


2019

Dándoles Más de lo Que Pidieron: La Justicia Epistemológica en el Abrazo de la Serpiente de Ciro Guerra

Ryan Bradley Pinchot

Follow this and additional works at: <https://engagedscholarship.csuohio.edu/etdarchive>

 Part of the [Film and Media Studies Commons](#), and the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

How does access to this work benefit you? Let us know!

Recommended Citation

Pinchot, Ryan Bradley, "Dándoles Más de lo Que Pidieron: La Justicia Epistemológica en el Abrazo de la Serpiente de
Ciro Guerra" (2019). *ETD Archive*. 1144.

<https://engagedscholarship.csuohio.edu/etdarchive/1144>

This Thesis is brought to you for free and open access by EngagedScholarship@CSU. It has been accepted for inclusion in ETD Archive by an authorized administrator of EngagedScholarship@CSU. For more information, please contact library.es@csuohio.edu.

DÁNDOLES MÁS DE LO QUE PIDIERON: LA JUSTICIA
EPISTEMOLÓGICA EN *EL ABRAZO DE LA SERPIENTE* DE CIRO GUERRA

RYAN B. PINCHOT

Bachelor of Arts in Speech Communication

Miami University

May 2013

Bachelor of Arts in Spanish

Cleveland State University

May 2017

submitted in partial fulfillment of requirements for the degree

MASTER OF ARTS IN SPANISH

at the

CLEVELAND STATE UNIVERSITY

May 2019

We hereby approve this thesis

For

Ryan Bradley Pinchot

Candidate for the Master of Spanish degree

For the Department of

World Languages, Literatures, and Cultures

And

CLEVELAND STATE UNIVERSITY'S

College of Graduate Studies by

Thesis Chairperson, Matías Martínez Abeijón, Ph.D.
Department & Date _____

Thesis Committee Member, Hebat-Allah A. El Attar, Ph.D.
Department & Date _____

Thesis Committee Member, Stephen Gingerich, Ph.D.
Department & Date _____

Thesis Committee Member, Antonio Medina-Rivera, Ph.D.
Department & Date _____

Student's Date of Defense: May 1, 2019

RECONOCIMIENTO

Tengo un profundo agradecimiento a Dr. Matías Martínez Abeijón por insistir en un estudio orientado a los detalles, y por modelar la forma de ser un verdadero mentor y colega.

In addition, I owe much to Alexa Sue Amore for her invaluable support and feedback.

DÁNDOLES MÁS DE LO QUE PIDIERON: LA JUSTICIA EPISTEMOLÓGICA EN

EL ABRAZO DE LA SERPIENTE DE CIRO GUERRA

RYAN B. PINCHOT

RESUMEN

Tras la nominación de *El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra a mejor película extranjera en los premios Óscar en 2016, muchos críticos periodistas colombianos celebraron el filme, a menudo enfatizando el cuidado con el que el director retrató a los pueblos indígenas de la Amazonía. Es cierto que la obra plasma un diálogo muchas veces didáctico entre personajes arquetípicos—dos científicos de Occidente y un chamán indígena—y que Guerra retrata en la diégesis, así como provoca en el público, un evento políticamente productivo, lo que el estudioso Boaventura de Sousa Santos denomina una “ruptura epistémica”. Por otro lado, el foco recurrente del filme en el consumo de medicina ritual y vegetal por parte de los visitantes de la Amazonía siembra semillas de fetichismo y exotismo, además de fomentar un extractivismo cultural y material.

Al articular, visibilizar y valorar lo indígena, la película desafía modos hegemónicos del conocimiento a través de las representaciones de: a) ontologías relacionales prevalentes en la Amazonía colombiana, b) modos orales y rituales de transmisión del conocimiento, y c) concepciones temporales no lineales. Con apoyo de pensadores poscoloniales, posestructuralistas y ecocríticos (i.e. Said, Haraway, Morton), esta tesis elabora sobre cómo el cine podría revelar lo incompleto de paradigmas hegemónicos del razonamiento. Asimismo, *El abrazo de la serpiente* sigue una tendencia histórica a romantizar y consumir lo indígena (especialmente al otorgar permisos para la participación en rituales amazónicos los de afuera de la comunidad indígena). Estas tendencias se exploran a través del pensamiento (también) poscolonial, además de apoyo antropólogo y sociólogo (i.e. Pratt, Fotiou, Ulloa). Al fin, esta tesis subraya la urgencia y la importancia de esa ruptura epistémica mencionada anteriormente y reconoce que la forma en que los espectadores interpreten e interioricen la película decidirá la calidad del impacto social duradero de la obra.

GIVING THEM MORE THAN THEY ASKED FOR: EPISTEMIC JUSTICE IN
CIRO GUERRA'S *EMBRACE OF THE SERPENT*

RYAN B. PINCHOT

ABSTRACT (ENGLISH)

After the nomination of *Ciro Guerra's Embrace of the Serpent* to Best Foreign Language Film at the 2016 Oscars, many journalistic critics in Colombia celebrated the work, often emphasizing the care with which the director portrayed the indigenous peoples of the Amazon. It is true that the film puts forth an often-didactic dialogue between archetypal characters—two Western scientists and an indigenous shaman—and that Guerra portrays in the diegesis, as well as provokes in the public, a politically productive event that Boaventura de Sousa Santos might call an “epistemic rupture.” On the other hand, the film’s recurrent focus on the ritual consumption of plant medicine by visitors to the Amazon sows seeds of fetishism and exoticism, in addition to fomenting cultural and material extractivism.

In articulating, visibilizing, and valorizing the indigenous world, the movie challenges hegemonic modes of knowing through representations of a) relational ontologies prevalent in the Colombian Amazon, b) ritual and oral modes of knowledge transmission, and c) non-linear conceptions of time. With support of postcolonial, poststructuralist, and ecocritical thinkers (i.e. Said, Haraway, Morton), this thesis elaborates on how cinema can reveal that which is incomplete within hegemonic paradigms of reasoning. At the same time, *Embrace of the Serpent* follows a historic tendency to romanticize and consume indigenous culture (especially in bestowing permissions for participation in Amazonian ritual to those from outside indigenous communities). These tendencies are explored through (once again) postcolonial thought as well as anthropological and sociological support (i.e. Pratt, Fotiou, Ulloa). Lastly, this thesis highlights the urgency and importance of the aforementioned “epistemic rupture” and recognizes that the way in which spectators interpret and internalize the film will determine its enduring societal impact.

CONTENIDO

	Página
RESUMEN.....	iv
DÁNDOLES MÁS DE LO QUE PIDIERON: LA JUSTICIA EPISTEMOLÓGICA EN <i>EL ABRAZO DE LA SERPIENTE</i> DE CIRO GUERRA.....	1
NOTAS.....	42
OBRAS CITADAS.....	46

Dándoles más de lo que pidieron: la justicia epistemológica en

***El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra**

En la lista de las diez películas colombianas más vistas en 2016—una lista que incluye ocho comedias, tres secuelas y una adaptación—*El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra se destaca por su relativo éxito comercial (342.274 espectadores en Colombia), a pesar de su contenido serio sobre atrocidades coloniales (Min. Cultura 105-107).¹ Co-escrita con Jacques Toulemonde y producida por Cristina Gallego, la película habita un espacio inusual en el paisaje del cine colombiano contemporáneo en el que atrae a un público internacional y local. Este doble éxito refleja en gran medida el deseo de los espectadores de experimentar la primera producción colombiana en recibir una nominación para un Óscar, dado que la mayoría de sus espectadores llegaron solo después de ese anuncio. En un momento de orgullo nacional, algunos críticos periodistas de *El espectador* y *El tiempo* celebraron a Guerra, enfatizando el cuidado con el que el director retrató a los pueblos indígenas de la Amazonía colombiana (“La derrota;” Hoyos; Malagón Llano). La obra plasma un diálogo muchas veces didáctico entre personajes arquetípicos—dos científicos empíricos de Occidente y un chamán² indígena. De este modo, Guerra retrata en la diégesis, así como provoca en el público, un evento políticamente productivo, lo que el estudioso Boaventura de Sousa Santos denomina una

“ruptura epistémica” (50-51). Por otro lado, este ensayo ofrece un análisis menos complaciente, ya que el foco recurrente del filme en el consumo de medicina ritual y vegetal por parte de los visitantes de la Amazonía siembra semillas de fetichismo y exotismo, además de fomentar un extractivismo cultural y material. A pesar de esa naturaleza dual, la película desafía los modos hegemónicos del conocimiento al articular y valorizar: a) ontologías relacionales prevalentes en la Amazonía colombiana, b) modos orales y rituales de transmisión del conocimiento, y c) concepciones temporales no lineales. *El abrazo*—título abreviado con el que me referiré a la película de ahora en adelante—es una obra de ficción histórica, pero independientemente del período en el que se desarrolla la trama, las narraciones son relevantes en el contexto actual porque revelan lo incompleto de los modos hegemónicos del razonamiento al valorizar el mundo del Otro, un acto de lo que Santos llama “justicia cognitiva” (42).

En su libro, *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*, Santos argumenta que los desafíos a las epistemes hegemónicas eurocéntricas son necesarios para revelar nuevas soluciones a los problemas intransigentes causados por el capitalismo tecnocientífico (184). Los espectadores contemporáneos reconocen en *El abrazo* numerosos aspectos de esta realidad presente en muchas de las sucesivas viñetas que se suceden a lo largo de la orilla del río. Los personajes—Evan (un botánico estadounidense de la era de la Segunda Guerra Mundial), Theo (un etnógrafo alemán de principios de siglo) y Karamakate (un chamán de la tribu ficticia cohiuano)—se encuentran con escenas de explotación de la “fiebre del caucho” y la imposición del cristianismo, resaltando las atrocidades coloniales (35:00, 54:00). Estos momentos funcionan como denuncias postcoloniales y, según Ana María Mutis, equivalen a una “re-escritura del

Amazonas dentro de una ética ecológica y poscolonial” (30). Sin embargo, en mi lectura, los sitios más relevantes de producción de significado se derivan asimismo de los tratamientos que hace la película de los sistemas ontológicos/epistemológicos indígenas. Al exponer estas concepciones, *El abrazo* abre un espacio para el surgimiento de nuevos mundos potenciales posibles fuera de las monoculturas de conocimiento regidas por el “One-World World” dominante eurocéntrico descrito por John Law (1).³ Al hacerlo, la película de Guerra acerca a su público a lo que Santos define como una “ecología de saberes” más igualitaria o, dicho de otra manera, un futuro pluriversal construido sobre la posibilidad de la esperanza (184).

El abrazo comienza con un epígrafe textual que augura una transformación en uno de los personajes principales, e insinúa una transformación en la mente del público:

No me es posible saber si ya la infinita selva ha iniciado en mí el proceso que ha llevado a tantos otros a la locura total e irremediable.

Si es el caso, sólo me queda disculparme y pedir tu comprensión, ya que el despliegue que presencié durante esas encantadas horas fue tal que me parece imposible describirlo en un lenguaje que haga entender a otros su belleza y esplendor; sólo sé que cuando regresé, ya me había convertido en otro hombre.

Theodor von Martius, Amazonas 1909 (1:00)

Desde este comienzo, la atención del espectador se dirige inmediatamente hacia la naturaleza metatextual del relato de Ciro Guerra sobre la Amazonía colombiana, ya que la trama retrata la creación de textos académicos. En los créditos finales, el espectador descubre que “Esta película ha sido inspirada por los relatos de viaje de Theodor Koch Grünberg (1872 - 1924) y Richard Evans Schultes (1915 - 2001)” (2:00:00). Esta

revelación deja claro que Guerra pretende que la película se entienda como plantada firmemente en la realidad del espectador, a pesar de sus elementos de ficción. El personaje de Evan se basa en la vida de Schultes; y el personaje de Theo se basa en la vida de Koch Grünberg, aunque también el nombre lleva una referencia a otro científico, Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868). Martius viajó a Brasil en 1840, registrando flora y fauna, y creó la base para gran parte del trabajo botánico y etnográfico de Koch Grünberg (Reinaldo 117). La combinación simbólica de estos dos hombres para crear el personaje de Theo enfatiza que los científicos en *El abrazo* encarnan simbólicamente toda la ciencia y a todos los científicos, en lugar de un hombre específico. *El abrazo* narra así la creación de sus propios documentos fundacionales ya que el filme muestra a los científicos escribiendo sus notas y relatos de viaje.⁴ Esa metatextualidad establecida en el epílogo no solo le confiere a la obra un peso de verosimilitud, sino que, lo que es más importante, hace que la división entre realidad y ficción sea imposible de localizar con precisión. Por eso, los espectadores se ven a sí mismos enredados en la historicidad de *El abrazo* de una manera que la ficción pura, en la mayoría de los casos, no podría replicar.

La figura del chamán oscila entre los roles de mediador, vehículo y conducto para articular epistemes alternativas que permanecen invisibles fuera del discurso hegemónico legitimado en Occidente. Según Eduardo Viveiros de Castro, “shamanism’s *raison d’être* is the differences of transformative potential between existents, but no point of view contains the other in a unilateral way” (157). Tanto el personaje de Theo en 1909 como el de Evan en 1940 se encuentran con el mismo chamán solitario, Karamakate (aunque en la segunda instancia, el hombre mayor ha sido transformado por los años intermedios y sus

experiencias con el primer científico), y a lo largo de la película se desarrolla una negociación epistemológica, y en cierta medida un choque epistemológico. Como etnógrafos y botánicos, los dos personajes occidentales recurren a la ayuda del chamán en la búsqueda de la planta *yakruna*, un análogo ficticio de la ayahuasca. Guerra prefiere ofuscar los materiales enteogénicos exactos a los que se refiere la película, complicando aún más la terminología que ya es difícil de manejar con precisión. La flor *yakruna* de *El abrazo* se refiere a la planta *psychotria viridis*, conocida como *chacrana* en quechua. La *chacrana* es un ingrediente primario en lo que se conoce en Colombia como el yagé, pero se le conoce internacionalmente como la ayahuasca (también una palabra quechua).⁵ Tal y como el espectador va descubriendo a medida que avanza la película, Karamakate considera que la *yakruna* es “el mayor de los saberes de [su] pueblo,” una fuente de curación física y de revelación espiritual cuando es consumida ritualmente (1:39:00). Theo y Evan experimentan las enseñanzas de Karamakate como un desafío epistémico, ya que el chamanismo amazónico, incluidos los rituales de carácter alucinógeno, pone en cuestión la rigidez de la oposición dualista sobre la que se construye cualquier sistema ontológico universalizador (vivo/muerto, humano/no humano, realidad/ensueño, sociedad/naturaleza, etc.) (Viveiros de Castro 63; Taussig “Shamanism” 262, “Folk Healing” 459). Por este marco, el chamán amazónico funciona como un “cosmopolitical diplomat” y “a commuter and conductor of perspective” (151). En *El abrazo*, Karamakate cumple con esta definición al instar a Theo y Evan a romper con las certezas ontológicas, a comprometerse con el perspectivismo multilateral, a habitar y experimentar el espacio de sus sueños y a interactuar con entidades no humanas.

Theo llega ante Karamakate en un estado de enfermedad física avanzada y le suplica que le cure. El chamán acepta ayudar al académico y comienza a instruir a Theo sobre las condiciones de la expedición: “Esta selva es frágil, y si la atacas ella se defiende. La única manera de que nos deje viajar es respetándola. Para eso son las prohibiciones. No comeremos carne ni pescado hasta que vuelva la lluvia y pidamos permiso a los Dueños de los Animales” (7:00). Este intercambio inicial sitúa al mundo natural como un tipo de protagonista esencial en el inminente viaje. En sus instrucciones, Karamakate se refiere a la creencia extendida en la Amazonía colombiana de que cada especie de planta y de animal está protegida por un “Dueño,” un espíritu que debe ser consultado antes de que los humanos puedan aprovechar el ser vivo (Posada Rodríguez 35; Flórez Alonso 255). Estas prescripciones revelan una relación que es más que una simple metáfora entre el trabajo de Karamakate y el de un médico occidental. Por ejemplo, más adelante en la película Karamakate explica a través de la parábola el método para preparar *chiricaspi*: “[en idioma tukano] *Yebe* arañó el pene de su padre, el Sol, y molió el semen hasta convertirlo en polvo. Lo mismo tenemos que hacer nosotros con esta planta antes de hervirla” (1:01:00). Karamakate demuestra así que la tradición oral, las creencias espirituales y la práctica medicinal no pueden separarse unas de otras. *El abrazo* presenta al espectador una noción holística de la relación entre sociedad y naturaleza, en la que se incluye un régimen regulador que prescribe las reglas a seguir para las interacciones entre seres humanos y seres no humanos. Trascendiendo el simple utilitarismo, tales concepciones han contribuido a fomentar la diversidad biológica y han conducido a modos de gestión ecológica, en tanto el pasado como hoy (Flórez Alonso 252).

Más allá de lo que Karamakate nos enseña explícitamente, la película narra la selva con imágenes del mundo animal. En una escena temprana, Karamakate se retira a la selva para pensar, dado que inicialmente se debate entre ayudar o no a Theo, y mientras descansa junto a un arroyo poco profundo, un tapir que sale de los arbustos captura su atención. El espectador simplemente observa junto al chamán cómo el animal se sumerge lentamente en el agua. Karamakate parece conmovido por la aparición del tapir, aunque el espectador no puede saber exactamente qué significado tiene el encuentro en la mente del chamán (5:45). Sin embargo, se puede suponer que, para los indígenas de la Amazonía colombiana, el tapir es un ser cuya existencia está dotada de una dignidad propia de los humanos. Viveiros de Castro explica que, a través de este prisma multiperspectivista, “what we take as a pool of mud, tapirs experience as a grand ceremonial house,” y “what we call blood is beer for a jaguar” (62). Cuando *El abrazo* se detiene a narrar las acciones del tapir, la película invita al espectador a adentrarse por un momento en el mundo no humano. De forma similar, en ocasiones, la película hace un inciso, mostrando escenas de otros animales: una serpiente poniendo y comiéndose sus propios huevos durante los créditos iniciales, y un jaguar cazando y matando a la misma serpiente (8:30, 1:42:30). Estas tres interjecciones llegan a momentos decisivos en las narraciones humanas, lo cual genera una sensación de conflicto en la película. Las interacciones ocurren no solo entre humanos, sino alguna combinación de humanos, animales, las almas/espíritus de estos y la selva en general. Karamakate vuelve explícitas estas interacciones cuando le explica a Theo el contenido de su sueño/alucinación, facilitado por el consumo ritual y la comunicación con la planta sagrada llamada *Caapi*. Karamakate dice que recibió la visita del jaguar, quien le advirtió que un meteoro

llamado *Waitoma* había caído del cielo y se había transformado en el espíritu de la boa (46:00). La explicación se vuelve profecía, al indicar que la boa matará a Theo si Karamakate no protege al científico como exige el jaguar. Esta visión obliga a los espectadores a adaptarse a un universo narrativo en el que los animales y las plantas ejercen su agencia al igual que sus homólogos humanos.

Esta agencia que se encuentra entre entidades no humanas—Karamakate incluso describe su diálogo con las piedras—es una representación de lo que Timothy Morton y otros podrían denominar una ontología orientada hacia el objeto (*object-oriented ontology*) (“Humankind” 12). Esta episteme puede ser útil para las audiencias contemporáneas como un remedio parcial para lo que Morton ve como una sensación generalizada de alienación causada por un “crack in social, psychic and philosophical ties to the biosphere, a hyperobject teeming with trillions of component beings” (“Humankind” 17).^{6,7} Para Matthew David Segall, estos enfoques epistemológicos, descentrados de lo humano, se prestan a un alejamiento extremadamente útil de la separación cartesiana de la mente y la naturaleza (75). Al igual que el hiperobjeto de la biósfera de Morton representa una noción más holística del planeta, Segall sugiere que la narración de lo no humano conduce a una concepción de una conciencia integral que podría permitir a los espectadores visualizar valoraciones eco-semióticas más productivas que se alejan de los sistemas simples de intercambio de recursos (Morton “Hyperobjects” 7, 128; Segall 15, 98).

Especialmente en el conflicto entre el jaguar, la serpiente y los personajes humanos, *El abrazo* presenta una “insurgencia ambiental” que Jens Andermann atribuye a lo que él llama “cuentos de la selva,” descrita de la siguiente manera:

El ambiente natural que adquiere en [cuentos de la selva] una agencialidad propia para ejercer una violencia no solo contra el sujeto-protagonista sino, además, contra los medios de representación que éste comanda para su captura, corresponde con una fidelidad asombrosa a la ecohistoria de degradación ambiental que vive la región. (177)

Andermann cita “El regreso de Anaconda” de Quiroga como ejemplo de un cuento de la selva en el que los animales contemplan acciones violentas contra invasores humanos (186). Del mismo modo, el jaguar y la serpiente de *El abrazo* discrepan sobre matar o proteger al científico, Theo, quien, de hecho, muere en la selva fuera de la diégesis. Esa agencialidad de lo no humano ejemplificada en el filme equivale a una insurrección contra lo que Andermann ve como “el borde [entre humano y no-humano] que atraviesa a la propia vida ‘humana’ al mismo tiempo que constituye, histórica y geográficamente, la zona de frontera de la expansión capitalista” (183). En contraste con una selva personificada, o animada, los científicos dan cuerpo a la lógica empírica que respalda el extractivismo en la Amazonía. Mediante la resistencia de la selva, *El abrazo* permite al espectador presenciar una degradación de esas fronteras conceptuales que servían y sirven para manifestar fines coloniales y capitalistas.

Si el científico y el chamán representan un diálogo de ideas que compiten, la película también presenta una visión de la religión que contrasta con la cosmovisión indígena representada a lo largo de la película. Entre los minutos 54:00 y 1:22:00—una parte considerable de la película—el enfoque narrativo cae directamente sobre el catolicismo. La secuencia se presenta mediante dos escenas, una en cada una de las cronologías narrativas, en las que los viajeros encuentran en la misma misión capuchina.

En ambos casos, los viajeros parecen inquietarse por este descubrimiento, pero por necesidad de suministros, o por la coerción forzosa, se ven obligados a detenerse e interactuar con el catolicismo colonial. Mientras se acerca la canoa a la orilla, la expedición del joven Karamakate se da cuenta de un letrado que anuncia el sitio: “Temerosos de Dios – Bienvenidos – La Chorrera” (54:45). Si bien los pueblos indígenas de la película están ofuscados con nombres ficticios, el uso de un lugar real, La Chorrera, hace más explícitas las conexiones históricas que siguen. Según Marcelo Buinaje, un cacique huitoto de la comunidad de La Chorrera, en esa zona “fueron más de 80.000 los indígenas asesinados durante la explotación del caucho, que comenzó en 1912 y terminó en 1929” (“Cien años de la matanza...”). Impulsado por la empresa peruana Casa de Arana y Hermanos, los indígenas de la zona no solo fueron asesinados, sino que también se vieron esclavizados—así escribe Roberto Pineda Camacho, citando de reportajes de la época:

Por medio de las “correrías” eran enganchados por la fuerza y la huída era penalizada con la muerte. No se les permitía sembrar sus cultivos tradicionales, sus armas habían sido confiscadas; debían hacer penosas travesías llevando grandes y excesivos cargamentos de caucho hacia los centros de acopio. [...] El régimen de trabajo—insistía Casement [un observador inglés de la época]—era un verdadero sistema social fundado en el terror, y provocaría el genocidio total de los indios, si no se tomaban las medidas correctivas adecuadas lo antes posible.

Entonces, en la elección de la Chorrera para la misión de los capuchinos, Guerra vincula claramente al catolicismo con las empresas extractivistas responsables del genocidio, aunque hay otro letrado en la misión que implica otra capa en esas relaciones: la de la

religión y el estado. Antes de un intercambio clave entre Karamakate y unos jóvenes indígenas cautivos, al espectador se le muestran frases elogiosas colgadas en la pared: “En reconocimiento del valor de los pioneros colombianos del caucho, quienes, arriesgando su vida y 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” (1:00:00). Al igual que la Casa Arana, la Casa Elías Reyes y Hermanos derivaron fortuna e influencia del comercio del caucho (después de muchos años exportando la quina), bajo la administración presidencial de Reyes el país se subdividió en 34 departamentos, se creó el banco central y se expandió el sistema ferroviario (Sierra; Quinche Castaño). Estas reformas reflejaron una expansión del control estatal desde Bogotá, y como lo muestra *El abrazo*, ese aparato estatal se construyó sobre los sistemas de control establecidos por la religión y el comercio, y en conjunción con ellos. Por lo tanto, dentro de las escenas que tienen lugar en la misión, esta relación ideológica tripartita entre religión, estado y empresa se planta como una consideración principal.

La misión, dirigida por un fraile solitario, está habitada por una multitud de huérfanos (procedentes de tribus genocidas). Estas escenas ilustran varias formas en que la iglesia facilitó la creación de hegemonías de pensamiento en América del Sur a través del adoctrinamiento lingüístico, la intimidación violenta y la dependencia material. A su llegada, los viajeros están recibidos por un grupo de huérfanos indígenas, y uno de ellos se les presenta con su verdadero nombre “Manhekanalienípe” (55:00). El mayor del grupo lo amonesta que “Ese no es tu nombre. Esa lengua no podemos hablar,” y el menor le responde que “Mi nombre es Jeremías”. Así el espectador entiende que estos niños

quedan separados no solo de la familia, sino también de una lengua, una cultura y una historia que dependen de la transmisión oral. La escena refleja la dificultad que experimentan los jóvenes para navegar por el pasado y el presente tras una ruptura traumática de sus vidas, lo que los deja expuestos al adoctrinamiento. La expedición ingresa a la misión y la primera vista del interior muestra un dispositivo de restricción física, usada para el castigo, que inhabita el primer plano frente a un grupo de huérfanos que cantan himnos en latín. Sorprendido por la llegada, el fraile toma su rifle que queda cercano y exige que los viajeros se expliquen (56:00). Estas herramientas de la violencia, el dispositivo de restricción y el rifle, se muestran como intrínsecas al trabajo de la misión y dejan en claro que los niños son esencialmente prisioneros. Los huérfanos son alimentados, pero solo si renuncian a todo lo que es indígena. Esto se prueba después de que Karamakate le enseña a un pequeño grupo de niños cómo preparar *chiricaspi*, un remedio vegetal de salud. Además, les instruye en que “[en lengua tukano] No crean a estos locos que comen los cuerpos de sus dioses. Les dan comida, pero no respetan las prohibiciones. Un día acabarán toda la comida en la selva” (1:02:00). Cuando el fraile descubre esta interacción, los niños son torturados y expulsados del orfanato. Entonces, esta viñeta muestra cómo la “civilización,” mencionada por el presidente Reyes en el letrero, fue traída por el catolicismo. Los niños que aparecen en esta escena se han convertido en dependientes de la iglesia a través de un genocidio sancionado por el estado y la empresa, lo que resulta en su reconstitución epistemológica a través de la violencia física e ideológica.

Cuando el Karamakate anciano regresa en 1940 con Evan, el fraile solitario aparentemente ha muerto, dejando a los huérfanos sin referentes sólidos (ni católicos ni

indígenas) y sin medios para sobrevivir, solo les quedan las estructuras del dogma y por eso han caído bajo la influencia de otro occidental, un portugués (los créditos le nombran “el Mesías”) (1:10:00). Al eliminar al fraile católico y reemplazarlo con un charlatán puro, la trama demuestra cómo estas estructuras de control establecidas por la imposición del catolicismo hacen que los huérfanos sean vulnerables a la explotación por otras fuerzas (en esta instancia la codicia y el narcisismo).⁸ El portugués obviamente se ha topado con los niños abandonados (o ha matado al fraile), y se ha instalado como figura de Cristo y como líder de culto. La rara combinación de elementos de las creencias tanto indígenas como católicas lleva a Karamakate a comentar “Ahora son lo peor de ambos mundos” (1:18:00). Mientras que el letrado condena el canibalismo y lo salvaje, esta secuencia provoca una indagación sobre las prácticas cristianas y cuestiona la hipocresía del reclamo exclusivo a lo civilizado por parte de la religión europea. En un intenso trance ebrio, los seguidores de la figura del cristo, el portugués, consumen literalmente a su líder, llegando a cabo una versión extrema de la santa cena cristiana. Esta interpretación del sacramento hace visibles los aspectos, digamos, paganos del cristianismo y a través del sincretismo expone una lógica compartida que respalda las dos cosmovisiones. Las palabras del letrado, por lo tanto, se pueden leer como un tipo de proyección a cargo de una esfera cultural e ideológica que debería ver mucho de sí misma en lo salvaje y lo caníbal. Hay mucho salvaje, por ejemplo, en la facilidad con la que los dos europeos se aprovechan de la vulnerabilidad de los huérfanos y el párrafo honorífico del letrado atribuye los acontecimientos de la misión al traer de “civilización” tanto, si no más, como el traer de la religión. La religión en esta escena trae las subestructuras del control y del desarrollo de la supuesta civilización que la trama expone al yuxtaponer las

dos escenas, ya que tras eliminar la figura del fraile lo que siguen son los aparatos de dominación. Ese concepto mismo de “civilización,” escribe Camilla Boisen, respaldó las explicaciones tanto legales como morales empleadas no solo para imponer el mandato de *terra nullis* que trajo la rápida incautación territorial durante los principios del colonialismo, sino que también respaldó las concepciones de “fideicomiso” por las que la administración colonial *de facto* de América Latina se extendió adentro del siglo XXI (338, 343).

En estas subestructuras de control institucionalizadas por el catolicismo, teóricos como Agamben y Benjamin describen el capitalismo neoliberal como una continuación de la religión eurocéntrica, así como una religión en sí misma. Según Agamben, “en [capitalismo] se celebra un culto permanente cuya liturgia es el trabajo y su objeto el dinero. Dios no ha muerto, se ha convertido en dinero” (Savà). Al igual que a los huérfanos indígenas se los veía como cristianos del porvenir, las hegemonías del capitalismo occidental (y de la ciencia occidental) demarcan a las sociedades indígenas como mercados del futuro. Según Benjamin, “[Religion] had been aware of its ‘ideal’ or ‘transcendent’ nature, just as today’s capitalism is, but saw in the irreligious or individual of different faith an infallible member of its community, in precisely the same sense the modern bourgeoisie [sees] its non-earning members” (261). Como el fraile, el presidente Reyes y la Casa Arana implican a la religión, al estado y a la empresa (respectivamente) en esa alianza hegemónica, también está implicado el científico, como lo discutiré enseguida, significado en la película por Evan y su búsqueda de nuevas materias primas. Michael Taussig escribe de esas fuerzas “civilizadoras” que “The book of the church, nature as the book of the Lord, the books of law, writing, paper atop official paper—these

leak magic into the hands of the people they dominate. The symbol of all that is civilized, Christian, and the state itself” (“Shamanism” 264). Al igual que hacen el abogado y el sacerdote, el estudioso también se sitúa, se afirma y deriva su poder a través de la escritura. Así, esta escena de la misión maneja cada uno de los antes mencionados elementos ideológicos (religión, empresa, estado, ciencia) involucrados en la creación del imperio cognitivo hegemónico en América Latina para construir una cosmovisión con la que contrastan las enseñanzas de Karamakate.

Los arquetipos del científico y del chamán le permiten a Ciro Guerra abordar no solo esas cosmovisiones, sino también los modos de transmisión de ese conocimiento. Donna Haraway escribe desde una perspectiva feminista posestructuralista que deberíamos tomar como evidente la premisa de que “science is culture” (296). Haraway explica que la naturaleza es tanto *topos* como *tropos*, una zona compartida de construcción social más que un conjunto de certezas empíricas que se pueden describir en un sentido absoluto. Tanto Theo como Evan llegan a la Amazonía colombiana con libros, cuadernos, brújulas, mapas y cámaras—las herramientas de la ciencia. Esos personajes científicos parecen no advertir al principio que su disciplina académica es, como escribe Rebekah Sheldon, “performative ideology perpetuating what it claims merely to describe” (197). Esta ceguera epistemológica se refleja en los documentos reales sobre los que se basa *El abrazo*. En el prólogo de la reimpresión de 2014 de *Vine of the Soul: Medicine Men, their Plants and Rituals in the Colombian Amazonia*, el libro de Richard Evans Shultes de 1992, Wade Davis⁹ es selectivo a la hora de asignar culpa con respecto al estado actual de la Amazonía:

This book is the story of a time that was—a time when the Amazon Indian was free to roam the forests and the rivers, happy with the social institutions that he had developed, unencumbered by acculturation, the cultural destruction of his ancient societies and his virgin forests brought about by the intrusion of commercial interests, missionary efforts, tourism and supposedly well-intentioned governmental or bureaucratic attempts to replace this precious heritage of an aboriginal people with something alien to their culture and its natural environment. (4)

Considerando que *Vine of the Soul* es uno de los tres libros¹⁰ que Guerra cita como base para *El abrazo*, es significativo para nosotros que Davis culpe a los turistas, hombres de negocios y burócratas, pero parece separar por completo su propia disciplina académica de la destrucción que describe (Romero Rey). El conjunto de estudios producidos por Schultes, que más tarde inspirarían *El abrazo*, fueron un proyecto suplementario, dado que él, al igual que Evan en la película, fue enviado a Colombia por la Rubber Development Corporation de los Estados Unidos, una subsidiaria de la Office of Economic Warfare (Davis 338; Kandell). Así vemos que la imposición del empirismo científico en la Amazonía estaba lejos de ser benigna, resultando inseparable de las operaciones imperiales de Europa y los Estados Unidos—conformándose muy bien a la afirmación de Haraway de que ningún hombre de ciencia reside fuera del contexto cultural, moral y político de su época. Guerra incorpora correctamente este elemento en el personaje de Evan, ya que el espectador eventualmente se entera de que el estadounidense tiene la intención de convertir la planta sagrada de la *yakruna* en un arma, al aspirar a emplearla en la producción de caucho para usos bélicos (1:51:00). De esta

manera, *El abrazo* libera al espectador de cualquier pretensión de que los académicos y los científicos operan sin ideología, lo cual permite que la película comunique más eficazmente el valor de otros modelos de conocimiento alternativos (y modos de transmitirlos) fuera de estas disciplinas.

En contraste con las notas, las fotos y los bocetos recogidos por Theo y Evan en la película, Karamakate describe su sistema de transmisión de conocimiento como el de las oralidades, el ritual, y la comunicación con las plantas y animales. Más precisamente, *El abrazo* ilustra las consecuencias de las interrupciones de estos modos indígenas de transmisión del conocimiento. Separado de su tribu (tras una resistencia armada cuando era niño), y por ende separado de la memoria colectiva de la tradición oral y ritual, Karamakate le dice a Evan que está “vacío,” o en sus palabras, se ha convertido en “un *chullachaqui*,” es decir un tipo de fantasma (17:00). Karamakate mantiene esta sensación de pérdida durante el filme, preguntándose en una escena “¿Dónde han quedado los cantos con que las madres calmaban a sus niños? ¿Dónde están las historias de los ancianos, los susurros de amor, los relatos de las batallas? ¿A dónde se han ido?” (1:27:00). Al describir esta ruptura traumática en la memoria colectiva, *El abrazo* retrata correctamente las tradiciones orales como intrínsecamente ligadas al contenido que transmiten, dependientes de la participación cíclica entre familias y tribus. Cristina Posada Rodríguez escribe “es bueno diferenciar los atributos de la escritura: historia, linealidad, tiempo recto, fijeza, historiografía, que dialogan con los atributos de la oralidad: memoria, circularidad, tiempo cíclico, mutabilidad y mito” (54). Aunque *El abrazo* ofrece un fuerte elogio a los catálogos etnográficos sobre las culturas “exterminadas,” el contenido de la película hace hincapié que el texto es un simulacro

superficial de la transmisión del conocimiento oral/ritual indígena, careciendo de contenido como la entonación, las pausas, el ritmo, la danza, el entorno y los estados mentales alterados (40).

En un intercambio particularmente intenso, Karamakate intenta invertir la concepción de Evan de cómo se podría percibir y categorizar el mundo. Frustrado por la dependencia del explorador de las herramientas de la ciencia, el chamán arranca el mapa de las manos de Evan. Gesticulando, exclama “El mundo es así, enorme. Pero solo eliges ver esto. El mundo habla. Yo solo escucho. Escucha la canción de tus antepasados. Esto es el camino que buscas. Escucha, verdaderamente. No solo con tus orejas” (1:45:00). Para Jean Baudrillard (refiriéndose a “El cartógrafo” de Borges), el mapa es una metáfora útil para describir la cacofonía posmoderna de taxonomías, simbolismos, representaciones, imágenes y simulaciones que dificultan la experiencia de lo “real” (1-8). Así que, en esta escena, la lucha de Evan para conectarse con un aparato sensorial basado en el “oír,” a través de la intuición, la emoción o lo espiritual, parece aún más difícil para un hombre occidental perteneciente a una sociedad inundada con signos. Asimismo, para Edward Said, lo geográfico se identifica con la esencia misma del imperialismo. Escribe que la violencia geográfica, simbolizada por el mapa, es el método por el cual “virtually every space in the world is explored, charted and finally brought under control” (77). El rechazo de Karamakate de las herramientas occidentales de la documentación (en este caso, mapas y cuadernos) representa una defensa de las formas indígenas de conocer la selva y los modos de transmisión de ese conocimiento. Teniendo en cuenta que el momento epifánico principal de Evan proviene de plantas medicinales, eso también apoya que la documentación no es capaz de comunicar grandes cantidades

de conocimiento indígena. Dicho esto, la película también reserva muchos elogios para el trabajo etnográfico realizado por la academia occidental.

El personaje de Manduca, que aún no he mencionado, hace que el retrato de lo indígena resulte más completo y representativo al complicar lo que de otra manera podría parecer una distinción binaria entre un Occidente racional y un Sur místico. Como esclavo liberado, Manduca sirve como guía y asistente de investigación para Theo. El joven Karamakate ve a Manduca con desdén, calificándolo de “caboclo”, un término del idioma tupi (en este caso, utilizado como insulto) que significa “derivado del blanco” (Abrazo 40:00; Wafer 55). Sin embargo, Manduca ha considerado bien su propia ideología e implora a Karamakate que acepte que “Si no logramos que [los blancos] aprendan, será nuestro fin. Y el fin de todo” (1:31:00). Al final, el anciano Karamakate se comporta más como Manduca al aceptar la responsabilidad de enseñar al hombre blanco, al aceptar como responsabilidad la incorporación del hombre blanco en la historia de la selva y en las tradiciones de ella. Manduca actúa como un puente entre las posturas epistémicas del científico y del chamán, así como un puente entre un joven y solitario Karamakate, y un Karamakate más abierto e inclusivo. Maria Chiara D’Argenio señala que el personaje de Manduca invierte lo que Shohat y Stam llaman la “position of lack” que caracteriza a muchas representaciones de indígenas colonizados quienes carecen de inteligencia, agencia, cultura e historia (136). Por el contrario, el compañero de Theo se muestra en una posición de relativo poder. Por ejemplo, domina su propia lengua indígena, otras lenguas indígenas, español y alemán, mientras que Theo se dirige a su compañero en la primera de ellas (137). Manduca es representado como un defensor de su gente y uno que cree que la sociedad indígena deberá adaptarse para sobrevivir y,

paradójicamente, para conservar su identidad. La ideología de Manduca se presenta como una opción híbrida entre los polos epistémicos y cabe en lo que Boaventura de Sousa Santos describe como una “ecología de saberes” en la que los acercamientos epistémicos se valoran por la utilidad en crear un mundo mejor (190).

Las tensiones que encarna Manduca entre varios conocimientos son los principales impulsores de la trama de *El abrazo* y, como es lógico, la película contiene mensajes contradictorios sobre cómo el conocimiento de la Amazonía debe codificarse y transmitirse. Por un lado, Karamakate les ruega repetidamente a Theo y a Evan que abandonen sus posesiones materiales, sus equipamientos científicos, cámaras y cuadernos (32:00, 1:24:00). Maria Ospina, sin embargo, cree que la historia de Guerra está demasiado “deeply anchored in the textual practices of the metropolitan foreigner,” diciendo, “it is as if, without the Western text to back it up, no story could be told about this space” (260). Ella correctamente llama nuestra atención a que la estética visual de *El abrazo*, a menudo al detalle y deliberadamente, se asemeja a las fotos en blanco y negro publicadas por Richard Evans Schultes. Dado que la fotografía como concepto está tan íntimamente arraigada en esta obra, la conversación de Theo y Karamakate sobre el tema no se puede pasar por alto. Al principio, el chamán se siente incómodo de permitir que se quede su fotografía con el científico:

KARAMAKATE

¿Vas a mostrarle mi chullachaqui a tu pueblo?

**Theo asiente con una sonrisa. Karamakate piensa un segundo más y acepta su propuesta. En agradecimiento, Theo se quita su collar cohiuano y se lo ofrece. Pero éste se niega.

KARAMAKATE

Quédatelo. Un collar es parte de un cohiuano. No se puede cambiar.

**Theo agradece, conmovido. (49:30)

En este momento de respeto mutuo, Karamakate permite que Theo difunda imágenes de él y de la selva. Entonces, desde una perspectiva metacinematográfica, Guerra escribe su propio permiso y aprobación por sus métodos. El diálogo sugiere que el Karamakate ficticio aceptaría con gusto el proceso de documentación fílmica; sin embargo, en nuestra realidad de no ficción al menos una tribu denunció públicamente a Guerra por filmar en sus tierras sin una consulta similar. Un representante de la tribu puniave afirma que las tomas más impactantes de la película, las de la cumbre sagrada de Mavicure, fueron obtenidas sin consulta y en violación de la ley 21 de la constitución nacional (“Malestar indígena...”). De la misma manera que el libro de Schultes parece incapaz de hacer una crítica honesta de su propia disciplina, Guerra tampoco parece estar dispuesto a explorar más enérgicamente las potenciales cualidades explotadoras y autoindulgentes de su propio modo de expresión preferido. Por lo tanto, si vamos a emprender el trabajo de valorizar el conocimiento contrahegemónico, entonces debemos considerar con mayor cuidado cuestiones de poder, agencia, y representación que lo que se hace en la conversación entre Karamakate y Theo.

Juanita Agudelo Bernal señala el uso similar del color en *La sombra del caminante* de Ciro Guerra de 2004, que proporciona pistas sobre la concepción de Guerra del blanco y negro como una herramienta para crear una estética nostálgica y surreal. En una entrevista, el director dice:

La sensación visual de la memoria revisada de las fotografías de Bogotá de los años 20 y 30 [1920 y 1930], era una ciudad completamente diferente y esa sensación de tener esas imágenes de documento poético me impactó mucho, yo

sentí que eso fue lo que quería, que la película se sintiera así, que la película se sintiera como un daguerrotipo, como una imagen capturada en el tiempo de otro tiempo, pero que es ahora y es el aquí. (84)

Gabriel García Márquez utilizó similarmente imágenes de daguerrotipo para evocar un sentimiento de nostalgia encantada en *Cien años de soledad* (112, 212).¹¹ Barthes (en *Camera Lucida*) y Sontag (en *On Photography*) sugerirían que la calidad “poética” de la estética fotográfica que emplean tanto García Márquez como Guerra se constituye, en parte, a través de un *memento mori* implícito en toda la fotografía, pero especialmente la fotografía en blanco y negro (Mutis 31). Este efecto de historización, este efecto de nostalgia, se debe en gran parte al papel que tuvo la fotografía en la eventual aceptación y la prominencia del positivismo como concepto. Si bien es cierto que el color al final de la película sirve para contrastar con la implícita certeza empírica del contenido fotográfico (de blanco y negro), no se puede negar que la película promueve el valor científico de la fotografía. Pero Astrid Ulloa nos recuerda que las imágenes de los pueblos indígenas a menudo se utilizan para “reaffirm and maintain neo-colonial or even biocolonial relations of power over [indigenous] lives” (204). De este modo, James R. Ryan describe la fotografía como un instrumento empleado para crear una geografía imaginativa del imperio “through various rhetorical and pictorial devices, from ideas of the picturesque to schemes of scientific classification, and different visual themes, from landscape to ‘racial types’” y por lo tanto permitía que las ontologías coloniales de control viajaran a través del espacio y el tiempo (214).

Guerra concibe su uso del color en *El abrazo* desde una perspectiva contrahegemónica (como lo describiría Santos una obra de arte que se involucra en una

“ampliación simbólica” de epistemologías subalternas) (184). El hecho de que la mayor parte del filme se presenta en blanco y negro resulta como un marcado contraste con el final a todo color. Cuando Evan finalmente bebe *Caapi medora*, introducido como la más fuerte de todas las bebidas alucinógenas, la película se transforma lentamente en coloridas configuraciones biológicas y celestiales (cabiendo bien con la estética científica orientada a documentos discutida anteriormente, esas imágenes de los cosmos son productos del telescopio Hubble) (1:56:00). Karamakate explica que, en este estado, uno experimenta “lugares antiguos donde no existe la vida, ni siquiera su embrión” (1:54:00). Sobre el color, Guerra le dice a *El colombiano* que “cuando uno entra en el mundo espiritual existe una ruptura. Me parecía coherente que la película fuera en blanco y negro, que tuviera esa perspectiva limitada, y que al final se abriera” (Bravo Andrade). Esta veneración del color puede verse como una resistencia contrahegemónica a la “cromofobia” mediante la cual, según David Batchelor, el color en Occidente “has been systematically marginalized, reviled, diminished and degraded” (22). Por otra parte, Michael Taussig advierte del orientalismo en “the combustible mix of attraction and repulsion towards color that brings out its sacred qualities which owe more than a little to the Western experience of colonization as colored Otherness” (“What Color” 9). Deberíamos tener en cuenta estas consideraciones interpretativas culturales, pero también reconocer que las visiones del yagé en realidad se expresan a menudo como bastante coloridas (Barbosa et al. 198; Kjellgren et al. 310). La yuxtaposición de paletas de colores en el filme acentúa visualmente los procesos internos de transformación causados por el ritual del yagé, y en menor medida el ritual de ir al cine. De la misma manera que *The Wizard of Oz* de 1939 contrastaba el mundo de ensueño colorido e hiperreal de

Dorothy con la dureza de la escala de grises del Kansas real, *El abrazo* utiliza el color para emitir un juicio de valor. El blanco y negro textual, fotográfico y científico pre-ritual es, en palabras de Guerra, “limitada”. El color, entonces, tiene el objetivo de atraer la mirada mental del espectador hacia un tipo de sabiduría que asumimos implícitamente que está más cerca de ser “completa”.

La secuencia alucinógena final de la película—con la inclusión de sonidos y formas biológicas/celestiales surrealistas, coloridas, y las tomas de paisajes a vista de pájaro—ilustra cinemáticamente una experiencia en dirección a lo que Federico Campagna denomina un sistema de realidad basado en lo “ineffable as life” (1, 120).¹² Para Campagna, la construcción contemporánea del mundo como un conjunto de supuestos epistemológicos/ontológicos se define a sí misma entre el paradigma hegemónico de la “técnica” y el paradigma contrahegemónico de la “magia”. Si la técnica crece a partir de la fe imperante y absoluta en el poder descriptivo del lenguaje, entonces la magia sirve como “an alternative form of cosmogonic, or world-making imagination” basada en lo que es irreductible a cualquier categoría lingüística (Campagna 2, 5). Desde este marco la técnica es un paradigma exclusivo focalizado en la esencia—lenguaje, medida, unidad, patrón—que posibilita sistemas de finanzas, producción e historia (Campagna 1, 104). Mediante sus lecciones y el ritual alucinógeno, el Karamakate de *El abrazo* intenta quebrar la dependencia de Theo y Evan en la categorización racional, el empirismo y la causalidad. Este diálogo tiene lugar a lo largo de la película, pero se desglosa en el siguiente fragmento:

EVAN
Soy un hombre de ciencia. De hechos reales y palpables. No me puedo guiar por sueños que no tengo.

KARAMAKATE
Sí los tienes y los sigues. ¿Cuántas orillas tiene el río?

**Evan mira frente a él. Contesta sin convicción.

EVAN
Dos.

KARAMAKATE
¿Cómo sabes?

EVAN
Porque así es. Uno más uno igual dos.

KARAMAKATE
Pues no. Este río tiene tres orillas, tiene cinco, tiene mil. Un niño puede entenderlo, pero tú no. El río es el hijo de la anaconda. Lo entendemos en sueños, pero es la verdad real, más real que lo que tú llamas real.

**Evan entiende a medias el razonamiento de Karamakate que desarrolla, abriendo los brazos (1:44:00).

La metafísica de Campagna de lo “ineffable as life” se construye en torno a límites epistemológicos similares a los que Karamakate revela a Evan. La experiencia y trascendencia de esos límites se manifiesta como un acontecimiento arquetípico, el milagro; y la trama de *El abrazo* detalla esencialmente eso—la experiencia de un milagro por parte de Evan y, en menor medida, de Theo (Campagna 1, 135). Al destacar un acontecimiento milagroso, la película ejerce violencia contra la realidad hegemónica, lo que genera una reorientación hacia una realidad (un mundo) de posibilidades.

Los personajes de *El abrazo* desafían el falso sentido de estabilidad epistémica del espectador al entrar tanto al mundo de los sueños como al de los espíritus. De la misma manera, la trama de la película socava otro componente central del sistema epistemológico contemporáneo: el tiempo lineal. El viejo Karamakate le dice a Evan “No eres uno. Eres dos hombres,” refiriéndose a una fusión de las dos líneas de tiempo, una en 1909 y una en 1940 (16:00). El río funciona como un dispositivo cinematográfico que delimita la transición entre las dos tramas paralelas. En varios momentos, la cámara flota hacia el

río y la negrura celestial del río, y cuando la cámara hace nuevamente un paneo hacia arriba han transcurrido unos 30 años (23:00, 1:06:00, 1:26:00). Más que una táctica útil de narración, estas transiciones invitan al espectador a considerar al río como el tiempo mismo. Para los cohiuanos de la ficción, el río es el hijo de la anaconda que descendió de la Vía Láctea hacia el agua con el fin de dar a luz a este mundo y todo lo que contiene (35:00, 1:43:00, 1:53:00). El río en esta mitología es el nexo de la creación desde el cual fluyen tanto el espacio como el tiempo. Esta concepción del río, compuesto de la esencia misma de la creación, que existe simultáneamente con décadas de separación, contrasta fuertemente con el enfoque eurocéntrico del tiempo definido en términos de civilizaciones y progreso tecnológico. Desestabilizando aún más el tiempo lineal, Karamakate hace referencia al vínculo existencial de Evan con Theo, diciendo “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” (1:54:00).

A pesar de que los cohiuanos son un grupo tribal ficticio, se ha demostrado que las estructuras temporales de las tribus amazónicas a menudo se diferencian de las concepciones reguladas y lineales de Occidente. Sinha et al. señalan, por ejemplo, que los amondawas del oeste de Brasil carecen de las estructuras lingüísticas para describir el tiempo en intervalos como minutos o años, y en cambio perciben el tiempo en relación con eventos como el amanecer o los cambios climáticos (150). A lo largo de *El abrazo*, Karamakate le ruega a Evan que se deshaga de todas sus posesiones, y cuando el científico finalmente accede, deja caer su reloj de pulsera en el río con gran dramatismo (1:24:00). El estudio de Sinha et al. de los amondawas postula que el desarrollo en Occidente de sistemas de intervalos basados en el tiempo requirió el “anclaje material” de

artefactos cognitivos culturalmente mediados tales como calendarios y relojes (141). El rechazo de Evan hacia el reloj sirve como un rechazo de su propia confianza en su esquema cognitivo preexistente con respecto al tiempo. Asimismo, el estudio de Elsa Cristina Posada Rodríguez de la oralidad del yurupary colombiano señala que el ritual amazónico sagrado a menudo implica un colapso de las distinciones entre el tiempo sagrado y el tiempo profano. Ella escribe que las nociones de historia lineal inhiben una comprensión más precisa de estos rituales: “Por la paradoja del rito, todo espacio consagrado coincide con el centro del mundo, así como el tiempo de un ritual cualquiera coincide con el tiempo mítico del ‘principio’” (50). Esto concuerda con la descripción que hace Guerra en *El abrazo* del ritual del yagé como la entrada a un espacio sin tiempo, habitado por una entidad que representa a la creación.

Si bien una película no puede representar en su totalidad la diversidad de las mitologías de la Amazonía, para el público no indígena el simple acto de desafiar la supremacía del tiempo lineal es un fuerte acto hacia la “ruptura epistemológica” de Santos. Matthew David Segall atribuye la afinidad occidental con el dualismo en parte a la “obsesión por la medición” que siguió en la historia a la invención de los relojes y la espacialización del tiempo (17). La consecuente fe en el empirismo formó la base para el avance tecnológico, capitalista y de la civilización en la forma que el pensamiento occidental hegemónico concibe estos conceptos. Por el contrario, el modo de tiempo utilizado por Guerra en *El abrazo* es inestable. En diferentes instancias durante la película, el tiempo se presenta como cíclico, en algunas sagrado e infinito, y en otras el tiempo es representado como el río mismo. Anteriormente mencioné cómo *El abrazo* desafía nociones occidentales científicas y ecológicas, pero la desestabilización del

tiempo es tal vez lo más epistémicamente inquietante para los espectadores ya que invalida el proceso mismo de hegemonización. Sin una temporalidad concreta, no se pueden construir argumentos metafísicos sólidos, la causalidad como fuerza de entendimiento se hace nula, y todos los modos de la experiencia se hacen viables en ausencia de la certeza empírica (Tarnas 399). Esta es una concepción emancipadora, ya que ningún sistema de conocimiento puede enorgullecerse de su supremacía como globalizador o hegemónico después de que la realidad se haya quitado las amarras de las restricciones del tiempo lineal fijo. Al descartar simbólicamente su reloj, Evan rompe la tiranía del hegelianismo según el cual la historia se define por el desarrollo progresivo hacia el pensamiento racionalista europeo. Desde ese punto exacto en la película, Evan se siente libre para repensar sus propios puntos de vista, así como Guerra espera que el público acepte un mundo con múltiples perspectivas.

A pesar de los retratos relativamente matizados de las perspectivas indígenas, existe un aspecto de *El abrazo* que amenaza con socavar su eficacia como un catalizador de la ruptura epistémica y de la justicia cognitiva: su representación y defensa de la participación en los rituales chamánicos por parte de los visitantes a la Amazonía. Aunque he demostrado anteriormente que la obra de Guerra ofrece articulaciones sofisticadas de prácticas y de cosmografías no hegemónicas, existe el riesgo de que la audiencia entienda estos conceptos como objetos de consumo más que de comprensión. Esta es una afirmación contradictoria porque la escena final de *El abrazo*, la cual muestra la experiencia de Evan del reino alucinógeno/soñado/sagrado, es uno de los momentos más distintivos, descentralizadores y transformadores de la película. Además, Michael Taussig escribe que la bebida del yagé engendra una experiencia claramente

contrahegemónica que “butts against [...] the fantasy of order by which the conquest of the New World has been so constantly rendered” (“Shamanism” 288).¹³ Habiendo dicho esto, no podemos ignorar que, en muchas maneras, las tradiciones indígenas están siendo transformadas por la presión del interés turístico y consumista en la ceremonia del yagé (y el beber de la infusión fuera de las estructuras del ritual). Alhena Caicedo Fernández escribe que el uso ritual del yagé está hoy marcado por un proceso de comercialización impulsado por la creciente demanda entre extranjeros y colombianos cosmopolitas “pertenecientes a las clases media y de elite y con altos niveles educativos—profesionales y estudiantes universitarios” (70). Este perfil demográfico coincide con el de muchos de los espectadores de *El abrazo* que típicamente asisten a festivales de cine y otras exhibiciones de cine de autor (Cortés Acosta y Ospina Bernal 256; Martín 357; Yolal 260). En ese contexto, la película de Guerra puede actuar no solo como una herramienta didáctica o incluso como puro entretenimiento, sino también como una publicidad de un bien de consumo de moda comercializado como una alteridad radical destilada para ser consumida taza a taza.

Caicedo Fernández escribe que el mercado alternativo-esotérico para el consumo de rituales indígenas incentiva la descontextualización de las prácticas rituales en la imaginación del público:

[El mercado para el consumo de ayahuasca] depende de la capacidad de convertir ciertos productos culturales en fetiches. Simplificar y estandarizar los usos rituales del yagé en la ciudad ha sido posible debido a una lógica de económica simbólica de las representaciones, que construye por un lado metáforas del tipo

‘la parte por el todo’: el taita/lo indígena; la toma de yagé/el pensamiento indígena; lo indígena/ideal de bienestar alternativo. (82)

El énfasis de *El abrazo* en el consumo de yagé corre el riesgo de propagar estas asociaciones sinecdócticas a costa de una comprensión más completa de los mundos indígenas. El enorme papel del yagé en la película queda subrayado por su uso como el principal dispositivo impulsor de la trama y por el acontecimiento de resolución que concluye la obra. Las últimas frases de Karamakate sugieren que, al beber la mezcla de *yakruna*, Evan completará su iniciación en todo lo que respecta a un cohiuano: “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. Vuelve entero. Eres cohiuano” (1:55:00). Esta afirmación de que el yagé puede hacer que el extranjero se sienta “entero” da una pista de lo que impulsa a muchos a buscar experiencias de turismo chamánico: una inquietante sensación de alienación o “un estado de emergencia generalizado” causado por la condición capitalista contemporánea (Caicedo Fernández 71; Dobkin de Rios y Rumrill 84; Fotiou 158).

Desafortunadamente, si el consumo de yagé como tema eclipsa las representaciones de epistemes ecológicas, ontológicas y temporales de la película, las posibles soluciones a esa alienación generalizada podrían perderse en la traducción.

Aunque *El abrazo* se comercializa como una historia indígena (y en las maneras detalladas anteriormente funciona como tal), es también una historia del origen de la participación de Occidente en el ritual amazónico indígena. En la medida en que la película otorga un permiso tácito y una aprobación de dicha participación, Guerra corre el riesgo de contribuir a la misma forma de supresión epistemológica que hasta ahora he

argumentado que su película hace bien en combatir. En los materiales promocionales provistos a la prensa tras el lanzamiento de *El abrazo*, Guerra dice “I wanted to tell a story about these new encounters, but from a new perspective, in which the protagonist wasn’t the white man as usual, but the native” (5). Por supuesto, esta afirmación se puede leer como irónica o ingenua, dado que sería más probable que los indígenas se consideren menos “encontrados” que víctimas de genocidios o esclavizados. El epílogo que sigue a la película parece apoyar esta afirmación en forma de una dedicatoria a “la memoria de los pueblos cuya canción nunca conoceremos” (2:04:00). Ese mismo texto también hace referencia a los diarios de viaje de Schultes y Koch Grünberg como “lo único que hoy se conoce de una gran cantidad de culturas Amazónicas,” lo cual indudablemente es cierto en algunos casos. Pero el guión de rodaje indica que Guerra prestó también mucha atención a la importancia histórica de la investigación etnobotánica en la Amazonía. En esta versión anterior, los científicos occidentales son elogiados por abrir los rituales indígenas para que sean incorporados por la cultura psicodélica occidental:

Crédito: 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.

La difusión de estos textos dio lugar a los primeros movimientos ecologistas, y fue de gran influencia para la sicodelia, la Generación Beat y los movimientos contraculturales que sacudieron al mundo en la segunda mitad del siglo XX. (130)

Esta afirmación es cierta. Por ejemplo, Schultes coescribió *Plants of the Gods* con Albert Hoffman, el químico a quien se le atribuye el descubrimiento del LSD. La sección de ese libro sobre “análogos de la ayahuasca” (sintetizaciones farmacéuticas de la bebida de

ayahuasca, por utilizar la palabra más conocida en el extranjero de Colombia) promueve la DMT (el principal componente alucinógeno activo en la ayahuasca) como “appropriate medicine for hypermaterialistic humanity” y como catalizadora de una “entheogenic reformation [...] bringing about a true religious revival that will help to bring in the new millennium” (137). Hoy en día, la actriz Lindsay Lohan indica en la revista *Times Style* que la ayahuasca “cambió [su] vida,” la Multidisciplinary Association for Psychedelic Studies (MAPS) presiona a los gobiernos (a menudo con éxito) para que creen vías legales para la investigación médica de la ayahuasca, y los turistas pueden reservar en línea alojamientos (a veces lujosos) en retiros de ayahuasca en Colombia y otros lugares (Ginsberg; Leite; Fotiou 169). En la actualidad, cuando la ayahuasca está siendo separada de sus raíces, consumida fuera de los rituales y utilizada para propósitos más allá de los situados dentro de los contextos indígenas, *El abrazo* retrata y celebra el momento histórico preciso en el que la bebida cayó en el ámbito de la mirada imperial, comercial y turística (además de científica, discutido anteriormente).

El viaje de Theo y Evan se ajusta a los tropos familiares por los que la ficción ha ayudado a los emprendimientos coloniales del pasado. *El abrazo* presenta al conocido “aventurero ambiental” que se pierde en tierras desconocidas y exóticas (Aponte Motta 96). En las palabras de Mary Louise Pratt, esto a menudo toma la forma de un blanco “seeing man” y emprende una anti-conquista a través de la zona de contacto colonial (Pratt 8-9). De la misma manera que *La vorágine* de Eustasio Rivera cuenta la historia de la expedición de Arturo Cova a lo que Ericka Beckman llama “the export real,” *El abrazo* no puede escaparse de algunas de las limitaciones expresivas de sus protagonistas (186). Beckman argumenta que la novela clásica colombiana de Rivera “can see that

exploitation is the motor of the rubber trade, but it cannot meet it head on” debido a la perspectiva del narrador como un hombre élite de la clase letrada (Beckman 184; Taussig, “Shamanism” 77). De manera similar, la película de Guerra lanza duras críticas a una economía construida alrededor de una mercancía (caucho) mientras que en gran medida leoniza a los bioprospectores que llegan a la Amazonía para convertir la medicina tradicional indígena de plantas en productos farmacéuticos, materias primas y mercancías turísticas.

Guerra posiciona su película cerca de lo que Pratt llama “sentimental travel writing,” supuestamente en contraposición a las articulaciones imperiales de la conquista (38). Pero en esta estructura narrativa, la inocencia y pasividad del protagonista occidental a menudo sirve para sanear y mistificar lo que de otro modo sería un intento expansionista y extractivista (77). Aunque las representaciones de Guerra de epistemes indígenas son de valor para el espectador, este relato del aventurero ambiental sentimental no se aleja lo suficiente de las estructuras narrativas trilladas de los relatos de viajes selváticos como para evitar de manera efectiva el esencialismo y el reduccionismo. Específicamente, estos tropos incluyen una selva definida por la locura, el salvajismo, la violencia y la crueldad que se pueden notar en obras como *Fitzcarraldo*, de Werner Herzog, *Aguirre: Wrath of God* también de Herzog, *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad y *La vorágine*, mencionada anteriormente (Wylie 139). Además, esas narrativas, como *El abrazo*, encaja bien en una parábola que, según Adrián Pérez Melgosa, nos resulta muy familiar, en la que “the Anglo character [...] carries the responsibility of fulfilling a native prophecy and becomes the savior of both these people and the ecological balance of their planet” (141).

El abrazo trata la bebida de ayahuasca con otro tropo conocido que Timothy Morton llama la “poetics of spice” por la cual las mercancías se estetizan y se convierten en artículos de lujo. En su análisis de las representaciones literarias de las especias (canela, pimienta, etc.) durante el período romántico de finales del siglo XVIII y principios del XIX, Morton afirma que los autores ingleses que querían desafiar al capitalismo y al imperialismo de su época a menudo utilizaban un lenguaje poético que romantizaba y exaltaba el mismo comercio de mercaderías al que intentaban desprestigiar (8). Morton escribe que los lectores (los espectadores en nuestro caso) experimentan una poética de la especia entre los polos de la écfrasis y la fantasía (129-131). La ayahuasca en *El abrazo*—especialmente en la escena final—se representa con una energía ecfástica que imagina la bebida como el cumplimiento de todo lo que simboliza en la mente del occidental. Por otro lado, la ayahuasca como fantasía invita al espectador a reflexionar sobre la incapacidad del medio fílmico para captar plenamente la esencia de este brebaje. La última toma de la película—que presenta a Evan después del ritual, posando a orillas del río, rodeado por una nube de mariposas—permite a los espectadores plantear cualquier cantidad de efectos que la bebida de ayahuasca pueda generar en el bebedor, pero no ofrece una interpretación precisa (2:00:00). Cabe destacar que Guerra excluye en gran medida las realidades comunes del ritual de la ayahuasca, como la defecación, el malestar mental/emocional e incluso el terror (Kjellren et al. 312). Evgenia Fotiou escribe que estos tipos de estereotipos positivos de la experiencia de la ayahuasca equivalen al borrado de las realidades y dificultades de los pueblos indígenas (170). La idealización de la ayahuasca que se manifiesta en *El abrazo* se puede encontrar en otros estrenos cinematográficos latinoamericanos recientes como *Icaros: A Vision* de Perú, *La planta*

madre de Argentina, y *O Sussurro do Jaguar* también de Colombia. Películas como estas—que se centran fuertemente en el viaje del visitante no indígena hacia una ceremonia de ayahuasca—contribuyen a lo que Fotiou considera una “mainstreaming phase” mundial que, en última instancia, ajusta el ritual de la ayahuasca a un marco de “universal spirituality” que es más fácil de comercializar e interpretar por parte de los públicos de Occidente (157, 165). Entonces, en este sentido, la película contribuye a un extractivismo cultural que cambia la cultura de chamanismo en Colombia.

El grado en que las prácticas y cosmografías indígenas amazónicas en *El abrazo* son valorizadas e incorporadas o son trivializadas y consumidas depende de cómo los espectadores individuales internalizan la experiencia cinematográfica. La esencia de esta elección sobre cómo interpretar *El abrazo* se centra en una valoración hecha por el espectador, es decir, ¿en qué momento comienza la experiencia del ritual para Theo y Evan? Muchos dirán que el ritual se realiza a los 1:52:00, cuando Evan recibe la grandiosa descarga cósmica alucinógena del yagé. Pero otros dirán que el proceso del ritual comienza en el minuto 7:00, cuando Karamakate comienza a enseñarle a Theo sobre la selva, sus habitantes, sus espíritus y las prohibiciones de alimentación/conducta que siguen al consumo de yagé. A través de esta última interpretación, las articulaciones de las epistemologías y cosmografías indígenas a lo largo de la película componen el núcleo de una experiencia ritual que es participativa, dialógica y didáctica. Del mismo modo, los espectadores de *El abrazo* pueden experimentar el cuerpo de la película como la fase liminal de su propio ritual cinéfilo, en el que los acontecimientos más desorientadores y formativos se suceden a lo largo de todo el filme, y no sólo en el momento de la conclusión de la película. Por este marco básico para entender el ritual,

elaborado por Arnold van Gennep y Victor Turner, un rito de pasaje se compone típicamente de un rito de separación, seguido de un pasaje liminal, y termina con la reconstitución postliminal de *communitas* (Thomassen 3). El final alucinatorio (tanto para Evan como para el espectador) puede entenderse como el momento de la reincorporación, o el renacimiento al mundo, y no como el lugar más sustantivo de producción de significado dentro de la película (Thomassen 3, 71). En la mayoría de los rituales—y en este caso me refiero al viaje dentro de la película, al ritual de yagé también en la película y al ritual del cine—es en el pasaje cuando los participantes están más abiertos al cambio y al crecimiento epistemológico. Según Bjørn Thomassen, en esta fase intermedia los participantes experimentan una pérdida de marco en la que “liminality opens the door to a world of contingency where events and meanings—indeed ‘reality’ itself—can be moulded and carried in different directions” (7). En este sentido, y de acuerdo con Rachel Moore, el trabajo del cineasta no se diferencia conceptualmente del de un chamán, en tanto que la tecnología de la cámara funciona de manera muy parecida a las historias, canciones e imágenes que acompañan a los rituales de la medicina natural (5). Ella escribe que en Occidente “the camera is our one magical tool flush with animistic power to possess, enchant, travel through time and space, and bewitch” (163). Es el uso que hace Guerra de estas “herramientas mágicas” de rituales cinematográficos descritas por Moore, lo que hace que su trabajo sea particularmente efectivo para desafiar y subvertir las posiciones epistemológicas de muchos espectadores.

Al crear una obra con una fuerte cualidad liminal descentradora, Guerra ha creado un espacio para el espectador en el que los sistemas de conocimiento alternativo tienen más probabilidades de enraizarse. Volviendo a *Epistemologies of the South*, Santos

escribe que los espacios donde el intercambio epistemológico ocurre a través de líneas culturales son “places of enunciation of the ecology of knowledges [that exist] anywhere where knowledge aims to turn into a transformational experience” (211). En última instancia, la ecología de los conocimientos de Santos busca una “igualdad de oportunidades” en la que la utilidad situacional de cualquier tipo de conocimiento se valore en igual medida que sus contribuciones a la construcción de “a more just and democratic society, as well as one more balanced in its relations with nature” (190). Aunque la película visibiliza y valoriza principalmente los conocimientos indígenas, no afirma la primacía universal de ningún sistema. Por ejemplo, en un caso, Karamakate reprende a Theo por no instruir a los líderes tribales en la navegación con brújula. “No puedes impedir que aprendan. El conocimiento es de todos” dice Karamakate, reconociendo que él no caracteriza el conocimiento occidental como un opuesto inferior al conocimiento indígena, sino más bien como una herramienta de las muchas disponibles para crear mejores mundos posibles (30:00).

En la actualidad, los conocimientos y prácticas indígenas ya están siendo aprovechados en proyectos de cambio político, económico y ecológico en Colombia y América Latina. Como tal, los cineastas como Guerra—especialmente aquellos de descendencia no indígena—deben tener cuidado y precaución al representar a las culturas amazónicas. Sin embargo, si se interpreta con matiz, dada su distribución relativamente amplia, *El abrazo* podría contribuir a resolver problemas que se describen en su propia narrativa. Dentro de la película, vemos estos problemas de las epistemologías hegemónicas universalizadoras del Norte que se manifiestan como imperio, extractivismo, mercantilización, estatismo y positivismo científico. Por supuesto, estos

fenómenos continúan hoy en día y contribuyen de muchas maneras a una condición global generalizada de emergencia que, según Arturo Escobar, se caracteriza por una “ubiquity of the language of crisis [with respect to] the planetary ecological and social condition” (21). Escobar predice una era de desmoronamiento en la que las monoculturas eurocéntricas dominantes del conocimiento son expuestas y desafiadas a través de una comprensión relacional y pluri-ontológica del mundo(s) (21). La capacidad de los cineastas para afectar la creación de esos mundos se deriva de lo que Frederik Tygstrup describe como la esencia misma del arte. Según él, lo básico del arte es “the moulding of forms that deviate from the habitual forms of intuition, defamiliarize perception, and suspend our beliefs concerning the order of things” (96). Por esta razón, una película como *El abrazo* puede actuar como una herramienta para el tipo de desintegración o recreación del mundo simbólico que Escobar cree que ocurrirá a gran escala.

Localmente en Colombia, los líderes y activistas indígenas ya están trabajando para ampliar el reconocimiento y el empleo de sus saberes ancestrales a pesar de siglos de marginalización. La forma en que los pueblos indígenas se construyen en la imaginación popular puede traducirse en poder político. Según indica Astrid Ulloa en su libro, *The Ecological Native*, para los activistas indígenas con una serie de objetivos (como la autonomía, la restitución del territorio o la oposición a los proyectos neoextractivistas), la identidad “nativa ecológica” que prevalece en el imaginario de la sociedad es una de las herramientas más eficaces para dar forma a los discursos políticos (217).¹⁴ Por supuesto, es probable que cualquier representación de los pueblos indígenas sea incompleta, reduccionista o problemática, y una película como *El abrazo* puede ser más útil para los esfuerzos de los activistas indígenas al presentar descripciones precisas de las creencias

amazónicas. Pero en su conjunto, una mayor conciencia sobre las epistemologías indígenas puede ser útil para los líderes tribales, aliados y activistas que buscan proponer y manifestar cambios. Por ejemplo, Álvaro Diego Herrera Arango informa que en 2009 la alianza indígena de promoción política en Leticia, Colombia cambió su nombre por el de “Plan de Salvaguardia Étnica de los Hijos del Tabaco, la Coca, la Mandioca Dulce y el Yagé” para dejar claro que los grupos involucrados ven su territorio, los recursos dentro de él y a sí mismos como inextricablemente vinculados—una conexión enfatizada en *El abrazo* (127). En 2017, miembros de las comunidades arhuaca, kogui, wiwa y kankuama lograron detener nuevos proyectos mineros en la Sierra Nevada. En ese caso, el Consejo Territorial de Cabildos de la Sierra Nevada de Santa Marta llamó a las expansiones mineras “una profanación y destrucción cada vez mayor en los sitios y espacios sagrados que garantizan el equilibrio de la vida, el agua y todo el ordenamiento natural (Barrios). De la misma manera, en 2000, la Unión de Médicos Indígenas Yageceros de la Amazonía Colombiana (UMIYAC) hizo uso de su plataforma pública como practicantes de la ceremonia de la ayahuasca para oponerse con éxito a la imposición de patentes legales occidentales sobre plantas sagradas por parte de corporaciones farmacéuticas multinacionales (un acto de biopiratería simbolizado en *El abrazo* por la búsqueda de Evan del *yakruna* para mejorar los procesos de fabricación) (UMIYAC, “Code” 37, “Declaration” 1). Al familiarizar a los espectadores con estos argumentos basados en cosmografías indígenas locales y posiblemente hacer que los comprendan mejor, *El abrazo* funciona como complemento artístico de los agentes de cambio que luchan por hacer que las perspectivas de la Amazonía colombiana se incorporen a las realidades políticas nacionales y locales.

De manera más general, y fuera de cualquier consideración específica dentro del contexto de Colombia, o de los movimientos sociales indígenas, *El abrazo* desempeña una función disruptiva dentro del vientre de la bestia, por así decirlo. En su ensayo, “What’s Wrong with a One-World World,” John Law escribe que los ciudadanos del imperio cognitivo del Norte epistemológico (incluyendo muchos académicos como yo y, podríamos suponer, latinoamericanos cosmopolitas como Ciro Guerra), “need to find ways of puncturing the propensity of the North to self-sealing one-world metaphysics” (11). Esta es una tarea fundamental para remediar lo que Law llama “reality-injuries”; lo que he llamado problemas intransigentes causados por el capitalismo tecnocientífico. Para Santos, las semillas del pensamiento político plantadas en el pasado reciente latinoamericano contienen las claves de un “pensamiento utópico” que abre nuevos caminos para un cambio radical. Explica que este modo de pensar se basa en “the imagination’s exploration of new modes of human possibilities and styles of will and the confrontation by imagination of the necessity of whatever exists just because it exists on behalf of something radically better that is worth fighting for and to which humanity is fully entitled” (56).

El abrazo funciona como un tipo de esa exploración imaginativa de lo posible en sus retratos de ontologías relacionales holísticas, modos indígenas de transmisión del conocimiento y concepciones temporales incuantificables e inestables. Pero la obra es de una doble esencia, ya que además conlleva tendencias a romantizar y consumir lo indígena. La película contrasta epistemes indígenas con un telón de fondo de destrucción y crueldad colonial, insinuando su utilidad en oposición a los sistemas opresivos del pasado y del presente, aunque Guerra solo parece proporcionar reconocimientos parciales

de su propia complicidad en dichos sistemas. Sin embargo, más allá de las articulaciones epistemológicas ofrecidas dentro de la diégesis de la película, la contribución subyacente de *El abrazo* no es la manifestación de ningún conjunto de alternativas epistemológicas. Así como no imaginamos que el personaje de Evan—después de su viaje revelador a través de la Amazonía colombiana—permanezca en la selva para vivir como lo haría un cohiuano, el director indudablemente no tiene la intención de que los espectadores adopten las perspectivas de Karamakate *in toto*. Lo que *El abrazo* hace es provocar en el espectador una productiva comprensión (por lo menos, la sensación de ella) de que el mundo en el que habitamos no es una construcción *a priori*, sino una construcción multiplicativa—siempre presente y siempre expandiéndose—y, por lo tanto, es una amalgama de infinitos mundos posibles. Es en esta expansión del mundo, del modo de que Guerra intenta ejecutar con su filme, que se encuentran las posibilidades de esperanza frente a los oscuros futuros mundiales que a menudo parecen casi inevitables.

Notas

¹ Por supuesto, hay que decir que las diez películas colombianas más vistas componen solo el 7.3% del total de taquilla nacional, mientras que las diez películas extranjeras más vistas componen el 34.5% de la taquilla nacional (Min. Cultura 97-107).

² En Colombia, los que administran el ritual de yagé se suelen conocer como ayahuasqueros, curanderos o taitas. Usaré la palabra chamán para vincular mi argumento con el mayor cuerpo de investigación y con el lenguaje utilizado en la película. Sin embargo, debe estipularse que este es un término contestado y, de hecho, una construcción occidental.

³ Para más información sobre mundos múltiples y el pluriverso véase *Territories of Difference: Place, Movement, Life, Redes* de Escobar, *Encountering Development: The Unmaking of the Third World* también de Escobar, *Science and an African Logic* de Verran, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking* de Mignolo, *William James: Politics in the Pluriverse* de Ferguson, *We Have Never Been Modern* de Latour, *The End of the Cognitive Empire: The Coming of Age of Epistemologies of the South* de Santos, y *Another Knowledge is Possible: Beyond Northern Epistemologies* editado por Santos.

⁴ Mutis señala que, al incluir estos documentos dentro de la trama de la película, Guerra emplea un *mise en abyme* metatextual que “ejemplifica la teoría estética del filme y opera como metáfora de la ficción (33).

⁵ La composición exacta de la ayahuasca varía mucho a través del mundo, sin embargo, por lo general, incluye una combinación de la vid *banisteriopsis caapi* y la *psychotria viridis*, que proporciona la dimetiltriptamina (DMT), principal responsable de los efectos alucinógenos de la ayahuasca. Otros nombres para la ayahuasca incluyen, pero no exclusivamente: yagé, yajé, natem, nixi, pae, caapi, pildé, kamarampi, oni xuma, kahi, dapa, honi, bejuco de oro, la purga y daimé (Rivera Cachique 19). Me referiré al yagé y a la ayahuasca según el contexto (local e internacional).

⁶ Para más información sobre la biosemiótica del mundo no humano, véase el marco de “autopoiesis” en *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding* de Maturana y Varela, y el marco de *Umwelt* en *A Foray into the Worlds of Animals and Humans: With a Theory of Meaning* de Uexküll.

⁷ Para más información sobre la ontología orientada hacia el objeto, véase *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything* de Harman, *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality* de Morton, *The Nonhuman Turn* editado por Grusman, y *Vibrant Matter: A Political Economy of Things* de Bennett.

⁸ En cuanto a la imposición de creencias, el guión de rodaje tiene un breve intercambio entre Karamakate y el portugués (el guión lo llama Anizetto). A: “[en una mezcla de español y portugués] No la curaste [mi esposa].” K: “[en español] Mañana estará mejor.” A: “Eres un falso profeta. Como los curas.” K: “[Karamakate no deja amedrentar] no se puede apurar a la naturaleza.” A: “¿Viste cómo quedaron ellos por imponer falsos dioses?” K: “Yo no impongo nada.” (86). Si bien esta conversación no está en el filme

final, la caracterización de la cosmovisión de Karamakate como una que no requiere ninguna imposición (en contraste con las cosmovisiones occidentales) es notable.

⁹ La voz de Wade Davis es, en muchos sentidos, inseparable de la de Schultes. Davis narrativizó la vida de su mentor, Schultes, en el popular *One River: Explorations and Discoveries in the Amazon Rain Forest*. El libro es un elogio del antropólogo que elevó a Schultes a un cierto nivel de visibilidad fuera de los círculos académicos. Los eventos y diálogos específicos en ese libro son en gran parte imaginados por Davis. Este hecho complica aún más las raíces históricas de *El abrazo*, dado que el personaje Evan se basa en gran medida en Schultes, ya que en la forma que está construido en la imaginación popular, en gran parte a través de los relatos semi-ficticios de Davis.

¹⁰ Los otros dos son *Zwei Jahre Unter Den Indianern: Reisen in Nord West Brasilien* (*Dos años entre los indios: viajes in nordeste Brasil*) y *Vom Roraima Zum Orinoco* (*Del Roraima al Orinoco*), ambos de Koch Grünberg.

¹¹ “Úrsula dispuso un duelo de puertas y ventanas cerradas, sin entrada ni salida para nadie como no fuera para asuntos indispensables; prohibió hablar en voz alta durante un año, y puso el daguerrotipo de Remedios en el lugar en que se veló el cadáver, con una cinta negra terciada y una lámpara de aceite encendida para siempre. Las generaciones futuras, que nunca dejaron extinguir la lámpara, habían de desconcertarse ante aquella niña de faldas rizadas, botitas blancas y lazo de organdí en la cabeza, que no lograron hacer coincidir con la imagen académica de una bisabuela” (García Márquez 112).

¹² Por otro lado, María Ospina escribe que estas tomas aéreas técnicamente difíciles están “at odds with the indigenous epistemologies that the film seeks to validate and dignify” porque requieren mucha tecnología y mucho capital para crearse, resultando una “aestheticized gaze” que hace eco de anteriores filmes colonialistas (262).

¹³ En otro ensayo, Taussig especula que el chamanismo de Putumayo (que incluye el ritual yagé) actuó en Colombia como “a powerful hinderance to the spread of the market culture of utilitarianism as well as to the hegemony of the state and the hierarchically organized ‘great’ religions such as Christianity” (“Folk Healing” 489). Por otra parte, al menos un estudio afirma que el consumo de ayahuasca “enhances creative divergent thinking” en los usuarios (Kuypers et al.). Tal hallazgo sugiere que la ceremonia de ayahuasca puede hacer que los participantes estén más abiertos a modos de pensamiento alternativos.

¹⁴ Jean E. Jackson escribe que esta estrategia (el aprovechamiento del imaginario público predominante), entre otras, ha permitido a los grupos sociales indígenas en Colombia tener un éxito político “extraordinario” en comparación con las realidades demográficas del grupo (2, 4). Los pueblos indígenas en Colombia hablan 64 lenguas distintas y forman 87 pueblos (29). En 2005, el 3,4% de la población nacional (1,4 millones de ciudadanos se autoidentificaban como indígenas) (29). A pesar de las identidades fragmentadas y la pequeña proporción de población, Jackson escribe que los grupos de movimientos sociales indígenas de Colombia son una de las fuerzas políticas “más organizadas” del país (5).

Obras citadas

- Agudela Bernal, Juanita. *Análisis del color en las películas de Ciro Guerra* (tesis). Pontificia Universidad Javeriana, 2001.
- Álvaro Diego, Herrera Arango. “Safeguarding the Witoto: How Indigenous Law May Challenge the Universality of Human Rights”. *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies*, editado por Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola, y Chloe Rutter-Jensen, U of Rochester P, 2017, pp. 121-134.
- Andermann, Jens. *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Ediciones metales pesados, 2018.
- Aponte Motta, Jorge. “Leticia para turistas: imaginarios, narrativas y representaciones de una ciudad amazónica”. *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, vol. 26, no.2, jul.-dic. 2017, pp. 93-111.
- Barbosa Ribeiro, Paulo Cesar, et al. “Altered states of consciousness and short-term psychological after-effects induced by the first time ritual use of ayahuasca in an urban context in Brazil”. *Journal of Psychoactive Drugs*, vol. 37, no. 2, 2005, pp. 193-201.
- Barrios, Miguel. “Minería está acabando con la Sierra Nevada: indígenas”. *El Herald*, 31 de jul. 2017, <https://www.elheraldo.co/cesar/mineria-esta-acabando-con-la-sierra-nevada-indigenas-387893>.
- Batchelor, David. *Chromophobia*. Reaktion Books, 2000.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Traducido por Sheila Faria Glaser, The U of Michigan P, 2006.

- Beckman, Ericka. *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*. U of Minnesota P, 2013.
- Benjamin, Walter. "Capitalism as Religion". *The Frankfurt School on Religion: Key Writings by the Major Thinkers*, editado por Eduardo Mendieta, traducido por Chad Kautzer, Routledge, 2005, pp. 259-262.
- Bravo Andrade, Daniel. "¿Por qué *El abrazo de la serpiente* está en blanco y negro?" *El colombiano*, 21 de feb. 2016, <http://www.elcolombiano.com/cultura/cine/el-abrazo-de-la-serpiente-blanco-y-negro-KD3630491>.
- Boisen, Camilla. "The Changing Moral Justification of Empire: From the Right to Colonise to the Obligation to Civilise". *History of European Ideas*, vol. 39, no. 3, Taylor and Francis, 11 de sep., 2012, pp. 335-353.
- Caicedo Fernández, Alhena. "El uso ritual de yagé: patrimonialización y consumo en debate". *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 46, no. 1, enero-jun., pp. 63-86.
- Campagna, Federico. *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*. Bloomsbury Academic, 2018.
- "Cien años de la matanza de La Chorrera, Amazonas". *El tiempo*. 7 de octubre, 2012, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12288557>.
- Cortés Acosta, Diana, y Juliette Ospina Bernal. "El consumidor colombiano habla de cine". *Revista Nómadas*, vol. 48, Universidad Central, 4 de sept. 2018.
- 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, 10 de mayo, 2018, pp. 131-153.

- Davis, Wade. *One River: Explorations and Discoveries in the Amazon Rain Forest*. Touchstone, 1997.
- Dobkin de Rios, Marlene, y Roger Rumrill. *A Hallucinogenic Tea, Laced with Controversy: Ayahuasca in the Amazon and the United States*. Praeger, 2008.
- Escobar, Arturo. "Thinking-feeling with the Earth: Territorial Struggles and the Ontological Dimension of the Epistemologies of the South". *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 11, no. 1, enero-abr. 2016, p.11-32.
- Flórez Alonso, Margarita. "Can We Protect Traditional Knowledges?" *Another Knowledge is Possible: Beyond Northern Epistemologies*, editado por Boaventura de Sousa Santos, Verso, 2008, pp. 249-271.
- Fotiou, Evgenia. "The Globalization of Ayahuasca Shamanism and the Erasure of Indigenous Shamanism". *Anthropology of Consciousness*, vol. 27, no. 2, 2016, pp. 151-179.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Vintage Español (Random House), 2003.
- Ginsberg, Merle. "Ayahuasca, Hollywood's Hip, Heavy Hallucinogen: 'It's Hardly What You Call Partyin'"'. *Hollywood Reporter*, 25 de sept. 2015, <https://www.hollywoodreporter.com/news/ayahuasca-hollywoods-hip-heavy-hallucinogen-825957>.
- Guerra, Ciro. *El abrazo de la serpiente*. Google Play Store, subido feb. 2016. Buffalo Films, Caracol Televisión, Dago García Producciones, 2015.
- . "Press Kit". *Embrace the Serpent Official Website*, accedido 13 de diciembre, 2017, www.embraceoftheserpent.oscilloscope.net/.

Guerra, Ciro, y Jaques Toulemonde. “Guion de rodaje”. *Cinema23.com*, 12 de jul. 2016,
<https://cinema23.com/wp-content/uploads/2016/07/El-abrazo-12-jul.pdf>.

Haraway, Donna. “The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others”. *Cultural Studies*, editado por Grossberg et al., Routledge, 1991.

Hoyos, Andrés. “‘El abrazo de la serpiente’, viaje a lo profundo de la selva indomable”. *El Tiempo*, 23 de mayo 2015,
<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15812637>.

Jackson, Jean E. *Managing Multiculturalism: Indigeneity and the Struggle for Rights in Colombia*. Stanford UP, 2019.

Kandell, Jonathan. “Richard E. Schultes, 86, Dies; Trailblazing Authority on Hallucinogenic Plants”. *The New York Times*, 12 de abr., 2001,
www.nytimes.com/2001/04/13/us/richard-e-schultes-86-dies-trailblazing-authority-on-hallucinogenic-plants.html.

Kjellgren, Anette. “Experiences of Encounters with Ayahuasca—the Vine of the Soul”. *Journal of Psychoactive Drugs*, vol. 41, no. 4, 2009, pp. 309-315.

Kupfers, K.P., et al. “Ayahuasca enhances creative divergent thinking while decreasing conventional divergent thinking”. *Psychopharmacology*, vol. 233, no. 18, sept. 2016, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/27435062>.

“La derrota triunfal de ‘El abrazo de la serpiente’”. *El espectador*, 28 de feb. 2016,
<https://www.elespectador.com/entretenimiento/agenda/cine/derrota-triunfal-de-el-abrazo-de-serpiente-articulo-619347>.

- Law, John. "What's Wrong with a One-World World". *Heterogeneities.net*. 25 de sept. 2011,
<http://www.heterogeneities.net/publications/Law2011WhatsWrongWithAOneWorldWorld.pdf>.
- Leite, Marcelo. "Ecstasy and LSD May Soon Be Used to Treat Mental Disturbances".
Folha de S.Paulo, 17 de jun. 2017,
<https://www1.folha.uol.com.br/internacional/en/brazil/2017/06/1893787-ecstasy-and-lsd-may-soon-be-used-to-treat-mental-disturbances.shtml>.
- Madrid, Isis. "How This Century-Old Photo Inspired Colombia's 1st Oscar-Nominated Film". *Public Radio International*, 16 de feb. 2016, www.pri.org/stories/2016-02-09/how-old-photo-inspired-colombias-first-oscar-nominated-film.
- Malagón Llano, Sara. "El abrazo de la serpiente". *El espectador*, 20 de abr. 2015,
<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/el-abrazo-de-serpiente-articulo-556133>.
- "Malestar indígena por 'El abrazo de la serpiente'". *Las2orillas.com*, 28 de enero 2016,
<https://www.las2orillas.co/malestar-indigena-por-el-abrazo-de-la-serpiente/>.
- Martín, Montserrat Gil. *Comportamiento del consumidor de cine en salas: factores motivacionales y tipología del consumidor* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, sept. 2015, <https://eprints.ucm.es/46080/1/T39110.pdf>.
- Ministerio de Cultura de Colombia. "Anuario Estadístico Cine Colombiano 2016".
Página web oficial del Ministerio de Cultura de Colombia,
<http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Paginas/Anuarios.aspx>,
accedido el 22 de dic. 2018.

- Moore, Rachel O. *Savage Theory: Cinema as Modern Magic*. Duke UP, 2000.
- Morton, Timothy. *Humankind: Solidarity with Nonhuman People*. Verso, 2017.
- . *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. U of Minnesota P, 2013.
- . *The Poetics of Spice: Romantic Consumerism and the Exotic*. Cambridge UP, 2006.
- Mutis, Ana María. “El abrazo de la serpiente o la re-escritura del Amazonas dentro de una ética ecológica y poscolonial”. *Hispanic Research Journal*, vol. 19, no. 1, Taylor and Francis, feb. 2018, pp. 29-40.
- Ospina, María. “Natural Plots: The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema”. *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies*, editado por Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola, y Chloe Rutter-Jensen, U of Rochester P, 2017, pp. 248-266.
- Pérez Melgosa, Adrián. “The Ends of Magic: Post-Magical Realisms and the Affect of Discovery”. *Cinema and Inter-American Relations: Tracking Transnational Affect*, Taylor and Francis, 2012, pp. 106-142.
- Pineda Camacho, Roberto. “La casa Arana en el Putumayo”. *Banrepcultural.org, Red Cultural del Banco de la República en Colombia, Credencial Historia*, no. 160, abril, 2003, <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-160/la-casa-arana-en-el-putumayo>.
- Posada Rodríguez, Elsa Cristina. *Oralidades y Escrituras Indígenas en el Amazonas Colombiano*. Editorial académica española, 2013.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Taylor and Francis, 2008.

- Quinche Castaño, Carlos Andrés. “El Quinquenio de Rafael Reyes y la transformación del mapa político-administrativo colombiano”. *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, vol. 38, no. 1, 2011, pp. 51-78,
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/23179/35947>.
- Reinaldo, Gabriela. “O começo do terrível – o legado de von Martius entre a ciência e a ficção na representação da natureza brasileira”. *Visualidades*, vol. 12, no. 2, 2014, pp. 113-141.
- Rivera, Cachique R. *Arte con ayahuasca: entrevistas sobre el proceso creativo*. La Nave, 2015.
- Romero Rey, Sandro. “Amazonas perdido”. *Revista Arcadia*, 19 de nov., 2014,
<https://www.revistaarcadia.com/impres/cine/articulo/la-nueva-pelicula-de-ciro-guerra-el-abrazo-de-la-serpiente/39963>.
- Ryan, James R. *Picturing Empire*. The U of Chicago P, 1997.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. Vintage, 1993.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide*. Paradigm Publishers, 2014.
- Savà, Giuseppe. “Giorgio Agamben, entrevista a Peppe Savà: Amo Scicli e Guccione”. *Ragusanews.com*, 16 de agosto, 2012,
<https://www.ragusanews.com/articolo/28021/giorgio-agamben-intervista-a-peppe-sava-amo-scicli-e-guccione>.
- Schultes, Richard Evans, Albert Hoffman, y Christian Rätsch. *Plants of the Gods: Their Sacred, Healing, and Hallucinogenic Powers*. Healing Arts Press, 2001.

- Schultes, Richard Evans, y Robert F. Raffauf. *Vine of the Soul: Medicine Men, Their Plants and Rituals in the Colombian Amazonia*. Synergetic P, 2004.
- Segall, Matthew David. *On the Matter of Life: Towards an Integral Biology of Economics*. Lulu.com self-publishing, 2011.
- Sheldon, Rebekah. "Form / Matter / Chora: Object Oriented Ontology and Feminist New Materialism". *The Nonhuman Turn*, editado por Richard Grusin, U Minnesota P, 2015.
- Sierra, Gina Paola. "La fiebre del caucho en Colombia". *Banrepcultural.org, Red Cultural del Banco de la República en Colombia, Credencial Historia*, no. 262, oct., 2011, <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-262/la-fiebre-del-caucho-en-colombia>.
- Sinha, Chris, et al. "When time is not space: The social and linguistic construction of time intervals and temporal even relations in an Amazonian culture". *Language and Cognition*, vol. 3, no. 1, Cambridge UP, 11 de mar. 2014.
- Tarnas, Richard. *The Passion of the Western Mind: Understanding the Ideas That Have Shaped Our World View*. Ballantine Books, 1993.
- Taussig, Michael. "Folk Healing and the Structure of Conquest in Southwest Colombia". *Blackness in Latin America and the Caribbean: Social Dynamics and Cultural Transformations Vol. 1*, editado por Norman E. Whitten Jr., y Arlene Torres, Indiana UP, 1998, pp. 445-499.
- . *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. The U of Chicago P, 1987.
- . *What Color Is the Sacred?* The U of Chicago P, 2009.

Thomassen, Bjørn. *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*. Ashgate, 2014.

Tygstrup, Federik. "The Politics of Symbolic Forms". *Cultural Ways of Worldmaking: Media and Narratives*, editado por Vera Nünning, Ansgar Nünning, and Birgit Neumann, De Gruyter, 2010, pp. 87-99.

Ulloa, Astrid. *The Ecological Native: Indigenous People's Movements and Eco-Governmentality in Colombia*. Routledge, 2005.

UMIYAC (Union de Medicos Indigenas Yageceros de la Amazonía Colombiana). *The Beliefs of the Elders: Code of Ethics for Indigenous Medicine of the Colombian Amazon*, Da Vinci Editores S en C, 2000.

---. "The Yurayaco Declaration of the Union de Medicos Indigenas Yageceros de la Amazonía Colombiana (UMIYAC) - Yurayaco, Colombia". *Ayahuasca.com*, traducido por Germán Zuluaga, el 1-8 de jun. 1999, <http://www.ayahuasca.com/psyche/shamanism/the-yurayaco-declaration-of-the-union-de-medicos-indigenas-yageceros-de-la-amazonia-colombiana-umiyac-yurayaco-colombia/>.

Viveiros de Castro, Eduardo. *Cannibal Metaphysics*. U of Minnesota P, 2017.

Wafer, James. *The Taste of Blood: Spirit Possession in Brazilian Candomble*. U of Pennsylvania P, 1991.

Wylie, Lesley. *Colonial Tropes and Postcolonial Tricks: Rewriting the Tropics in the Novela de la Selva*. Liverpool UP, 2009.

Yolal, Medet, et al. "A Pilot Study on Spectator's Motivations and Their Socio-Economic Perceptions of a Film Festival". *Journal of Convention & Tourism*, vol. 16, no. 3, 14 de sept, 2015.