociados al extractivismo agroindustrial. En tanto que la lógica de los monocultivos consiste en la reorganización y la instrumentalización de las especies vegetales, *La tierra y la sombra* se orienta a registrar la interdependencia de estas y los personajes. Si la

muerte de Gerardo a causa de la quema de la caña debe leerse como una metáfora de la peligrosa relación entre los protagonistas y las plantas en un contexto de crisis, *La tierra* también articula alternativas a la dominación del ecosistema. Mientras que la contaminación producto de los cañaduzales es el efecto de la explotación irrestricta de las plantaciones, entre otras consecuencias, la presencia de otras especies vegetales —como un lirio y un samán— evocan formas de cohabitación con el mundo natural. Además de su componente crítico, la visualidad háptica permite vislumbrar un escenario futuro de interdependencia.

Un cadáver vegetal: caña y memoria

La representación de las plantaciones en *La tierra y la sombra* debe entenderse en el panorama de la cultura latinoamericana. Como uno de los cultivos que mejor satisface el deseo humano por lo dulce, la historia de la caña de azúcar entremezcla la agencia humana y la selección natural, el progreso tecnológico y la botánica. De acuerdo con Sydney Mintz, no sería exagerado afirmar que la caña fue una de las fuerzas demográficas masivas de la modernidad temprana (71).

Después de haber sido introducidos en el Caribe en el siglo XVI, la caña y otros cultivos dictaminaron los contornos de un proyecto imperialista que requirió tanto de la esclavización de millones de africanos, como de un comercio transatlántico basado en la división entre metrópolis y colonias. Como en otras instancias, la historia humana fue inseparable de las propiedades botánicas de una planta: debido a la dureza de su tallo, los cañaduzales requirieron de una gran mano de obra así como de la división de tareas en su procesamiento. De esta manera las plantaciones pronto se convirtieron en una de las principales zonas extractivas de la región²⁶. A

²⁶ La historia del azúcar en Colombia también hace parte de esta trama regional. Aunque el cultivo de la caña en este país data del siglo XVII, fue en el siglo XX cuando la industria empezó a consolidarse en el Valle del Cauca. Primeramente, inició con un enfoque en la demanda interna y luego con miras hacia un mercado global, gracias a factores tan diversos como el desarrollo de nuevas vías terrestres en el país, un mayor apoyo estatal a la agroindustria y el inicio de la Revolución cubana, que llevaría a Estados Unidos a buscar otros productores de azúcar en la región (Jaramillo et al. 34). Previsiblemente, la rápida expansión de las plantaciones conllevó no solo un

partir de entonces la caña de azúcar ha moldeado la identidad étnica y cultural del Caribe y varios países suramericanos —además de la composición y la biodiversidad de varios de sus ecosistemas—. Desde novelas fundacionales como *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y *María* (1867), de Jorge Isaacs —ubicadas en las plantaciones de Camagüey (Cuba) y el Valle del Cauca (Colombia), respectivamente—, hasta el célebre ensayo *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco* (1963), de Fernando Ortiz, la caña ha sido una de las especies vegetales más revisitadas por el arte de América Latina. En estas y otras producciones culturales, las plantaciones han sido el escenario de la explotación laboral y natural criticada por Gómez-Barris, pero también de la intimidad entre las plantas y los personajes.

Este imaginario botánico ha sido analizado en profundidad por Lesley Wylie en su monografía *The Poetics of Plants in Spanish American Literature*. De acuerdo con Wylie, la representación de las plantas como seres sensibles evidencia el rechazo de la producción artística hispanoamericana a una visión cartesiana del mundo natural. Como una tradición anclada en las cosmologías de los pueblos indígenas, cuyas creencias se basan en un continuo ininterrumpido entre la vida humana, animal y vegetal, la cultura latinoamericana se encuentra en un sitio privilegiado para criticar la exclusión de las plantas del pensamiento occidental (5): una miopía ontológica que, de acuerdo con filósofos como Michael Marder y Emanuele Coccia, ha imposibilitado la comprensión de las formas de sentir y actuar de los seres que componen la mayor parte de la biomasa del planeta²⁷. En su volumen, Wylie plantea estas discusiones en el campo de la forma literaria. Leer en clave vegetal significa no solo examinar la impronta de las

encarecimiento de la tierra, sino una transformación radical del territorio, ya que el cultivo de la caña trajo consigo plagas y, en consecuencia, pesticidas que alteraron los cultivos domésticos de las fincas (Rubbo y Taussig).

²⁷ Con base en la obra de filósofos como Emanuele Coccia y Michael Marder, entre otros, así como en recientes hallazgos científicos sobre las plantas, en años recientes ha emergido en las humanidades una tendencia llamada el “giro vegetal” o “humanidades vegetales”. Pese a su diversidad, esta tendencia comparte el presupuesto de que las plantas son seres sintientes con el fin de reimaginar nuevas formas de subjetividad, agencia y pensamiento.

plantas en el desarrollo de tropos y estilos artísticos, sino también entrever una faceta ecológica —aunque inexplorada— de la cultura latinoamericana:

The figure of people as intimately connected to plants in Spanish American culture —of their interdependencies, interactions, and even anatomical commonalities— not only draws out the indigenous foundations of Latin American culture but is oriented toward present and future ecologies of survival and interdependence. Plants are imbued with a political edge in Spanish American culture and have been fundamental to the formulation of countercultural forms and expression. (7)

Como una forma de extender los planteamientos de Wylie al cine, planteo que *La tierra y la sombra* reactualiza el imaginario botánico de la cultura latinoamericana por medio de su visualidad háptica. Las plantas son parte integral del desarrollo argumental y la composición visual del filme. A excepción de las escenas en espacios interiores, todas las tomas del filme contienen elementos vegetales —desde los planos generales que ubican al drama en las plantaciones hasta los planos detalle de las hojas—. Mientras que los personajes se quejan de la textura áspera de la caña, varias tomas giran en torno al cuidado de las plantas domésticas o al pasado evocado por ellas. En una de ellas, el contacto físico con un samán suscita en Alfonso los recuerdos de una época más próspera, en la cual su autonomía económica estaba en armonía con la biodiversidad del territorio. En otro momento del filme, en un *close-up*, la cámara captura las manos de Alfonso removiendo lentamente la ceniza en las hojas de un lirio (ver imagen 5), mientras explica a Manuel cómo debe ser el cuidado adecuado de las plantas domésticas (0:19:01-57). En ambas tomas las plantas están asociadas a experiencias táctiles, lo cual revela hasta qué grado el desplazamiento de la vista en el filme está vinculado a un cuestionamiento de la instrumentalización del mundo vegetal. Si la mirada extractiva genera la distancia física que

posibilita la explotación del ecosistema, las estrategias hápticas de *La tierra* se orientan a registrar una relación con las plantas marcada por la proximidad y la empatía.

La cercanía de lo humano y lo vegetal es central para comprender la secuencia final de la cinta, en la cual uno de los personajes fallece a causa de la polución. En tanto que la enfermedad de Gerardo puede leerse como una sinécdoque de los costos humanos del cultivo de la caña, me interesa analizar cómo la construcción visual del cadáver remite a los planos y los motivos previamente asociados a las plantas. En esta secuencia, los planos en los que Alfonso limpia el cuerpo de su hijo son similares a las tomas anteriores de las plantas domésticas. Además del uso del *close-up*, las manos de Alfonso siguen el mismo movimiento para remover la ceniza de las hojas y, más adelante, de los pies de su hijo. Como corresponde a la visualidad háptica de la cinta, la cámara enfatiza la superficie sobre la silueta, el contacto físico sobre la vista, para transmitir los daños provocados por las plantaciones. De acuerdo con mi lectura, esta analogía visual puede leerse como parte del imaginario botánico analizado por Wylie. Si el cadáver ha sido considerado como un locus de sentido liminal en la cultura occidental, en *La tierra y la sombra* apunta a un espacio de contacto entre lo animado y lo inanimado²⁸. La similitud de los planos sugiere cierto grado de igualdad entre las plantas y los personajes: mientras ambas escenas están mediadas por el tacto, la impassibilidad del cadáver evoca la quietud del lirio en las secuencias iniciales del drama. Así, además de cristalizar la vulnerabilidad compartida por los personajes y el ecosistema, la representación del cadáver se orienta a hacer porosa las distinciones ontológicas entre lo humano y lo vegetal al origen de la lógica extractiva.

²⁸ Según Julia Kristeva, por ejemplo, en la cosmovisión judeocristiana el cadáver representa el límite que define nuestra identidad como seres humanos, pues hace evidente todo lo que se excluye para asumir esta condición: los fluidos, los excrementos, la descomposición... en síntesis, lo que la crítica francesa célebremente ha llamado lo abyecto (3).



Figs. 2.5 y 2.6. La construcción de ambos planos detalle es similar. En ellos, Alfonso remueve la ceniza de la caña de las hojas de un lirio y del cadáver de su hijo.

La imbricación de los elementos vegetales con el drama familiar culmina con la quema de los cañaduzales que rodean la finca en la escena final de la cinta. Después de la muerte de Gerardo, en la cual el cadáver constituye el foco de atención, las tomas siguientes se desarrollan en las plantaciones. En el espacio exterior, la atmósfera es igual de lúgubre: los cañaduzales arden al tiempo que la ceniza oscurece el cielo; el sonido diegético se hace progresivamente más estridente; finalmente, en el momento en el que los personajes salen de su casa, una tormenta eléctrica se desata, intensificando la carga dramática de la secuencia. El imaginario botánico de la resolución es evidente: después de la quema, delante de Alicia se extiende un campo desolado que evoca tanto los severos efectos del extractivismo como la ausencia de su hijo. En un claro contraste con los planos anteriores, el amplio rango de visión de esta toma genera una sensación de vacío: junto con la caña de azúcar desaparece cualquier rastro de la presencia de los personajes. Es difícil no ver en este plano una evocación tanto de las injusticias socioambientales que han dado forma al pasado de Colombia como de las crisis climáticas que determinarán su futuro.



Fig. 2.7. Alicia observa el campo desolado después de la quema de caña.

Además de su resonancia en el contexto político actual, en el cual es necesario esclarecer el nexo entre la violencia política y la violencia estructural al origen del conflicto armado interno, *La tierra y la sombra* articula nuevos imaginarios para comprender las transformaciones socioambientales que Colombia ha experimentado en las últimas décadas. En tanto que en años recientes el cine colombiano se ha insertado en los debates sobre la justicia ambiental, los límites del desarrollo y las modernidades alternativas en el país y, más ampliamente, Latinoamérica (Ospina 263), la ópera prima de Acevedo ilustra el potencial de este cine para desplazar las formas hegemónicas de ver asociadas al modelo extractivo. Como una intervención anclada en el lenguaje cinematográfico, las estrategias hápticas del filme buscan no solo hacer visibles sino también subvertir la distribución de la vida implícita en las zonas extractivas conceptualizadas por Gómez-Barris. *La tierra y la sombra* debe leerse, entonces, tanto como un acto de memoria sobre la caña de azúcar y la historia del extractivismo en Colombia, como una reflexión cinematográfica sobre las formas de interdependencia entre los personajes y las plantas, lo humano y lo no-humano, en un contexto de crisis socioambientales.

Capítulo 3

Los cuerpos de la memoria Tensiones afectivas en *Monos*

En la última década, el cine de ficción en Colombia ha iniciado un proceso de reconocimiento del conflicto armado interno y sus figuras. Si para 2017 el periodista y crítico Pedro Adrián Zuluaga afirmaba que el guerrillero era una “figura ausente” en el imaginario visual, filmes como *Alias María* (José Luis Rugeles, 2015), *Monos* (Alejandro Landes, 2019) y *Selva Roja* (Juan José Lozano, 2022), entre otros, han empezado a dramatizar la vida en los campos guerrilleros e indagar en sus dilemas morales. Aunque todavía influenciadas por el cine documental, un número limitado de estas producciones han combinado el impulso por confrontar las exclusiones en el cine colombiano con una renovación de los lenguajes narrativos, visuales y sonoros que disponíamos para enmarcar el pasado de la guerra. Como lo sostiene Manuel Betancourt, el cine se encuentra en una posición similar a aquella de la literatura colombiana varias décadas atrás (31). Si en una primera etapa la novela colombiana se limitó a documentar el horror de la guerra bipartidista, conocida como “la Violencia”, los noveles escritores de los años sesenta, encabezados por Gabriel García Márquez, se embarcarían en una renovación de las técnicas narrativas sin por ello abandonar la tarea de registrar los traumas históricos del país. Como un cine realizado en el contexto de un proceso de paz y la ulterior firma de un acuerdo, el cine de ficción de la última década constituye una renovación de las convenciones que por años habían caracterizado a los filmes sobre el conflicto armado interno colombiano (Betancourt 31).

Monos ejemplifica esta tendencia. Estrenada en las salas de cine colombianas en 2019, tres años después de la firma del Acuerdo de Paz entre el gobierno y las FARC (Fuerzas

Armadas Revolucionarias de Colombia), el tercer largometraje de Alejandro Landes entremezcla el género del *coming of age* con la historia colombiana reciente. Con la participación de un equipo internacional, entre ellos la cámara de Jasper Wolf y la banda sonora de Mica Levi, *Monos* aborda el reclutamiento de menores durante el conflicto armado interno. En el filme coincide un retrato transgresivo del guerrillero con una estética visceral: el énfasis en el adolescente como el sujeto de la historia, así como un lenguaje audiovisual centrado en las reacciones sensoriales, desestabilizan la mirada del espectador. Contrariamente al registro elíptico del cine colombiano de la década anterior, *Monos* recorta la distancia y el sentido de control frente a los acontecimientos violentos. En la rápida sucesión de escenas de enfrentamientos armados, asesinatos e interacciones sexuales, la incómoda cercanía de la cámara al cuerpo apela a las reacciones más viscerales del espectador.

El filme de Landes se inscribe en una tendencia de larga data del cine latinoamericano por registrar los conflictos de la región a través de la mirada adolescente²⁹. Mientras esta figura ha permitido dar forma a las ansiedades sociales de la región, la mercantilización de la experiencia adolescente ha sido criticada por diluir la complejidad de su historia y así hacerla más apta para el consumo de una audiencia global (Maguire y Randall 14). Las tensiones en torno a esta figura no son ajenas al cine colombiano contemporáneo. Largometrajes como *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998) y *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2001) exploraban ya la desigualdad social y la violencia asociada al narcotráfico de los noventa por medio de la mirada adolescente. Si el largometraje de Gaviria presenta un drama controversial en el cual la prostitución y el tráfico de drogas hacen parte de la experiencia de los jóvenes en las

²⁹ El cine latinoamericano sobre la experiencia adolescente engloba una larga y variada tradición. Desde filmes como *Los olvidados* (1954), de Luis Buñuel, hasta cintas como *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel, y *Ya no estoy aquí* (2019), de Fernando Frías, la experiencia adolescente ha sido central para dramatizar distintos conflictos sociales y políticos en la región, entre ellos la desigualdad social, la discriminación racial y la inmigración.

comunas de Medellín, el filme de Schroeder combina la figura del sicario con una exploración de la sexualidad *queer*. Como dos hitos del canon colombiano, ambos filmes delinearon una serie de temas y figuras que permitirían al cine examinar una convulsa realidad social y, al mismo tiempo, capturar la imaginación de una audiencia transnacional³⁰.

El estreno de *Monos* ocurre, sin embargo, en un panorama social y político profundamente distinto al de los años 90. No solo la magnitud del conflicto armado y los dilemas éticos suscitados por este dominaban el presente transicional —en el cual la pregunta de cómo procesar judicialmente los crímenes del secuestro y el reclutamiento de menores se hacía urgente—, sino que las convenciones establecidas por el cine de la década anterior se habían calcificado en el registro televisivo.³¹ Confrontado con un pasado sensible y con el desgaste del hiperrealismo de las producciones precedentes, la primera ola del cine colombiano sobre el conflicto recurrió a una estética elíptica y minimalista para representar el costo humano de la guerra. Filmes como *Los colores de la montaña* (Carlos César Arbeláez, 2010) y *La sirga* (William Vega, 2012), entre otras, marcan una serie de desplazamientos con respecto al cine de los noventa: además de la recurrencia de espacios rurales, el foco de estas producciones recae en quienes han padecido la guerra, en este caso niños y jóvenes. Como en el caso del cine sobre las dictaduras en el Cono Sur, la figura del niño ayuda a la audiencia a procesar los traumas históricos recientes sin por ello profundizar en los dilemas morales de la audiencia (Maguire y

³⁰ Mientras *Rodrigo D no futuro* posicionaría a Gaviria como un director emergente, *La vendedora de rosas* sería la primera (y única) cinta colombiana en ser nominada a la Palma de oro en el Festival Internacional de Cine de Cannes (1998).

³¹ La producción de series televisivas sobre el narcotráfico en Colombia ha sido un fenómeno local y global. Mientras producciones colombianas como *El cartel de los sapos* (2008-2010) tuvo un rating excepcional, siendo una de las telenovelas más populares del período, series de Netflix como *Narcos* (2015-2017) y, en menor medida, *Rosario Tijeras* (2016-2019) han posicionado la historia del narcotráfico en Colombia en la cultura popular a una escala global.

Randall 8)³². En el caso colombiano, Juana Suárez arguye que el despliegue de la experiencia infantil en *Los colores de la montaña* consiste en una estrategia para proteger las emociones del espectador en un contexto en el cual es difícil mantener un balance entre “las políticas del terror y las políticas del afecto” (199).

En un presente polarizado por la interpretación de las causas y las responsabilidades históricas en torno al conflicto armado interno, el cine colombiano del nuevo milenio tuvo como tarea construir un frágil consenso sobre el pasado. Como lo analizaré más adelante, para cumplir con este objetivo, varias producciones alinearon la perspectiva de la audiencia a aquella de la víctima para examinar un pasado que resultaba todavía demasiado polémico: de ahí la centralidad de la perspectiva infantil y la estética documental de varias de estas producciones. De acuerdo con Pedro Adrián Zuluaga, el renovado énfasis en los sobrevivientes eclipsó una exploración de los actores violentos, en particular la figura del guerrillero: una tradición ausente en el cine colombiano que nos advierte de los límites actuales de la memoria histórica (“La guerrilla en el cine colombiano”). No solo en un plano narrativo el cine colombiano contemporáneo lidió con cautela con aquellas figuras que podían despertar el rechazo de la audiencia, sino que con frecuencia evitó cuestionar sus categorías morales. Retomando el vocabulario crítico de Suárez, el cine colombiano optó por desplegar la experiencia infantil para representar un pasado depurado de sus ambigüedades políticas y éticas (199).

Al retomar la perspectiva adolescente, *Monos* significa un intento por solventar esta doble ausencia en el cine del conflicto, esto es, la del guerrillero y la de afectos transgresivos.

³² Este fue el caso de filmes como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985) o incluso producciones más recientes como *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002) o *Machuca* (Andrés Wood, 2005). De acuerdo con Maguire y Randall, estos dramas sobre las dictaduras del Cono Sur se caracterizan por la presencia de personajes preadolescentes que establecen “espacios de juego” para procesar tanto el violento período en el que viven como la pérdida de un padre debido a la represión política (8).

Mientras el drama se ubica en una zona gris en la cual la distinción entre la “víctima” y el “victimario” resulta opaca debido a la edad de sus personajes, la amalgama de brutalidad y erotismo hace de esta cinta una provocativa intervención en los debates sobre la memoria. La cámara intrusiva de *Monos* invita al espectador a ser un *voyeur* de la guerra en lugar de su testigo imparcial. No solo el filme mantiene un alto grado de opacidad frente a cualquier referencia histórica que permita anclar al espectador en un *aquí* y un *ahora*, sino que la constante exposición del cuerpo se orienta a explotar una fascinación de larga data por la sexualidad y los conflictos identitarios asociados a la adolescencia. Se trata de un experimento visual y narrativo con resonancias políticas evidentes: el Conflicto Interno es visto no como un evento con motivaciones históricas comprensibles, sino como un pasado regido por afectos incontrolables.



Fig. 3.1. El *close-up* es un elemento recurrente en el drama.

A ese respecto, Laura Podalsky ha argüido que la centralidad del adolescente y, más ampliamente, el giro hacia los afectos en el cine latinoamericano contemporáneo supone una exploración de otras formas de compromiso sociopolítico (112). En tanto que el éxito comercial de películas como *Amores Perros* (México, 2000), de Alejandro Iñárritu, y *Cidade de deus* (Brasil, 2002), de Fernando Meirelles y Kátia Lund, entre otras producciones, ha sido visto por la crítica como un signo de la superficialidad del cine contemporáneo y su complicidad con la lógica de consumo, Podalsky propone un cambio de paradigma para analizar las dimensiones

sociales y políticas de las producciones recientes. Su experimentación con el encuadre, el color y el sonido, así como su visceralidad, dan cuenta de un desplazamiento de las estrategias y los objetivos de este cine. Aquellos filmes no apelan a la conciencia política de la audiencia o a una agenda ideológica definida, sino a una renovación de las percepciones que determinan aquello que puede considerarse o no como lo político (20). Al centrarse en su trama afectiva en lugar de su posicionamiento ideológico, Podalsky insiste, es posible analizar cómo estos filmes articulan sensibilidades sociales que todavía no son reconocibles en un plano discursivo (23).

¿Qué afectos emergen en producciones como *Monos*? ¿Hasta qué grado la estética visceral del filme supone una renovación de los marcos memorialísticos en torno al conflicto armado interno colombiano? Si bien es necesario proceder con cautela a la hora de extrapolar los planteamientos de Podalsky al cine colombiano contemporáneo —debido al contexto tan polarizado de su realización—, en mi análisis parto de su paradigma de lectura para diseccionar la estructura afectiva de *Monos*. El siguiente capítulo está dividido en tres partes. Después de un análisis de la figura del niño y el adolescente en el cine colombiano reciente, cuyo fin es contextualizar el largometraje de Landes en una tendencia cinematográfica más amplia, mi análisis del filme se divide en dos partes: “exacerbación afectiva” y “contención afectiva”. Como lo presagia el título, en el clímax de la película los jóvenes insurgentes devienen “monos”, es decir, un colectivo letal y errático que no obedece a ningún otro principio más que al tribalismo. En la exacerbación de los afectos de los personajes, el filme cifra no solo el temor a la figura del guerrillero, sino una tensión irreconciliable entre el cuerpo social y quienes se encuentran fuera de él. En el contexto del postacuerdo, en el cual la reconciliación y el perdón ocupan un lugar prominente en la esfera pública, planteo que *Monos* se detiene en aquellos afectos que imposibilitan procesar el trauma de la guerra: el deseo y el miedo asociados al adolescente deben

leerse como una fijación en ese pasado y, por ello, la imposibilidad de superarlo. Sin embargo, en tanto que estos afectos resultan antitéticos a los discursos transicionales, en la tercera sección sostengo que la secuencia final de *Monos* opera como una contención de aquello que resulta demasiado perturbador. Mientras la última toma supone una ruptura con el lenguaje visual de la cinta, la progresiva infantilización del protagonista al final del drama revela la necesidad de devolver a la audiencia un sentido de control.

Niños y adolescentes en el cine colombiano sobre el Conflicto Interno

En el 2019, en el mismo año del estreno de *Monos*, la Jurisdicción Especial de Paz en Colombia dio apertura al caso 07, sobre el reclutamiento de menores por parte de las FARC y las fuerzas públicas entre 1996 y 2016. Junto con el crimen del secuestro, el reclutamiento de menores por las FARC es uno de los casos más mediáticos del Conflicto Interno, por suponer una de las violaciones más graves y sistemáticas al derecho humanitario cometidas por la extinta guerrilla. Mientras desde el inicio de su investigación la JEP ha podido documentar cerca de 19.000 casos —si bien se estima que el número real de reclutamientos sea mucho mayor—, las audiencias públicas han puesto en evidencia las fracturas al interior de las antiguas FARC para dar cuenta de un crimen de guerra de tal magnitud³³. Como una guerrilla especialmente jerárquica, según los testimonios de las víctimas, las FARC ejercieron un riguroso seguimiento y control de los

³³ Las narrativas sobre el reclutamiento de menores de los antiguos comandantes de las FARC han sido confusas, por decir lo menos. Rodrigo Londoño, quien fuera el líder de las FARC antes del acuerdo de paz, ha precisado que todos los reclutas debían ser mayores de 15 años, por lo cual las reglas de la guerrilla no violaban la normativa internacional — la normativa prohíbe el reclutamiento de cualquier menor, pero es enfática al establecer que el reclutamiento de niños menores de 15 años constituye un crimen de guerra—. Por su parte, Pablo Catatumbo ha afirmado que el reclutamiento de menores no fue forzoso —no al menos de forma sistemática—. Finalmente, Julián Gallo ha llegado a afirmar que la Estado Mayor Nacional de las FARC no tenía conocimiento de las infracciones a las políticas de reclutamiento, es decir, no era informado del reclutamiento de menores de menos de 15 años, aunque admite fue un grave error de la guerrilla ("¿Qué han dicho los exFarc en la JEP?").

jóvenes combatientes que entraban en sus filas: un esquema disciplinario que pone en evidencia el carácter calculado y coherente del reclutamiento de menores (CNMH, 313).

Sin embargo, aunque pocos casos han provocado un rechazo tan unificado a las FARC en la esfera pública, el reclutamiento de menores constituye uno de los episodios más opacos de la historia colombiana reciente. No solo su extensión y persistencia en el tiempo hacen difícil asignar la responsabilidad de esta práctica a un solo actor —en efecto, las guerrillas, los paramilitares e inclusive la fuerza pública han recurrido a esta práctica—, sino que la presencia de menores en la guerra ha obligado a la sociedad civil a confrontar los dilemas morales de un conflicto en el cual la distinción entre víctima y victimario se ha tornado difusa en varias instancias. Como lo evidencia el reporte nacional sobre el reclutamiento y uso de menores en el Conflicto Interno, *Una guerra sin edad* (2017), estas categorías son insuficientes para dar cuenta de este fenómeno:

Al abordar de manera integral el fenómeno del reclutamiento de niños, niñas y adolescentes y tratar de encontrar los factores que explican su reclutamiento y utilización, hallamos que es indispensable señalar una contradicción inherente del reclutamiento de personas menores de dieciocho años: por un lado, el niño, niña y adolescente es víctima al ser reclutado, al verse obligado o al hacerlo de forma voluntaria[...] pero a la vez, esta condición de víctima se torna gris cuando los niños, niñas y adolescentes cometen actos ilegales y violentos en contra de la población porque no solo hay un colapso en roles asumidos, sino que también aparece una zona gris donde el sujeto, sin dejar de ser víctima, también es victimario. (50)

Aunque el menor-víctima (niños y adolescentes) ha dominado la producción audiovisual colombiana sobre las guerrillas, sostengo que la ambigüedad moral y jurídica del reclutamiento

de menores ha sido insuficientemente confrontada. Esta dificultad se hizo particularmente evidente en la primera serie televisiva de amplia difusión sobre el conflicto, *La niña*. Producida por Caracol Televisión y estrenada en 2016, cuando el proceso de paz entre las FARC y el gobierno parecía estar cerca de su conclusión, *La niña* dramatizó los obstáculos sociales que los antiguos guerrilleros enfrentaban en su proceso de reinserción. Como su título lo permite entrever, esta telenovela es protagonizada por una joven que fuera reclutada forzosamente por las guerrillas y luego perseguida por agentes del estado. Como corresponde al género, en *La niña* coinciden la necesidad de superar el pasado de la guerra con el anhelo individual de ascender socialmente —en su resolución la protagonista eventualmente logra convertirse en médica—. Aunque fuera la serie televisiva con mayor rating en Colombia en ese año, la centralidad del reclutamiento de menores, entendida exclusivamente como una experiencia victimizante, pone de relieve las limitaciones de los marcos colectivos para comprender y representar la figura del guerrillero en todas sus dimensiones. No otro podría haber sido el título de una serie que busca provocar la empatía hacia los combatientes y, al mismo tiempo, despojarlos de sus contradicciones morales: *La niña*.

Si bien el cine colombiano ha obedecido a sus propias dinámicas, las producciones de la primera década del siglo XXI han gravitado también en torno a la perspectiva del menor-víctima para dimensionar los efectos de la guerra. Como lo he mencionado previamente, esta elección narrativa ha convergido con un rechazo al hiperrealismo del cine sobre el narcotráfico (Suárez 11). A diferencia del carácter brutal y provocativo de una cinta como *La virgen de los sicarios*, en filmes como *Los colores de la montaña* y *La sirga* el uso de la perspectiva infantil coincide con una cinematografía elíptica y pausada. Estos dramas se ubican en un presente en el cual el conflicto es un pasado abrumador o un futuro inevitable: el hecho violento es omitido de la

pantalla, pero se manifiesta en referencias pasajeras o gestos anodinos. Tanto su cinematografía como el protagonismo de niños dan cuenta de la distancia que el cine colombiano ha tomado a la hora de representar un pasado que todavía resulta sensible. En efecto, como lo sostiene Juana Suárez en su lectura de *Los colores de la montaña*, varias películas colombianas han recurrido a la experiencia infantil con el fin de evitar la polarización política en torno a la interpretación del conflicto (199). Como un filme sobre una comunidad rural atrapada entre dos ejércitos (las guerrillas y los paramilitares), *Los colores de la montaña* aspira a articular una visión imparcial de la historia. En el filme, el despliegue del niño sirve un doble propósito: además de mantener un tenue balance entre los horrores de la guerra y el carácter enternecedor asociado a la experiencia infantil, *Los colores* ubica a la audiencia en una posición en la cual sus categorías morales no se encuentran comprometidas.

Ubicada en otro registro narrativo y audiovisual, películas como *La sirga* optan por una perspectiva afin para dimensionar los efectos de la guerra. Rodado en la Laguna de la Cocha, al suroeste de Colombia, el filme es un drama del *coming of age* en un presente marcado por la inminente llegada de la guerra. La ópera prima de William Vega narra el drama de Alicia, una adolescente desplazada por el conflicto en busca de refugio en La Sirga, el hostel de su tío y único familiar. Si bien es aceptada con reticencia por este, Alicia decide trabajar en la reparación del hostel antes de la llegada de los turistas, en lo que debe leerse como una metáfora de los esfuerzos de la población desplazada por reconstruir su vida después de la guerra. *La Sirga* opta por un ritmo pausado y elíptico. Por los intersticios de las paredes, Óscar observa el cuerpo desnudo de su sobrina. El suspenso del filme gira en torno no tanto a la inminente llegada de la guerra, sino a la posibilidad de que Alicia sea abusada por su protector. Esta tensión se agrava con la llegada de su primo, Freddy, quien pertenece a un grupo armado. Al igual que su padre,

Freddy observa a Alicia en el hostal e inquiriere sobre sus desplazamientos fuera de este. En este punto, el dispositivo visual de la cinta se orienta a retratar la relación entre un sistema patriarcal tradicional y las dinámicas de la guerra, es decir, el nexa entre la violencia de género y los impactos desiguales del conflicto. Cuando Alicia descubre que su primo ha asesinado a su único amigo, decide huir de la Sirga, en un final que Carolina Rocha ha interpretado no solo como la transición de la joven protagonista a la adultez, sino más ampliamente como una metáfora de una nación en la cual las mujeres han demostrado la determinación y la resiliencia para superar el conflicto (218). Así, *La sirga* nos recuerda que en el cine la figura de la menor-víctima sirve no solo como una metonimia de las víctimas, sino también como una proyección de las ansiedades sociales sobre el futuro transicional.

La experiencia infantil ha primado en producciones posteriores, incluso cuando estos filmes se han atrevido a dramatizar la figura del guerrillero. Este es el caso de *Alias María* (2015), de José Luis Rugeles, un drama sobre el reclutamiento de menores y los abortos forzados al interior de las FARC. Como el título lo permite entrever, el filme entremezcla el drama de las guerrillas con una exploración de la maternidad en medio del conflicto. María (Karen Torres), su protagonista, es una joven combatiente que se debate entre interrumpir o continuar su embarazo, pese a las órdenes de sus superiores de abortar. *Alias María* se concentra más en denunciar las condiciones de la guerra que en el desarrollo de los personajes: en lugar de explorar las zonas grises del conflicto, el filme presenta a una protagonista atrapada entre guerrilleros y paramilitares, ambos igual de violentos. Además de la ausencia de introspección psicológica, el filme de Rugeles comparte con otras producciones del período la necesidad de proyectar un imaginario sobre el posconflicto. En la toma final María decide desertar de la guerrilla; mientras camina por unos rieles cubiertos de maleza hacia un destino incierto, la protagonista se convierte

en un símbolo de los y las excombatientes que buscan reincorporarse en la sociedad civil. *Alias María* se inserta así en el giro hacia la experiencia infantil analizado por Suárez: además de la presencia de un neonato, el filme recuerda constantemente a la audiencia que sus protagonistas son menores —por ejemplo, la sexualidad en la cinta es presentada siempre como no consentida—. Pese a que el largometraje de Rugeles ha sido una de las producciones más ambiciosas a la hora de dramatizar la figura del guerrillero, la asociación de la infancia y la maternidad tiene el fin de depurar a la protagonista de las zonas grises asociadas al reclutamiento de menores. Atrapada entre los estereotipos deshumanizantes y una realidad social altamente compleja, producciones como *Alias María* una vez más optan por representar la vida en los campos guerrilleros como una experiencia exclusivamente victimizante.



Fig. 3.2. María y el hijo de su comandante en *Alias María*.

La representación del reclutamiento de menores en el cine ha sido, entonces, un indicador de cómo y en qué profundidad se comprende al guerrillero en la esfera pública colombiana. Ciertamente, el largometraje de Rugeles debe leerse en un período en el cual la polarización política empañaba todo ejercicio de memoria. En el contexto de 2016, en el cual un primer acuerdo entre el gobierno y las FARC fue rechazado por voto popular, la producción audiovisual

colombiana se enfrentaba a la delicada tarea de representar la historia de las guerrillas, sin por ello despertar los afectos negativos a los cuales había sido asociada esta figura en las campañas contra el Acuerdo de paz. Ante este escenario, la menor-combatiente permitía despertar la simpatía de la audiencia por una figura que todavía resultaba amenazante y, de esta manera, alcanzar un consenso sobre las múltiples realidades de la guerra. Y, sin embargo, el subtexto que estas cintas articulaban era problemático. En estos dramas, no solo el conflicto pierde su densidad ideológica, sino que el guerrillero termina por perder su agencia, esto es, aquello que lo hace un sujeto de la historia en primer lugar. Como lo afirma Pedro Adrián Zuluaga, se trata no solo de un vacío en la producción audiovisual colombiana, sino más ampliamente de una incapacidad colectiva para imaginar al otro: “la ausencia de un cine de ficción donde el líder o el guerrillero raso sea visto como un sujeto en la plenitud de sus contradicciones tal vez sea una de las razones por las que hoy, para la mayoría de la sociedad colombiana, esos hombres y mujeres son inimaginables como algo distinto a monstruos o a títeres sin voluntad ni agencia, *niñitos* que hay que asistir desde la caridad estatal” (“La guerrilla en el cine colombiano”. Énfasis mío).

Como un filme que retrata los impulsos violentos, la sexualidad y los crímenes cometidos por un grupo de menores combatientes, *Monos* supone una ruptura con la centralidad de la experiencia infantil en las producciones de la década anterior. Ubicados en el espacio intermedio entre el adulto y el niño, el victimario y la víctima, los adolescentes de *Monos* permiten entablar un diálogo sobre las contradicciones morales del Conflicto Interno, al tiempo que apelan a una cinematografía “corporal”, es decir, un cine anclado en las sensaciones y los afectos. Por un lado, el carácter amenazante y errático de los protagonistas no solo desestabiliza el horizonte de expectativas de la audiencia, sino que además suscitan afectos transgresivos, como el deseo y el terror, previamente excluidos de la pantalla. Por el otro lado, en un plano cinematográfico, el

filme se orienta a sumergir al espectador en la inmediatez de la guerra por medio del uso frecuente del primer plano y una banda sonora que colapsa el sonido diegético con percusiones y sonidos electrónicos. Si bien Manuel Betancourt ha señalado que *Monos* representa una ruptura con el ethos documental del cine colombiano de la década anterior (31), me interesa analizar el papel que la figura del adolescente ha tenido en esta renovación. Si, por un lado, Geoffrey Maguire y Rachel Randall han notado que el adolescente emerge en el cine latinoamericano como un portador de deseos sociales y sexuales transgresivos, lo cual se traduce en una crítica social más aguda que aquella asociada a la perspectiva infantil (15); por el otro lado, Podalsky ha planteado que la proliferación actual de filmes sobre el *coming of age* en Latinoamérica es un signo de la emergencia de nuevas sensibilidades sociales y la renegociación de las formas de intervención política (103).

Exacerbación afectiva en *Monos*: adolescencia, erotismo y brutalidad

Monos moviliza una tradición heterogénea de fuentes cinematográficas, literarias e históricas para perfilar la memoria del Conflicto Interno, entre ellas el testimonio *No hay silencio que no termine* (Ingrid Betancourt, 2010), las adaptaciones cinematográficas de *El señor de las moscas* (William Golding, 1954) y el trabajo de campo del director y su equipo de producción.³⁴ Si bien fue rodado enteramente en Colombia, el largometraje de Landes aspira a ser una fábula universal de la dislocación de principios sociales en un contexto bélico irregular o, en palabras de Héctor Abad Faciolince, una regresión al “estado de naturaleza”. En el filme no hay espacio para la introspección psicológica como tampoco para la contextualización histórica. Por el contrario, en

³⁴ Las fuentes que inspiraron el guion de *Monos* son, ciertamente, eclécticas. Además de clásicos anglosajones, como *El señor de las moscas* y *El corazón de las tinieblas* (Joseph Conrad, 1899), Landes se basó en el testimonio de Betancourt y otras víctimas del secuestro. Finalmente, en el período previo a la producción, su equipo entrevistó a varios excombatientes de las FARC. Como lo demostraré más adelante, estas fuentes permiten entrever como *Monos* se ubica en la intersección de lo *local* y lo *global*.

este descenso a la barbarie, la densidad ideológica del Conflicto Interno es opacada por las fuerzas presociales que consumen a los personajes —en la secuencia final los diálogos devienen un intercambio de sonidos inarticulados—. En sus entrevistas, Landes ha insistido en la necesidad de eliminar no solo las motivaciones de los personajes sino “las razones estructurales” del conflicto armado interno colombiano, con el fin de confrontar a la audiencia con una violencia indistinguible, elemental. Contrariamente al registro documental del cine anterior, *Monos* despliega tanto una cinematografía centrada en los afectos como una serie de tropos occidentales, como el retroceso a un estado salvaje, para “universalizar” el drama del Conflicto Interno.

El filme se divide en dos partes, organizadas de acuerdo con el descenso físico y metafórico de los protagonistas. Retirados en un páramo húmedo y nublado, la primera secuencia retrata a un grupo de adolescentes guerrilleros, cuya tarea consiste en custodiar a una extranjera secuestrada por su agrupación rebelde —referida como “Doctora” (Julianne Nicholson)—. Los atisbos de la guerra llegan con las raras visitas de Mensajero (Wilson Salazar), su superior, quien les comunica las órdenes de la Organización. Por lo demás, privados de cualquier contacto con el mundo exterior, esta cuadrilla de adolescentes obedece más al tribalismo que a motivaciones políticas. El acento de *Monos* recae en la superficialidad, en tanto que el filme favorece la *performance* del cuerpo sobre la narrativa, la gestualidad sobre el diálogo. Mientras la fijación de la cámara en el adolescente pone de manifiesto el voyeurismo de la cinta —una mirada que constantemente inspecciona el sexo indiferenciado de Rambo, el/la protagonista—, los personajes lentamente son dominados por pulsiones incontrolables. Así, desde el inicio del filme la preponderancia de afectos como el deseo, el odio y el miedo opacan el entramado sociohistórico al origen de la guerra.

Al igual que varias producciones latinoamericanas, *Monos* se interesa en las dinámicas de un grupo de adolescentes aislados de cualquier contacto con el mundo adulto³⁵. Ubicados en el espacio fronterizo entre el juego y la guerra, la niñez y la adultez, los jóvenes protagonistas conviven con los dilemas morales del conflicto con naturalidad. Con frecuencia la cámara alterna entre las efusivas celebraciones de los jóvenes y el cautiverio de la Doctora, un personaje que evoca algunos de los casos más emblemáticos del secuestro en Colombia —entre ellos, por supuesto, el de Ingrid Betancourt—. Pese a su carga dramática y sus referencias históricas indirectas, la atmósfera narrativa de la primera parte está dominada por un tono carnavalesco: en el cumpleaños de su líder, Lobo, los personajes se embriagan, disparan sus armas automáticas y se visten con atuendos femeninos —en un ejemplo del interés del filme por subvertir las convenciones de género—. Opacada por el ambiente festivo y las excentricidades de los personajes, la guerra es relegada a un segundo plano. El aislamiento físico de los personajes coincide con su aislamiento temporal: las variadas referencias históricas en el filme, entre ellas un titular de la muerte de Carlos Pizarro y la representación del secuestro, son demasiado heterogéneas como para apuntar a un período histórico preciso.³⁶ Ubicado en un tiempo y un espacio indefinido, inicialmente el filme se concentra en los juegos infantiles y el despertar de la sexualidad de los jóvenes protagonistas. No obstante, la cohesión del grupo empieza a resquebrajarse cuando Perro dispara por error a una vaca donada a la Organización —llamada, no sin cierto grado de exotismo, Shakira—, lo cual lleva a Lobo a cometer un suicidio por miedo a las represalias de los altos mandos de la Organización. Efusividad y temor: el filme oscila

³⁵ Varias producciones latinoamericanas recientes se han centrado en un mundo adolescente aislado de cualquier contacto con el mundo adulto, entre ellas *Temporada de patos* (México, 2004), *La ciénaga* (Argentina, 2001) y *Pizza, Birra y Faso* (Argentina, 1998), entre otras.

³⁶ Mientras los titulares que aparecen en la pantalla hacen referencia a eventos que ocurrieron en 1990, como los asesinatos del comediante Jaime Garzón o Carlos Pizarro, el entonces candidato presidencial del desmovilizado M-19; la recreación del secuestro es reminiscente del caso de Ingrid Betancourt, quien fuera secuestrada por las FARC entre 2002 y 2008. Así *Monos* se inserta en un amplio marco temporal de cerca de veinte años.

subrepticamente entre afectos contrarios en una misma secuencia. Lo que sigue es tanto el advenimiento de la guerra como las violentas tensiones por el liderazgo al interior del grupo.

En la segunda parte, la recreación histórica de los campos guerrilleros se confunde con una adaptación libre de *El señor de las moscas*. Después del ataque de un ejército enemigo contra la Organización, los personajes descienden con su prisionera a la selva tropical con el fin de resguardarse. Pronto el aislamiento del grupo se agrava con el intento de fuga de Doctora, lo cual lleva a su nuevo líder, Patagrande (Moises Arias), a destruir la radio que los comunicaba con la Organización para evitar cualquier represalia. En este punto *Monos* adquiere un marcado carácter onírico. Sin la presencia de un adulto que los vigile, el grupo se torna más agresivo. Como en la novela de Golding, los personajes adoptan una mentalidad tribal, lo cual se refleja en las escenas de ataques a la población aledaña, las coreografías militares y los rituales en torno a la hoguera. La inesperada llegada de Mensajero despierta a los adolescentes de este sueño febril, pero solo momentáneamente. Cuando aquel pretende llevar a Patagrande a un juicio militar, su antiguo pupilo lo asesina. Después de este incidente Rambo decide desertar, lo cual da lugar a una prolongada y violenta persecución en los sinuosos ríos selváticos; una familia de pescadores acoge al protagonista, pero son acribillados por los perseguidores en una de las escenas más explícitas del largometraje; hacia el final de la fuga, cuando Rambo está cerca de ser capturado, dos soldados descienden de un helicóptero y lo rescatan —en un final que evoca las adaptaciones cinematográficas de *El señor de las moscas*—. Al interior del helicóptero, el protagonista mira directamente a los espectadores, en un *close-up* que rompe la cuarta pared, mientras los soldados preguntan por la radio: “¿Qué hacemos con el N.N.?”.

Monos hace parte de un cine fascinado por la exposición del cuerpo en la pantalla y los efectos que este produce en la audiencia. En su análisis del filme, Manuel Betancourt ha

señalado que “es evidente la decisión de Landes de examinar qué tipos de cuerpos son legibles en el cine colombiano sobre el conflicto” (30). Desde los juegos infantiles hasta los entrenamientos militares, por medio del primer plano la cámara captura los gestos, los tics y las muecas para explorar los efectos de la guerra en los protagonistas y así proyectarlos a la audiencia. En varias de sus entrevistas, Landes ha revelado hasta qué grado la gestualidad y las interacciones físicas entre los actores fueron una pieza fundamental en la producción del drama. Aunque actores profesionales como Julianne Nicholson y Moisés Arias hicieron parte del reparto —cuya celebridad en la televisión y el cine estadounidenses contribuirían al carácter transnacional de la cinta—, *Monos* contó principalmente con la participación de actores naturales.³⁷ Después de entrevistar cerca de ochocientos jóvenes y seleccionar a solo ocho de ellos, Landes decidió modificar el guion inicial para adaptarlo a sus actores. Uno de los resultados de este proceso orgánico de realización fue la selección de Sofía Buenaventura para el papel de Rambo, un papel inicialmente destinado a un —no una— joven, lo cual reforzaría el carácter ambiguo del personaje (Saito). Pero la centralidad del cuerpo no solo se reflejó en la selección del reparto. Al igual que en su primer largometraje de ficción, *Porfirio* (2010), Landes se interesó en la recreación histórica entendida en su dimensión performativa.³⁸ *Monos* explora la tensión entre el cuerpo adolescente —en cambio constante— y el esquema disciplinario de las guerrillas colombianas. Con este fin, Wilson Salazar, un exintegrante de las FARC, dirigió un riguroso entrenamiento militar meses antes del rodaje para preparar a los actores en su papel de insurgentes. Como en el caso de la selección del reparto, la *performance* asociada al régimen

³⁷ Mientras Moisés Arias era célebre por su participación en la serie de Disney *Hannah Montana*, Julianne Nicholson había participado en series televisivas como *Law and Order: Criminal Intent* y producciones cinematográficas como *Kinsey* (Alice Martin, 2004) y *I, Tonya* (Diane Rawlinson, 2017), entre otras.

³⁸ Porfirio narra la historia de Porfirio Ramírez Aldana, un hombre que queda paralítico a causa de una bala perdida durante una riña con la policía. Interpretada por el mismo Porfirio bajo la dirección de Landes, esta cinta captura los días previos del protagonista antes de que decidiera tomar la desesperada resolución de secuestrar un avión para exigir una indemnización al estado colombiano.

castrense obligaría a Landes y a su equipo a cambiar el curso inicial del proyecto: Salazar no solo sería incorporado en el largometraje en el papel de Mensajero, sino que el entrenamiento físico de los adolescentes vendría a ser uno de los leitmotivos del drama.

La evidente fijación de la cámara en el cuerpo adolescente vincula a *Monos* con la tradición del voyeurismo en el cine. Además de la hipersexualización de los protagonistas, varias escenas dramatizan el carácter transgresivo del deseo en un contexto bélico. Desde el inicio del filme, la experimentación sexual de los personajes constituye el foco de atención de la cámara. En una de las primeras escenas, Leidi insta a Lobo a besar a Rambo; momentos después, la cámara fija se detiene largamente en el beso de ambos jóvenes, mientras Leidi rodea sus cuellos con sus manos (ver imagen 4). Aunque tienen un carácter secundario en relación con el desarrollo de la trama, las escenas de la sexualidad *queer* están diseminadas a lo largo del filme. En una de las escenas más controversiales del filme, la Sueca abraza a Doctora en medio de un bombardeo. Mientras se refugian del ataque de un ejército enemigo, ambos personajes se acercan en una reacción involuntaria. Cuando el terror parece haber reducido a la Sueca a un estado infantil, en tanto que busca el abrazo de Doctora —la única adulta que convive permanentemente con los personajes—, el filme opera una impredecible transición del miedo al deseo. En una escena que pone en crisis los límites morales en la guerra, la cámara captura las caricias y luego los besos de la Sueca a su cautiva, hasta que esta la aparta bruscamente. Si bien *Monos* constituye una de las primeras cintas en el cine colombiano en explorar las identidades *queer* en el conflicto, la repetición de este tipo de escenas pone de manifiesto su carácter superficial: más allá de profundizar en el desarrollo de los personajes o, más ampliamente, en las dinámicas de género en la guerra, *Monos* opta por explotar la carga sensorial de una sexualidad impredecible, transgresiva, y, por ello, amenazante.

Lejos de ser un defecto, el tratamiento superficial y repetitivo de la sexualidad es un elemento central de la apuesta estética del filme. Ubicado a las antípodas de los largometrajes de la última década, que a la hora de dramatizar el Conflicto Interno buscaban colapsar la distinción entre el documental y el cine de ficción, el reiterado despliegue del placer y el dolor físico en *Monos* tiene el fin de debilitar su realismo. La frecuente exposición de una sexualidad incontrolable recuerda al espectador que el relato que se desenvuelve ante sus ojos es artificial. Así, aunque por momentos parezca gratuita, la excesiva carga sensorial de este drama opera como un dispositivo crítico cuyo resultado es la ruptura del pacto de verosimilitud con la audiencia.



Fig. 3.3. Fotograma de Rambo (izquierda), Lobo (derecha) y Leidi (fondo).

No obstante, además de constituir una ruptura con el pacto de verosimilitud histórica, las provocaciones sensoriales de *Monos* se orientan a explorar la carga afectiva del pasado. En paralelo a la fascinación por el cuerpo adolescente, el filme explota también otros afectos, como el disgusto y el terror, por medio de una estética visceral. Si las interacciones sexuales de los personajes buscan provocar un placer incómodo en la audiencia, el disgusto provocado por la contemplación de las vejaciones contra el cuerpo animal tiene un efecto igualmente perturbador: la sangre, las vísceras y los miembros de animales son expuestos repetidas veces en el filme.

Como un drama estructurado de acuerdo con la figura de la espiral, *Monos* opta por una estructura narrativa circular *in crescendo* en su exposición de la violencia física. Como contraparte de su sexualidad desbordada, el impulso destructivo de los adolescentes inicia con la violencia contra el cuerpo animal y luego se extiende a los otros personajes: primero el sacrificio accidental de una vaca, luego la manipulación de los restos de un cerdo y, finalmente, el asesinato de una familia al final del drama (ver imagen 5). Si bien puede atribuirse un significado metafórico a esta espiral, me interesa más analizar el efecto acumulativo de la repetida contemplación de la violencia física. Mientras con cada minuto el filme adquiere una carga sensorial más explícita, *Monos* condiciona a la audiencia a estar permanentemente en alerta, esto es, a asumir que la siguiente toma causará una sensación de placer o disgusto más intensa que la precedente. Así, la circularidad de la trama conduce a la progresiva exacerbación de los afectos del espectador

La amalgama de erotismo y brutalidad permite comprender la estética visceral de *Monos* y, más ampliamente, la manera en que hace memoria del Conflicto Interno. De acuerdo con Linda Williams, aquello que distingue al cine de horror, la pornografía y el melodrama de otros géneros cinematográficos es la ausencia de distancia estética. Debido a su fuerte componente sensorial, la audiencia es manipulada físicamente por estos textos: “el cuerpo del espectador parece atrapado en la reproducción involuntaria de las sensaciones y las emociones del cuerpo en la pantalla” (5). En lugar de la catarsis o la reflexión crítica, la mueca de terror, el orgasmo o las lágrimas son reacciones comunes a este tipo de géneros, por lo cual han sido considerados como *menores* en un plano cinematográfico. Aunque se inserta en la tradición del cine de guerra, la estética visceral de *Monos* tiene una profunda afinidad con los géneros corporales estudiados por Williams: además de distanciarse de un registro realista, el largometraje privilegia el espectáculo

excesivo del cuerpo, la proyección de emociones primarias, y un desarrollo argumental circular y repetitivo. Como lo sostiene Jordan Raup en su reseña, el efecto acumulativo de la cinta es un golpe a los sentidos en detrimento de su narrativa: “These teenage fighters may have been stripped of any semblance of humanity, but when each scene brings some sort of severe horror there’s an unfortunate repetition to the narrative. As the perspective shifts, even the emotional and physical pain felt by Nicholson’s character isn’t fully explored and the only thing left to feel is a bludgeoning of our senses”. En *Monos*, hacer memoria del pasado significa, entonces, experimentar su carga sensorial sin mediación crítica alguna.

La estética visceral de *Monos* debe leerse en paralelo a su intención de “universalizar” el conflicto armado interno colombiano, es decir, de hacer más accesible este pasado a una audiencia global sin por ello renunciar a la experimentación con la imagen y el sonido. En contraposición a otras producciones del período, que han traducido la dificultad de desentrañar el pasado colombiano en una cinematografía elíptica —en la cual el uso de la cámara y la presencia de elementos naturales obstaculizan la mirada del espectador (ver capítulo 2)—, el filme de Landes opta por la exposición de sensaciones físicas intensas para acercar este pasado a la audiencia. A ese respecto, Sara Ahmed ha llamado la atención al carácter “pegajoso” de los afectos para explicar su amplia movilidad (4). Si bien prefiere el término de “emociones” al de “afectos”, al evocar el sentido del tacto, Ahmed sostiene que los afectos tienen el potencial de circular más allá de ámbitos nacionales, espaciales o temporales gracias a su materialidad, esto es, a su dimensión física: en sus palabras, se trata de una “viscosidad” que se derrama por el cuerpo social pese a los esfuerzos por contenerla (93). Este tipo de metáforas ilustran bien hasta qué grado el cuerpo —y su despliegue en la pantalla— es un recipiente eficiente para la transmisión de los afectos. En efecto, en el cine latinoamericano, el cuerpo adolescente ha

resultado ser un cuerpo “viscoso”. Además de haber sido asociado a texturas y percepciones sensoriales, particularmente a elementos líquidos —piénsese en filmes como *La ciénaga*, de Lucrecia Martel—, el cine de adolescencia ha entrenado a la audiencia a percibir las crisis de la región en relación con los cambios físicos y emocionales de sus protagonistas.

Pero en tanto que la estética visceral se orienta a transmitir la carga sensorial del Conflicto Interno, en *Monos* hay un marcado esfuerzo por omitir cualquier contextualización de este mismo pasado. Como lo sostiene Manuel Betancourt, al situarse en un (no)presente mítico, *Monos* enmarca la violencia como una fuerza que permanece y se extiende más allá del tiempo y el espacio (28). La ausencia de introspección psicológica, así como de todo referente que permita anclar al espectador en un período histórico preciso, apuntan a la intención de Landes de hacer del conflicto una experiencia cinematográfica desprovista de todo factor explicativo o compromiso político. A ese respecto, en una reseña que critica el filme en relación con el contexto sociopolítico de Colombia al momento de su estreno, Andrés Suarez señala precisamente cómo *Monos* “consigue distanciar al espectador de las experiencias de [sus] personajes: la guerra se transforma en espectáculo”. Paradójicamente, la cercanía constituye una forma de distancia (En Zuluaga, “*Monos* nos sacude”). Depurado de su densidad histórica, social y política, el conflicto armado interno colombiano es sujeto a su mercantilización en la pantalla.

Los dilemas éticos suscitados por la representación de la violencia política en el cine no son privativos del caso colombiano. A propósito de *Cidade de deus*, uno de los filmes latinoamericanos sobre la adolescencia más exitosos en el ámbito transnacional, Ivana Bentes ha acuñado la célebre noción de la *cosmética del hambre* para criticar la espectacularización de la pobreza, es decir, su excesiva preocupación por una cinematografía ágil y atractiva en detrimento de un tratamiento lo suficientemente profundo de la violencia socioeconómica que subyace a las

realidades que retratan. Al renunciar al tipo de compromiso social que habría caracterizado al Nuevo cine latinoamericano de los años sesenta, las producciones contemporáneas serían cómplices de un orden despolitizado regido por los imperativos del mercado: en este, incluso la desigualdad y la pobreza son susceptibles de convertirse en un producto para el consumo de una audiencia global. Si bien no se sitúa enteramente en el registro estético de filmes como *Cidade de deus* o *Amores perros*, *Monos* comparte con estos su rechazo al paradigma político del cine comprometido: tanto el pasado individual como la utopía revolucionaria son sepultados en la agotadora espiral del conflicto armado. Desprovisto de una agenda política concreta, es difícil pensar cómo el despliegue afectivo de *Monos* puede traducirse en el contexto transicional como algo más que una exhibición gratuita y cuestionable de los traumas históricos del país.

No obstante, como una respuesta a las intervenciones de Ivana Bentes y otros críticos, Laura Podalsky ha insistido en renovar los paradigmas de lectura sobre aquellas producciones. En su célebre *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*, Podalsky mantiene que el cine latinoamericano contemporáneo ha servido como un sitio privilegiado para registrar los flujos afectivos del presente, entendidos como fuerzas preindividuales que todavía resultan irreconocibles en un plano discursivo (23)³⁹. Frente a las crisis sociales, económicas y políticas del siglo XXI, la respuesta del cine no reside en una crítica de las causas estructurales de la desigualdad o la violencia política, como fue el caso del Nuevo

³⁹ Si bien Podalsky propone un nuevo paradigma de lectura para el cine latinoamericano contemporáneo, su lectura afectiva está anclada en esta tradición cinematográfica. En particular destaca una serie de figuras discursivas así como de géneros cinematográficos asociados a ciertas respuestas afectivas: “I want to explore how the expression of emotion depends on an archive of discursive formations whose articulation can be culturally specific. Here I am referring to the utilization of figures such as the (innocent) child and the (hysterical) woman, which have accrued a specific valence of meaning that calls for (the) particular emotional responses. Equally central to this archive are narrative modes such as melodrama that have formalized particular connections between feelings and meanings.” (32)

cine latinoamericano, sino en su potencial para alterar las percepciones de la audiencia, esto es, las estructuras de sentimientos que han determinado sus formas de mirar, oír y sentir:

In characterizing contemporary films as visceral, I am referring to the way in which they labor to evoke certain intensities of experience that may be involuntary or unconscious, but are not thoughtless. In so doing, I do not want to situate them as either resistant to or complicit with the protocols of contemporary media culture, but rather to shift our framework of analysis in order to acknowledge the range and complexity of the sociopolitical work performed by films' affective appeals. (20)

Como lo ha señalado Podalsky, varias cintas latinoamericanas recientes se caracterizan por una estética visceral en la cual la crítica sociopolítica ocupa un segundo plano frente a la experimentación con los sentidos (98). Si bien el largometraje de Landes puede ser criticado por la ausencia de una contextualización histórica o por la espectacularización de la violencia política, sostengo que su apuesta consiste precisamente en generar una conexión sensorial entre la audiencia y el pasado que no puede ser supeditada a ningún proyecto político preciso. En contraposición a películas como *Los colores de la montaña* o *Alias María*, cuyo despliegue de la experiencia infantil tenía como fin orientar al espectador a afectos políticamente positivos, como la empatía, la figura del adolescente en *Monos* no solo permite capturar las ambigüedades morales en torno a eventos como el secuestro o el reclutamiento de menores, sino que hace emerger afectos y sensaciones que no habían adquirido forma en el espacio filmico: entre ellos, el terror, el disgusto y el odio, pero también el deseo, el placer y la empatía. Ubicado en un frágil contexto transicional, en el cual los debates en torno a la reconciliación y la reinserción han polarizado la escena política, *Monos* logra que los deseos y los miedos sociales adquieran forma y se hagan visibles en el imaginario colectivo. Aunque es sugerente adscribir estos afectos a una

agenda política específica, esto es, una agenda crítica del proceso de paz con las FARC, me inclino a pensar que estos afectos tienen un origen indeterminado y exceden cualquier marco discursivo. La estética visceral y el carácter circular de *Monos* suscitan en la audiencia un sentido de terror y falta de control que se resiste a una solución política o social definida.

Contención afectiva: infancia y lágrimas

Sin embargo, sostengo que este flujo afectivo es ulteriormente contenido por la ideología conservadora de *Monos*. Mientras el filme logra suscitar el deseo y el terror en torno a la figura del adolescente, la secuencia final del drama opera como una “contención” de aquellos afectos que resultan demasiado perturbadores. En la resolución de la cinta, el mundo febril y violento de los jóvenes protagonistas se disuelve con la llegada de un escuadrón militar, que desciende de un helicóptero para salvar a Rambo de una inminente ejecución. Como en *El señor de las moscas*, este final constituye un quiebre con el mundo adolescente y, por consiguiente, la restauración de un sentido de orden. Paralelamente, la resolución de *Monos* coincide con la progresiva infantilización del protagonista: en oposición al carácter amenazante de los otros personajes, que lo persiguen para asesinarlo, en la toma final las lágrimas de Rambo evocan la vulnerabilidad asociada a la niñez. La reemergencia del menor-víctima en el final del drama permite entrever hasta qué grado la ruptura de *Monos* con las producciones anteriores consiste en una ruptura parcial. Siguiendo la línea de lectura de Podalsky, me interesa señalar los límites de la experimentación en *Monos*, en particular la necesidad narrativa de contener aquellos afectos que resultan demasiado transgresivo para los marcos de la memoria actuales. Contrariamente a la manipulación sensorial de la audiencia, que pone en paréntesis no solo la reflexión crítica sino también un sentido de dominio, la escena final devuelve a la audiencia el control sobre la narrativa y, en un plano simbólico, sobre el curso del presente transicional.

Como lo he argüido previamente, *Monos* es una producción liminal en varios sentidos. Además del carácter *glocal* de su producción y su escenificación de las identidades *queer*, el filme examina la fina línea ética que separa a las víctimas de los victimarios en el conflicto colombiano. Como un filme inspirado en el testimonio *No hay silencio que no termine*, en el cual Ingrid Betancourt disecciona las zonas grises en su trato con los miembros de las FARC⁴⁰, *Monos* genera una compleja disonancia entre la identidad de los personajes y sus actos: pese al trato inhumano que infligen a su prisionera, los verdugos no solo mantienen una cercanía emocional con Doctora, sino que son todavía menores y, por ello, víctimas. Hay numerosas escenas que examinan esta disonancia. En la primera parte, por ejemplo, Doctora se baña en el río con sus captoras y luego permite que la peinen; más adelante, participa en el juego efusivo de los combatientes, en una escena que cristaliza como pocas otras las zonas grises asociadas al secuestro. Pese al grado de brutalidad que alcanzan los personajes, esta disonancia también es palpable en la segunda parte del drama. Cuando las rivalidades al interior del grupo se agravan al punto de fragmentarlo, el combatiente más joven, Pitufu (Deiby Rueda), es castigado por haber delatado a Patagrande ante la Organización. Condenado a morir de inanición amarrado a un árbol, este personaje cristaliza la violencia ejercida contra los menores en el Conflicto Interno: sus rasgos infantiles y sus súplicas hacen palpable hasta qué grado la distinción entre captor y prisionero es opaca.

⁴⁰ Varios personajes y escenas de *Monos* están inspirados en el testimonio de Betancourt. En uno de los momentos más dramáticos y moralmente complejos de su relato, Betancourt describe el castigo que le fue infligido por sus jóvenes captores después de uno de sus intentos de fuga. Como una forma de escarmiento público y psicológico, narra el momento en que un guerrillero intenta poner una cadena alrededor de su cuello: “Tenía los ojos inyectados de sangre y un rictus que le deformaba la comisura de los labios. Mi mirada le resultaba insoportable: quedaba puesto al desnudo ante mí. Lo sorprendí mirándome con el horror que le producían sus propios actos, y la idea de que yo pudiera ser un reflejo de su propia conciencia lo volvía loco”. Pese a los abusos que comenten contra ella, con frecuencia Betancourt percibe un sentimiento de culpa entre sus victimarios.

No obstante, aunque la apuesta cinematográfica de *Monos* reside en este carácter liminal, la ambigüedad entre la víctima y el victimario, la infancia y la adolescencia, termina por disolverse en la resolución de la cinta. Mientras el drama alcanza su clímax, el desarrollo de los personajes desemboca en dos orillas nítidamente definidas: la infantilización y la animalización. De acuerdo con mi lectura, la presencia de animales en el drama no solo es central para su estética visceral, en tanto que le permite exhibir una violencia irrestricta, sino también para su desarrollo argumental: en el filme, la adolescencia es un espacio intermedio no solo entre la adultez y la infancia, sino también entre lo humano y lo no humano. En tanto que Rambo, el/la protagonista, decide desertar de la Organización, sus compañeros devienen “monos”, es decir, un colectivo regido por impulsos destructivos. Como una referencia directa a *El señor de las moscas*, la presencia de un cerdo degollado marca el descenso de los personajes a un estado no-humano: mientras abandonan sus vestimentas militares por la pintura corporal, su gestualidad y sus parlamentos devienen animales (ver imagen 5). En no menor medida que la novela de Golding, *Monos* rearticula las ansiedades sociales en torno a la teoría de la recapitulación, según la cual la adolescencia es un punto crucial en el cual un individuo deviene un hombre civilizado o retrocede a una etapa prehumana (Lesko 29). Al apelar a una tradición discursiva predicada en la división de lo “humano” y lo “animal” (una división empleada para discriminar humanos también), planteo que *Monos* promueve una narrativa del conflicto basada en una tensión entre aquello que puede incorporarse al cuerpo social y aquello que debe ser irremediamente excluido.



Fig. 3.4. La cabeza de un cerdo, una referencia a la novela de Golding.

En efecto, en tanto los otros personajes retroceden a una etapa animal, Rambo progresivamente adquiere rasgos infantiles en su huida. En contraposición al mundo violento de sus antiguos compañeros, el aislamiento del protagonista concluye cuando es rescatado por una familia de pescadores. Si bien se mantiene la tensión narrativa a lo largo de esta secuencia, que finaliza con el violento asesinato de la familia, esta marca no solo un retorno parcial al mundo adulto, sino la emergencia de afectos asociados a la intimidad familiar. En contraste con el veloz ritmo del filme, estas escenas se caracterizan por una cinematografía más pausada: mientras cena con la familia de pescadores o ve televisión con ellos, la cámara alterna entre el primer plano de las expresiones de Rambo y las sonrisas de los niños, en una estrategia que se orienta no solo a generar un sentido de normalidad sino a provocar la empatía de la audiencia. Se trata, por supuesto, de una pausa momentánea. En un *travelling* que ejemplifica la estética visceral de la cinta, los “monos” asesinan a la pareja de pescadores ante la mirada atónita de sus hijos, mientras Rambo logra escapar de sus perseguidores. En este punto del drama, resulta evidente que la ambigüedad de Rambo —aquella que lo ubicaba entre la víctima y el victimario, la infancia y la adultez, lo masculino y lo femenino— ha terminado por disolverse. Mientras sus antiguos

compañeros son dominados por impulsos violentos, Rambo recupera su infantilidad y, con ello, su humanidad: una transición que define el drama como la oposición entre lo animal y lo infantil.

Este arco culmina en la última escena. Después de una riesgosa persecución en los ríos selváticos, Rambo es rescatado por una unidad especial de un ejército anónimo, que desciende de un helicóptero —un final inspirado en la adaptación cinematográfica de *El señor de las moscas* de Harry Hook (1990) —. Una vez en la aeronave, los soldados debaten qué hacer con el/la joven, mientras se dirigen a una ciudad. En tanto que la inesperada llegada de los soldados es una instancia del *deus ex machina*, es decir, un recurso que interrumpe el desarrollo orgánico del drama, la última escena supone una ruptura con la cinematografía. En ella, los ojos y las manos suplicantes de Rambo ocupan el centro de la pantalla, en un gesto que evoca el imperativo ético del rostro, mientras los soldados preguntan por la radio “¿Qué hacemos con el N.N.?”. Situada en un presente en el cual los debates en torno a la justicia y la “reinserción” de los antiguos combatientes han polarizado a la sociedad colombiana, el quiebre de la cuarta pared en *Monos* tiene el fin de increpar directamente a la audiencia sobre el futuro transicional. En un filme que ha buscado distanciarse del contexto colombiano, la carga abiertamente política de esta toma resulta desconcertante. Además de la progresiva depuración de las ambigüedades de los personajes, el filme apela a estrategias que convencionalmente han sido asociadas al cine de denuncia social —esto es, el llamado a la acción—. ¿Cómo leer esta serie de rupturas, que operan no solo en un plano argumental, sino también en un plano cinematográfico y afectivo, al final de *Monos*?



Fig. 3.5. Las lágrimas de Rambo en la última toma.

Monos marca la emergencia del adolescente como un lente para explorar el conflicto colombiano: una figura que ha permitido la renovación del ethos documental del cine colombiano de ficción, cuyas convenciones habían terminado por calcificarse. En lugar de la denuncia social o la reflexión crítica, el largometraje de Landes sitúa su intervención en el campo de la experimentación de los sentidos y los afectos. Tanto el despliegue de la experiencia adolescente como la estética visceral del filme logran confrontar al espectador con la densa carga afectiva del Conflicto Interno, en la cual coinciden el deseo y el terror, el placer y el disgusto, la empatía y el odio. Si bien es difícil traducir políticamente estos afectos, considero que el logro de *Monos* consiste precisamente en darles forma en el imaginario visual. Y, sin embargo, sostengo que la renovación estética del filme es parcial: todo lo que resulta transgresor en el cuerpo de los jóvenes protagonistas —su libido incontrolable, sus impulsos violentos o sus ambigüedades morales— termina por ser contenido en la resolución de la cinta. En lugar de los adolescentes que lo habían seducido y aterrado, la última toma posiciona al espectador frente a una figura vulnerable, infantil. Siguiendo los términos críticos de Podalsky, sostengo que las provocaciones afectivas de *Monos* terminan por ser contenidas por la ideología del filme, esto es, una ideología que reduce al *guerrillero* ya sea a un ámbito infantil o a un ámbito animal (este último

esencialmente incompatible con el cuerpo social). La compleja trama narrativa y afectiva del filme termina, entonces, por deshilvanarse.

El estreno de filmes como *La jauría* (Andrés Ramírez, 2022) y *Los reyes del mundo* (Laura Mora, 2022) han evidenciado la centralidad del adolescente en el cine colombiano contemporáneo.⁴¹ Como lo he demostrado, el despliegue de la experiencia adolescente debe leerse en paralelo no solo al carácter crecientemente transicional de este cine, sino también al desplazamiento hacia los afectos como un espacio de intervención política: una tendencia que Podalsky ya había identificado en el cine latinoamericano, pero que se ha intensificado en varias de las producciones colombianas recientes. En este contexto, filmes como *Monos* evidencian la necesidad de incorporar una clave afectiva en el vocabulario crítico, sin por ello perder de vista las limitaciones y contradicciones de géneros como el *coming of age*. En lugar de un modelo crítico basado en la ruptura, es necesario trazar la genealogía y las continuidades del uso de la experiencia adolescente en el cine. En efecto, *Monos* representa una ruptura parcial con respecto a las convenciones narrativas y audiovisuales de las que el cine colombiano había dispuesto para dar forma al conflicto armado interno colombiano y, particularmente, la figura del guerrillero: si bien sus provocaciones afectivas abren un espacio de experimentación en torno al pasado, la contención de esos mismos afectos en la resolución del drama pone en evidencia las permanentes dificultades para renovar los marcos memorialísticos actuales.

⁴¹ Tanto *La jauría* como *Los reyes del mundo* son dramas sobre adolescentes ubicados en un espacio y un tiempo imprecisos. Mientras *La jauría* narra el drama de unos jóvenes reclusos en un centro de rehabilitación experimental en medio de la selva —nótese una vez más la asociación de la adolescencia con lo animal—, *Los reyes del mundo* es un *road movie* sobre un grupo de jóvenes que buscan recuperar un terreno que les ha sido heredado. Como lo he argüido, en ambos dramas, el aislamiento de los jóvenes permite escenificar una reflexión sobre el pasado y el futuro de Colombia en torno a ideas como la reincorporación, la restitución y la justicia.

Capítulo 4

Colombia desde el lente transnacional

Excavaciones sonoras en *Memoria*

En la última secuencia de *Memoria* (2021), el primer largometraje del director tailandés Apichatpong Weerasethakul rodado fuera de su país natal, Jessica (Tilda Swinton), su protagonista, entabla una prolongada conversación con Hernán (Elkin Díaz), un hombre que puede recordar cada detalle del pasado con precisión fotográfica. En contraste con Jessica, una escocesa expatriada en Colombia, Hernán jamás ha vivido fuera del pueblo en donde creció debido a la carga cognitiva que implica recordar cada espacio nuevo, cada rostro desconocido. Mientras el diálogo avanza, la protagonista descubre que puede leer los recuerdos de Hernán, en un giro que fractura el tenue realismo de *Memoria*. Al interior de una casa campestre, la cámara se detiene en los objetos por medio del plano detalle —una cama, una mesa, una radio—, mientras Jessica escucha las voces lejanas de los perpetradores de un crimen que parece haberse adherido al espacio. “Está leyendo mi memoria”, le advierte Hernán, “soy un disco duro... y, de una alguna forma, usted es una antena” (Marchini Camia y Weerasethakul). *Disco duro y antena*. A la manera de un *thriller*, solo hasta la secuencia final se nos revelan los dos ejes que articulan la trama de *Memoria*: por un lado, una memoria local y profunda que vincula la topografía de Colombia con sus traumas históricos y, por el otro lado, una memoria nómada y empática capaz de percibir las tenues reverberaciones de ese mismo pasado.

Como una reflexión sobre la construcción de la memoria histórica en un contexto transnacional, *Memoria* ilustra los retos de hacer cine sobre un país foráneo: en este caso, se trata del proyecto de Weerasethakul y su equipo de rodar una película en —y, hasta cierto grado,

sobre— Colombia⁴². Como una locación periférica en el circuito global del cine, *Memoria* ofrece un complejo retrato del país desde la perspectiva de un director extranjero, en el cual la experimentación artística coexiste con la carga de exotismo que este ejercicio conlleva. Ciertamente el cine de Weerasethakul no es ajeno a las dinámicas históricas del país suramericano: sus filmes han interrogado tanto el legado de la violencia política en Tailandia durante la Guerra fría, como la tensión entre la tradición y la modernidad, el campo y la ciudad, en un contexto neoliberal.⁴³ Como Jessica, Weerasethakul y su equipo fueron receptivos a las distintas memorias que emergían en la esfera pública colombiana al momento del rodaje, esto es, un período transicional en el cual varios sectores sociales buscaban confrontar los fantasmas del conflicto armado interno después de los acuerdos de paz de 2016.

Memoria es un arriesgado ejercicio no solo para Weerasethakul, sino también para el cine independiente colombiano. Seleccionada para representar al país en los Premios Óscar a mejor película extranjera en 2022, *Memoria* ilustra una de las posibles trayectorias de las productoras nacionales en su apuesta por ser reconocidas en los circuitos globales de distribución. Si, por un lado, la cinta ejemplifica las nuevas formas de colaboración entre productoras nacionales e internacionales, así como el potencial del país para convertirse en una locación fílmica; el tema de la memoria, por el otro lado, apunta a una renovada proyección del cine colombiano, en la cual la

⁴² Nacido en Bangkok en 1970, Weerasethakul creció en el pueblo de Khon Kaen en el Noreste de Tailandia. Después de estudiar arquitectura, completó una maestría en artes en la School of Art Institute in Chicago, donde hizo sus primeros cortometrajes. Después de regresar a Bangkok, formó una productora independiente, Kick the Machine, y rodó su primer largometraje: *Objeto misterioso en el mediodía* (2000). Desde entonces, Weerasethakul ha realizado varios largometrajes, cortometrajes e instalaciones artísticas. Su reconocimiento nacional e internacional lo ha posicionado como una de las figuras centrales en el cine independiente tailandés. En 2010, su filme *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* fue reconocido con la Palma de oro en el Festival de Cannes. *Memoria* ha sido su primer largometraje rodado en el extranjero.

⁴³ A excepción de *Memoria*, la filmografía de Weerasethakul se ha enfocado únicamente en la historia y la cultura de Tailandia. Entre sus filmes más célebres se encuentran *Objeto misterioso en el mediodía* (2000), *Alegremente tuyo* (2002), *Enfermedad tropical* (2004), *Síndromes y un siglo* (2006), *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (2010) y *Cementerio de esplendor* (2015).

reflexión sobre el pasado coincide con la experimentación formal. *Memoria* se alinea con las producciones analizadas en capítulos anteriores. Como lo he argüido, en la última década ha ocurrido un cambio en la temporalidad del cine colombiano: en lugar del *presentismo* de las películas de inicios del 2000 —que dramatizaron los efectos sociales del narcotráfico por medio de un lenguaje directo—, filmes como *El abrazo de la serpiente* o *La tierra y la sombra* no solo se ubican en un pasado marginal y distante, sino que se atreven a cuestionar el papel del cine en la construcción de la memoria histórica. Sin embargo, mientras estas cintas orbitan alrededor de un episodio histórico en concreto, el drama de Weerasethakul consiste en una serie de metáforas sobre la memoria cuyo significado está abierto a la interpretación del público. Así, en lugar de anclarse en un contexto nacional preciso, *Memoria* articula una estética de la memoria basada en la circulación, la empatía y el diálogo intercultural.

Como un capítulo que interroga los límites difusos del cine colombiano, en la primera de las dos secciones me detengo en una serie de filmes que retratan las crisis sociales del país a través del lente de productoras y directores extranjeros. La historia del cine colombiano revela las desigualdades en la circulación de personas y productos en el orden global contemporáneo: pese al papel de directores extranjeros en el desarrollo de este cine, con poca frecuencia una producción transnacional rodada en Colombia ha tenido un reconocimiento significativo entre la audiencia y la crítica del Norte global. Dos producciones vienen al caso para reflexionar sobre la proyección cinematográfica de Colombia en un espacio global: el drama *María, llena eres de gracia* (Joshua Martson, 2004) y la película animada *Encanto* (Jared Bush y Biron Howard, 2021). Entre el cine sobre el narcotráfico y el cine inspirado en el realismo mágico, ambas fórmulas revelan el espacio que se le ha asignado a Colombia en el imaginario cinematográfico global.

En contraposición a estas tendencias cinematográficas, en la segunda sección arguyo que *Memoria* ilustra los potenciales — y las limitaciones— del cine independiente para retratar el pasado colombiano desde un lente transnacional. Después de examinar las condiciones de producción y distribución de la cinta, analizo el *collage* de memorias que teje el filme de Weerasethakul. Como un *thriller* sobre una expatriada en busca del origen de sus ilusiones sonoras, el largometraje combina una exploración del carácter sensorial del recuerdo con una reflexión sobre las políticas de la memoria en un orden globalizado. En el centro de mi reflexión está la pregunta de hasta qué grado el largometraje de Weerasethakul logra articular una memoria multidireccional, es decir, un escenario en el cual memorias históricas dispares dialogan y potencian el recuerdo de una y de la otra (Rothberg 3).

Las apuestas transnacionales del cine colombiano

En su crítica de la categoría de “cine nacional”, Andrew Higson ha notado que las comunidades imaginadas por el séptimo arte generalmente se han aproximado más a los ámbitos de lo “local” y lo “transnacional” que al esquivo ámbito de lo “nacional” (23). Esta advertencia resulta apropiada a la hora de reflexionar sobre la historia del “cine colombiano”. Por un lado, ciudades como Cali, Medellín y Bogotá han tenido un papel predominante en este cine, tanto en la formación de directores como en la producción y la distribución de sus cintas. En un país caracterizado por una alta diversidad étnica, esto ha significado una relativa uniformidad en el trasfondo cultural de los directores colombianos —en su mayoría, hombres educados en un entorno urbano—. Si bien se trata de un escenario en constante cambio, por cuanto la representación de mujeres y grupos minoritarios ha aumentado en los últimos años, se podría

argüir que el término “cine colombiano” refleja no tanto una perspectiva “nacional” como una perspectiva “local” anclada en la experiencia urbana.⁴⁴

Sin embargo, por el otro lado, a diferencia de otras cinematografías de la región, el cine colombiano todavía no ha logrado consolidarse por completo en un plano transnacional. Si bien este cine ha contado con la inversión y la participación de directores y equipos de producción extranjeros a lo largo de su historia⁴⁵, en pocas ocasiones las producciones colombianas han tenido un éxito crítico o comercial significativo en los circuitos globales. En efecto, pese al mayor reconocimiento del cine latinoamericano en las últimas décadas, las películas colombianas generalmente todavía tienen una mayor cuota de pantalla en el país que fuera de él. A ese respecto, el caso de *Monos* es particularmente revelador. Además de haber sido una coproducción entre ocho países y haber contado con un reparto y un equipo internacional, el tercer largometraje de Alejandro Landes fue galardonado con el Premio especial del jurado en la categoría de cine internacional del Festival de Sundance. No obstante, pese a su éxito en varios festivales internacionales, su cuota de pantalla en Colombia fue superior a la cuota de pantalla en Estados Unidos: \$658.170 dólares frente a \$406.473 dólares (Box Office Mojo). Aunque la emergencia de plataformas de *streaming* ha cambiado cómo circula y se capitaliza el cine colombiano, es difícil alterar los patrones de circulación en un plano global: en el caso de *Monos*, su escaso éxito comercial en EE.UU. es evidencia de la desigualdad en los flujos culturales entre

⁴⁴ Como lo discutí en la introducción, directoras como Laura Mora, Natalia Santa y Diana Bustamante han logrado posicionarse en el escenario del cine colombiano contemporáneo. Además de su papel como directora, Bustamante fue la productora de *Memoria*.

⁴⁵ Desde su origen a inicios del siglo XX, la historia de este cine ha sido inseparable de una historia de inmigración y circulación de tecnologías y capitales: mientras el catalán Máximo Calvo dirigió *María* (1922) —el primer largometraje rodado en Colombia—, los italianos Vincenzo y Francisco di Doménico no solo fueron proliferos directores sino que fundaron *Di Doménico Hermanos*, una de las primeras empresas de exhibición de cine en Colombia. Así mismo, mientras en las últimas décadas la mayoría de los largometrajes independientes han sido coproducciones entre distintos países —principalmente de América Latina y Europa—, varios directores colombianos han tenido un mayor acceso a fondos y talleres de formación en el extranjero (o, como es el caso de Alejandro Landes, son nacionales de esos países).

el Norte y el Sur. Ante este escenario, las productoras nacionales han experimentado con distintos temas y lenguajes cinematográficos para apelar a una audiencia global: como lo discutiré a continuación, en las últimas dos décadas su éxito ha sido relativo.

La narcocultura y los flujos desiguales del cine: María, llena eres de gracia

El cine sobre el narcotráfico ha sido una de las plataformas transnacionales del cine colombiano con mayores resonancias. Desde filmes independientes como *Rodrigo D. No futuro* (1990), dirigida por Víctor Gaviria, hasta producciones altamente comerciales como *Rosario Tijeras* (2005), una adaptación de la novela homónima de Jorge Franco, durante la década comprendida entre 1995 y 2005 un número significativo de películas colombianas se tornaron a los conflictos de las comunas de Medellín en el contexto de la violencia asociada al narcotráfico. Agrupadas por la crítica bajo el subgénero de la *sicaresca* —un término que combina la figura del *sicario* con la tradición literaria de la *picaresca*—, este cine se caracteriza tanto por una continua *performance* de la marginalidad, así como por una fijación en la violencia urbana y una lectura política del país con tonos fatalistas: Colombia como un no futuro. Como lo he argüido en capítulos anteriores, si bien la *sicaresca* ha experimentado un desgaste en el registro cinematográfico, la adaptación de varias de estas cintas a la televisión y a las series de *streaming* ha significado un fenómeno de dimensiones regionales e, inclusive, globales.

Como lo ha afirmado Héctor Hoyos, el fenómeno de la “narcocultura” no solo ha supuesto una diversificación de perspectivas y narraciones, sino también una perturbación de los flujos culturales entre el centro y la periferia, el Norte global y América Latina (128). Mientras el tráfico ilegal de estupefacientes definía un nuevo panorama geopolítico para la región, Colombia adquiriría prominencia en el imaginario global como el epicentro de una narrativa épica: “la guerra

contra las drogas”. En este contexto, la *sicaresca* articula las tensiones entre lo local y lo global, entre el deseo de ascenso social y un orden geopolítico desigual, entre la violencia criminal y la violencia estructural del capitalismo. En el caso del cine colombiano, la “narcocultura” posibilitó no solo una mayor circulación de películas, sino un mayor intercambio con directores y productoras extranjeras. Si en un primer momento filmes nacionales como *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998) lograron un reconocimiento crítico por su crudo retrato de las desigualdades económicas al origen de este fenómeno, coproducciones internacionales como *La virgen de los sicarios* (2000), dirigida por el suizo Barbet Schroeder, o *Rosario Tijeras*, del mexicano Emilio Maillé, definirían las convenciones y consolidarían los prospectos comerciales de la producción audiovisual en torno al narcotráfico. El cine antecedería, entonces, la emergencia de las *narcotelenovelas* como un espacio transnacional de negociación de la imagen del país: mientras las cintas más icónicas de la *sicaresca* serían coproducciones grabadas en el país con un reparto de actores colombianos, años más adelante series televisivas como *Narcos* (2015-2017) y *Rosario tijeras* (2016-2019) contarían con capitales, equipos y repartos enteramente internacionales.

Las películas sobre el narcotráfico nos ofrecen, entonces, un mundo en miniatura para reflexionar sobre el posicionamiento de Colombia en el imaginario global del siglo XXI: articulan no solo nuevas figuras y perspectivas, sino lecturas políticas confeccionadas para una audiencia extranjera. Como un drama sobre “la guerra contra las drogas” coproducido por EE.UU., la cinta *María, llena eres de gracia* (2005) cristaliza las tensiones inherentes a la transnacionalización del cine colombiano. En contraste con los filmes más célebres de la *sicaresca*, que han gravitado en torno a algunas de las figuras más icónicas del narcotráfico, como Pablo Escobar, *María* dramatiza el caso de nacionales colombianos que transportaban

drogas hacia Estados Unidos en su estómago, llamados “mulas”. Financiado por HBO Films y dirigido por Joshua Martson, la trama se centra en quienes posibilitan los intercambios económicos —legales e ilegales— entre Colombia y EE. UU.: María (Catalina Sandino), su protagonista, inicialmente trabaja cortando flores para exportación a Norteamérica, pero un embarazo no deseado la lleva a participar en el tráfico de estupefacientes. Por medio de un lenguaje semi documental, apoyado en la presencia de actores naturales y el uso de cámara de mano, el filme de Martson examina los impactos sociales de dos mercancías con una alta demanda global: flores y cocaína. Por ello, en lugar de las personalidades trágicas que han marcado el subgénero de la *sicaresca*, *María* se concentra en la experiencia más amplia de la comunidad de migrantes colombianos en Nueva York y sus aspiraciones de ser partícipes de una nueva comunidad nacional —el sueño americano es, ciertamente, uno de los motivos dominantes de la cinta—.



Fig. 4.1. Afiche publicitario de *María, llena eres de gracia*.

No obstante, si bien *María* difiere de algunas de las convenciones asociadas al cine sobre el narcotráfico —en tanto que la exhibición de la violencia es limitada, el drama evita un tono moralista —, comparte con este una temporalidad anclada en el presente: en el filme de Martson

la urgencia por denunciar el tráfico de personas no solo oscurece una imagen del futuro, sino un marco explicativo de los antecedentes del drama. Puesto de otro modo, la imposibilidad de confrontar el pasado se traduce en la ausencia de una proyección del futuro: pese a su carácter realista, el filme de Martson refuerza la narrativa de Colombia como un no futuro común a la *sicaresca*. La resolución de la cinta apunta, justamente, a esta lectura política: ubicada en una zona de abordaje (un no-espacio que cristaliza el carácter transnacional del drama), María decide permanecer en EE. UU. para criar a su hijo mientras Blanca, su amiga y compañera de viaje, avanza hacia un avión de regreso a Colombia. Así, aunque este drama ofrece un retrato balanceado del fenómeno del narcotráfico, *María, llena eres de gracia* se inserta en una temporalidad centrada exclusivamente en el presente, en detrimento de una proyección del futuro o una reflexión sobre la memoria histórica.

Encanto y el realismo mágico: exotismo y maleabilidad

Como el reverso de la *sicaresca*, el realismo mágico ha constituido una segunda plataforma transnacional para el cine rodado en Colombia. A raíz del éxito crítico y comercial de Gabriel García Márquez, una serie de producciones cinematográficas han intentado capitalizar su obra y la estética asociada a ella. Después de una adaptación de *Crónica de una muerte anunciada* (1987), dirigida por el cineasta italiano Francesco Rosi, el inglés Michael Newell llevaría al cine la novela *Amor en los tiempos del cólera* (2007). Si bien estas adaptaciones no solo han sido esporádicas, sino que han experimentado una limitada recepción por parte del público —tanto en un plano local como global—, en años recientes el interés por llevar la obra del escritor colombiano al formato audiovisual ha reavivado: mientras en 2019 Netflix adquirió los derechos para producir una adaptación de *Cien años de soledad*, en 2021 Disney estrenó *Encanto*, una

película animada inspirada en el mundo ficcional de García Márquez y, más ampliamente, la cultura colombiana. Dirigida por Jared Bush y Biron Howard con Lin-Manuel Miranda a cargo de la banda sonora, el éxito comercial de *Encanto* apunta a una serie de transformaciones en la proyección filmica de Colombia a una escala transnacional.

Como parte de su esfuerzo por diversificar los personajes y las historias de sus producciones, Disney ha producido una serie de películas animadas basadas en países y culturas extranjeras: desde México en el filme *Coco* (2017) hasta la cultura polinesia en *Moana* (2016), el gigante estadounidense se ha abocado a la doble tarea de corregir los estereotipos culturales que sus producciones anteriores habían preservado y, al mismo tiempo, atraer la atención de una audiencia históricamente más diversa. *Encanto* se inserta en esta ola de producciones. El filme de Bush y Howard es una oda a la geografía y la cultura colombianas: desde las palmas de cera hasta arepas, sombreros volteados y mariposas amarillas, *Encanto* despliega una ecléctica serie de marcadores culturales para ubicar a la audiencia en el país suramericano. Si bien el filme perfila una imagen de Colombia orientada hacia un público infantil, *Encanto* integra la historia de conflictos políticos del país. A la manera de *Cien años de soledad*, la cinta de Disney retrata los esfuerzos de la familia Madrigal por confrontar el trauma colectivo de la violencia y, así, encontrar un lugar en su comunidad.

La comedia musical inicia con la historia de desplazamiento de los protagonistas. La primera secuencia retrata la violencia en los campos colombianos y la huida de un pueblo entero, entre ellos Alma y Pedro Madrigal junto con sus tres hijos, en una referencia velada a la violencia bipartidista de los años sesenta. Ubicada en Caño cristales, uno de los principales

referentes geográficos del largometraje⁴⁶, el clímax de la secuencia ocurre cuando Pedro confronta a los perseguidores: en el momento en que aquel es asesinado, la vela que Alma carga en sus manos mágicamente repele a los atacantes y construye a Casita, el futuro hogar de Alma y sus hijos. Dos generaciones después, la familia Madrigal se ha convertido en la protectora del pueblo gracias a los poderes sobrenaturales que la vela ha otorgado a cada uno de los descendientes de la matriarca: entre ellos, la habilidad de curar enfermedades por medio de la comida (Julieta) o una fuerza sobrehumana (Luisa). Sin embargo, el conflicto inicia cuando Maribel, su nieta, no recibe ningún poder, lo cual siembra la sospecha de que los Madrigal no puedan mantener su estatus como protectores del pueblo. Así, pese a ser una comedia musical, el conflicto de *Encanto* consiste en el procesamiento del trauma generacional en un presente marcado por el fantasma de la violencia.



Fig. 4.2. Maribel y el árbol genealógico de los Madrigal.

Encanto sitúa este conflicto en el registro de la fantasía: el filme retrata una comunidad que ha podido aislarse de la violencia política gracias a la magia, es decir, una utopía escondida

⁴⁶ Caño cristales es un río situado en la sierra de la Macarena. Las plantas acuáticas que habitan en uno de sus segmentos cambian de color de acuerdo con la exposición del sol. La vívida paleta de colores del Caño cristales, que oscila entre el verde y el rojo intenso, le ha merecido una fama nacional.

en la geografía colombiana. En consecuencia, el conflicto del largometraje consiste no tanto en una amenaza externa, como en las tensiones al interior de la familia Madrigal: las expectativas de Alma se han convertido en una carga abrumadora para sus nietas, poniendo en riesgo no solo su salud emocional sino la estabilidad misma de Casita. No obstante, si bien *Encanto* es una comedia sobre las tensiones intergeneracionales que han sido insuficientemente confrontadas, el inconsciente político del filme —por tomar la expresión de Fredric Jameson— es una resolución utópica de los conflictos sociopolíticos de Colombia.

La comedia musical de Bush y Horward consiste en una reescritura optimista, aunque altamente sanitizada de la historia colombiana: el universo ficcional de *Encanto* es un mundo contenido en sí mismo, aislado tanto de la realidad social del país como del orden global que ha definido sus rasgos más actuales. Paradójicamente, la cinta que ubicaría nuevamente a Colombia en el imaginario transnacional, insiste en su marcado carácter local: el espectáculo abrumador de referencias culturales termina por perfilar al país como una locación exótica desprovista de cualquier vínculo con el mundo exterior. En una de las lecturas más críticas del filme, Manuel Betancourt ha argüido que el resultado final es la mercantilización de la imagen de Colombia:

In keeping with the corporate ethos that has defined Walt Disney Studios for decades now, *Encanto* emerges as nothing more than a commodification of Colombian culture on the part of a mostly US-based (and US-born) creative team who, while they may not be replicating the stereotypical world building seen in such classics as *The Three Caballeros* (Norman Ferguson, 1944), have nevertheless EPCOT-ized Colombia to the point where every marker of authenticity becomes nothing more than that: a mere sign that points solely to itself. (68)

Por ello, aunque en la comedia de Disney está ausente la carga de lo real que había sido la materia prima de la *sicaresca*, sostengo que *Encanto* comparte con esta una temporalidad afin. Ambos universos cinematográficos apelan a un imaginario de la sociedad colombiana como una utopía o una distopía, es decir, como una comunidad que ha superado sus fracturas históricas o que, por el contrario, ha sido irreparablemente consumida por ellas. Se trata, entonces, de un presente inmutable: mientras la *sicaresca* sobredimensiona una percepción del presente como una pesadilla social, un no-futuro, el mundo mágico de *Encanto* retrata un presente alternativo en el cual la amenaza de la violencia ha sido disipada enteramente. Entre la utopía y la distopía, ausente de ambos universos está una reflexión crítica tanto sobre los potenciales como los riesgos de hacer memoria. De acuerdo con mi lectura, el filme *Memoria* sirve como contrapunto a estas dos proyecciones transnacionales: se trata de una especulación imperfecta sobre los alcances y los entrecruzamientos de la memoria en un orden global.

Las investigaciones sonoras de *Memoria*: un collage

Después de su último largometraje, *Cementerio de esplendor* (2015), el director Apichatpong Weerasethakul decidió embarcarse en un proyecto en el extranjero como una forma de escapar al sofocante ambiente cultural en Tailandia a raíz del golpe de estado de 2014. Como una de las figuras más prominentes en el cine independiente tailandés, Weerasethakul era una voz crítica de la permanente censura que el Ministerio de Cultura ejercía en los ámbitos artísticos. Una invitación a México y luego al Festival de cine de Cartagena, Colombia, convencieron al director de que Suramérica podría proveer una atmósfera afín a su universo cinematográfico: “la historia, la brutalidad, el caos” de la región eran familiares a Weerasethakul, quien había sido testigo de sucesivos golpes de estado y regímenes dictatoriales en su país natal (Als). Gracias a una residencia de dos meses otorgada por Más arte más acción, un instituto cultural con bases en

Bogotá y Chocó, Weerasethakul tuvo la oportunidad de conocer parte del país y comenzar el guion de *Memoria*. Si bien es difícil distanciar el título de la carga cultural y política que tiene el término en América Latina, el motivo central de *Memoria* se encuentra en un síntoma que Weerasethakul empezó a experimentar años atrás pero que en Colombia se intensificó, una condición conocida como el síndrome de la cabeza explosiva:

This morning I heard the sound of a gunshot, bang, bang, bang, bang! I have heard this sound again and again, being in bed in many countries. The noise resounded and resonated in my skull. I started to become very interested in the sounds as they intensified during my trip to Colombia [...] I thought if there was a symptom called “ghost ears” or maybe I was possessed by the *sounds of the past*. (Utopías en la selva: Colombian Short Stories. Énfasis mío)

El largometraje de Weerasethakul es, entonces, tanto un drama íntimo como una reflexión sobre la memoria histórica. *Memoria* inicia cuando Jessica (Tilda Swinton), una escocesa radicada en Colombia, es despertada en la madrugada por un impacto metálico: una alucinación sonora cuya descripción es tan elusiva como el título del largometraje. En su intento por esclarecer el origen de aquel sonido, Jessica no solo encuentra una serie de expatriados que, al igual que ella, sufren síndromes misteriosos, sino que confronta la historia del territorio colombiano —un territorio escindido entre el campo y la ciudad, la tradición y la modernidad—. Como el primer largometraje rodado en Colombia dirigido por un director asiático, *Memoria* constituye un espacio de diálogo entre distintas perspectivas del Sur global: en tanto el paisaje colombiano está marcado por las huellas de fenómenos globales como el colonialismo europeo o la Guerra fría, Weerasethakul combina tradiciones budistas y creencias animistas en su cinematografía.

En consecuencia, *Memoria* es un filme que se resiste a las lógicas de consumo que han dominado al séptimo arte. Por un lado, Weerasethakul ha sido considerado como una de las figuras más prominentes del “cine contemplativo” o “cine lento”: su obra hace parte de un cine modernista anclado en una perspectiva local, cuyo fin es cuestionar la temporalidad del capitalismo tardío por medio de tomas prolongadas que desestabilizan la distinción entre la quietud y el movimiento (Quandt 16, Davis 104). Como parte de una búsqueda artística original y atrevida, los filmes de Weerasethakul han sido ampliamente reconocidos por la crítica: el director ha sido premiado en festivales internacionales como Cannes, donde ha recibido la prestigiosa Palma de Oro así como el Premio del Jurado en dos ocasiones —justamente *Memoria* fue galardonada con este premio en 2021—⁴⁷. Por el otro lado, Weerasethakul y la productora *Neón* optaron por una alternativa *sui generis* a la distribución de su filme en Norteamérica: en una decisión controversial, en lugar de un estreno convencional o un lanzamiento en plataformas digitales, *Memoria* es permanentemente exhibida en salas de cine independiente, a la manera de las primeras producciones cinematográficas. Así, tanto por su elusivo estilo cinematográfico como por sus estrategias de distribución, *Memoria* se orientan a un reducido segmento de una audiencia transnacional.

No obstante, *Memoria* no escapa por completo a las desiguales dinámicas de poder inherentes a la producción de cine en un panorama global. Aunque los equipos de Match (Tailandia) y Burning Blue (Colombia) trabajaron conjuntamente en la grabación del drama, el proyecto de *Memoria* nació de una serie de acercamientos y correspondencias entre Weerasethakul y Tilda Swinton a lo largo de casi una década. Después de haber curado con ella

⁴⁷ Pese a ser abucheado en su proyección en el Festival de Cannes de 2004, *Enfermedad tropical* recibió el Premio del Jurado. Años después, en 2010, Weerasethakul recibiría la Palma de oro en el mismo festival por su filme *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas*.

el festival Archipelago Cinema en 2012, Weerasethakul consideró dar a Swinton el papel protagónico de *Cementerio de esplendor*, pero descartó la idea por temor a que la fama de la actriz británica contrastara con la atmósfera del filme (Als). El deseo de rodar un largometraje en el exterior significó, entonces, una oportunidad para finalmente realizar un proyecto con ella. Pero si Colombia fue un espacio “neutral” y “foráneo” en el cual Swinton podría integrarse más fácilmente al mundo cinematográfico del tailandés, estos desbalances se encuentran en el centro del filme (Marchini Camia y Weerasethakul)⁴⁸. En lugar de ocultarla, Weerasethakul hizo de la dislocación entre la protagonista y su entorno uno de los motivos centrales de la cinta. Mientras *Memoria* orbita en torno a la extrañeza de Jessica en Colombia, al punto de que numerosas tomas se concentran únicamente en la alienación de la protagonista; hay un contraste entre el bagaje de Swinton, que se ha posicionado como un ícono de la cultura global, y los otros actores — nacionales e internacionales—, una disonancia exacerbada por el hecho de que Swinton no es hispanohablante.

Como una producción transnacional, *Memoria* no se inserta por completo en un ámbito local, como tampoco en un ámbito global. Aunque la cámara captura una serie de microhistorias asociadas a distintos territorios del país —desde el pasado de una tribu precolombina hasta los impactos de la violencia política en una comunidad rural—, el filme se concentra en los esfuerzos de la protagonista por comprender una cultura que le resulta ajena. Tanto en un plano literal como metafórico, la trama consiste en la progresiva habilidad de Jessica para interceptar los sonidos y las historias que la interpelan: si en un primer momento su confusión resulta exasperante, en la resolución del drama la protagonista es capaz de percibir nítidamente las

⁴⁸ A propósito del proceso creativo de *Memoria*, Swinton refiere una anécdota sobre un correo electrónico de Weerasethakul: “I remember him sending me an email saying, ‘I found it, I found the place: it’s Colombia!’ I knew it was right, for lots of completely unrelated reasons. Because it really felt like a new planet for both of us. And it had to.” (En: Marchini Camia y Weerasethakul)

reverberaciones de un pasado inmemorial. Sin embargo, la “memoria” a la que alude el título jamás llega a ser un reflejo cristalino de la historia reciente de Colombia. Como lo refiere el crítico Giovanni Marchini Camia, quien acompañara a Weerasethakul y su equipo durante el rodaje⁴⁹, la historia colombiana tiene un papel tangencial:

Dawn. Driving to the set, we pass the Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. The word *memoria* is ubiquitous around Bogotá. In newspaper headlines, on museum exhibitions, graffitied across walls. In these contexts, it denotes the efforts at constructing a collective memory around the armed conflict that has afflicted Colombia, in varying degrees of intensity, since the 1960s. A memory suppressed by the official discourse, due to the violence’s ties to government corruption and its concentration in rural areas.

This isn’t why Apichatpong called his film *Memoria*, or only tangentially. In simplest terms, the title refers to the script being based on memories, his own and those of others, that he compiled during his extensive travels across the country. Through the protagonist Jessica, a recently widowed expat, the film will convey his outsider’s impressions of Colombia and, by extension, his perception of the nation’s psyche. As such, the conflict and its trauma are ingrained in the fabric of the narrative. (Marchini Camia y Weerasethakul)

⁴⁹ A lo largo de su carrera, los largometrajes de Weerasethakul han coexistido con producciones artísticas alternativas, entre ellas cortometrajes, video instalaciones, exhibiciones fotográficas, y libros. Esta obra paralela complementa y expande la interpretación de su obra cinematográfica. *Memoria* se inserta en esta trayectoria artística. Por un lado, *Periferia de la noche* fue una exhibición en el Institut d’art contemporain en Lyon, Francia, compuesto por una serie de video instalaciones derivadas de la producción de su última cinta: entre ellas, *Durmiente* (2021) captura a Swinton durmiendo en un cuarto mientras las sombras se alargan — una escena excluida del filme—. Por el otro lado, un año después de su realización, Weerasethakul publicó un diario de producción de *Memoria* junto con el crítico Giovanni Marchini Camia. Este libro, compuesto por fotografías del rodaje, recortes y entradas de diario de ambos autores, ofrece una mirada íntima sobre las distintas trayectorias que el filme adquirió durante el rodaje y la edición, así como la interacción entre los equipos de producción y el contexto sociopolítico de Colombia en ese período.

El título del largometraje es una incógnita que acompaña al espectador de principio a fin. Como lo refiere Marchini Camia, *Memoria* no solo despliega una mirada extranjera para retratar al país, sino que se sitúa en el entrecruzamiento de la memoria colectiva y la memoria individual, lo local y lo global. Esta tensión marca el ritmo del largometraje. En lugar de ubicar a la audiencia en un marco histórico preciso, la cinta presenta una serie de experiencias cinematográficas cuyo fin es cuestionar los límites temporales, espaciales y sensoriales de la memoria histórica. El resultado es un *collage* en torno a la noción de la memoria compuesto por perspectivas individuales y colectivas: el filme invita a la audiencia a experimentar la memoria como un síndrome, como un sonido y, finalmente, como una interpelación a la escucha.

La memoria como un síndrome

Memoria es un drama sobre las manifestaciones y el origen de un síndrome: el filme inicia cuando Jessica experimenta una alucinación auditiva y luego la sigue en la búsqueda del origen de este sonido. Como es común a la cinematografía de Weerasethakul, la trama se divide en dos partes —el planteamiento de una incógnita y su resolución—, distinguidas la una de la otra por sus locaciones y personajes: mientras el drama inicia en la ciudad de Bogotá, donde la obsesión de Jessica por su alucinación causa su desequilibrio mental, la resolución ocurre en el pueblo de Pijao, un escenario rural en el cual los elementos fantásticos del filme se hacen más sobresalientes. Además de la distinción entre las locaciones, la segunda parte introduce otro síndrome que resultará clave para esclarecer el síntoma de la protagonista: al encontrar a Hernán, un campesino que sufre de una memoria autobiográfica altamente definida, Jessica finalmente reconoce que su alucinación tiene un origen externo. *Memoria* oscila entre el deseo y el miedo de recordarlo todo. En un final que rompe la coherencia argumental del filme, pues introduce

inesperadamente un elemento de la ciencia ficción, la alucinación sonora conduce a la protagonista a confrontar una realidad ajena a la comprensión humana.

La filmografía de Weerasethakul constituye un universo marcado por síndromes y enfermedades sobrenaturales. Mientras en *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (2010) la enfermedad terminal del protagonista provoca el retorno del fantasma de su esposa y su hijo, los soldados de *Cementerio de esplendor* (2016) sufren de un síndrome debido al cual viven entre la realidad del mundo despierto y las ruinas de imperios de ensueño. En ambos casos, las enfermedades de los personajes consisten en un estado en el cual los límites entre lo real y lo sobrenatural, el presente y el pasado, se tornan difusos. Por ello, en el cine de Weerasethakul, la irrupción de la memoria histórica tiene el carácter desordenado e imprevisible de las manifestaciones de un síndrome. La forma acompaña al contenido: en *Tío Boonmee*, por ejemplo, las anécdotas de las masacres anticomunistas en Tailandia son mencionadas brevemente en un diálogo entre el protagonista y la hermana de su esposa. Sin embargo, más adelante, cuando el filme alcanza su clímax, la violencia política reaparece en la resolución del drama como una serie de fotografías evocativas de este trauma histórico —una exhibición que ocupa el centro de la pantalla, pese a no guardar una relación directa con la trama—. Como un cine altamente experimental, en la filmografía de Weerasethakul la exploración de la memoria histórica no solo adquiere tonos oníricos, sino que ulteriormente desestabiliza un desarrollo argumental lineal.

Como parte de este universo cinematográfico, *Memoria* también retrata un mundo saturado por enfermedades y síndromes incomprensibles. El filme inicia cuando Jessica se ve obligada a pasar una temporada en Bogotá en casa de su hermana, Karen (Agnes Brekke), y su esposo, Juan (Daniel Giménez Camacho), debido al estado de salud de aquella. Aunque se omite

cualquier explicación de la enfermedad que aqueja a Karen, en varias tomas se sugiere que haya sido embrujada. Como en la peste del insomnio que aquejó a Macondo en *Cien años de soledad*, durante la cual los Buendía “no solo veían las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros” (61), los personajes de *Memoria* habitan un mundo contaminado por sus pesadillas. En el hospital, Jessica acompaña a su hermana mientras esta se despierta intermitentemente de un sueño profundo. En su primer diálogo al despertar, Karen describe una pesadilla sobre un perro que adoptó en el pasado pero que ahora la persigue en sus sueños; en una escena posterior, otro mastín sigue los pasos de Jessica en las oscuras calles bogotanas.

Paradójicamente, mientras la salud mental de Jessica se deteriora y, con ella, su percepción de la realidad, la alucinación es el único elemento que da un sentido de estabilidad a la trama. Compuesto por Akritchalerm Kalayanamitr, el impacto es la frase que marca el tono y la musicalidad de *Memoria*⁵⁰. En el momento en el que su síntoma se torna frecuente, la protagonista contacta a Hernán (Juan Pablo Urrego), un joven ingeniero, para reproducir el sonido que solo ella puede escuchar. En una de las escenas más memorables de la cinta, Jessica describe su alucinación mientras Hernán mezcla sonidos sintéticos con el fin de reproducirlo, sin éxito: “es como un ruido sordo proveniente del centro de la Tierra, que luego se contrae” (0:01-0:09), afirma. Sin embargo, cuando ambos personajes desarrollan una amistad con cierto tono romántico, Hernán desaparece misteriosamente: nadie, a excepción de Jessica, recuerda haberlo visto, en un giro que sugiere que la perspectiva de la protagonista —y la audiencia— ha sido contaminada por sus alucinaciones. En este laberinto cinematográfico, el impacto metálico

⁵⁰ Akritchalerm Kalayanamitr empezó a colaborar con Weerasethkul para el filme *Enfermedad tropical* y, desde entonces, ha sido el diseñador de sonido de sus largometrajes. Sin embargo, para *Memoria*, Kalayanamitr trabajó junto con Richard Hocks y Javier Umpierrez.

consiste en el hilo de Ariadna que conducirá a la protagonista a reencontrar a Hernán y a elucidar la causa de las perturbaciones en la estructura de lo real.



Fig. 4.3. Jessica y Hernán en el estudio de sonido.

Como un drama que oscila libremente entre un registro realista y un registro onírico, el largometraje de Weerasethakul examina el deterioro de la memoria y la representación, o mejor, la desintegración de una narrativa colectiva. Todos los diálogos del filme translucen la disonancia entre las percepciones de la protagonista y los otros personajes. En una de las escenas más desorientadores de *Memoria*, Jessica, Juan y Karen cenar en un restaurante después de que esta finalmente ha sido egresada del hospital. A medida que el diálogo avanza, Karen y Juan contradicen cada una de las afirmaciones de la protagonista, en un momento que cristaliza su fractura con el entorno. Si en un primer momento Karen niega haber adoptado o soñado con un perro, posteriormente Juan contradice a Jessica cuando esta afirma que el dentista familiar ha muerto. En este punto, se plantea la posibilidad de que varias de las escenas anteriores han sido una alucinación de Jessica o que, alternativamente, sus familiares han empezado a experimentar otro síndrome: la amnesia. Contrariamente a su título, el filme de Weerasethakul retrata un mundo en el cual la memoria colectiva se ha fragmentado a tal punto que no es posible construir

una narrativa coherente sobre el pasado inmediato: una imposibilidad que se manifiesta en la ausencia de cualquier referencia a la biografía de Jessica.

Como contrapunto a la amnesia colectiva, la segunda parte de *Memoria* se torna a una memoria subterránea. Después de la desaparición de Hernán, Jessica conoce a Agnes, una antropóloga forense especializada en las poblaciones precolombinas. Encargada de recoger y analizar una serie de restos humanos hallados en el Túnel de la Línea, una mega obra de infraestructura que atraviesa la Cordillera Central en su totalidad, Agnes invita a Jessica a acompañarla en su trabajo de campo. Como uno de los motivos recurrentes en la filmografía de Weerasethakul, las tomas de las excavaciones subterráneas introducen una temporalidad profunda y fantasmal: las capas tectónicas son evocativas de un pasado anterior a la historia humana que ha sido perturbado. Mientras la construcción del túnel sugiere las transformaciones geológicas producidas por la expansión económica, la presencia de restos humanos pone en evidencia la tensión entre la modernidad y la tradición, el futuro y un pasado que se rehúsa a desaparecer. Alternativamente, visto desde una perspectiva enteramente diferente, el hallazgo arqueológico sugiere una clave de lectura de *Memoria*: el cine como un laboratorio forense, en el cual los restos del pasado son extraídos para ser minuciosamente observados.



Fig. 4.4. Las excavaciones del túnel de la Línea.

Para este punto, el significado del título del filme se torna tan elusivo como el origen del impacto sonoro. ¿A qué tipo de “memoria” hace referencia el filme de Weerasethakul? ¿Se trata acaso de la memoria individual de Jessica o, por el contrario, de la memoria histórica de Colombia? En lugar de perfilar una única interpretación, la segunda parte expande los significados del término. En la inesperada resolución de la cinta, Jessica sigue su alucinación sonora hasta encontrar a un campesino llamado Hernán, un personaje que comparte el mismo nombre del ingeniero que ayudara a Jessica y que hace pensar en el improbable hecho de que sea su reencarnación —uno de los motivos del cineasta tailandés inspirado en el budismo—. A la manera de Funes el memorioso, el célebre personaje de Jorge Luis Borges, Hernán puede recordar su pasado con precisión fotográfica, un síndrome que lo ha obligado a permanecer en su pueblo de origen para evitar la sobrecarga cognitiva que implica registrar nuevos espacios.⁵¹ Hernán no solo es el único personaje capaz de recordar su pasado con precisión, sino que ofrece la clave para descifrar el misterio del síndrome de Jessica. Después de un prolongado diálogo cargado de dramatismo, la protagonista se percata de que su síndrome consiste no tanto en una alucinación interna, sino en su capacidad para interceptar los recuerdos de Hernán. Cuando ambos personajes se encuentran en una cabaña, los sonidos que Jessica escucha adquieren la nitidez de un diálogo. *Disco duro y antena*. En el drama, la memoria adquiere la forma de dos síndromes que supeditan los sentidos y la voluntad de los personajes: por un lado, una memoria visual sobre el pasado individual y local; y, por el otro lado, una memoria auditiva definida por la curiosidad y la empatía.

Los filmes de Weerasethakul son conocidos por mezclar libremente estructuras y elementos de varios géneros audiovisuales, entre ellos la telenovela, el teatro, el cine de horror y

⁵¹ Recordemos que, al momento del encuentro entre Borges y Funes, este se encuentra en la total oscuridad: un detalle que apunta tanto a la naturaleza visual de su memoria como a la sobrecarga cognitiva que Funes experimenta.

la ciencia ficción. En el caso de *Memoria*, la historia de un drama familiar se torna en un *thriller* sobre dos personajes conectados telepáticamente, para luego concluir con un sorpresivo final propio de la ciencia ficción. En una de las últimas tomas, del verdor de la selva tropical se elevan dos naves espaciales que, al momento de la combustión de sus motores, emiten el mismo impacto metálico que ha obsesionado a Jessica para luego desaparecer. Después de esta revelación inesperada, la cámara hace una serie de tomas de los personajes y el paisaje colombiano. En una resolución que estira el pacto de verosimilitud hasta su límite, tornándose por momentos absurdo, el largometraje concluye como una búsqueda de origen de dimensiones cósmicas. De acuerdo con May Adadol Ingawanij, la obra cinematográfica de Weerasehakul visualiza los entrecruzamientos entre lo humano y lo no-humano en regiones marcadas por conflictos civiles y creencias animistas (en Chulphongsathorn 543). Como el origen del síndrome de Jessica, la presencia de alienígenas confronta a la audiencia con una realidad que excede la comprensión humana: un giro imprevisible común a la cinematografía de Weerasethakul, cuyo fin es expandir las posibilidades interpretativas de la audiencia. Si bien el filme había introducido elementos cuya extensión y antigüedad desafían las escalas humanas, como las excavaciones al interior de los Andes, la secuencia final otorga una temporalidad *planetaria* a la noción de la memoria.⁵²

Al combinar una exploración sutil de la historia colombiana con elementos de la ciencia ficción, *Memoria* da forma a un imaginario transnacional en el cual locaciones como Bogotá y Pijao son el escenario de revelaciones cósmicas. Como lo sostiene Manuel Betancourt, en lugar

⁵² Graiwoot Chulphongsathorn entiende la dimensión planetaria en el cine de Weerasethakul de la siguiente manera: “The renowned literary theorist Gayatri Chakravorty Spivak coined the term ‘planetarity’ to describe a counter-globalization approach, declaring ‘I propose the planet to overwrite the globe’. For Spivak, ‘planetarity’ implies neither a notion of planet custodianship in which good policy is meant to save resources for global capitalism, nor a geological and scientific perspective of the Earth. Instead it is an ethic of alterity, a mode for lives to be ‘lived as the call of the wholly other’” (542).

de ocultarlo, Weerasethakul se sirve del exotismo de su mirada como el punto de inicio de una experiencia que desnaturaliza la relación del espectador con el territorio colombiano (68). A diferencia de producciones como *María, llena eres de gracia* o *Encanto*, que por medios opuestos buscaban definir una identidad nacional para una audiencia extranjera, *Memoria* desorienta al espectador por medio no solo de una estructura dramática evocativa de las perturbaciones y el carácter imprevisible de un síndrome, sino también de un lenguaje cinematográfico atento a la asociación entre la memoria y los sentidos no visuales.

La memoria como un sonido

Como un *thriller* sobre el misterioso origen de un sonido en un país foráneo, *Memoria* desestabiliza un acercamiento estrictamente visual al paisaje. En la secuencia inicial, la cámara retrata a Jessica en las primeras horas de la madrugada; mientras se hace difícil distinguir la forma de los muebles de la silueta de la protagonista, la oscuridad prepara los sentidos de la audiencia para distinguir la primera manifestación del síndrome: el nítido impacto sonoro contrasta con la casi total oscuridad de la sala. Más adelante, la cámara se detiene en la interacción entre la luz y la arquitectura bogotana —en particular las estructuras de cemento (ver imagen 6)—, lo cual provoca la impresión general de un claroscuro a lo largo de la primera parte. Junto con los silencios prolongados, esta paleta de colores grisácea atenúa los estímulos asociados a la imagen, de manera que los sentidos de la audiencia sean más susceptibles a los violentos impactos que puntúan el drama. Como ya lo había sugerido Philippa Lovatt, la combinación del sonido ambiente y la repetición de sonidos sintéticos otorgan a la obra cinematográfica de Weerasethakul y Kalayanamitr —el diseñador de sonido— una cualidad musical evocativa de las composiciones de vanguardia: “[Kalayanamitr] uses environmental sounds to create rhythmic ‘sonic sequences’ that have themselves an almost musical quality

reminiscent of experimental avant-garde compositions from the 1950s and 60s made up of single or multi-tracked field recordings such as those by Steve Reich and John Cage” (64).



Fig. 4.5. El uso del claroscuro es prevalente a las escenas rodadas en Bogotá.

La manipulación del sonido diegético es, en efecto, un elemento central en *Memoria*. De acuerdo con Lovatt, en contraste con el cine clásico y su énfasis en el diálogo, en la filmografía de Weerasethakul el sonido ambiente es amplificado a tal punto que la voz humana resulta inaudible. En última instancia, el sonido ambiente desplaza la dependencia en los elementos lingüísticos del cine clásico —y, con ellos, la centralidad de la narración—, para invitar a la audiencia a interactuar visceralmente con los elementos sensoriales de cada escena (70). Por ello, en lugar de la capacidad de escuchar empáticamente, *Memoria* insiste en la proclividad de Jessica a ser manipulada física y emocionalmente por el sonido. Como una de las palabras más recurrentes en sus parlamentos, la protagonista describe el impacto como una “reverberación”, es decir, un término que enfatiza las cualidades sensoriales del sonido en lugar de una caracterización psicológica. Usado para describir la reflexión de la luz y el sonido, el verbo latino *reverberare* tiene el significado literal de “volver a golpear”: una definición que apunta tanto al carácter físico del sonido (*golpear, azotar*) como a la noción de un retorno (*volver*).

Mientras con cada impacto se tiene la impresión de que el sentido de lo real está siendo demolido, la secuencia final sugiere que un pasado enigmático retorna para interpelar a Jessica.

En sus notas del rodaje, Weersethakul se ha referido a la “cualidad táctil del sonido” para describir el impacto que Jessica escucha (Marchini Camia y Weerasethakul). Además de la sinestesia entre el tacto y el sonido, esta caracterización apunta al desplazamiento de la visión en el lenguaje cinematográfico de *Memoria*. En este sentido, el largometraje comparte varias estrategias con lo que Laura Marks ha llamado la “visualidad háptica” del cine, esto es, el potencial del séptimo arte para apelar a sentidos como el tacto, el gusto o el olfato (XVII). En contraste con la “visualidad óptica”, gracias a la cual el espectador aísla y aprehende el objeto de visión, la “visualidad háptica” anula la distancia entre el sujeto que ve y el objeto visto para concentrarse en las texturas y los aromas de este (162). Por medio de estrategias visuales como la primacía del plano detalle o la manipulación de la luz, las imágenes hápticas dan al espectador la impresión de ver por primera vez, pues la cámara examina pausadamente las texturas de un objeto antes de revelar su forma definida (178). Aunque se interesa principalmente en el campo de la visión, Marks sugiere una distinción similar para reflexionar sobre el sonido. En lugar de una escucha instrumental, el cine tiene el potencial de articular paisajes sonoros en los cuales: “the aural boundaries between body and world may feel indistinct: the rustle of trees may mingle with the sound of my breathing, or conversely the booming music may inhabit my chest cavity and move my body from the inside’ (Marks 183). En *Memoria*, el sonido termina por adquirir una dimensión física y supraindividual. Si en un principio Jessica describe el impacto como un ruido “proveniente del centro de la Tierra”, en la segunda parte del drama el sonido termina por doblegar el cuerpo de la protagonista, a la manera de la fuerza gravitacional (ver imagen 7).



Fig. 4.6. En Pijao, Jessica se agacha para percibir el impacto.

El contraste entre lo visual y lo auditivo es central para comprender los dos tipos de memoria en el filme. Mientras el inicio de *Memoria* se interesa en la cualidad táctil del sonido y su capacidad para desestabilizar los límites entre el sujeto y su entorno, la segunda parte se torna a una memoria visual y autobiográfica. Aunque no fue una inspiración directa del filme, los diálogos de *Memoria* evocan el cuento *Funes, el memorioso*, la célebre especulación ficcional de Borges sobre una memoria total. Como el personaje borgiano, se podría decir que Hernán es “el solitario y lúcido *espectador* de un mundo multiforme, instantáneo y casi *intolerablemente preciso*” (131. Énfasis mío). Tanto el filme como el cuento describen una memoria visual que sobrecargan al sujeto que recuerda: mientras Borges refiere que Funes murió de una “congestión” (132), Hernán es un personaje paralizado por la multiplicidad de sus recuerdos — una parálisis que se traduce en la quietud de la performance de Díaz en las prolongadas tomas de la secuencia final—. Paradójicamente, la multiplicidad y la vivacidad visual de la memoria autobiográfica conducen a la desaparición del sentido de sí.

Pero mientras la memoria visual de Hernán —y de Funes— supone un riesgo para el sujeto que recuerda, la secuencia final del filme de Weerasethakul se torna a la peligrosa carga cognitiva de una memoria sonora: en lugar de un síndrome autobiográfico, Jessica sufre una percepción lo suficientemente sensible como para escuchar los múltiples y fragmentados ecos del

pasado de otros. En la última secuencia, cuando los sonidos adquieren la nitidez del lenguaje, Jessica finalmente es capaz de recordar: se trata, sin embargo, no de su propio pasado, sino del pasado de Hernán y la violencia política en Colombia⁵³. Aunque la protagonista logra experimentar empatía por su interlocutor en la escena más emotiva del drama, la secuencia final sugiere que la habilidad de interceptar los recuerdos ajenos conduce a otro tipo de sobrecarga sensorial. En última instancia, tanto la memoria altamente autobiográfica de Hernán como la hipersensibilidad auditiva de Jessica constituyen dos experiencias sensoriales que anulan al sujeto, como lo revela la descripción de la última escena:

Jessica is *absorbed* in the invisible scene. The sound is gradually replaced with the sound of the mining. The pickaxes on the rocks, men breathing. Older Hernan uses his other hand to touch her arm. The sound blends into the sound of people walking in the tunnel. Small talk and machineries. JESSICA turn towards the sound direction on the left, *absorbed*. The tunnel sound echoes and merges with the sound of a man mumbling to himself. (Fragmento del guion de *Memoria*. En: Marchini Camia y Weerasethakul)

Como un paisaje sonoro en el cual se funden una multiplicidad de perspectivas y temporalidades, la secuencia final de *Memoria* marca el momento en el que la individualidad de Jessica se diluye en los ecos de un pasado colectivo. El teórico del sonido Brandon LaBelle ha sostenido que el sonido hace difuso el límite entre sí y los otros debido a la manera en que su presencia es sentida fuera y dentro del cuerpo: una onda sonora se convierte en un sonido solo cuando alcanza y hace vibrar los huesillos al interior del oído (citado en Lovatt 65). Además de

⁵³ En varias entrevistas, Weerasethakul y Swinton han afirmado que Jessica no es un personaje orgánico: en tanto el cineasta habría tomado a Jessica Holland, del filme *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943), como una inspiración para su protagonista, Swinton ha descrito a su personaje alternativamente como un “comportamiento” o un “dilema” (Marchini Camia y Weerasethakul). En lugar de un proceso anclado únicamente en la psique de la protagonista, ver a Jessica como un zombie permite elucidar el carácter supraindividual que la memoria adquiere en el largometraje.

ilustrar el carácter fugaz e involuntario de las irrupciones del pasado, la naturaleza física del sonido consiste en una metáfora del carácter intersubjetivo de todo acto de memoria. Como un drama sobre una comunidad de expatriados, *Memoria* no solo cuestiona la primacía de lo visual para aprehender otra cultura, sino que se sirve de las propiedades afectivas del sonido para abrir las posibilidades de una escucha ética.

La memoria como una interpelación a la escucha

El deseo de recordarlo todo termina por consumir a Hernán y Jessica, en un final que puede leerse como una advertencia sobre los riesgos asociados a *demasiada* memoria. Y, sin embargo, el encuentro entre ambos personajes consiste en el único momento en el cual un diálogo auténtico ocurre. Se trata de un acto de escucha radical que anula la individualidad de Jessica: mientras escucha los ecos de los crímenes que Hernán presencié, la protagonista confunde su propio pasado con el de aquel —“Está leyendo mi memoria”, le advierte—. Si bien *Memoria* insiste en una alteridad irreductible, ejemplificada por la presencia de alienígenas, el filme concluye con una metáfora de los difusos límites de la identidad y la memoria en un contexto transnacional: al igual que la protagonista, la audiencia es interpelada por las múltiples reverberaciones del pasado asociado al territorio colombiano.



Fig. 4.7. El deterioro físico y emocional de Jessica se hace visible en la secuencia final.

Como una colaboración entre cineastas, actores y equipos del Sur global, *Memoria* ilustra las dinámicas de la memoria multidireccional conceptualizada por Michael Rothberg, un modelo que examina cómo distintas memorias históricas coinciden en la esfera pública para cuestionar narrativas dominantes y plantear escenarios de solidaridad (3). Si, como sostiene Rothberg, “la competencia entre memorias coexiste con complejos actos de solidaridad en los cuales la memoria histórica sirve como un medio para la creación de nuevas identidades políticas y comunales” (11), producciones como *Memoria* tienen el potencial de perturbar los flujos culturales globales y, así, abrir nuevos canales de comunicación entre las memorias del Sur global. Así mismo, en un plano local, el intercambio con otras narrativas y lenguajes cinematográficos tiene el potencial de expandir los marcos memorialísticos de los cuales el cine colombiano ha dispuesto para retratar el pasado del conflicto.

En un contexto en el cual el cine latinoamericano depende crecientemente de capitales y productoras transnacionales de Europa y, en menor medida, Norteamérica, *Memoria* es un ejercicio de diálogo entre dos países situados en una posición periférica en el orden global. Como lo ha sugerido Weerasethakul en sus entrevistas, además de una geografía tropical y un

sincretismo religioso, Colombia y Tailandia comparten una historia reciente marcada por la represión política y la transición a una economía neoliberal. Ciertamente, la filmografía de Weerasethakul es evocativa de las voces que han emergido en el contexto transicional colombiano después de un conflicto que se libró principalmente en las zonas rurales. Isan, la región en la que el cineasta creció y cuya historia estuvo marcada por una serie de rebeliones antiestatales, ha sido la inspiración de un universo artístico en el que las leyendas sobre seres sobrenaturales coexisten con los testimonios de la violencia política: en tanto filme como *Tío Boonmee* retrata tangencialmente las masacres anticomunistas de los años 70, su video instalación *Historia menor* combina la poesía y la mitología local para recordar el asesinato de dos disidentes políticos, cuyos cuerpos mutilados fueron hallados en las orillas del río Mekong en 2018: una obra que ilustra el compromiso de Weerasethakul con las microhistorias silenciadas en la esfera pública tailandesa. Aunque la presencia de celebridades como Swinton marca una de las diferencias más profundas entre *Memoria* y su obra cinematográfica precedente, Weerasethakul preservó varios de sus métodos de realización: el largometraje fue parcialmente inspirado tanto en las entrevistas de varios pobladores locales, entre ellos víctimas del conflicto armado interno colombiano, como en las leyendas y el paisaje local. En lugar de aspirar a articular una macro narrativa, Weerasethakul no solo amplifica voces y espacios menores, sino que desnaturaliza la relación del espectador con la proyección fílmica del país suramericano.

En el 2019, en el año de rodaje del largometraje, Colombia se encontraba en una “temporada de memoria”, en la cual el descontento social y la defensa de los acuerdos de paz con las FARC alimentaron una serie de protestas sin equivalente en la historia reciente del país. Finalmente, después de décadas de ser relegada a un margen de la esfera pública, la memoria encontraba su cauce en calles, juzgados y foros públicos. En contraste con estas manifestaciones,

sin embargo, *Memoria* inicia y concluye con un impacto impersonal, cuyo origen indefinido acentúa el sentido de desorientación de la audiencia: ¿a qué “memoria” se refiere el drama? De acuerdo con Rothberg, la memoria es un proceso asociativo que funciona por medio de desplazamientos y substituciones (11): una definición que bien se podría aplicar a la elusiva cinematografía de Weerasethakul. Es conocido que, para el director, hacer cine supuso un reencuentro con los principios y las prácticas del budismo: mientras sus cintas cambian de dirección, se detienen abruptamente y jamás llegan a una resolución (Als), la amplificación del sonido ambiente sumerge al espectador en un mundo habitado por una multiplicidad irreductible en la que los personajes y animales no humano conviven con los fantasmas y ecos de la violencia. En lugar de voces, Weerasethakul desplaza la atención de la audiencia a un sonido inorgánico destinado a provocar el extrañamiento de la audiencia frente al territorio colombiano y sus historias. Si *Memoria* consiste en un gesto de solidaridad, este no tiene que ver tanto con la decisión de mostrar las afinidades entre dos países, sino con la audacia de ver la historia colombiana desde una perspectiva infundida tanto por una estética experimental como por los traumas históricos, las cosmovisiones religiosas y el folclore tailandeses.

Conclusiones

El cine colombiano ante la transición

Los reyes del mundo (2022) finaliza con una enigmática imagen sobre un viaje inconcluso: en ella, las calmas aguas del Río Cauca arrastran un islote diminuto en el cual yacen los cinco protagonistas alrededor de un delgado tronco. En esta resolución, en la cual el realismo de la cinta finalmente colapsa ante las presiones de lo fantástico, el segundo largometraje de Laura Mora invita al espectador a contemplar la fallida materialización de una utopía: “[Soñé] que todos los hombres se quedaban dormidos, menos nosotros”, susurra el protagonista después de su muerte. Como en su primer largometraje, *Matar a Jesús* (2017), Mora retorna a las márgenes de Medellín para articular los conflictos sociales del presente en Colombia. Esta película de carretera dramatiza el viaje de Rá (Carlos Andrés Castañeda) y sus amigos hacia el Bajo Cauca en búsqueda de un terreno que le ha sido restituido por el gobierno: un terreno que consiste en la única oportunidad para los jóvenes de escapar de la precariedad y la exclusión a las cuales han sido relegados. Pero en tanto Mora no teme hacer referencias explícitas a la geografía y la política nacional —entre ellas, la Ley de Víctimas de 2011—, *Los reyes del mundo* gravita hacia un registro onírico y poético: entre abismos etéreos y selvas sofocantes, el filme retrata la travesía de los sobrevivientes del Conflicto Interno en un territorio poblado por sus ruinas y fantasmas para regresar a un hogar perdido.

Los reyes del mundo se une a otras películas colombianas sobre una juventud excluida. Al igual que Víctor Gaviria, Mora recurrió a actores naturales de sectores marginales en la región de Antioquia para que representaran sus propias identidades ante la cámara. Como dos cineastas interesados en la desigualdad económica y social de este departamento, hay una profunda afinidad entre *Los reyes del mundo* y *La vendedora de rosas*. Además de combinar el registro

documental con el mundo narrativo de los cuentos de hadas, las cintas de Gaviria y Mora intervinieron en una turbulenta realidad social marcada por la violencia: mientras varios de los actores de *La vendedora* fueron asesinados años después del rodaje, la fama de *Los reyes del mundo* llevó a que el actor Carlos Castañeda fuera desplazado de su pueblo a causa de las amenazas de grupos armados ilegales (Arévalo).⁵⁴ Y, sin embargo, mientras Gaviria se interesa en la singularidad de sus personajes y la realidad social de las comunas, el viaje inacabado de los jóvenes de *Los reyes del mundo* consiste en una evidente alegoría del presente transicional: el filme dramatiza no solo la viabilidad de las políticas restaurativas, sino la esperanza de alcanzar un postconflicto. Por ello, en lugar del retorno esperado, el islote errante al final del drama sugiere el carácter inacabado de la transición.

Los reyes del mundo captura la doble transición que he estudiado a lo largo de esta disertación. Por un lado, me he referido a la transición hacia un postconflicto en Colombia: una transición que ha sido cuestionada tanto por periodistas, académicos y activistas como por la realidad de territorios donde la violencia ha recrudecido o, simplemente, no ha cesado desde los acuerdos de paz entre el estado y las FARC. Por otro lado, uso el término *transición* para describir las profundas transformaciones del cine colombiano: un cine que, pese a su auge y mayor reconocimiento crítico, navega entre dos audiencias —una local y otra transnacional—. En ambos casos, se trata de una transición incompleta y sujeta a discusión. El largometraje de Mora refleja ambas transiciones: mientras *Los reyes del mundo* ofrece un retrato sobre el anhelo de romper un patrón histórico de exclusión y violencia, en el cual el realismo político no opaca el lirismo cinematográfico, el largometraje no solo fue reconocido con la Concha de oro del festival de San Sebastián, entre otros galardones, sino que logró posicionarse entre las cintas de habla no

⁵⁴ Víctor Gaviria se habría basado tanto en la historia de los jóvenes de las comunas de Medellín como el cuento *La pequeña cerillera*, de Hans Christian Andersen, para escribir el guion de *La vendedora de rosas*.

inglesa más vistas en Netflix en las primeras dos semana después de su estreno en la plataforma (Global Top 10).

Los reyes del mundo es un drama que refleja las ansiedades y los obstáculos concretos en la transición hacia un estado de postconflicto. La historia de Colombia en las últimas décadas ha estado marcada por una serie de iniciativas de paz y la emergencia de nuevos conflictos. Desde el período de la violencia bipartidista hasta el presente, el estado colombiano ha logrado pactar soluciones políticas con diversos actores armados —insurgentes y contrainsurgentes— gracias a diversas reformas en los aparatos judiciales y legislativos: desde la institución de una jurisdicción especial de paz en 2017 hasta, décadas atrás, la redacción de una nueva constitución en 1991. No obstante, después de 60 años de sucesivas desmovilizaciones, la violencia en territorios rurales es un fenómeno todavía presente, como lo reconoce la Comisión de la Verdad en su informe final de 2022:

En los últimos veinte años, se ha vivido un proceso de desarme de las AUC y de las FARC-EP. Al mismo tiempo, ha habido un rápido reciclaje de los grupos armados emergentes y residuales, que se superpusieron en los territorios donde estas dos macroestructuras tuvieron dominio territorial, muy a pesar de que Colombia tiene uno de los aparatos militares más grandes del continente. (119)

En vista de la persistencia de la violencia política en la historia colombiana, es difícil hablar de una *transición*, especialmente cuando se le otorga un carácter excepcional o de ruptura. Y, sin embargo, aunque los acuerdos de paz de 2016 todavía se encuentren lejos de materializarse por completo, estos han contribuido a la formación de nuevos sujetos políticos: además de las políticas neoliberales de la administración de Iván Duque (2018-2022), el incumplimiento de los acuerdos de paz fue una de las razones que alimentaron las protestas

sociales en Colombia en 2019, 2020 y 2021. Como una de sus manifestaciones más recientes, el compromiso de la sociedad civil con una resolución social y política al Conflicto Interno fue también uno de los factores en la elección de Gustavo Petro en 2022, el primer presidente de izquierda en la historia del país. El proyecto de su gobierno por alcanzar una “paz total” es, entonces, el reflejo de una serie de reformas institucionales y cambios culturales orientados a alcanzar una paz sostenible.

El cine colombiano contemporáneo se ha servido de imágenes, sonidos e historias para articular los dilemas asociados a la transición en un contexto en el cual sus condiciones de producción y distribución se han transformado. Como lo ilustra el caso de *Los reyes del mundo*, se trata de un cine *sobre y en* transición. El mayor acceso a nuevas tecnologías, formación educativa y fondos internacionales —entre otros factores— se ha traducido tanto en la multiplicidad de perspectivas e historias sobre el Conflicto Interno, como un desplazamiento hacia públicos transnacionales. En vista de factores tan variados como el colapso del FOCINE y la osificación de las convenciones hiperrealistas del cine de los años 90, el cine colombiano ha experimentado una renovación en sus temas y lenguajes. Además de una cinematografía elusiva, que evita la representación del hecho violento, temáticamente este cine se ha tornado a una temporalidad múltiple. En contraste con el *presentismo* de los dramas sobre el narcotráfico, cintas como *Los reyes del mundo* no solo evita escenas gráficamente explícitas, sino que se sumergen en las aguas de la memoria para, así, imaginar futuros alternativos: una utopía fallida encapsulada en el islote errante de la escena final del filme.

La memoria, ampliamente entendida, ha servido como una bisagra para el cine colombiano contemporáneo: ha constituido una plataforma transnacional y, al mismo tiempo, le ha permitido insertarse en los debates nacionales. Por ello, en este cine es común encontrar

géneros, espacios y figuras doblemente legibles. Mientras un filme como *El abrazo de la serpiente* (capítulo 1) recurre a un espacio transnacional como el Amazonas para dramatizar los entrecruzamientos del colonialismo y las crisis ambientales, *Monos* (capítulo 3) despliega la figura del adolescente tanto para capturar las zonas grises del Conflicto Interno como para suscitar una reacción visceral en el espectador.

La historia de viajes a paisajes desolados, *vacíos*, es uno de los motivos de doble filo en este cine. Como lo analicé en el capítulo 1, *El abrazo de la serpiente* se sirve de la ausencia para articular tanto una crítica del archivo histórico en torno a los crímenes de lesa humanidad cometidos en el Putumayo, como una borradura simbólica de la responsabilidad de la audiencia global y la existencia de los sobrevivientes y sus prácticas de resistencia. Por su parte, de acuerdo con mi lectura de *La tierra y la sombra* en el capítulo 2, las plantaciones desoladas de la secuencia final evocan tanto fenómenos globales como la erosión de los suelos y la pérdida de la biodiversidad, así como los conflictos asociados a la redistribución de la tierra y los modelos económicos alternativos en un contexto transicional. Finalmente, como lo analicé en el capítulo 4, en la secuencia final de *Memoria*, el paisaje colombiano es el escenario tanto de revelaciones cósmicas como de la emergencia de una memoria asociada a la historia y la geografía de la región.

Pero en tanto la exploración del paisaje está vinculada a la reflexión sobre la memoria, la recurrencia del adolescente en las producciones contemporáneas revela el imaginario de futuridad de este cine. Como lo analicé en el capítulo 3, cintas tan heterogéneas como *La Sirga*, *Alias María*, *Monos*, *La jauría* y *Los reyes del mundo* cifran en sus personajes los dilemas de la transición, tanto aquellos asociados a la reparación de las víctimas como a la reintegración de los perpetradores. De acuerdo con Laura Podalsky, como una de las formaciones discursivas

centrales en el cine latinoamericano, el género del *coming of age* ha posibilitado la emergencia de nuevas sensibilidades sociales y la renegociación de las formas de intervención política (103). En el caso del cine colombiano, la figura del adolescente ha permitido, por un lado, que una audiencia global interactúe visceralmente con el pasado del Conflicto Interno; y, por el otro lado, ha materializado distintas metáforas del futuro en un presente transicional: adolescentes que huyen de la violencia, que confrontan directamente a la audiencia y que se pierden en la geografía colombiana, son las potentes imágenes de un cine en transición.

La emergencia de la memoria en Colombia es un proceso inconcluso. Pese al robusto trabajo de instituciones como la Comisión de la Verdad, los actores, las perspectivas y los testimonios del Conflicto Interno todavía están por emerger en la esfera pública. Junto con las audiencias públicas, talleres, obras de teatro y novelas, el cine se ha volcado a la tarea de iluminar las distintas geografías y rostros del pasado. No obstante, en lugar de un espejo cristalino, el cine colombiano contemporáneo ofrece hoy un reflejo impuro, en el cual la naturaleza expansiva de la memoria difumina las fronteras de la identidad y la historia nacional.

Bibliografía

Filmografía

Alias María. Dirigido por José Luis Rugeles, Axxon Films, Sudestasa Cine, Rhayuela Cine, 2016.

Amor en los tiempos del cólera. Dirigido por Michael Newell, New Line Cinema, Stone Village Pictures y Cholera Love Productions, 2007.

Amores Perros. Dirigido por Alejandro Iñárritu, Zeta Entertainment, Alta Vista Films, 2000.

Blissfully Yours. Dirigido por Apichatpong Weerasethakul, Anna Sanders Films, 2002.

Camilo, el cura guerrillero. Dirigido por Francisco Norden, Procinor, 1974.

Cemetery of Splendor. Dirigido por Apichatpong Weerasethakul, Kick the Machine, Match Factory Productions y Anna Sanders Films, 2016.

Chircales. Dirigido por Marta Rodríguez y Jorge Silva, Fundación Cine Documental, 1972.

Cidade de deus. Dirigido por Fernando Meirelles y Katia Lund, O2 Filmes, 2002.

Coco. Dirigido por Adrian Molina y Lee Unkrich, Walt Disney Studios Motion Pictures, 2017.

Cóndores no entierran todos los días. Dirigido por Francisco Norden, FOCINE, Procinor, 1984.

Corta. Dirigido por Felipe Guerrero, Mutokino, Gema Films y Atopic, 2014.

Crónica de una muerte anunciada. Dirigido por Francesco Rosi, Italmedia Film, Les Films Ariane y France 3 Cinéma, 1987.

El abrazo de la serpiente. Dirigido por Ciro Guerra. Ciudad Lunar Producciones, Norte Sur Producciones, MC Producciones, Buffalo Films, 2015.

El vuelco del cangrejo. Dirigido por Óscar Ruiz Navia, Burning Blue, Contravía Films, 2009.

Fitzcarraldo. Dirigido por Werner Herzog. Werner Herzog Filmproduktion, Pro-ject Filmproduktion, Filmverlag der Autoren, 1982.

Encanto. Dirigido por Jared Bush y Biron Howard, Walt Disney Studios Motion Pictures, 2021.

La jauría. Dirigido por Andrés Ramírez, Alta Rocca Films, Micro Climat, Valiente Gracia, 2022.

La niña. Dirigida por Rodrigo Triana, Caracol Televisión, 2016.

La Sirga. Dirigido por William Vega, Contravía films, 2012.

La tierra y la sombra. Dirigido por César Augusto Acevedo, Burning Blue, 2015.

La vendedora de rosas. Dirigido por Víctor Gaviria, Producciones Filmamento, 1998.

La virgen de los sicarios. Dirigido por Barbet Schroeder, Le studio Canal Plus, 2000.

Lord of the Flies. Dirigido por Harry Hook, MGM, 1990.

Los pasos del agua. Dirigido por César Augusto Acevedo, Burning Blue, 2016.

Los colores de la montaña. Dirigido por Carlos César Arbeláez, El Bus Producciones, 2010.

Los reyes del mundo. Dirigido por Laura Mora, Caracol Televisión, Ciudad Lunar Producciones, Dago García Producciones, 2022.

María, llena eres de gracia. Dirigido por Joshua Martson, HBO Films 2004

Matar a Jesús. Dirigido por Laura Mora, 64A Films, 2018.

Memoria. Dirigido por Apichatpong Weerasethakul, Burning Blue y Match Factory Productions, 2021.

Moana. Dirigido por Ron Clements, John Musker, Walt Disney Studios Motion Pictures, 2016.

Monos. Dirigido por Alejandro Landes, Stela Films, 2019.

Mysterious Object at Noon. Dirigido por Apichatpong Weerasethakul, Kick the Machine, 2000.

Oscuro animal. Dirigido por Felipe Guerrero, Mutokino, 2016.

Pájaros de verano. Dirigido por Cristina Gallego y Ciro Guerra, Ciudad Lunar, Blond Indian Films, Pimienta Films, 2018.

Pequeñas voces. Dirigido por Jorge Eduardo Carrillo, 2010.

Porfirio. Dirigido por Alejandro Landes Landes, Franja Nomo, 2012.

Pura sangre. Dirigido por Luis Ospina, Compañía de fomento cinematográfico, 1982.

Río de tumbas. Dirigido por Julio Luzardo, Cine TV Films, 1964.

Rosario Tijeras. Dirigido por Emilio Maillé, Río Negro, United Angels, Dulce Compañía, Fidecine, Ibermedia, Maestranza Films, Moonshot Pictures, 2005.

Selva Roja. Dirigido por Juan José Lozano, Inter Mezzo Films, 2022.

Syndromes and A Century. Dirigido por Apichatpong Weerasethakul, Anna Sanders Films, 2006.

También la lluvia. Dirigido por Icíar Bollaín. Morena Films, Alebrije Cine y Video, Mandarin Cinema, 2010.

Tropical Malady. Dirigido por Apichatpong Weerasethakul, Anna Sanders Films, 2004.

Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives. Dirigido por Apichatpong Weerasethakul, Kick the Machine, Illuminations Films y Anna Sanders Films, 2010.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford University Press, 1998.

Ahmed, Sarah. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2014.

Als, Hilton. “The Metaphysical World of Apichatpong Weerasethakul’s Movies”. *The New Yorker*, 2022.

Ángel, Alejandro, José Guarnizo, y Pedro Camacho. “Muerte lenta: el pueblo uitoto acorralado por el mercurio”. *Semana*, 2018, especiales.semana.com/mercurio-contaminacion/cotidianidad-uitoto.html. Recuperado el 01 de mayo de 2020.

Arévalo, Laura Camila. “Y dejaron de ser ‘Los reyes del mundo’”. *El espectador*, 2023, <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/y-dejaron-de-ser-los-reyes-del-mundo/>.

Recuperado el 20 de julio de 2023.

Barkan, Elazar. “Genocides of Indigenous Peoples.” *The Specter of Genocide: Mass Murder in Historical Perspective*, editado por Robert Gellately y Ben Kiernan. Cambridge University Press, 2003, 117-140.

Barker, Jennifer. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. University of California Press, 2009.

Bentes, Ivana. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome”. *Alceu*, Vol. 8, No. 15, 2007, pp. 242-255.

Betancourt, Ingrid. *No hay silencio que no termine*. Aguilar, 2010.

Betancourt, Manuel. “Colombia Enchanted in *Memoria* and *Encanto*”. *Film Quarterly*, Vol. 75, No. 4, 2022, pp. 64-68.

_____. “Alejandro Landes's *Monos* and the Once and Future Colombian War Film”. *Film Quarterly*, Vol. 73, No. 1, 2019, pp. 26-32.

Borges, Jorge Luis. Borges. “Funes el memorioso” en *Ficciones*. Alianza Editorial, 1978.

Box Office Mojo. *Monos*. Web. <https://www.boxofficemojo.com/release/r11040745985/>.

Consultado: 16 jun. 2023.

Bradshaw. Peter. “*Monos* review – Apocalypse Now on shrooms”. *The Guardian*, 2019.

Campos, Minerva. “Nuevo cine colombiano: lo(s) nuevo(s), lo auténtico y el factor Proimágenes”. *Cinemas d’Amerique Latine*, no. 25, 2017, pp. 118-133.

Coccia, Emanuele. *La vie des plantes: Une métaphysique du mélange*. Éditions Payot et Rivages, 2013.

Carvalho, Carolina. "How to See a Scar: Humanitarianism and Colonial Iconography in the Putumayo Rubber Boom". *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 27, no. 3, 2018, pp. 371-397.

Casement, Roger. *The Amazon Journal of Roger Casement*, editado por Angus Mitchell. Anaconda Editions, 1997.

Castro, Fanny Kuiru. *La fuerza de la manicuera : acciones de resistencia de las mujeres Uitoto de la Chorrera-Amazonas durante la explotación del caucho - Casa Arana*. Tesis de grado, 2019.

Centro Nacional de Memoria Histórica. *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013.

---. *Endulzar la palabra*. Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017.

---. *Putumayo: la vorágine de las Caucherías I*. Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014.

---. *Putumayo: la vorágine de las Caucherías II*. Centro Nacional de Memoria Histórica, 2014.

Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (Colombia). Grupo de Memoria Histórica. *Una guerra sin edad: informe nacional de reclutamiento y utilización de niños, niñas y adolescentes en el conflicto armado colombiano*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica, 2017.

Correa, Julián David. "¿Se puede celebrar el cine colombiano? Un balance en el 2010". *Cinémas d'Amérique Latine*, No. 19, 2011, pp. 106-119

Coulthard, Glen Sean. *Red Skin, White Masks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition*. University of Minnesota Press, 2014.

D'Argenio, Maria Chiara. "Decolonial encounters in Ciro Guerra's *El abrazo de la serpiente*: indigeneity, coevalness and intercultural dialogue". *Postcolonial Studies*, vol. 21, no. 2, 2018, pp. 131-153.

Davis, Glyn. "Stills and Stillness in Apichatpong Weerasethakul's Cinema". En: Tiago Luca y Jorge Nuno Barradas. *Slow Cinema*. Edinburgh University Press, 2016.

Davis, Wade. *One River: Explorations and Discoveries in the Amazon Rain Forest*. Simon & Schuster, 1996.

Derrida, Jacques. *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. Routledge, 2003.

El ambiente como víctima silenciosa: un diagnóstico de las afectaciones en el posacuerdo de paz 2017-2022. Jurisdicción especial de paz, 2022.

Faciolince, Héctor Abad. "Reseña de Monos". *Blog Personal*, 2019.

Farje, Javier. "The Putumayo Atrocities." *Latin American Bureau*, 15 Oct. 2012, lab.org.uk/the-putumayo-atrocities/. Recuperado el 01 de mayo de 2020.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Vintage Español, 2009.

Geoffrey, Maguire y Rachel Randall. "Introduction: Visualising Adolescence in Contemporary Latin American Cinema: Gender, Class, Politics". *New Visions of Adolescence in Contemporary Latin American Cinema*. Palgrave Macmillan, 2018 (e-book).

"Global Top Ten: Non-English Films (January 2-15, 2023)". Netflix, <https://www.netflix.com/tudum/top10/films-non-english?week=2023-01-15>. Recupoerado el 20 de julio de 2023.

Golding, William. *Lord of the Flies: A Novel*. Perigee, 2006 (1954).

Gómez-Barris, Macarena. *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Duke University Press, 2017.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. Sab. Edición de José Servera. *Ediciones Cátedra*, 2005 (1841).

Guerra, Ciro y Jaques Toulemonde. *El Abrazo de la serpiente*. Los Cuadernos de Cinema 23, 2016,

Guillén, Michael. “Embrace of the Serpent: An interview with Ciro Guerra”. *Cineaste*, vol. 41, no. 2, 2016.

Helena Rueda, María. “The Politics of Precariousness and Resilience in Contemporary Colombian Films”. En: Burucúa, Constanza y Carolina Sitnisky (Eds.). *The Precarious in the Cinemas of the Americas*. Palgrave Macmillan, 2018. (Ebook)

Hay futuro si hay verdad: Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. Comisión de la verdad, 2022.

Higson, Andrew. “The limiting imagination of national cinema”. En: Elizabeth Ezra y Terry Rowden (eds.), *Transnational Cinema: The Film Reader*. Routledge, 2006.

Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Columbia University Press, 2015.

Isaacs, Jorge. *María*. Edición de Donald McGrady. Ediciones Cátedra, 2006 (1867).

Jaramillo, Jefferson, Londoño, Natalia y Sánchez, Gina. “Agroindustria azucarera y finca tradicional en el norte plano del Cauca (Colombia)”. *Memoria y Sociedad*, vol. 19, no. 39, 2015, pp. 30-47.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Traducido por Leon S. Roudiez. Columbia University Press, 1982.

Lesko, Nancy, y Frank Topping. *Act Your Age!: A Cultural Construction of Adolescence*. Taylor & Francis Group, 2012.

López, Ana María. “Desplazamientos narrativos en el cine colombiano contemporáneo sobre el conflicto”. *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 28, No. 51, 2015, pp. 233-248.

López, Juan David. “¿Cómo se hace un Museo para conmemorar a las víctimas del conflicto?”. *El tiempo*, 09 de abril de 2018. <https://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/asi-sera-el-museo-de-memoria-historica-de-colombia-202954>. Recuperado el 9 dec. 2018

Lovatt, Philippa. “Every drop of my blood sings our song: there can you hear it? Haptic sound and embodied memory in the films of Apichatpong Weerasethakul”. *The New Soundtrack*, Vol. 3, No. 1, 2013, pp. 61–79.

Luna, María. “Los viajes transnacionales del cine colombiano”. *Archivos de la filmoteca*, no. 71, 2013, pp. 69-82.

Malagón, Camilo. “Post-Conflict Visual Ecologies: Violence and Slow Violence in Chocó by Jhonny Hendrix Hinestroza and La tierra y la sombra by César Augusto Acevedo”. *Revista de estudios colombianos*, no. 55, 2020, pp. 30-41.

Marchini Camia, Giovanni y Apichatpong Weerasethakul. *Memoria*. Fireflies Press, 2021.

May Adadol Ingawanij May Adadol Ingawanij, ‘Animism and the performative realist cinema of Apichatpong Weerasethakul’, en Anat Pick y Guinevere Narraway (eds), *Screening Nature: Cinema Beyond the Human*. Berghahn, 201), pp. 91–109.

Marks, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke UP, 2000.

Martínez-Pinzón, Felipe. “80 años de la Guerra con el Perú: lecciones para la paz”. *Razón pública*, 2013, <https://razonpublica.com/80-anos-de-la-guerra-con-el-peru-lecciones-para-la-paz/>.

Recuperado el 01 de mayo de 2020.

- Martínez-Pinzón, Felipe, and Javier Uriarte (eds). *Intimate Frontiers: A Literary Geography of the Amazon*. Liverpool University Press, 2019.
- Mintz, Sydney. *Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History*. Penguin Books, 1986.
- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.
- Osorio, Oswaldo. *Realidad y Cine colombiano: 1990-2009*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2010.
- Ortiz Fernández, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Edición de Enrico Mario Santí. Ediciones Cátedra, 2002 (1940).
- Ospina, María. “The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema”. En: Fanta Castro, Andrea, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen (Eds.). *Territories of Conflict: Traversing Colombia through Cultural Studies*. University of Rochester Press y Boydell & Brewer, 2017.
- Pratt, Mary Louise. “Arts of the Contact Zone”, *Profession*, 1991, pp 33–40.
- Páramo, Carlos Guillermo. “Cosas de La Vorágine. Una Guía de viajeros hacia el vórtice de la nada. Palimpsesto, vol. 7, 2009, pp. 13-25.
- Pineda Camacho, Roberto. *Holocausto en el amazonas : una historia social de la Casa Arana*. Planeta Colombiana Editorial, 2000.
- Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Quandt, James. *Apichatpong Weerasethakul*. Österreichisches Filmmuseum, Gesellschaft für Film und Medien, 2009.

Raup, Jordan. “Monos is a Brutal, Unflinching Immersion into the Guerrilla Warfare of Latin America”. *Sundance Review*, 2019 (digital).

“Resurgimiento de Coca en el Putumayo muestra estrategia fallida en Colombia”. Insight Crime, 2019, <https://es.insightcrime.org/noticias/noticias-del-dia/resurgimiento-de-coca-en-putumayo-muestra-estrategia-fallida-en-colombia/>. Recuperado el 01 de mayo de 2020.

Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Biblioteca Ayacucho, 1976.

Rivera-Betancur, Jerónimo. “¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de la ley de cine en Colombia”. *Anagramas*, Vol. 13 No. 25, 2014, pp. 127-44.

Rothberg, Michael. *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press, 2009.

_____. *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford University Press, 2019.

Rubbo, Anna y Michael Taussig. *Esclavitud y libertad en el valle del Río Cauca*. Universidad de los Andes, 2011 (1975).

Saito, Stephen. “Interview: Alejandro Landes on Making a Truly Singular Thriller with ‘Monos’”. *Moveablefest*, 2019.

Sánchez, Carolina. “La tierra y la sombra: cine háptico, violencia ambiental y desplazamiento forzado en Colombia”. *Tekoporá. Latin América Review of Environmental Humanities and Territorial Studies*, vol. 3, no. 1, 2021.

“Santos pide perdón a indígenas por masacre en el Amazonas”. *El espectador*, 2012, <https://www.elespectador.com/judicial/santos-pide-perdon-a-indigenas-por-masacre-en-amazonas-article-380852/>. Recuperado el 01 de mayo de 2020.

- Serje, Margarita. *El revés de la nación: Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Ediciones Uniandes, 2005.
- Suárez, Juana. *Critical Essays on Colombian Cinema and Culture. Cinembargo Colombia*. Traducción de Laura Chesak. Palgrave Macmillan, 2012.
- “¿Qué han dicho los exFarc en la JEP sobre el reclutamiento de menores de edad?”. El espectador, 08 nov. 2020 (Video). <https://www.elespectador.com/colombia-20/jep-y-desaparecidos/que-han-dicho-los-exfarc-en-la-jep-sobre-el-reclutamiento-de-menores-de-edad-article/>. Recuperado el 14 de julio de 2023.
- Tully, John. *The Devils Milk: A Social History of Rubber*. NYU Press, 2011.
- Uribe, María Victoria. “Against Violence and Oblivion: The Case of Colombia’s Disappeared”. En: Rueda, María Elena y Gabriela Polit Dueñas (eds.) *Meanings of Violence in Contemporary Latin America*. Palgrave, Macmillan, 2011.
- Uribe Mosquera, Tomás. “Caucho, explotación y guerra: configuración de las fronteras nacionales y expoliación indígena en Amazonía”. *Memoria y sociedad*, vol. 17, no. 34, 2013, pp. 34-48.
- Uribe Piedrahita, César. *Toa: narraciones de caucherías*. Universidad CES, 2013.
- “Utopías en la selva: Colombian Short Stories”. Más arte, más acción. Web. <https://www.masartemasaccion.org/colombian-short-stories/?lang=en>. Consultado: 16 jun. 2023.
- Vargas Llosa, Mario. *El sueño del celta*. Alfaguara, 2010.
- Williams, Linda. “Gender, Genre, and Excess”. *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4, 1991, pp. 2-13.
- World Wildlife Fund. *Living Planet Report 2020 - Bending the curve of biodiversity loss*.
- Almond, R.E.A., Grooten M. and Petersen, T. (Eds). WWF, Gland, Switzerland, 2020.

Wylie, Lesley. *The Poetics of Plants in Spanish American Literature*. University of Pittsburgh Press, 2020.

Zuluaga, Pedro Adrián. “Cine colombiano 2004-2010: Contendidas ideológicas y profilaxis social”. *Pajarera del medio*, 18 oct. 2010. <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2010/10/lo-que-no-publico-cahiers-du-cinema.html>. Recuperado el 09 de diciembre de 2020.

_____. “Ciro, ¿por qué no te callas?”. *Pajarera del medio*, 24 may. 2015. <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/05/ciro-por-que-no-te-callas.html>. Recuperado el 09 de diciembre de 2020.

_____. “La guerrilla en el cine colombiano: una tradición ausente”. *Razón pública*. 02 jul. 2017. <https://www.razonpublica.com/index.php/cultura/10366-la-guerrilla-en-el-cine-colombiano-una-tradici%C3%B3n-ausente.html>. Recuperado el 09 de diciembre de 2020.

_____. “La Sirga y ‘una cierta mirada’ del cine colombiano”. *Pajarera del medio*, 30 dec. 2012. <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2012/12/la-sirga-y-una-cierto-mirada-del-cine.html>. Recuperado el 09 de diciembre de 2020.

_____. “Monos nos sacude desde todos los flancos”. *Semana*, 2019.