

La sensatez del conocimiento: saber, poscolonialidad y crítica ambiental en *El abrazo de la serpiente* de Ciro Guerra

El abrazo de la serpiente (2015) del director Ciro Guerra es una reapropiación ficcional de los discursos antropo-científicos de Theodor Koch-Grünberg y Richard Evans Schultes sobre la Amazonía en la primera mitad del siglo XX. La película subvierte muchas de las categorías políticas y culturales que han determinado la representación de la región desde la perspectiva occidental. En particular, inscribe la sensibilidad indígena a través de lenguas, mitos e historias de las comunidades amazónicas. Al mostrar las complejas relaciones coloniales presentes en la Amazonía, la película abre un debate cultural y ecológico sobre la región, su gente y su historia.

Palabras clave: *Amazonía, naturaleza, poscolonialidad y representación, conocimiento, ecocine*

Embrace of the Serpent (2015), directed by Ciro Guerra, is a fictional appropriation of anthropo-scientific discourses on the Amazonian region developed by Theodor Koch-Grünberg and Richard Evans Schultes in the first half of the twentieth century. The film subverts many of the political and cultural categories that have determined the representation of the region from a Western perspective. By including indigenous languages, myths, and stories, the film inscribes an indigenous sensibility that shows the complex colonial relationships that take place in Amazonia, thus opening a cultural and ecological debate about the region, its people, and its history.

Keywords: *Amazonia, nature, postcolonial representations, knowledge, ecocinema*

El abrazo de la serpiente (2015) del director Ciro Guerra ha sido una de las películas colombianas que más atención ha recibido en los últimos años. Con madurez técnica y narrativa, Guerra ha logrado una representación compleja de la historia colonial en la Amazonía y de sus poblaciones indígenas. Aclamada en festivales de cine internacional (como el Festival de

Cannes, donde ganó el premio Art Cinema) y nominada al Oscar a la mejor película extranjera en el 2015, *El abrazo de la serpiente* ha logrado posicionarse en el canon contemporáneo del cine latinoamericano. Su éxito es una muestra del proceso de consolidación de la industria cinematográfica colombiana que, tras la aprobación en el 2003 de la Ley de Cine para el fomento de la producción filmica, ha hecho crecer y madurar una industria que hasta entonces había permanecido dispersa y esporádica.

El abrazo de la serpiente cuenta la historia del chamán indígena Karamakate a través de las relaciones que sostuvo con el explorador alemán Theo von Martius en 1909 y con el biólogo estadounidense Richard Evans Schultes en 1940. Karamakate, el último sobreviviente de su tribu, acompaña a estos exploradores a buscar la *yakruna*, planta sagrada que tiene un valor particular para cada uno de los extranjeros. La película se desdobra en dos historias paralelas, como si cada una fuera el reverso de la otra. En 1909, Karamakate, joven aún, acompaña al viejo y enfermo von Martius en la búsqueda de la planta, cuyas propiedades curativas lo salvarían de su enfermedad tropical. En su viaje, se revela la presencia colonial en la selva, principalmente a través de la devastadora industria cauchera que tuvo su auge entre 1890 y 1915, y a través de las misiones evangelizadoras capuchinas en las comunidades indígenas. Treinta años después, ya un viejo, Karamakate acompaña al joven Schultes por los mismos caminos recorridos años atrás, revelando ahora los resultados y efectos dejados por la fiebre del caucho y las misiones en una Amazonía intervenida y fracturada por el advenimiento de la modernidad. *El abrazo de la serpiente* propone a Karamakate como el hilo conductor de las dos historias y como el centro desde donde se articula la narrativa y sus significados. Al hacer esto, la película subvierte la recurrente voz colonizadora del extranjero que viaja hacia el Amazonas imponiendo su visión de mundo para interpretar la región.

Aunque la historia está basada en los textos de Theodor Koch-Grünberg y Richard Evans Schultes, la historia es una ficcionalización, no solo de los exploradores y sus viajes, sino también del personaje indígena y su mundo. La libertad inherente en esta ficcionalización le garantiza a la película una doble ganancia. Por un lado, le permite reflexionar, criticar y construir sobre la historia de la región a partir de los textos mismos que la integraron a la modernidad y convertirse así en una reinterpretación y reescritura de la historia moderna de la Amazonía. Por otro lado, la ficcionalización le permite funcionar a partir de la metáfora alegórica, evadiendo caer en el riesgo de apropiarse de la voz y el punto de vista del indígena. Como lo ha afirmado Guerra, la ficción le cedió una libertad que le permitía hablar desde una sensibilidad indígena sin irrespeter y sustituir su voz (*“Embrace of the*

Serpent: An Interview”). Desde este punto de vista, la película es, al mismo tiempo, una incursión real en la historia y la experiencia amazónica, y un comentario crítico que opera en un plano simbólico y alegórico.

Dentro del ámbito crítico colombiano, la película ha generado opiniones polarizadas. Carlos Páramo, reconocido académico dedicado al estudio antropológico, histórico y cultural de la Amazo-Orinoquía colombiana, ha expresado estar decepcionado con la película porque, según él, “no comunica la Amazonía” y reproduce varios de los estereotipos occidentales y foráneos en cuanto a la representación de la región. Páramo observa inconsistencias geográficas y simplificaciones culturales que lo llevan a catalogar la película como un “delirio” sin trascendencia en el ámbito de las representaciones del indígena y la región selvática en Colombia. De manera opuesta, el escritor y académico de literatura indígena Selnich Vivas Hurtado la celebra como “un principio para romper el discurso oficial dominante”. Haciendo referencia específicamente al uso de lenguas indígenas (como el kúbeo o el manika), Vivas Hurtado afirma que la película desarticula la idea de una historia unívoca y ratifica la diferencia y la humanidad del indígena. Esta polarización de opiniones refleja un acierto fundamental de la película: generar un debate sobre la historia de la Amazonía, sobre las maneras en las que ha sido o debe ser vista y comprendida, y sobre la ética y las políticas que se tienen que tener en cuenta en el momento de aproximarse a ella.

Este ensayo propone una crítica de la película desde la perspectiva de la ecología poscolonial en la que se intenta iluminar las relaciones entre el paisaje y los procesos de colonización. Al demarcar estas relaciones y procesos, se propone que la película articula una “poética de lugar” (DeLoughrey y Handley 9) en donde se pueden visualizar las causas y efectos de los procesos imperiales. Asimismo, se desarrolla una posible ética ecológica basada en las condiciones particulares del lugar (su historia, sus habitantes, su naturaleza y las cosmologías que alberga). En particular, este ensayo ilumina las maneras en las que la película se apropia de los discursos coloniales de la región y subvierte los tropos que han determinado el imaginario popular de la Amazonía. Como veremos, la película sugiere la posibilidad de una nueva ética y perspectiva frente a la región y sus habitantes.

El eje central desde donde se puede articular esta lectura es el conocimiento. A través del desarrollo de las relaciones entre los personajes de la historia, *El abrazo de la serpiente* sugiere, por un lado, que el conocimiento europeo surge de negociaciones e intercambios que dependen del conocimiento indígena y, por el otro, mina la idea del conocimiento occidental como una práctica y discurso superior. La película

desmitifica así la exclusividad y el predominio occidental y critica las prácticas que han convertido a ese conocimiento en un arma de sumisión colonial. Este ensayo sugiere, así, que *El abrazo de la serpiente* permite visualizar espacios de conocimiento alternativo al proyecto moderno, y de paso abre un espacio para reflexionar sobre estas otras éticas que minan la eficacia de nuestro antropocentrismo occidental.

REAPROPIACIÓN Y SUBVERSIÓN DEL IMAGINARIO COLONIAL

Por medio de textos coloniales y científicos producidos por extranjeros, la región amazónica ha sido integrada al imaginario occidental como una fuente inagotable de riquezas naturales y como un infierno verde de difícil domesticación. Por lo tanto, la presencia indígena ha sido vista, o bien como una extensión de los recursos naturales selváticos, o como una presencia sujeta a tropos occidentales, tales como el caníbal amenazador o el buen salvaje. Dentro de este contexto, *El abrazo de la serpiente* pertenece a una constelación de narrativas y películas que han intentado complejizar el imaginario de la región, denunciar la historia imperial a la que la región se ha visto sujeta, y representar la voz y presencia indígena de manera más dinámica y elaborada.¹

Lesley Wylie argumenta que las narrativas modernas de la región, tales como *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera o *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, funcionan como reapropiaciones del imaginario europeo sobre los trópicos. Por lo tanto, es posible leer estos textos como parodias que subvierten los tropos coloniales e inauguran una nueva manera de leer la selva y su historia discursiva (1). Más que viajes edificadores para los extranjeros, estos textos muestran el colapso de sus ideologías y proyectos, y de este modo debilitan la primacía de la perspectiva colonial. Así, estas narrativas “[threaten] not only the aesthetic models of travel writing on the tropics but also the Western ideal of ‘civilization’” (Wylie 11). *El abrazo de la serpiente* funciona de manera similar: al apropiarse de los textos científicos y colonialistas de Koch-Grünberg y Schultes, y ponerlos en diálogo con la perspectiva indígena, la película desarticula la autoridad del archivo imperial. Los dos exploradores de la película experimentan un cambio de perspectiva, cuando no una conversión total, con respecto a la dicotomía eurocéntrica de “civilización” y “barbarie”, revelándose esta como una perspectiva insulsa y perjudicial y abriendo un espacio de visualización de la perspectiva local.

Son varios los aspectos que atestiguan un cambio radical en la representación de la Amazonía en *El abrazo de la serpiente*. El primero y más general es la aparición de una selva intervenida, poblada e historizada. En vez de deambular por parajes “salvajes” y “vírgenes”, los personajes

transitan por una selva con historia que no ha sido ajena a los procesos modernizadores ni ha estado exenta de ellos. Es una región poblada por asentamientos indígenas, colonias misioneras y estaciones de extracción de caucho. Es también una selva inscrita en la historia, como se ve en las ruinas de La Chorrera, uno de los centros caucheros liderado por la Peruvian Amazon Company de Julio César Arana, y en la placa firmada por Rafael Reyes en la entrada a la hacienda.² Este es un espacio habitado por lenguajes y signos: aparte de las lenguas indígenas, se hablan latín, español, inglés, portugués, gallego y alemán; las piedras están marcadas con los signos ancestrales de la *yakruna*; y tanto los árboles como los cuerpos humanos muestran las inscripciones de la modernidad, laceraciones que atestiguan una historia de explotación y destrucción. De esta manera, la película deja de lado la idea, tan frecuente en el imaginario colonial y popular, de una Amazonía prístina e inexplorada que aguarda la llegada de los exploradores y aventureros.

La reapropiación poscolonial (poscolonial por minar y subvertir el texto del imperio) parte del hecho de no solo haber llevado los textos científicos a una adaptación ficcional, sino también de haberlos adaptado a una cosmovisión indígena. Aunque las principales acciones de la película están basadas en los diarios de ambos exploradores, Ciro Guerra trabajó con indígenas de la región quienes tradujeron el guión a lenguas amazónicas y, de este modo, transformaron la historia desde su propia experiencia. Guerra explica que, “during the process of translation, they rewrote the script. They put a lot into it. They made it their own” (Prasch 2). Esta traducción, reapropiación y modificación del discurso imperial por parte de los indígenas minimiza la potestad de la voz europea y la “provincializa” (como diría Chakrabarty [viii]) ante la discursividad indígena, cuestionando así su universalidad.

Como consecuencia, la mayoría de los diálogos de la película son en lenguas indígenas, lo cual hace de *El abrazo de la serpiente* no solo una representación, sino también un registro y archivo cultural de las comunidades amazónicas. La película capta para la posteridad la lengua de Antonio Bolívar, el actor que representa al Karamakate anciano, uno de los últimos quince indígenas sobrevivientes de la tribu ocaína, y uno de los últimos hablantes de una lengua que está en vías de desaparición (Guerra, “*Embrace of the Serpent: An Interview*”). La dimensión política del uso de las lenguas de la película tiene también implicaciones en el hecho de que los actores que representan a von Martius (Jan Bijvoet) y a Schultes (Brionne Davis) tuvieran que aprender a actuar en estas lenguas. Como explica el director, “for the people of the region it was a big deal to see that we wanted to do the film in their language and that we were bringing actors to play in

the indigenous language" (Guerra, "*Embrace of the Serpent: An Interview*"). Por un lado, este gesto subvierte la prevalencia de las lenguas europeas y restaura la soberanía cultural indígena en la región, y por otro, le da voz y presencia a las expresiones, cosmovisiones y sensibilidades culturales que vienen adheridas a un lenguaje.

Con frecuencia, las narrativas y producciones culturales occidentales sobre la Amazonía han incorporado la cosmovisión indígena en mayor o menor medida. El trabajo de Lúcia Sá sobre literaturas indígenas y su influencia en las novelas latinoamericanas de la selva, o los estudios de Candace Slater sobre la hibridez cultural de los mitos y leyendas de la región, atestiguan una constante contaminación e influencia entre ambas matrices culturales. No obstante, al menos en la tradición cinematográfica colombiana más comercial, la primacía que le otorga *El abrazo de la serpiente* al indígena es notable. Son pocos los ejemplos en la producción literaria y fílmica en Colombia que han alcanzado el nivel de complejidad y sofisticación con la que Guerra representa al indígena y que han alcanzado tal notoriedad que han sido integrados a los debates culturales nacionales. Un ejemplo de esto es el hecho de que Karamakate sea probablemente uno de los primeros protagonistas indígenas en el cine ficcional y comercial de Colombia, como lo indica Guerra (Zuluaga 3).

La mayoría de las representaciones del indígena en el cine latinoamericano han sido el resultado de una mirada antropológica y etnográfica occidental que se orienta hacia un sujeto "otro". La tradición fílmica indigenista, cuyo ejemplo más notorio es el director boliviano Jorge Sanjinés y su Grupo Ukamau, surgió con el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta y setenta. Aunque esta tradición integró y complejizó la presencia indígena en el cine, se puede debatir si es o no trabajo de autorepresentación. Visto así, el desarrollo de un cine indígena, siguiendo la explicación de Charlotte Gleghorn, es, más bien, uno que es resultado de un proceso de autodeterminación en donde las comunidades ofrecen una versión interna de sus culturas, redefinen las relaciones entre identidad comunitaria y lugar, y prolongan sus tradiciones orales y colectivas. Para el caso colombiano, Carlos Páramo nos recuerda que "hace rato los indios en Colombia están haciendo cine" y menciona los proyectos del colectivo Zhigoneshi y de los grupos nasa y misak como ejemplos. Sin embargo, estas incursiones en la auto-representación visual cinematográfica aún ocupan posiciones periféricas dentro de los debates culturales dominantes presentes en revistas, diarios y publicaciones de crítica cultural.

Frente a esto, *El abrazo de la serpiente* se plantea como un punto de conexión entre una voz indígena y una occidental y urbana. Con la excepción

de *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, han sido escasas las narrativas que cuestionen de forma elaborada la historia imperial del territorio amazónico colombiano. Como Guerra mismo explica, “as I started working with indigenous communities, I realized that *their* point of view regarding this story has never been told” (“*Embrace of the Serpent: An Interview*”). En este sentido, *El abrazo de la serpiente* responde a la necesidad de llenar un vacío en torno a las representaciones de la Amazonía indígena, y a la necesidad de contar una historia que, aunque en diálogo con los discursos coloniales y etnográficos, constituyera una ventana reflexiva hacia el mundo no occidental.

Junto con la inclusión de la sensibilidad indígena para contrarrestar el peso de la mirada occidental sobre la selva, uno de los aspectos que más llama la atención es la complejidad con la que el sujeto indígena es representado. Lejos de ser representados a partir de estereotipos, los personajes indígenas muestran una amplia y compleja gama de emociones y experiencias que van de la rabia al llanto, y del desasosiego identitario a la redención personal.

Uno de los elementos que con más rigor hablan de la complejidad con la que los indígenas son representados, y que tiene una relación directa con la inclusión de la lengua y la sensibilidad inherente a ésta, es la risa. Vemos a los indígenas reír cuando von Martius visita una comunidad indígena y baila y canta frente a ellos (*Abrazo* 0:27:00-0:27:48). Vemos también a Karamakate reír descontroladamente cuando ve a von Martius remar (*Abrazo* 0:23:37), o cuando lo oye dictar una carta de amor a su mujer en alemán (*Abrazo* 0:48:10). Estos episodios generan un cambio de perspectiva en donde el sujeto europeo es objeto de burla e incompreensión. El tipo de risa que aparece en *El abrazo de la serpiente* es similar a la risa subversiva y carnavalesca que Bakhtin estudia a partir de la obra *Rabelais*. Es una risa que, como dice el crítico, degrada el poder opresivo, desmitifica jerarquías, y mina la idea de la superioridad europea (Bakhtin 92-93).

Otro aspecto que revela la influencia de la matriz cultural indígena es la inclusión de mitos y leyendas. Muchos de estos fueron recolectados por Koch-Grünberg en sus viajes por la región. Más que apropiaciones literales, éstos aparecen como adaptaciones que configuran una intertextualidad con la discursividad indígena. La primera es la relacionada con la serpiente ancestral que descendió del cielo para crear los ríos y poblar la Amazonía. En el viaje de von Martius y Karamakate, el ayudante mestizo del europeo confirma con el indígena que el lugar donde se encuentran es el lugar de descenso de la serpiente al mundo, una serpiente que bajó de los cielos trayendo los ancestros de los pueblos y formando posteriormente el río Amazonas con su cuerpo (*Abrazo* 0:34:44). La inclusión de este mito

corroborar la representación de la selva como un espacio poblado de historias y tradiciones, en este caso las no europeas. La presencia de la serpiente mítica se puede apreciar, sobre todo, en los planos cercanos de una serpiente pariendo sus crías entre los créditos iniciales. Después de ver el título de la película en letras blancas y un fondo negro, la cámara registra un plano cercano de las inscripciones en la piedra que Karamakate ha dibujado en 1940. La cámara se aleja, y vemos la totalidad de la roca con inscripciones, signos y dibujos que cubren casi toda su superficie. En la esquina inferior izquierda vemos a Karamakate perfeccionando un diseño cuyo significado, pronto nos enteramos, él ha olvidado. Los cantos y la música, sobria y ritual, corroboran la idea de que esta es una imagen fundamental para el significado de la película. La siguiente toma retorna al tema de la serpiente al mostrar una que se aleja de la piedra hacia el centro del río, justo en la dirección desde la que, unos segundos más adelante, vemos acercarse a Schultes en su canoa (0:08:22-0:10:41).

Esta secuencia de imágenes – de la intimidad de una serpiente pariendo sus crías, de Karamakate inscribiendo un complejo sistema de símbolos y de la serpiente alejándose hacia el río unos segundos antes de que aparezca el personaje europeo – anticipan el arco narrativo de la película: la serpiente, como animal mítico, se entrelazará con el conocimiento ancestral – aquel inscrito en la pared de piedra – para formar la cosmovisión que Karamakate le transmitirá al europeo. Schultes será el receptor de este tipo de conocimiento transformativo y espiritual o, en otras palabras, será abrazado por la serpiente. En este sentido, el título de la película hace alusión a dejarse envolver e influir por el conocimiento, la espiritualidad y la cosmovisión indígena, y apunta hacia el potencial regenerativo que tiene éste ante los estragos de la historia imperial y moderna de la región. Es decir, el abrazo de la serpiente equivale a un cuestionamiento y una subversión del orden colonial.

La segunda de las referencias míticas es la del *chullachaqui*, una adaptación de la leyenda machiguenga de la selva peruana. El *chullachaqui* es una entidad espiritual, vacía y disforme, que puede adquirir la forma de una persona y pasar por su doble. Esta figura aparece incorporada en la narrativa como un tropo de desdoblamiento de un individuo escindido en dos. Más que una mención intertextual, el *chullachaqui* funciona como un agente estructural en la película: von Martius y Schultes son dos versiones de uno mismo, así como el Karamakate joven y el Karamakate viejo son también dos versiones de un mismo ser. El tropo del doble o del espejo es una imagen recurrente en el trabajo visual: no solo está presente en las reflexiones sobre la fotografía, como se verá a continuación, sino que se ve también en la constante aparición de reflejos: la selva reflejada en las aguas,

Karamakate reflejado en el río, las inscripciones en la piedra reproducidas en los cuadernos, Karamakate viéndose a sí mismo en las fotografías de los libros, los dibujos naturalistas haciendo eco del paisaje, etc.

Durante su viaje en búsqueda de la *yakruna*, von Martius realiza un retrato de Karamakate quien, al ver la imagen la rechaza categóricamente, identificándola no como una reproducción de sí mismo, sino como un *chullachaqui*: “un ser igual a ti, pero vacío, hueco”. Pero von Martius responde que la imagen que tienen frente a ellos es “un recuerdo de ti en un momento que ya pasó”. Aunque el europeo explica la imagen mediante su poder indexical y su capacidad de registrar una realidad congelada en el tiempo, Karamakate insiste que lo que tiene frente a él es un ser vacío que no tiene memorias y que vaga por el mundo (*Abrazo* 0:49:47-0:50:39). Como explica Santasil Mallik, esta conversación puede ser interpretada como una reflexión sobre el poder de la representación fotográfica. Según Mallik, “Karamakate’s conception of the *chullachaqui* ... renders the art of photography incapable of articulating Amazonian diegesis” (6). Es decir, la fotografía, tal y como la concibe occidente, es inconcebible para el imaginario indígena e intraducible a su cosmovisión. Así, el indígena le explica al explorador que esa imagen no le pertenece a nadie más que a él, pues él es el doble de aquello que aparece en el daguerrotipo. De esta manera, lo que dice Karamakate se puede interpretar como algo que “questions the idea of ownership in documentary photographic practices” (Mallik 7). La inclusión de la leyenda del *chullachaqui*, por lo tanto, puede ser leída como una reflexión metafísica sobre la incapacidad que tiene una representación de ser algo más que una semejanza en apariencias, siendo solo una imagen vacía e improductiva. Puede ser leída también como un comentario metarreflexivo sobre la película y sus limitaciones, en tanto aparato de representación occidental, de mostrar al indígena y su versión de la Amazonía. El cine, parece recordarnos la película, es un modo de representación en desventaja ante la cosmovisión amazónica.

Treinta años después de ver su retrato e identificarlo como un *chullachaqui*, Karamakate se da cuenta que él mismo se ha convertido en una copia vacía de lo que alguna vez fue, y emprende un viaje de búsqueda de sí mismo y de su sentido en el mundo. Este viaje, que culmina con darse cuenta de que su propósito es el de transmitir su conocimiento al hombre blanco, instaura en la película el tropo de la búsqueda y la reunificación del sujeto. Karamakate debe buscarse a sí mismo, reencontrarse con su identidad y su destino, y Schultes debe encontrar su interioridad y aprender a soñar. Este tropo de reunificación y reencuentro sirve como una metáfora que describe el sentido de alienación y pérdida de identidad que la modernidad y el capitalismo han introducido en algunas comunidades

indígenas de la Amazonía. Ciro Guerra ha explicado que el hecho de que las comunidades estén perdiendo su cultura, su lengua y sus tradiciones, y el sentido de pérdida y de crisis que esto ha generado, fue una de las motivaciones principales de la inclusión de la figura mítica del *chullachaqui* (“Ask the Director” 4). Esto se ve en la representación de los niños huérfanos en las misiones, quienes se han visto obligados a dejar sus tradiciones y aceptar las enseñanzas occidentales impartidas por los misioneros. La película es un llamado a preservar las tradiciones indígenas: Karamakate les recuerda a estos huérfanos que “nunca olviden quiénes son, ni de dónde vienen. No permitan que nuestra canción se extinga” (*Abrazo* 1:02:04).

Junto con la reapropiación de los discursos imperiales sobre la región y la influencia de la cosmovisión indígena en la película, el trabajo técnico visual juega un papel significativo en la subversión de los tropos coloniales. La película fue filmada en 35 milímetros y en blanco y negro. Según el director, este medio tiene una capacidad orgánica de captar la sutilidad de la luz. Así, un medio orgánico capta los matices de un espacio orgánico en una manera en la que el medio digital no lo lograría hacer. La representación de la Amazonía en blanco y negro responde a un deseo de generar una textura visual similar a la de las fotografías de Koch-Grünberg. El resultado es una selva en donde se desacelera la espectacularización del mundo natural, ofreciendo una imagen que va en sentido contrario al imaginario de vegetación lozana, exuberante y exótica que ha caracterizado los estereotipos modernos y contemporáneos de la región. Como explica Guerra, se muestra una selva “completely devoid of exuberance and exoticism” (“*Embrace of the Serpent: An Interview*”).

Aunque la mayoría de *El abrazo de la serpiente* sea en blanco y negro, hacia el final hay un cambio radical en la estética visual y en el uso del color. Sin embargo, en vez de retornar a la imagen de exuberancia de la selva, el uso del color corrobora la resistencia a transformar la selva en una entidad aprehensible y consumible. Esto ocurre en el momento en el que Karamakate induce un estado trance en Schultes con un brebaje hecho a partir del *caapi*, la planta con la que se prepara la bebida sagrada del *yagé*. El viaje alucinatorio de Schultes inicia con Karamakate acercándose a la cámara e introduciendo en la nariz del europeo las boquillas desde donde se expulsa el *mambe*, un polvo alimenticio y curativo hecho con la hoja de la coca, justo después de beber el *caapi*. Este gesto equipara el lente de la cámara con los ojos de Schultes y de la audiencia, generando la ilusión de que vemos por los ojos del naturalista. Lo que sigue a continuación son una serie de planos abiertos, filmados desde el aire, que imitan el vuelo de un pájaro sobre el paisaje selvático. Estas imágenes, acompañadas de la música sobria y ritual, imponen un tono de extrañamiento místico, como si

estuviéramos ante un momento onírico y ante una nueva lógica. Seguido a esto, vemos al Karamakate joven, cuya boca y ojos irradian una luz enceguecedora, volviendo a enfatizar la mirada como eje de la transformación de la lógica visual de la película. Lo que sigue, tras una serie de imágenes sobre lo que parecen ser galaxias, son siete imágenes compuestas por líneas de colores (amarillos, naranjas, rojos y azules) que configuran patrones tribales con movimientos circulares, laterales y verticales (*Abrazo* 1:55:07-1:58:21).

El uso de los colores nos advierte que estamos en la lógica del conocimiento indígena, del trance inducido por la planta que revela la cosmovisión de Karamakate. Estas imágenes en color, incomprensibles e intraducibles a la lógica visual del resto de la película, simbolizan el conocimiento y la cosmovisión indígena a la que Schultes se ha entregado. Son, en cierta forma, el abrazo de la serpiente. De hecho, como explica el antropólogo Michael J. Harner, las visiones que más comúnmente aparecen bajo la experiencia del *yagé* son las de serpientes y jaguares (“Common” 160-65). Es posible, por lo tanto, interpretar las imágenes de anacondas y jaguares que aparecen de manera paralela a la historia central de Karamakate y los exploradores como signos alegóricos de la entrada al espacio del conocimiento indígena, aquel asociado al *yagé*, la alucinación y el sueño, y que se traduce cinematográficamente con la inclusión de las secuencias en color. En otras palabras, las imágenes de los animales y el color funcionan como una metáfora del conocimiento indígena, cuyos significados resultan de una experiencia sensorial y afectiva.

Es importante recordar, sin embargo, que el *yagé*, la planta que induce el viaje alucinatorio en color, además de estar asociada a un ritual y al conocimiento social del indígena, conduce a una experiencia espiritual. Harner explica que “in using a powerful hallucinogen, an individual is brought face to face with visions and experiences of an overwhelming nature, tending strongly to reinforce his beliefs in the reality of the supernatural world” (Introduction xi). Teniendo esto en cuenta, se podría concluir que el color aparece en oposición al imaginario popular: por un lado, el blanco y negro representa aquello que el deseo colonial imagina lozano y exuberante, y por otro, el color representa aquello que se escapa de nuestra comprensión y aprehensión, que alude al conocimiento, experiencia y cosmología indígena, y que, como se explicará más adelante, es transformador en niveles espirituales.

El uso del color o de la imagen en blanco y negro abre una pregunta mayor sobre las maneras en las que la película reflexiona sobre la producción de imágenes, sean estas los daguerrotipos de von Martius o la cinematografía filmica. En una toma de rastreo filmada desde un ángulo

superior, la cámara registra uno tras otro los objetos del naturalista europeo alineados en el suelo: vemos una caja con especies de mariposas recolectadas, objetos indígenas coleccionados y disecados, y finalmente una máquina de hacer daguerrotipos seguida de un libro abierto donde aparecen dos imágenes de indígenas posando para la cámara (0:49:02–0:49:26). Estas imágenes son iguales a las que von Martius le muestra a Karamakate y que éste rechaza identificándola como un *chullachaqui*. No en vano la cámara y los daguerrotipos aparecen alineados tras los objetos coleccionables del naturalista: todos constituyen los objetos mediante los cuales se articula el conocimiento, y con él, el archivo y el poder del imperio. La cámara funciona como una extensión de lo que Mary Louise Pratt llama “the imperial eye”, un tipo de visualización y representación del territorio destinada a producir “a sense of ownership, entitlement and familiarity with respect to the distant parts of the world that were being explored, invaded, invested in, and colonized” (3). Como explica Natalia Brizuela en *Fotografía e Imperio*, la fotografía fue un aparato fundamental para el registro, conocimiento y catalogación de los bienes del territorio imperial, funcionando como un mapa que articulaba un control espacial y visual del territorio y sus ocupantes. La fotografía etnográfica fue uno de los principales mecanismos al servicio de la ciencia y de la expansión colonial mediante los cuales el imperio construyó un archivo imaginario y material de las comunidades indígenas.

La importancia de las referencias a los daguerrotipos etnográficos radica en señalar a la fotografía como un objeto constitutivo del poder imperial y, junto con esto, a la película – cuya estética en blanco y negro es una referencia a este tipo de fotografía – como un aparato consciente de la relación entre la cámara y el imperio. Al interrumpir la estética con la aparición del color, la película demarca los límites del lenguaje visual occidental, para representar el mundo indígena y la cosmovisión contraria a la imperial. Las secciones en color permiten apuntar a un tipo de visualidad incomprensible para el orden de la cámara y para el “imperial gaze”, pero que se acercan, así sea en su oposición, a representar otro imaginario, otro conocimiento, y otra sensibilidad. En otras palabras, estas imágenes permiten introducir en la narrativa lo que Mallik llama “the native eye”: la cara opuesta del “imperial eye”. El crítico afirma que “the psychedelic rendition of the dream in the end ... marks the inability of the photographic medium to capture the indigenous spiritual experiences of the natives” (Mallik 9). Esto lo lleva a concluir que *El abrazo de la serpiente* se puede leer “as a brilliant subversion of the colonizing role that the camera plays in appropriating native cultures in favor of Western narratives” (Mallik 1).

DIÁLOGO DE SABERES Y CONOCIMIENTOS

El eje desde el cual se representan las más dinámicas y complejas formas del encuentro entre el mundo indígena y el occidental es el conocimiento. *El abrazo de la serpiente* mina la presunción de certeza y superioridad del conocimiento occidental y con ello las formas de comprender, catalogar y usar el mundo natural. Como resultado, la película sugiere que el conocimiento es siempre un proceso dialéctico y circular, que la verdad y sus mecanismos de representación están sujetos a la duda, y que una apertura hacia el conocimiento indígena puede generar procesos transformadores que alteran los valores del mundo occidental.

La película plantea el conocimiento occidental no como un saber monolítico e intransmisible, sino como un proceso dialéctico y de negociación. Las relaciones entre Karamakate y los dos exploradores están basadas en la reciprocidad de saberes. En 1909 von Martius necesita del conocimiento del indígena para salvarse de su enfermedad tropical y, en el proceso, entra en contacto con la perspectiva del indígena, quien le cuestiona sus más firmes creencias sobre a quién pertenece el conocimiento y cómo ha sido usado. Esto se desarrolla de manera específica cuando el explorador alemán visita una tribu para abastecerse de alimentos. Durante esta visita, el líder indígena y el científico intercambian sus conocimientos sobre diferentes mecanismos de orientación. Al despedirse del grupo, von Martius se da cuenta que éstos se han quedado con su brújula. Al tratar de recuperarla, alega que no puede dejar la brújula, pues el sistema de orientación de las comunidades se basa en los vientos y las estrellas, y la brújula pone en peligro ese tipo de conocimiento. Ante esto, Karamakate lo cuestiona recordándole que “[no] puedes impedir que aprendan. El conocimiento es de todos” (0:28:40-0:30:45). Aunque la actitud de von Martius revela un deseo de preservación y protección de la tribu que contrasta con la violencia colonial del hombre blanco hacia el indígena – Manduka lo describe como “un sabio que ha venido a aprender” (*Abrazo* 0:03:50) – su perspectiva está basada en una concepción nostálgica del indígena como un ser que revela un estado anterior y más puro de la sociedad, uno que no debe ser cambiado. Esta concepción simplifica al indígena y perpetúa la idea de superioridad del occidental. Al cuestionar esto, Karamakate desmitifica la idea central para el ejercicio imperial de que el indígena es un sujeto pasivo y unidimensional, irremediamente atado a unas condiciones (pre)históricas específicas que garantizan el derecho a la hegemonía del blanco.

Esta idea continúa desarrollándose en el encuentro entre Karamakate y Schultes en 1940. Aislado de su tribu, desconectado de sus tradiciones, y sintiéndose vacío como un *chullachaqui*, el indígena lamenta haber olvidado

el proceso para preparar el *mambe*. Ante esto, Schultes es quien le recuerda la preparación del polvo en un acto que se convierte en un gesto significativo de transmisión de conocimiento ancestral, pero del blanco al indígena (*Abrazo* 0:14:27-0:15:59). Esta escena es una compleja y arriesgada representación del orden jerárquico del conocimiento en el encuentro colonial. Por un lado, el gesto apunta hacia la pérdida de las tradiciones indígenas ante la ruptura generada por la llegada del imperialismo y la modernidad. Desde esta perspectiva, el gesto se puede interpretar como un acto de reafirmación colonial, en donde el blanco vuelve a ubicarse como superior al ser él el poseedor del conocimiento indígena, para así convertirse en una figura redentora. Pero desde otro punto de vista, esta escena reitera, como lo hace el ejemplo de la brújula, que el conocimiento es producto de negociaciones e intercambios y que tanto el blanco como el indígena no son entes monolíticos. La película critica la idea de que el indígena es un ser prístino y puro, denuncia la intervención colonial como un violento proceso de destrucción de la cultura y las tradiciones indígenas, y apunta a que el conocimiento del sujeto europeo se constituye, en parte, por el conocimiento indígena. En este sentido, *El abrazo de la serpiente* ilumina un problema ético sin salida inherente de la modernidad: se recuerda y se celebra que el indígena ha sido un actor social activo de los procesos de intercambio cultural, mientras que al mismo tiempo se critica y se lamenta la pérdida de las tradiciones indígenas.

La película también señala las maneras en las que el conocimiento occidental ha estado al servicio del capitalismo y del imperialismo. La llegada de los discursos científicos a la Amazonía se tradujo en el estudio, recolección y ordenamiento de las especies según su funcionalidad y productividad para el crecimiento imperial europeo y para apoyar la producción capitalista moderna. Si bien los textos coloniales sobre la región, como los de Alonso de Carvajal (1542) o Cristóbal de Acuña (1639), forjaron el imaginario mítico de la Amazonía como una tierra que guardaba abundantes especias y elusivas ciudades de oro, fueron los textos de los exploradores científicos como Charles Marie de la Condamine (1759), Alexander von Humboldt (1807) o Henry Bates (1864) los que materializaron este imaginario en la idea de una naturaleza exuberante y exótica disponible para el consumo de las potencias europeas. Como resultado directo de esto, el caucho surgió como uno de los productos más codiciados de la modernidad en las últimas décadas del siglo diecinueve y en las primeras décadas del siglo veinte. El caucho, entre otros productos naturales, se convirtió en la imagen concreta del imaginario de El Dorado y abrió la puerta a la extracción y consumo masivo de la naturaleza de la región. Ya que la Amazonía estaba alejada de los centros del poder gubernamental y

era considerada un lugar fronterizo y de nadie, la explotación del caucho ahí se convirtió rápidamente en uno de los episodios más crueles y despiadados de la historia latinoamericana, generando la esclavización y disminución de las poblaciones indígenas y la integración de la región al desaforo capitalista.

El abrazo de la serpiente muestra una Amazonía asediada por el fantasma de la industria cauchera. La película se desarrolla en 1909 y 1940, dos momentos significativos en la historia del caucho en Latinoamérica. En 1909 la película representa el auge de la industria y de la fiebre exportadora, solo unos años antes de que decayera la explotación en el continente americano debido a la adaptación de cultivos de la planta en Asia y a la revelación y denuncia de las crueldades llevadas a cabo por el régimen de producción. En 1940 la película representa el resurgimiento por el interés en el caucho debido a la demanda generada por la Segunda Guerra Mundial, una de las razones principales del viaje de Schultes, quien busca la *yakruna* para optimizar la producción cauchera: “[a]llá afuera hay una guerra. Para ganarla necesitamos caucho de alta pureza”, explica Schultes hacia el final de la película (*Abrazo* 1:51:00). La selva que aparece en 1940 es también la de los conflictos fronterizos dejados por la guerra entre Colombia y Perú entre 1932 y 1933 (Martínez-Pinzón). La película no solo muestra los cuerpos y los árboles marcados por la violencia de la explotación humana y vegetal, sino que también presenta a sujetos y comunidades heridas y fracturadas, como las de Karamakate y de Manduca, quien antes de trabajar para el explorador había sido esclavo en la industria cauchera y quien ha perdido sus raíces y conexiones con su matriz cultural.

El abrazo de la serpiente critica las maneras en las que el conocimiento occidental es utilizado. Tras encontrar a un cauchero herido, mutilado e implorando la muerte, Karamakate confronta a von Martius como representante de la codicia occidental: “¿Ese es tu conocimiento? ¿Escopetas? Toda la ciencia de los blancos solo conduce a eso: a la violencia, a la muerte. ¿Qué más guardas? ¿Qué más estás robando? ¿Coca? ¿Quina? ¿Caucho? ¿Para eso te quieres robar la *yakruna*? ¿Qué más vas a convertir en muerte?” Karamakate cuestiona la manera en la que la búsqueda de conocimiento por parte de Europa ha sido auspiciada por la codicia capitalista y utilizada a favor de la expansión imperial. Lo que se articula, entonces, es la idea del conocimiento como una herramienta de poder y sujeción colonial. Ante esto, von Martius se defiende mostrando que su conocimiento se reduce a sus dibujos naturalistas, agregando que lo único que hace es tratar de entender el mundo: “[n]o me estoy robando nada. ¡Mira! Esto es mi conocimiento. Tú también tratas de entender el mundo que te rodea ... Esto no es muerte, esto es vida” (*Abrazo* 0:39:22-0:40:46). Aunque

la audiencia simpatiza con von Martius, éste termina representando la ambición del poder colonial y su deseo de dominación a partir de la colección de conocimiento como mecanismo de control y consumo.

El conocimiento occidental aparece como una forma de propiedad material que se acumula y se transporta por la selva, sirviendo así como una alegoría del capitalismo. Von Martius y Schultes viajan por la Amazonía cargando baúles llenos de libros, aparatos científicos y colecciones biológicas. Abogando por otra forma de conocimiento, uno que no es material ni se tiene que transportar como un objeto, Karamakate insta a los dos exploradores a dejarlo todo y continuar el camino sin nada. No es una coincidencia que lo único que Schultes no arroja al agua sea un gramófono, símbolo de una forma de conocimiento que no está asociado con la ciencia. Esta invitación a dejarlo todo es el preámbulo para la llegada de otro tipo de conocimiento y experiencia, uno que no se acumula ni se transporta, y uno que no está signado en los libros o en las fotografías. Es decir, dejarlo todo es el prerrequisito de ser abrazado por la serpiente. “Antes de convertirse en guerrero”, explica Karamakate, “todo hombre cohiuano debe dejar todo, e irse solo al monte, guiado solamente por lo que le dicen sus sueños. En ese viaje debe descubrir, en soledad, quién es realmente. Debe convertirse en un vagabundo de sueños” (*Abrazo* 1:26:45).

El “otro” tipo de conocimiento que aparece tras dejar de lado el deseo de control y de posesión, es uno que la película se resiste a exponer de manera cabal. Esta resistencia es una manera de evadir la violencia epistemológica que implicaría la total apropiación del conocimiento ajeno. Este es un conocimiento que no depende de la lógica racional moderna ni funciona de una manera lineal o representativa, es decir, un conocimiento que no se puede representar bajo el signo occidental, o que caduca cuando se traduce. De ahí que el libro o la fotografía resulten insuficientes para entenderlo, así lo copien. Como las inscripciones de Karamakate en la roca, es un conocimiento que funciona a partir de la lógica del sueño y en la atemporalidad del mito.

Lo único a lo que parece que tenemos acceso es a entender que este tipo de conocimiento está directamente relacionado con la naturaleza y su relación con los hombres. Al iniciar el viaje por la selva, Karamakate le explica a von Martius que

la selva es frágil, y si la atacas se defiende. La única manera de que nos deje viajar es respetando sus prohibiciones. No debemos comer carne ni pescado hasta que vuelva la lluvia y pidamos permiso a los dueños de los animales. No cortaremos árbol que sea barca para hijos o nietos. Si encontramos mujer, no habrá relación hasta el cambio de luna. (*Abrazo* 0:07:05-0:07:27)

Esta advertencia revela una manera de relacionarse con la selva opuesta al consumo capitalista: los animales y las plantas se usan en la medida en que se puedan preservar. Así mismo la selva es un ente, no un objeto, y por lo tanto, la relación con ella es diferente a la del sujeto occidental. Este conocimiento también se percibe cuando Karamakate, procurando que los niños huérfanos del sistema cauchero no pierdan sus tradiciones, les explica que “todas las plantas, todos los árboles, todas las flores están llenas de sabiduría” (1:02:04). Según esto, el conocimiento es una cualidad inherente a la naturaleza misma, un postulado coherente con el hecho de que la *yakruna*, la planta sagrada que los exploradores persiguen, sea “el máximo conocimiento de lo que fue mi pueblo” (1:38:40). Plantas como la coca o el *caapi* (*yagé*) no solo “están llenas de sabiduría” por su capacidad de afectar el cuerpo y la mente, o por su capacidad de contener dentro de sí el potencial para una experiencia alternativa. Estas plantas también funcionan como ejes de las tradiciones, ritos y relaciones sociales de los pueblos amazónicos. Cómo cultivarlas, prepararlas y usarlas forma parte del saber que da cohesión a una cultura. Por ese motivo Karamakate enseña a los huérfanos precisamente sobre los usos de las plantas, y, años más tarde, cuando olvida cómo preparar el mambe, entra en una crisis de identidad y se siente vacío como un *chullachaqui*.

En la película, este tipo de conocimiento está condensado y simbolizado en el sueño alucinatorio de Schultes. Aunque la película representa esto por medio de las imágenes discutidas arriba (los planos aéreos, las imágenes de galaxias y las líneas en color), lo que resulta significativo es la imposibilidad de traducirlos a la lógica occidental. Así, las imágenes surreales y oníricas apuntan hacia un conocimiento que no se puede enseñar, transmitir, representar, o explicar. Como explica Guerra, estas imágenes son una ruptura en la realidad en la que la imaginación y el sueño controlan la narrativa y sirven de puente entre la lógica occidental y el orden de los mitos amazónicos (“*Embrace of the Serpent*: Dir. Ciro Guerra”; “*The Amazonian Truth*”).

Aunque la película nos permite un entendimiento limitado sobre este tipo de conocimiento, es posible concluir que es un tipo de saber afectivo y experiencial, más que racional y cognitivo; pasa por la intuición y el instinto antes que por la palabra y el pensamiento. Segundo, es un tipo de saber que desarticula la manera de entender, habitar y consumir el mundo natural del sujeto occidental. Es decir, es un tipo de conocimiento que desestructura el antropocentrismo cultural de la modernidad capitalista de occidente. Y tercero, es un tipo de saber espiritual transformativo. Von Martius y especialmente Schultes se transforman al tener esta experiencia. En el caso del primer explorador, esto se hace palpable en la cita que sirve de epígrafe

a la película: “el despliegue que presencié durante estas encantadas horas fue tal que me parece imposible describirlo en un lenguaje que haga entender a otros su belleza y esplendor; solo sé que cuando regresé, *ya me había convertido en otro hombre*” (*Abrazo* 0:00:46-0:01:07, énfasis añadido). En el caso de Schultes esto se hace visible en la última toma de la película en donde vemos al explorador rodeado de mariposas en un plano abierto a orillas del río (*Abrazo* 2:00:05). Esta imagen, que a su vez es un eco de una toma en la que Karamakate aparece rodeado de mariposas (*Abrazo* 0:17:00) – y aquí de nuevo el tropo del doble y del espejo – simboliza el proceso de transformación del personaje europeo. Más que una conversión y apropiación de la sensibilidad indígena, la imagen de Schultes rodeado de mariposas es un símbolo del poder transformativo del conocimiento: el símbolo, quizás incomprensible y ajeno, de una dialéctica cultural que nos recuerda que el proyecto occidental es solo uno entre muchos. En relación a esto, Felipe Martínez-Pinzón explica que la clave de la asimilación del conocimiento es la transformación y no la imitación. “En la película,” dice Martínez-Pinzón, “todas las formas de la imitación como disciplina producen horrores”, horrores que son visibles, sobre todo, en el caso del grotesco resultado de las misiones capuchinas en la selva, lideradas por un sujeto blanco, delirante y caníbal (ξ).

Guerra insiste en recordar que la película no es *la Amazonía* ni la *versión indígena* del mundo, sino una ventana pequeña – y se podría sumar, alegórica y simbólica – de una de las posibles representaciones de la región (“The Amazonian Truth”). Esto implica que cuando se habla de “otra” forma de conocimiento, no se habla propiamente de otro conjunto concreto de saberes de una o unas comunidades específicas, sino de una abstracción y alegoría del saber indígena que apunta a restarle primacía al conocimiento occidental. En otras palabras, lo que *El abrazo de la serpiente* no pretende ser es una exposición antropológica o etnográfica de una cosmovisión indígena en particular.

El antropólogo Eduardo Viveiros de Castro explica que transportar o traducir la cosmología indígena al lenguaje y a los términos de los debates epistemológicos occidentales es un proceso incierto, principalmente porque la recurrente división occidental entre “naturaleza” y “cultura” es una separación conceptual que contradice el ordenamiento básico de la cosmología amerindia. No obstante, el antropólogo propone entender esta cosmovisión a partir de la idea del perspectivismo. Mientras Occidente concibe a la naturaleza como un objeto íntegro, universal e inmutable, sujeto a la mirada y a la acción de diferentes culturas, la versión amerindia supone un mundo habitado por diferentes formas de sujetos (animales, plantas, humanos y seres no-humanos) que conforman una unidad espiritual, pero

que expresan una diversidad corpórea y que aprehenden la realidad desde diferentes puntos de vista (Viveiros de Castro 195-96). Es decir, lo que occidente llama *sujeto y cultura*, por un lado, y *naturaleza*, por el otro, es una conceptualización que supone una división radical entre un “yo” y un “objeto” externo. En cambio, la perspectiva amerindia supone una continuidad entre lo que Occidente separa.

Esto permite ahondar en algunos aspectos de *El abrazo de la serpiente*. Por un lado, la dificultad en traducir los términos de la cosmovisión indígena a los debates epistemológicos occidentales ilumina la manera en la que la película elabora la sensibilidad indígena a partir de rupturas a la racionalidad occidental (como el sueño o la alucinación), y se constituye, en palabras de Guerra, como un “puente” o una “ventana” a lo indígena, y no como una apropiación total. También ilumina el hecho de que entender el pensamiento o conocimiento indígena es un proceso intransmisible, solo realizable como una experiencia afectiva. Por lo tanto, se puede interpretar la toma final – de Schultes rodeado de mariposas – como una imagen metafórica del potencial transformador que podría ocurrir ante el encuentro indígena.

Esta unidad espiritual se puede percibir en los sistemas míticos amerindios, en los que diferentes entes (animales, humanos, etc.) mezclan sus atributos. Viveiros de Castro explica que esta mitología “speaks of a state of being where bodies and names, souls and affects, the I and the Other interpenetrate, submerged in the same immanent presubjective and preobjective milieu, the demise of which (ever incomplete, always undone) is precisely what the mythology sets out to tell” (205). Así, el mito, expresión de un mundo en donde el “yo” y el “otro” no son dos formas separadas e independientes, es el lugar de unidad espiritual desde donde la transformación surge. Esto nos permite ver que el mito en *El abrazo de la serpiente* es mucho más que una historia de creación de la Amazonía: es un quiebre en la lógica y en la racionalidad, una alucinación incomprensible del sujeto occidental, una pulsión de intuición que irrumpe, así sea momentáneamente, en la lógica y en la mirada occidental.

EL ABRAZO DE LA SERPIENTE COMO ECOCINE

Por estar posicionada en el imaginario cultural occidental como una fuente exuberante de diversidad y riquezas naturales, la Amazonía ha jugado un papel primordial en el debate ambientalista contemporáneo. Si bien esta construcción de la región ha sido informada por una larga tradición de representaciones culturales que desde el descubrimiento han reflejado en ella las ansiedades y los deseos del consumo de su naturaleza, se podría afirmar que de estos mismos textos surgen las reflexiones y los imaginarios

que podrían ser útiles para articular una sensibilidad pro-ambiental. Es decir, aunque hayan ayudado a informar la idea de la Amazonía como un reino natural para consumo de occidente, esas mismas tradiciones literarias y fílmicas tienen el potencial de hacer una crítica al respecto y, así mismo, de imaginar una respuesta ética.

En un contexto del cambio climático y de una aguda ansiedad ambiental justificada por un sistema consumista, el cine abre un espacio privilegiado de reflexión sobre las maneras en las que concebimos el medio ambiente y nos relacionamos con él. El cine, quizás más que la literatura u otro tipo de producción cultural, destaca por sus varias capacidades: la de movernos de manera afectiva, la de contar historias que son inimaginables sino como experiencias fílmicas – pensar, por ejemplo, en las secuencias del sueño alucinatorio de Schultes – y finalmente la de captar un público masivo. Así, el cine se perfila como una de las herramientas con mayor potencial no solo de abrir espacios de debate crítico y generar un imaginario ético diferente en cuanto al medio ambiente, sino también de incitarnos a la acción.

Gran parte de la crítica ambientalista que surge de los estudios ecocríticos se enfoca en cuestionar la primacía del humano, y en especial del sujeto occidental como el punto central de referencia desde donde se mide, ordena y valora el resto del planeta. Es decir, parte de la ecocrítica radica en iluminar, y así mismo criticar, el antropocentrismo occidental como una forma de egocentrismo que excluye otras maneras de habitar y entender el mundo. Este tipo de enfoque crítico no solo es válido para cuestionar las jerarquías establecidas entre diferentes organismos o especies, sino que también es válido para cuestionar las jerarquías sociales y culturales generadas a partir de relaciones políticas de poder. Un ejemplo de esto es la confrontación de perspectivas sobre la naturaleza que *El abrazo de la serpiente* pone en juego: por un lado, la ciencia según el naturalismo moderno y, por otro, el conocimiento indígena de Karamakate. En este sentido, sería posible hablar de una crítica antropocéntrica poscolonial, y afirmar, junto con Brereton, que “a less colonizing approach to nature does not necessarily involve denying human reason or human difference, but rather ceasing to treat reason as the basis of superiority and domination” (10).

Al abrir un espacio donde el conocimiento occidental y científico se ve confrontado con otra manera de entender la naturaleza, una perspectiva que surge de una síntesis alegórica de la sensibilidad indígena, *El abrazo de la serpiente* elabora una crítica al antropocentrismo occidental imperial y propone una ética ambiental alternativa. La película de Guerra cuestiona y critica las maneras en las que el conocimiento occidental ha informado la expansión imperial europea y la explotación de la naturaleza, junto con las prácticas sociales que estos procesos conllevan, como la esclavitud y el

consumismo individualista de la modernidad capitalista. La película invita a considerar, así sea por un acercamiento ficcional y alegórico, las maneras de entender, convivir con, y habitar el medio ambiente. Aunque la película participe de lo que ya en la crítica ambiental es un lugar común – que el indígena vive en una comunión armoniosa con el mundo natural –, el hecho de que entrelaza la ficción y la antropología (como la de Viveiros de Castro) apunta a un diálogo de saberes entre el mundo occidental y el indígena que no solo tiene sentido en el imaginario ficcional de Occidente. Así, habría que resaltar la película de Guerra como una que, como explica Brereton sobre el ecocine en general, “enables audiences to begin to recognize ways of seeing the world, other than through the narrow perspective of the anthropocentric gaze that primarily situates individual human desires at the center of the moral universe and which ... remains problematic for the prospect of engaging with a deep ecological and ethical sensibility” (33).

Al final el equívoco de Karamakate y Schultes se resuelve. Schultes le dice al indígena que él se dedica al estudio de las plantas y el indígena, no entendiendo la perspectiva para la cual estudia las plantas, le responde que eso “es lo más sensato que he oído decir a un blanco en toda mi vida” (*Abrazo* 0:12:03). Sabemos que al final la versión entendida por Karamakate es la que triunfa: la sensatez está en producir conocimiento que aumente nuestra sensibilidad ética ante la naturaleza que nos rodea, no en uno que la consume y que deje cicatrices inevitables en los cuerpos, humanos y vegetales, que se explotan para aumentar el capital.

Académico independiente

NOTAS

- 1 Ejemplos de estas narrativas son *Macunaíma* de Mário de Andrade (1928), *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier (1953), *El hablador* de Mario Vargas Llosa (1987), *Las tres mitades de Ino Moxo* de César Calvo (1981) y las novelas sobre la región de Márcio Souza o Milton Hatoum; también las películas *Iracema: uma transa amazônica* de Jorge Bodansky y Orlando Sena (1975) y *Amazônia eterna* de Belisário Franca (2012).
- 2 Julio César Arana (1864-1952) fue uno de los más poderosos y crueles caucheros de la región. El general Rafael Reyes, presidente de Colombia (1904-1909), auspició la consolidación de Colombia como una nación exportadora de bienes materiales, incluyendo el caucho.

OBRAS CITADAS

- BAKHTIN, MIKHAIL. *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- BRERETON, PAT. *Environmental Ethics and Film*. London: Routledge, 2016.
- CHAKRABARTY, DIPESH. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton UP, 2008.
- DELOUGHREY, ELIZABETH, Y GEORGE B. HANDLEY. Introduction: Towards an Aesthetics of the Earth. *Postcolonial Ecologies: Literatures of the Environment*. Ed. Elizabeth DeLoughrey y George B. Handley. Oxford: Oxford UP, 2010. 3-42.
- El abrazo de la serpiente*. Dir. Ciro Guerra. Colombia (Argentina y Venezuela). Buffalo Films y Producciones Caracol. 2015.
- GLEGHORN, CHARLOTTE. "Indigenous Filmmaking in Latin America." *A Companion to Latin American Cinema*. Eds. Maria M. Delgado, Stephen Hart y Randal Johnson. Malden: Wiley-Blackwell, 2017. 167-86.
- GUERRA, CIRO. "The Amazonian Truth: Interview with Ciro Guerra." Entrevista por Joe Galbraith. *Sounds and Colors* 10 junio 2016. S. pag. Web.
- . "Ask the Director: In *Embrace of the Serpent*, What Is the Meaning of the Chullachaqui?" Entrevista por Susannah Bragg McCullough. *ScreenPrism* 17 febrero 2016. S. pag. Web.
- . "*Embrace of the Serpent*: Dir. Ciro Guerra on Indigenous Knowledge & the Amazon in Black-and-White." Entrevista por Carlos Aguilar. *IndieWire* 19 febrero 2016. S. pag. Web.
- . "*Embrace of the Serpent*: An Interview with Ciro Guerra." Entrevista por Michael Guillén. *Cineaste* 41.2 (2016). S. pag. Web.
- HARNER, MICHAEL J. "Common Themes in South American Indian *Yagé* Experiences." *Hallucinogens and Shamanism*. Ed. Michael J. Harner. London: Oxford UP, 1973. 155-75.
- . Introduction. *Hallucinogens and Shamanism*. Ed. Michael J. Harner. London: Oxford UP, 1973. xi-xv.
- MALLIK, SANTASIL. "The Native Eye: Re-Embracing the Serpent with 'Chullachaqui.'" *Bright Lights* 15 junio 2017. S. pag. Web.
- MARTÍNEZ-PINZÓN, FELIPE. "El abrazo de la serpiente: una pregunta por el futuro de la humanidad." *Razón Pública* 17 enero 2016. S. pag. Web.
- PÁRAMO, CARLOS. "Un débil abrazo." *Revista El Malpensante* 163 (2015). S. pag. Web.
- PRASCH, THOMAS. "*Embrace of the Serpent* (*El abrazo de la serpiente*)." *Film & History: An Interdisciplinary Journal* 46.2 (2016): 93-95.
- PRATT, MARY LOUISE. *Imperial Eyes*. London: Routledge, 2008.
- SÁ, LÚCIA. *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004.

- SLATER, CANDACE. *Entangled Edens: Visions of the Amazon*. Berkeley: U of California P, 2002.
- VIVAS HURTADO, SELNICH. "Carta a Ciro Guerra." *Ideas de Babel* 15 enero 2016. S. pag. Web.
- VIVEIROS DE CASTRO, EDUARDO. *The Relative Native: Essays on Indigenous Conceptual Worlds*. Chicago: Hau Books, 2015.
- WYLIE, LESLEY. *Colonial Tropes and Postcolonial Tricks: Rewriting the Tropics in the novela de la selva*. Liverpool: Liverpool UP, 2009.
- ZULUAGA, PEDRO ADRIÁN. "El abrazo de la serpiente, de Ciro Guerra: el texto de la selva." *Pajarera del medio* 23 mayo 2015. S. pag. Web.