

El abrazo de la serpiente: Ecología de saberes y mundo chullachaqui

Gwendolen Pare

University of California—Irvine

Introducción

Este ensayo desarrolla la hipótesis que en la película *El abrazo de la serpiente* (2015) de Cristina Gallego y Ciro Guerra está en juego una pugna de saberes entrecruzados y relacionados en la modernidad colonial periférica del Amazonas fronterizo entre Colombia y Brasil. Lo que se trama en este espacio liminal son también los límites de una ecología de saberes, que es tan marcada por dependencias mutuas como por desconocimientos, vacíos, y ausencias. Por eso, el ensayo sugiere que el concepto del *chullachaqui*, que nos ofrece el protagonista indígena de la película, Karamakate, es elocuente del encuentro de saberes. El ensayo presenta una lectura del *chullachaqui* como la supervivencia técnica de la escritura y de la lectura en un mundo silenciado por el genocidio colonial y neo-imperial de la gente de Karamakate. A su vez, el concepto del *chullachaqui* permite acercarse a la visualidad persistente de señas amerindias, tan rodeada de pérdidas (la legibilidad de la escritura y sus lectoras: su comunidad), pero no determinada por estas últimas. Es una ecología de saberes—es decir un concepto de saber organizado de manera relacional, finita, y dinámica—bajo la condición que esta ecología sea capaz de abarcar, como propongo que debería, no sólo lo visible en cuanto científica y cinemáticamente objetivado, sino también la actividad fantasmal de visualidades inescrutables. La red de saberes que presenta la película no puede rescatar una historia o existencia indígena perdida, sino que aglutina

una ecología de saberes amerindia y cosmopolita, salvajemente híbrida y permeada por la mercancía. Por eso, el ensayo termina presentando una reflexión sobre el “mundo *chullachaqui*” al que la película arroja a sus espectadoras colombianas e internacionales.

La ecología de saberes esbozada en este ensayo se enmarca en el contexto de la ecocrítica. La ecocrítica recibe en la película una exploración muy original de un ecologismo posible en un mundo penetrado por el capital y sus fetiches desde hace siglos. Las sucesivas revoluciones ecológicas de las que escribe Jennifer L. French, por ejemplo (2012, 160-62), se recogen y reverberan dentro de la trama cíclica de la película.¹ Es decir, la colonialidad de la devastación ecológica en la que insiste French y la subalternidad de su resistencia alientan también el impulso (eco)crítico de la película. Estas reverberaciones hacen que la ecología de saberes de la película, basada en la dependencia, imbricación, y transformación del mundo (Bateson 1987, 457) no simplifica ni las desigualdades ni las pérdidas—por ejemplo, del encuentro de saberes colonial—en una horizontalidad idealizada. Toda ecología de saberes debe mostrar solvencia ante la organización de las relaciones, inclusive sus dependencias y complicidades, que desde la escritura de Bateson se ha vuelto todavía más interdependiente y cosificada. Por estas razones, la ecología de saberes que vislumbro en la película articula no sólo lo que consideramos natural, sino también lo técnico, lo muerto, lo ausente. Los componentes fantasmales de la ecología de saberes se nutren tanto de la realidad fantasmal que tienen las alucinaciones, los espíritus y el futuro en el pensamiento amerindio (Kohn 2013) como de la irrealidad de las mercancías privilegiadas por la película, desde los narcóticos, al caucho, hasta las imágenes fílmicas mismas.

La película irrumpe también en la producción fílmica nacional de maneras muy provocadoras. Se sitúa junto al llamado giro rural en el cine colombiano, al elegir un espacio que deslinda entre Colombia y Brasil y rebasando el privilegio por el espacio rural bucólico y agricultor (Ospina 2017). María Ospina escribe sobre las películas del llamado giro rural que problematizan lógicas centrales para “the visual production of

¹ Las revoluciones a las que se refiere French son una primera revolución ecológica colonial, que se caracteriza por: (1) el colapso de las poblaciones indígenas a lo largo de los siglos XVI y XVII; (2) la preferencia de las colonizadoras por espacios urbanos por sobre espacios rurales; (3) el establecimiento de un capitalismo global y de la economía de plantación; (4) el desarrollo de nuevas identidades racializadas, étnicas y de género a partir de la división de labor colonial; (5) la emergencia de un sujeto moderno, occidental, capitalista; y (6) la supresión aunque no erradicación de cosmologías y epistemologías indígenas y africanas (2012, 160-61). Una segunda revolución ecológica postcolonial vendría a manos de las naciones-estados independizadas durante el XIX y la concentración de sus economías en la exportación (162).

landscape in contemporary times, underscoring the complex relationships between the nation and what have been historically considered its ‘natural frontiers’” (248). Toda vez que el giro rural desafía nuestras lógicas de pensar estos espacios marginalizados y fronterizos, Ospina insiste en que estos precisos espacios siempre han sido “central to [...] ‘Colombia’s foundational myth of exuberant nature’” (249). Una intervención crítica de *El abrazo de la serpiente* dentro del giro rural en mi lectura consistiría, entonces, en que la película explore esta contradicción entre margen y frontera, por un lado, y centralidad y fundación, por otro.

Insertada en el espacio marginado, la película se abstiene tanto de una “retórica de la inocencia” motivada por un deseo de reencantamiento de los otros desde Occidente (Bernal Benavides 2019) como de un indigenismo purista ante un público nacional o global. Cita lo sublime tropical de sus antecesores en *La Vorágine* de José Eustasio Rivera y las películas de Werner Herzog, pero se desprende de éstos y los actualiza para este preciso momento del capital. La película retoma la misión, que Jennifer French halla en la novela *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, de deconstruir el mito colonial del “infierno verde” y de dar lugar a las sabidurías deslegitimadas, como las alucinaciones chamánicas del personaje El Pipa (2012, 163). *El abrazo de la serpiente* participa de lo que Camilo Malagón observa a raíz de las películas *Chocó* y *La tierra y la sombra*: “Films like *Chocó* and *La tierra y la sombra* bring together a critical look at the environmental degradation of slow violence and the oppression of subaltern communities perpetrated by political and structural violence and bring this imbrication to the forefront of thinking about a post-conflict Colombia” (2019, 36). *El abrazo de la serpiente* participa de la complejización de la violencia que Malagón atribuye al giro rural. Explora una imbricación de violencias variadas como (parte de) la asignación al pensar del momento: pensar un futuro post-conflicto colombiano después del acuerdo de paz que no pudo y todavía no puede realizar lo que su nombre propone. La película nos presiona a agregar a las violencias medioambiental y subalternizante, mencionadas por Malagón, otras violencias más: la expansión militar de la nación colombiana a principios del siglo XX, el extractivismo (de caucho, de narcóticos), la ciencia y la religión, la segunda guerra mundial que penetra hasta el Amazonas. La historización enredada, cíclica, y repetida que desempeña la película, junto a la mutua interferencia de todas estas violencias, pues contempla la violencia, también, en la arriba mencionada ecología de saberes.²

² A diferencia de *Pájaros de verano*, *El abrazo de la serpiente* dibuja un mundo de hombres bajo la exclusión completa de voces y papeles femeninos. De lo contrario, todo pensamiento,

Desde el lanzamiento de *Pájaros del verano* (2019), posterior a *El abrazo de la serpiente*, podemos vislumbrar un método propio a la producción reciente de Gallego y Guerra que indaga en la violencia y en lo nacional desde un margen geográfico paradójico. Esto es, por un lado, desde los márgenes de la extensión geográfica de Colombia, como lo son la selva amazónica y el desierto; por otro lado, desde una integración al mercado global basada en los narcóticos. En *El abrazo*, es la *yakruna/caapi/ayahuasca*; en *Pájaros*, es la marihuana.³ Este margen paradójico, donde violencia y economía colaboran, permite una elaboración sobre una genealogía inaugurada por el estudio del terror y de la mercancía de Michael Taussig en el Putumayo (1987) y en el estudio de narconarrativas por parte de Hermann Herlinghaus, quien rechaza la oposición entre economía informal y guerra (2009, 270).⁴ No sólo difumina la supuesta racionalidad del capital global sino que explora posibles experiencias y epistemes bajo estas condiciones. Ambas películas inscriben a la imbricación de violencias observada por Malagón y le agregan otra capa más: la capa alucinógena que refracta mutuamente entre sí la violencia colombiana y la integración al capital global.

Saberes encontrados

La película desarrolla los encuentros de tres hombres: el indígena Karamakate, el etnólogo alemán Theodor Von Martius y el científico estadounidense Richard Evan

sea ecológico o no, de la violencia tiene que atender a la violencia sexual y al carácter sexual de toda violencia. Por ejemplo, no hace falta conocer el término de las acusaciones de acoso sexual a Ciro Guerra (Ruiz Navarro y de los Milagros Londoño 2020) para percibir el funcionamiento también ecológico de la violencia patriarcal. Así, escribo este artículo porque sostengo que la película avanza un pensamiento ecológico, pero es cierto que lo hace con un punto ciego aplastante, el del género. Aunque no identifiqué la película con las acciones de su director más conocido, reconozco que las nueve mujeres que publicaron sus acusaciones en contra de Guerra (ver Ruiz Navarro y de los Milagros Londoño 2020) merecen no sólo nuestro oído sino nuestro respeto, y que el acoso sexual no es perpetrado por individuos patológicos, sino que es estructuralmente amparado—aquí podríamos decir, se cultiva y es nutrido en su biotopo patriarcal, que de natural nada tiene. El violador es el estado, pero ninguno de los dos respira sin una atmósfera misógina y transfóbica que se extiende desde el sustrato que solidifica sus hechos hasta el aire que da el aliento a la libertad masculina. Aunque los movimientos feministas del continente son esperanzadores, el amparo estructural a abusadores y acosadores sexuales sigue temerario.

³ *La sombra del caminante* también explora la marginalidad, en este caso urbana. Sin embargo, la totalidad de centro y margen en esta primera película no solo precede al giro rural, sino también precede al interés en los narcóticos y su rol en la formación de la nación colombiana en el siglo XX (*El abrazo*) y en el siglo XXI (*Pájaros de verano*).

⁴ En *Violence without Guilt*, Herlinghaus analiza cómo la llamada guerra contra las drogas y la economía informal antagonizada por ella, en efecto, se basan en la misma expropiación de la experiencia que reparte el globo en una nueva división de labor entre sociedades consumidoras de narcóticos y sociedades productoras de narcóticos, sangrientamente “sobrias”.

Schultes. Mientras que el primero es situado en la región y en el espacio que supuestamente es propio a él, es decir, en la tradición del informante nativo, los dos últimos son científicos occidentales que exploran el Amazonas en busca de algo. El personaje de von Martius se basa en el científico alemán histórico, Theodor Koch Grünberg, quien exploró el Amazonas en varias expediciones a partir de 1898, antes de sucumbir a una enfermedad y morir allí en 1924. En la película, von Martius se confía a las manos del reticente Karamakate para salvar su vida gracias a sus conocimientos botánicos. Después de intentar algunos remedios, Karamakate decide que sólo el *caapi* puede curar al alemán. Karamakate, von Martius y su ayudante Manduca entonces emprenden su viaje por el río. Schultes es un protagonista basado en el científico estadounidense del mismo nombre que viajó al Amazonas en 1941. En la película, el botanista se acerca a Karamakate con la misión expresa de encontrar el *caapi*. Karamakate asiente a buscarla juntos, aunque el informante nativo en cuestión, envejecido, se revela como poco fiable. Ninguno de los dos hombres sabe dónde está la planta y los dos dependen del otro para buscarla. Mediante un entrelazamiento de los dos viajes separados por décadas, la película hace alternar a los dos científicos occidentales y establece una comparación, como veremos, tenue y movediza entre ellos. Saltan a la vista, sin embargo, las dos “tomas” de la historia de la ciencia occidental que personifican los científicos: la sucesión del alemán por el estadounidense denota el desplazamiento hegemónico desde Europa a Estados Unidos en el siglo XX. Von Martius presenta una etnología ilustrada y romántica que organizaba flora, fauna, y comunidades humanas encontradas más allá de Europa en un continuo jerárquico y teleológico. Schultes encara un aparato científico militarizado, versado hacia la extracción de recursos, en este caso botánicos, del territorio amazónico. La primera “extracción”, que se atornilla a los límites de la modernidad eurocéntrica para acaparar e integrarlos, cede a una extracción que instrumentaliza ya sin fines teleológicos otros que el desarrollo técnico-militar. Esta extracción puede con todo, como lo señala la relación simbiótica del caucho y del *caapi* en la película. Esta relación simbiótica es una licencia poética que, en este momento del ensayo, aporta todavía más énfasis a la integración de extracción capitalista y guerra y la asocia con la intoxicación o la alucinación. Volveremos a ello.

La figura de Karamakate es menos estable de lo que podría pensarse si sólo la contrastamos con los occidentales. Ella no representa una episteme amerindia, ni mucho menos su historia, sino que presta una diacronía, una biografía a la existencia residual y trágica tras el exterminio genocida de su comunidad. Leo con mucha atención

la cautela de María Ospina, criticando como *El abrazo de la serpiente* relegaría la resistencia indígena contra el capital global a un pasado concluido (Ospina 2017, 262). Esta relegación sería parte de un patrón colonial que niega lo coetáneo (Fabian 1983) y merece la más robusta crítica. Sin embargo, no pretendo dotarle al protagonista indígena central de la película el cargo de representar a un colectivo. Explorando lo que Karamakate sabe dar y transmitir, la película incluye, sí, voces sobrevivientes, pero indagando en su “paradójica condición del que perdure cuando su mundo se ha acabado”, permitiendo que “la pregunta por el fin de un mundo también adopt[e] *los tonos de la futuridad*” (Cortes Rocca y Vaggione 2021, 7). Aun participando de una invención de los nuevos lenguajes necesarios, la película no deja de lado el tono trágico (no épico) commensurable a la depredación retratada. La invención de la película es parcial y aproximativa. Este rasgo queda ilustrado por la pregunta que enmarca la película, la de cómo hablamos de los silencios dejados por el archivo moderno colonial, y en la figura de Karamakate, cómo habitar este mundo silenciado sin devenir sordo ni ciego a sus persistencias. Las citas a principio y fin de la película anuncian los límites de lo que se puede ver y de lo que se puede dar a ver. La cita inaugural proviene del diario de Koch Grünberg:

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. (*El abrazo de la serpiente*)

El abrazo de la serpiente entonces empieza con una admisión de la dificultad representacional de la experiencia en el viaje de exploración. Sin duda alguna, la infinita selva y la irremediable locura son citas auténticas del imaginario colonial del abismo en lo sublime tropical. La siguiente dedicación cierra la película: “Estos diarios son lo único que hoy se conoce de una gran cantidad de culturas amazónicas. Esta película está dedicada a la memoria de los pueblos cuya canción nunca conoceremos”. La segunda cita establece más claramente la responsabilidad colonial del olvido y de la aniquilación de voces en sus archivos. Ambas citas introducen la invención y las preguntas de la película en términos parciales y aproximativos. Así, los límites al saber, a la experiencia y a la investigación que sufrirán los tres protagonistas de la película, enmarcan el proyecto mismo de la película.

Finalmente, una diferencia importante entre ambos científicos se halla en el *dénouement* de las relaciones con Karamakate. Ambas veces se desarrolla inmediatamente después de visitar una misión jesuita, un lugar siniestro que registra una progresiva corrupción de la religión y la conversión cristiana. Después de la primera visita a la misión, Karamakate y von Martius encuentran al *caapi* en medio de hombres intoxicados y ante un ataque militar inminente. Karamakate se enfurece con la desacralización del *caapi* y, destruyéndola, abandona a von Martius a su muerte cuando un militar colombiano toma la misión. Después de la segunda visita a la misión, Schultes decepciona a Karamakate cuando le confiesa la razón última de su búsqueda del *caapi*. Allí mismo Karamakate le regala una alucinación con esa planta, antes de desaparecer para siempre. En lo que viene, argüiré que la película presenta menos un drama interpersonal que una confrontación dramática de saberes. El hecho de que Karamakate sea chamán y que los dos otros sean científicos apoya esta intuición. En sus modos de ver y de concebir el mundo, tal y como en sus conflictos y diferencias, desarrollan las ontologías, naturalezas y ecologías posibles esculpidas por sus respectivos saberes en pugna.

La narrativa no-lineal de la película complica la constelación de saberes que acabo de esbozar. A primera vista, pareciera conjurar una suerte de repetición en las visitas al Amazonas por los dos científicos. En esta lectura, la narración no-lineal organiza los encuentros entre los hombres de modo que Karamakate aparece como una constante hasta el fin de la película, mientras que los científicos occidentales se alternan. Por ejemplo, la solicitud de ambos científicos occidentales cuando se presentan a Karamakate es casi idéntica. En ambos encuentros, a principios y a mediados del siglo, el hombre occidental depende de Karamakate e intenta beneficiarse de él. Es más, la alternancia e intercambiabilidad de los dos científicos occidentales es notada por Karamakate cuando éste le dice a Schultes, repetidas veces, que él *es* von Martius. La identificación entre von Martius y Schultes, sin embargo, también es desmentida. Una palimpséstica acumulación de capas culturales e históricas se aglutina, de manera desigual y jerárquica, a lo largo de la película. En efecto, Schultes, como superviviente de la película, es quien se queda con esta acumulación. Es solo en este sentido que Schultes *es* von Martius porque él y su ciencia se han nutrido de y han absorbido a la ciencia ilustrada anterior. Este sentido desmiente una repetición e identidad sencilla. Pero la absorción de Schultes se extiende también a la otredad, Karamakate, mostrando una ciencia y una penetración de las afueras de Occidente que transgrede los límites en una pulsión expansiva insaciable para acumular e incorporar la otredad. Una secuencia

de escenas en la película me ayuda a esclarecer esta acumulación. En la primera escena, Karamakate contempla el río rodeado por mariposas (fig. 1). En la segunda, Schultes ha tomado su lugar al borde del río y también está rodeado por mariposas (fig. 2). Lo que, de nuevo, podría aparecer como intercambiabilidad o alternancia debe ser leído como ingestión y acumulación visualmente registrada.



Figura 1. *El abrazo de la serpiente.*



Figura 2. *El abrazo de la serpiente.*

John Kraniauskas explica que el espíritu se realiza, en Kant y en Hegel, de manera supuestamente “orgánica” e “incarnacional” (2005, 56). Pero la supuesta organicidad de la incorporación de la diferencia y la digestión de ella como prehistoria

esconde su basamento en la racialización del espíritu y de la libertad (61). El sujeto de la libertad y de la historia es un sujeto europeo. Los demás son sujetos a la acumulación e incorporación en el progreso hacia la libertad del primero. Este resultante es lo que Kraniauskas denomina acumulación espiritual, dotando al término marxiano de la acumulación primitiva de su necesaria correspondencia filosófica, y por lo demás ahondando—como ya lo hace el concepto de la acumulación primitiva en estudios poscoloniales—en la dependencia originaria de la modernidad colonial y capitalista.⁵ Es decir, en las escenas aducidas de la película, tal y como en los escritos de Rosa Luxemburg (2003) y Kraniauskas (2005), vemos menos una identificación con científicos occidentales que una ingestión—una acumulación espiritual—por igual de von Martius y Karamakate por parte del aparato técnico-científico de Schultes. Por supuesto, y a eso volvemos al final del ensayo, nuestra mirada como espectadoras de las escenas está involucrada en esta acumulación espiritual.

Pensando en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (1967), las mariposas también hacen de estas escenas las más colombianas de una película que, por lo general, no provee muchas imágenes que se pronuncien sobre lo nacional.⁶ Es en el contexto de la nación que Denise Ferreira da Silva nos permite ahondar lo que psíquicamente sutura la acumulación espiritual. Ferreira da Silva plantea una bifurcación del sujeto, uno destinado a la transparencia y a la libertad y otro destinado a la muerte y al oscurecimiento (2006, 69). El erotismo que subyace a, e intercala, los sujetos bifurcados, es predicado en un deseo destructivo: por un lado, de ingerir la otredad como estadio o transición necesaria en el desplazamiento progresivo hacia la libertad de unos sujetos determinados. Es decir, tal y como los sujetos de la libertad en Kraniauskas, los sujetos determinados a la libertad y a la transparencia en Ferreira da Silva consumen a la otredad. Por otro lado, el deseo es destructivo porque busca eliminar históricamente la otredad racializada. En otras palabras, la libertad y la transparencia se positivizan en el blanqueamiento y en la aniquilación. La bifurcación

⁵ La acumulación primitiva es un concepto marxiano según el cual el capitalismo como sistema se funda en la desposesión y el cercamiento para asentar la propiedad privada y concentrarla. Históricamente, la esclavitud y la colonización son las instancias más importantes de desposesión que fundan la acumulación de capital para concentrarse en Europa y luego invertirse en la industrialización de economías norte y centroeuropeas. Los teóricos marxianos han notado que el calificativo “primitivo” se presta al malentendido de que la acumulación primitiva ha pasado ya. Al contrario, es iterativa y repetida (Harvey 2003), intrínseca a la operación del capital que no puede reproducirse a sí mismo (Luxemburg 2003). Así, la acumulación primitiva compensa la dependencia original y continua del capital.

⁶ Le debo a la profesora Viviane Mahieux la observación de las mariposas “colombianas”.

que se ve en las escenas de la aparente sustitución muestra a Schultes en su facultad acumuladora y a Karamakate en su destino a la muerte y al oscurecimiento. Las mariposas, parte de la espiritualidad nacional colombiana, presentan la espiritualidad racializada que acompaña al sujeto nacional en su progresivo blanqueamiento. Ahora bien, Schultes es foráneo y en ocasiones hostil a Colombia. La intransigencia del despojo y de la acumulación marcan los límites de la acumulación o integración nacional, ya que las mariposas—el espíritu—acompañan a un sujeto totalmente foráneo al país. Esta ironía cortante está presente también en la despedida de Karamakate a Schultes: “Ahora tú eres Cohiano”. Sugeriré que esta ironía recuerda que la sustitución o eliminación no es total ni puede serlo: cada límite se inscribe en su transgresión. En síntesis, los paralelos entre von Martius y Schultes delatan una continuidad en la transgresión e instrumentalización del límite, una continuidad predicada sobre la eliminación de Karamakate. Pero la película muestra que la eliminación no avanza sin residuos, de allí la cualidad fantasmal de la ecología que hereda Karamakate.

El paso de Karamakate de la juventud a la vejez traza una diacronía que permite rastrear en una biografía lo que sucede cuando los científicos entran en su vida. El concepto del *chullachaqui* es central para la narración autobiográfica de Karamakate ante sus interacciones en y a través de la película: von Martius, Schultes, la producción de la película, las espectadoras. Estas interacciones están mediadas por la cámara en las manos de los científicos occidentales y mediante la mirada cinematográfica, tanto en la producción como en la recepción de la película. El *chullachaqui* es un concepto de la experiencia que la establece como escritural, es decir técnica. Por eso, *chullachaqui* nos permite acercarnos más al carácter fantasmático de la ecología de saberes que hilvano entre las voces de Karamakate, Kopinawa, Bateson y Viveiros de Castro, para sugerir que la película yuxtapone una integración ecológica de los límites. Voy a introducir el concepto mediante las dos escenas de la película en las que aparece. En estas escenas me enfoco, para así decirlo, en las primeras dos cámaras y su apariencia diegética. La tercera cámara, la cinematográfica, me ocupa en los apartados restantes del ensayo, cuando analizo lo sublime y la alucinación como herramientas fílmicas para acercarse a una ecología de saberes.

Karamakate introduce el concepto del *chullachaqui* ante las fotografías de Von Martius, y, ya mayor y en compañía de Schultes, para nombrar su olvido de las letras y de los saberes de su gente. Como nota María Chiara D’Argenio en su reciente análisis de la película, la introducción de *chullachaqui* es un acto de “traducción cultural” de Karamakate, traducción que logra minar la superioridad epistémica occidental de sus

interlocutores, pero también es una adaptación alegórica de un mito indígena regional por parte de la película (2022, 139). En una escena en la primera mitad de la película, von Martius y Karamakate están al borde del río. Von Martius todavía no está del todo debilitado por su enfermedad y está sacando fotografías del río y de su entorno. Karamakate permite ser retratado. Sin embargo, cuando luego von Martius le presenta la fotografía, Karamakate la señala y nombra al *chullachaqui*. Karamakate explica que todas tenemos un *chullachaqui* que se nos asemeja, pero nos captura. El *chullachaqui* fotográfico es hueco y vaga por el mundo vaciado de tiempo y desprovisto de memorias. Aquí, *chullachaqui* parece advertir que la representación visual de un cuerpo lo despoja de la experiencia de su vida que es capaz de articular pasado y presente en un mundo. Karamakate advierte que la captura técnica descorporaliza su experiencia y que la archivación—en este caso fotográfica—tendría el precio del despojo de su memoria. Esta advertencia encuentra sus ecos en Walter Benjamin, para quien la experiencia de la historia moderna mengua ante su reproducibilidad técnica (1991). En otro ensayo famoso del mismo, “El narrador”, observa que la experiencia ha caído en valor y que las tecnologías modernas de reproducción son inconmensurables con, y se divorcian de, el trauma de la violencia masificada que para Benjamin es moderna (2006).⁷ Pero a diferencia de la pérdida del aura de la imagen que Benjamin asocia con su reproducción técnica, el *chullachaqui* pareciera más bien sugerir que el divorcio entre imagen y experiencia están en la base de la desposesión.

Más tarde la palabra *chullachaqui* reaparece para designar al mismo Karamakate. En esta escena, Schultes y Karamakate recién se conocen. Schultes está describiéndole a Karamakate la misión por la que vino al Amazonas y por la que depende de Karamakate. Schultes le muestra a Karamakate los apuntes y dibujos del viaje de von Martius que se rescataron y que orientan hoy a Schultes. En este momento Karamakate le explica a Schultes que ya no lo puede dirigir tal y como lo hizo con von Martius en su juventud. Ya no sabe leer la letra ancestral ni los saberes recogidos en ella. Cuando se auto-denomina *chullachaqui* por haber desaprendido “su” letra, Karamakate le explica a Schultes que el *chullachaqui* es quien ha quedado como casco vacío. El *chullachaqui* habita un mundo silenciado, pues las piedras, los árboles, los animales ya no hablan con él. Es cierto que el genocidio de la comunidad de Karamakate y su subsecuente educación etnocida por los Jesuitas han de proveer el contexto histórico de la pérdida

⁷ Benjamin se refiere a la primera guerra mundial, que por cierto es la llegada tardía de aquellos sacrificios incontables de las guerras modernas de ocupación y colonización, que en el siglo XX “vuelven” a Europa.

de Karamakate. Pero el concepto del *chullachaqui* advierte que la pérdida de la *escritura* ocasiona este silencio. Una pérdida que expropia al cuerpo, como diría Viveiros de Castro, del alma al que prestaba un punto de vista (2014, 72). Esa alma, claro está, se contamina de escritura y otras técnicas mnemónicas. Necesita el cuerpo para su punto de vista, pero el cuerpo sin concepto o sin alma estaría divorciado de los representantes y símbolos que le dotan a su mundo con inteligibilidad y significado: es por eso que se trata de un “casco vacío” y que el despojo consiste en una desintegración de técnica y experiencia. La permanencia de los “representantes y símbolos” que ya no dotan al mundo con inteligibilidad serán de nuevo una cifra de la incompleta eliminación y del carácter fantasmal de la ecología del *chullachaqui*.

Karamakate denuncia un nexo entre escritura y desmemoria-memoria que difiere de la del fármaco.⁸ En la base de la indecidibilidad del fármaco—remedio y veneno a la vez—está una presupuesta irreconciliabilidad entre experiencia y técnica. La nostalgia del fármaco, una nostalgia por una presencia inmediata, está ausente en el *chullachaqui*. El *chullachaqui* propone una observación alternativa de esta presencia, ausencia y técnica en su entendimiento de la experiencia. Por un lado, deslumbra los mecanismos al parecer impersonales, las técnicas aparentemente sin responsabilidad, que estructuran la acumulación y eliminación de saberes en el corazón de la modernidad. Pero la historia colonial no es la única diferencia entre la escritura de Karamakate y la escritura farmacológica de occidente. Por otro lado, la alienación de la escritura y la experiencia, que para la concepción farmacológica de la escritura *inhiere* a la escritura, es una alienación que no aqueja a la escritura de Karamakate incluso antes de devenir *chullachaqui*. La tecnicidad de la experiencia no aliena (por ejemplo, una unidad prelapsaria idealizada), sino que dota a un cuerpo de alma o de existencia en el mundo. En vez de separar experiencia y técnica, el duelo existencial del *chullachaqui* indica que la experiencia depende de la técnica. No existe una experiencia que no sea escritural en el pensamiento amerindio. Viceversa, la escritura farmacológica aparece a través del lente del *chullachaqui* como una técnica que históricamente vacía la memoria

⁸ La sospecha ante la escritura como técnica y fármaco se articula en el *Fedro* de Platón. Desde la antigüedad occidental, la escritura suscita admiración y temor en cuanto técnica farmacológica que exterioriza y expropia el saber y embarca al sujeto en un éxodo en un mundo cuya auto-presencia ha devenido radicalmente incierta (Derrida 1981, 109). A la vez, la técnica es condición de posibilidad de la memoria traspasada a lo largo de las generaciones. Su farmacología reside en esta oscilación: posibilita memoria a la vez que ocasiona su pérdida. En este sentido, la siguiente formulación de Davi Kopenawa, pensador y dirigente Yanomami, distorsiona la preocupación con el fármaco al decir: “The Whites design their words because their thought is full of forgetting” (citado en Viveiros de Castro 2007, 155). Más bien, el diseño escritural de las palabras proporciona una técnica de pensar que es atravesada por la desmemoria.

de la diferencia: concretamente, o bien de otros mundos que no sabe inscribir en su seno; o bien, de la diferencia de la que depende también el motor escritural.

En los límites cruzados que presenta la película, una ecología de saberes emana del concepto del *chullachaqui*. La episteme de Karamakate no es hermética, como lo es la nostalgia y el purismo de Von Martius, ni es extractiva, como lo es la ciencia-instrumento de Schultes. Cuando Karamakate reclama el derecho de otros indígenas a aprender sobre el compás de Von Martius (“ese saber es de todos”), rechaza la noción del alemán de esferas epistémicas herméticas o puras: “Von Martius: Su sistema de orientación se basa en los vientos y en las estrellas. Si aprenden a usar la brújula, ese conocimiento se perderá. Karamakate: No puedes prohibir que aprendan. Ese conocimiento es de todos” (*El abrazo de la serpiente*).

La ecología de saberes de Karamakate es transitiva; no tiene sobre ella un derecho prioritario ni el autóctono ni el científico poderoso. El reparto desigual de saberes es asignado como característica desdeñable de la ciencia de von Martius. La ecología descansa en la relación y dependencia entre ambos, sin obviar la desigualdad. Por ejemplo, el hecho de que Von Martius haya tenido un sueño del *caapi* desde Alemania, es decir, antes de su viaje al Amazonas, desaloja la prioridad de lo autóctono. En varios momentos de la película, Karamakate insiste ante Schultes que el norteamericano le enseñará el camino a la *yakeruna*: “Tú me vas a llevar”, “Tú eres el guía”, “Tú tienes que encontrarla [la *yakeruna*]”. Finalmente, una vez que Karamakate ha olvidado cómo hallar la *yakeruna*, son los dibujos de von Martius en un libro de Schultes lo que orienta la segunda búsqueda por la planta. Ya que el concepto de *chullachaqui* está lejos de ser privativo a Karamakate, veremos cómo el concepto puede expandirse hasta contaminar nuestra mirada misma ante la película. Ante la película, los protagonistas y las espectadoras enfrentamos límites a su saber. La mutua dependencia no es exclusiva a los hombres en la película. En este sentido, D’Argenio explica:

Karamakate can ‘conceptualise’ the jungle, relate to it and even ‘verbalise’ it. The relationship between human and nonhuman beings is not one of dominance but one of respect: the jungle is a being which needs to be ‘respected’, is ‘fragile’. Its ‘fragility’ challenges the Eurocentric representation of a nature that overwhelms, dominates and drives a rational Western man to madness. (2022, 137)

Otra característica de la ecología de saberes de Karamakate es la idea de que *chullachaqui* no sea una condición irremediable: Karamakate menciona la posibilidad de superar el olvido en varias instancias y deja claro que será Schultes quien le ayude a superar el olvido. La dependencia será el remedio del olvido, aunque claramente lo que en

dependencia con Schultes se restablece no tendrá semblanza alguna con el saber y la existencia perdidas por Karamakate. Esta idea se alinea con la ecología de saberes en Gregory Bateson. No sólo una ecología de saberes es ajena a la destrucción de los mundos de los que depende (Bateson 1987, 457), una ecología de saberes da cuenta *en* su mirada al mundo de la imbricación y la continua transformación del mundo, es decir, conoce y aprende de modos imbricados y transformativos.

Finalmente, la otredad es asumida en una ecología de saberes porque se refracta entre sistemas complejos, los entes que los componen y sus sub-sistemas (Bateson 1987, Escobar 1999). En vez de la transgresión de límites expansiva e insaciable, la otredad es interior en una ecología de saberes como la aquí descrita. Esta sensibilidad tiene su correspondencia en el pensamiento amerindio, que entiende que el alma es inmanente a todos, pero que esta inmanencia acoge *en su interior* diferencias infinitas en el “ontological entanglement” o “cross-specific ambiguity” nombrado por Viveiros de Castro (2007, 157). Sin olvidar que la otredad se halla en una pugna desigual y violenta, la ecología de saberes transita entre vacíos con una cualidad en ocasiones fantasmal: la comunidad de Karamakate ha desaparecido, las letras ya no se pueden leer, Karamakate es llenado por un vacío existencial.

Visualidades

He tratado de articular de qué maneras el concepto de Karamakate del *chullachaqui* nos presenta con un modo de pensar la relación entre memoria y escritura, experiencia y técnica. He relacionado al *chullachaqui* con la conceptualización de la escritura como fármaco (remedio ante el olvido histórico, a la vez que prótesis peligrosa que causa dependencia de un pensar y conmemorar externalizado). Me queda trazar algunas implicaciones de la diferencia del *chullachaqui* en una ecología de saberes transitiva que Karamakate no sólo enseña, sino que sabe activar incluso en la relación explotadora de los científicos occidentales a su saber. Buscando las implicaciones de esta activación, es necesario atender al hecho de que la escritura permanece activa, aunque se haya perdido su legibilidad, de manera más notable en la escena de la alucinación. A continuación, se yuxtapondrán la actividad de la visualidad, tanto en el pensamiento amerindio como en la mirada lacaniana, con la práctica cinemática de *El abrazo de la serpiente*. Examinaré la ecología de saberes en el régimen visual de la película, primero, mediante una examinación de la mutua permeación de las escenas sublimes (procedentes de una genealogía occidental) y la escena alucinada (arraigada en la episteme visual amerindio). A continuación, sugeriré que el registro de lo sublime y la

escena de la alucinación evocan de diferentes maneras los límites al saber escópico que subyace a la representación. Finalmente, me enfoco en una escena hacia el final de la película, la que negocia lo sublime y la escritura alucinada. Es una escena nodal de la ecología de saberes entre regímenes epistémicos en su plasmación visual fílmica.

Lo sublime entra en la película como un límite al saber científico. El saber científico es evocado visualmente la mayoría del tiempo, mediante la emulación fílmica de la documentación fotográfica como medio de registro para los estudios antropológicos y botánicos. Esto aparece en decisiones formales como el uso de la fotografía en blanco y negro que nos remite a la documentación científica histórica (con la excepción notable de la escena de alucinación), la resolución panóptica de la cinta de 16 milímetros que evoca la nitidez y la objetividad buscada por estos científicos, y la abundancia de tomas panorámicas que denotan distancia, u otras tan quietas que casi se asemejan a capturas fotográficas. La decisión de no doblar las voces en este Amazonas babélico transmite una sensación de autenticidad antropológica de lo otro multilingüe, aunque la presencia del alemán, el español y el latín, presenta una ecología lingüística interferida por su historia colonial. Por su prominencia y constancia, los sonidos de la selva—sobre todo del río y de los movimientos sobre él, sonidos de pájaros y otras llamadas de animales—también adquieren un protagonismo en la banda sonora por lo general discreta—pero también multilingüe y multi-genérica—de Nascuy Linare. Ante y entre la predominancia visual del registro científico, hay escenas que irrumpen y perforan esta pretensión de representación. Me refiero a escenas que evocan lo que María Ospina critica como “landscape as spectacle”, producido por una gramática visual de tomas largas y contempladores embelesados con estos paisajes espectaculares (2017, 252). Ospina deduce de esta gramática visual una complicidad de la película (entre otras):

We could read the contemplative and aestheticizing gaze of many of these films as complicit with the erasure of historical and political densities of these territories, and the simplification of the complex history of disputes around land and inequality that have shaped violence in rural Colombia for decades. It renders space ready for the transformation of territories into postcards. (253)

A diferencia de Ospina, prefiero sugerir que las perforaciones de lo espectacular en el registro científico aparecen como límites al saber científico y dramatizan la ecología de saberes que estoy analizando en este ensayo. Para referirme más directamente al análisis de Ospina, sugiero que la película presenta un registro de la borradura histórica y política, la simplificación del conflicto, en su constelación de registros visuales. Si participa en la borradura histórica, es para presentar un testimonio de ella.

La ciencia occidental contempla y cosifica sus propios límites en la figura de lo sublime. En *El abrazo de la serpiente*, la cámara juega con esta figura para confrontar a la ciencia con sus límites y visibilizar la fascinación de la ciencia con sus límites. Desde Immanuel Kant a Slavoj Žižek, lo sublime no es una cualidad de un objeto, sino la apreciación de un sujeto que se ve confrontada con límites a sus capacidades de representar, pensar, y saber, causando placer y desplacer (Kant 1987, 106, 114, 123-127; Žižek 1989, 229).⁹ Por eso, Luciana Martins y Felix Driver describen como “fantasías” y “geografías imaginativas” a los idearios persistentes del trópico en cuanto sublime (2005, 3; 16). Atribuir al trópico rasgos supuestamente sublimes consiste, sobre todo, en señalar los propios límites del dominio de la razón científica en los bordes de su expansión colonial. Pues, como escribe Nancy Leys Stepan, los marcos para comprender a la “naturaleza trópica” emergen en el contexto de expansión colonial europea—inclusive el imperio informal europeo posterior a las primeras independizaciones al principio del XIX—y de su sofisticación científica (2001, 16; 23). En las colonias, lo sublime condensa las contradicciones de la acumulación espiritual ya abordada arriba. Por un lado, agranda y venera lo incapturable e inconmensurable en los territorios del llamado nuevo mundo, los paisajes devenidos espectáculos como dice Ospina. El heroísmo del científico occidental que se enfrenta a una otredad tan magnífica personifica la pequeñez heroica de la episteme científica occidental ante una grandeza sublime. Lo sublime entonces señala un límite que seduce a transgredirlo, poseer y acumularlo a la vez que heroiciza todo enfrentamiento con el límite. La otredad del límite se hipostasia como piedra de toque para poner a prueba la identidad del progreso, una colaboración de acumulaciones primitivas donde se hallan inextricablemente religión, ciencia y capital. Como demuestra Leys Stepan, este límite es transmitido en la ciencia europea y a sus lectoras *visualmente*, en imágenes sin embargo que buscan mostrar el trópico *incontrolable visual e intelectualmente* (2001, 18).

La escena que más nítidamente condensa lo sublime tal y como se actualiza en la película, es la culminación del conflicto entre Karamakate y Schultes ante una toma panorámica del Taller de los Dioses. Los dos hombres acaban de hallar la *yakruna* en esta cordillera, el Taller de los Dioses, que presumiblemente localiza la *yakruna* como don divino. En este momento Schultes revela que se propone conservarla y llevarla a Estados Unidos porque allí se espera que la purificación de la planta del caucho, una

⁹ En Kant, hay múltiples pasajes que sugieren que la experiencia de lo sublime termina por reafirmar la superioridad de la razón (1987, 119-126). Žižek, en cambio, enfatiza el goce de los límites—ya sean transgredidos o no—a la razón.

función por la que es conocida esa planta, pueda optimizar la industria bélica en la segunda guerra mundial. Al nivel de la trama, llegamos aquí a un doble límite que se refleja en los dos hombres que no han logrado conciliar lo que saben y no saben. Para Schultes, es inalcanzable el saber de la planta de Karamakate-chamán. Para Karamakate, es prácticamente inalcanzable la cosmovisión de Schultes, aunque su hegemonía penetre al Amazonas y sea capaz de despojarle del suyo. Es decir, se usa lo sublime para dramatizar la incomunicación entre Schultes y Karamakate. Pero también a nivel formal, la toma panorámica de la selva aliena de modo poderoso lo que se dice en la conversación. Por un momento tajante, la segunda guerra mundial pareciera decidirse en este lugar del Amazonas. La vastedad de lo visto y la vastedad de lo dicho son inconmensurables, confrontando a la espectadora con sus límites de comprensión. En esta elección cinematográfica, lo sublime deviene una herramienta que inscribe sobre los límites del poder religioso, colonial, y científico, la incompreensión limítrofe del poder del capital en el Amazonas, sensibilizando a la espectadora contemporánea a su inserción limitada en la ecología de saberes.

La escena aclara de manera arrasadora la posición empequeñecida de Karamakate y a Schultes por igual ante la fuerza e industria de la guerra mundial. Ya sugerí que también nos empequeñece como espectadoras. En el análisis del crítico de cine Jonathan Beller, la guerra y el capital convergen en el sublime del cine contemporáneo. Su análisis me ayudará a puntualizar lo sublime en el trabajo fílmico, que se inscribe sobre los exotismos coloniales del trópico como sublime, para ofrecer una conciencia del capital en el Amazonas. Para Beller, el cine ofrece una conciencia del capital y de su acumulación como experiencia de lo sublime, una definición que nuevamente bordea entre saber y experiencia de su límite. El capital deviene incognoscible e inconcebible por el cine, pero su conciencia cinemática produce lo sublime como exceso a nuestra comprensión, un más allá de toda totalidad (1994, 9, 20).

El capital concreto que evoca lo sublime aquí es la economía del caucho, cuya letalidad y crueldad ha marcado la historia regional desde el XIX. Con esta yuxtaposición de caucho y guerra, la película de nuevo amplía el foco histórico y geopolítico sobre una violencia en particular, en este caso la segunda guerra mundial, con la economía que la abarca. Esto es coherente con la insistencia, en la película, en la relación inextricable entre el desarrollo capitalista y la colonización del Amazonas en modos que desafían una nítida secuencia de colonia, estado-nación e imperialismo, y que dinamizan la modernidad como una estructura que acumula y coloniza en

modalidades variables. Más bien, el foco fílmico en la extracción del caucho por el capital convierte al Amazonas en un teatro del fetiche de la mercancía que envuelve a estado, iglesia y capital en una complicidad intrincada. Es más, es precisamente esta red de dependencias y complicidades la que hace posible la navegación y extracción de plusvalía del espacio ostensiblemente prístino.

Para justificar más la utilidad de leer estas escenas con lo sublime del capital, según Beller, enfatizo que las operaciones del capital, sus complicidades y dependencias, se nutren del archivo de terror y exceso propio a lo sublime. La película no deja entrever el capital en la región como algo impersonal o abstracto, más bien sus escenas evocan la “cultura del terror” que el antropólogo Michael Taussig estudió en la economía del caucho en el Putumayo (1987). Empezando con la desestimación de una cronología lineal, y la opción por una narración cíclica, ya nos acercamos a la memoria y el sueño traumático cuyo terror reside en su repetición e indisciplina narrativa. Un ejemplo de esta repetición terrorífica son los retornos de los militares y los curas a lo largo de la película. Las escenas que impregnan la selva amazónica con las cruces, las cicatrices, los esqueletos y los fantasmas de la economía del caucho ofrecen un horror al estilo de *El corazón de tinieblas* de Joseph Conrad y de los registros de Roger Casement analizados por el mismo Taussig. Claramente también conversa con la exploración de la locura en el trópico en las películas de Werner Herzog, no sólo por la frecuente mención de la locura en la película. El punto no es que von Martius, Schultes o Karamakate sean locos, ni tampoco los abusos de los curas, de la economía del caucho o de ejércitos de diversas nacionalidades. Mas bien la locura es una condición que no se adhiere a ninguno, contagiando todo el entramado de relaciones y complicidades que envuelve a todos.

Como las infiltraciones recíprocas del lenguaje de lo fantasmal en el párrafo anterior atestiguan, lo sublime y la ecología visual de Karamakate se cruzan, pero se diferencian tajantemente. El *chullachaqui* también enfrenta los límites al conocimiento y, como sugerí arriba, lo hace de manera muy diferente a la exotización e instrumentalización del límite personificadas por von Martius y Schultes. Si es que lo sublime se inmiscuye con la escena de la alucinación de la escritura de Karamakate que le sucede inmediatamente, ¿qué sucede si volteamos los términos introducidos arriba e indagamos en cómo el *chullachaqui* y la ecología visual empiezan a ingerir lo sublime, el sueño de Schultes, y nuestra mirada como espectadoras? El don de Karamakate, al ofrecerle la experiencia ritual y onírica de la *yakeruna* a Schultes, indica contaminaciones y excesos de la destrucción de maneras ecológicas en el sentido introducido arriba. El don de Karamakate no deja de incorporar a Schultes, a su vez, dentro del cuerpo del

chullachaqui ante las señas alucinadas.¹⁰ Schultes queda sordo y mudo ante la escritura visual como Kant ante la avalancha de nieve. Sin embargo, es aquí también que empiezan a desajustarse de manera interesante los conceptos de lo sublime y del *chullachaqui*.

La película pareciera proponer que una fuerza de la escritura perdurará silenciada en el archivo colonial que arremete ante Schultes y ante un público global. Habida cuenta del silencio de ese archivo, una cautela que, como ya dije, abre y cierra la película, el supuesto en lo que sigue es: tal y como lo sublime se relaciona de una manera con un régimen epistémico y nos sensibiliza ante sus límites, la *mise-en-scène* de la escritura visual nos provee con trazos de otro régimen epistémico morando en sus límites y palpitando desde allí. Aunque su archivo y su lectura estén perdidos, algo de su fuerza permanece en lo visual. Sus trazos incompletos e ilegibles permiten entrever una mirada más ecológica ante la diferencia y una mirada diferente a la lacaniana. En su persistencia, estos trazos contaminan a las espectadoras del público global con lo perdido, lo olvidado, lo desconocido que condicionan sus miradas. En síntesis, nos enredan dentro de una ecología de saberes fantasmal, nos arroja a un mundo *chullachaqui*. El protagonismo visual de la escritura no se nos presenta sólo como un intento de representación fidedigna de una cultura escritural visual nativa —la inserción en un sueño y su singularidad como las escenas a color lo aclaran—sino, y quizás de manera más llamativa, la alucinación aparece como una reflexión fílmica sobre las posibilidades de trabajar con el archivo colonial y etnocida, y sobre las posibilidades de trabajar con sus sobrevivientes, como lo son Karamakate y sus señas.

El *chullachaqui* nos enseña que no existe experiencia que no sea escritural. Pero la fuerza de la escritura trepa, desde legibilidad a visualidad, una vez que Karamakate no sabe leer la letra que escribe y una vez su existencia se designa como *chullachaqui*. Aún siendo ilegibles, la película emprende una educación sensible que nos familiariza con las señas, nos sumerge en una memoria visual de ellas, que se autonomiza de la lectura o la referencia y que de este modo infiltra rastros del perspectivismo del pensamiento amerindio: “[P]erspectivism supposes a constant epistemology and variable ontologies, the same representations and other objects, a single meaning and multiple referents” (Viveiros de Castro 2014, 59). La memoria de las señas, en combinación con su ilegibilidad, nos alerta sobre un plano de símbolos y referentes que

¹⁰ Instantes antes de designar a Schultes como un cohiano (“Tú eres cohiano”), Karamakate ha determinado: “Tú eres un *chullachaqui* también y siempre lo serás”. Aunque sea de modo sesgado, en este ensayo la determinación anterior recibe más peso que la que sigue.

persiste y contiene con una diversidad radical de realidades. La idea de que las señas persistan mientras que lo físico se manifieste de manera variable tiene su correspondencia también con la multiplicidad de las perspectivas, pues los cuerpos proveen diferentes puntos de vistas a un alma única y a su régimen de significancia. La variabilidad a fondo de estas señas visuales es algo que reconoce también Eduardo Kohn en su estudio de la iconicidad (2013). Para Kohn, la iconicidad del lenguaje—verbal, sónico, visual—ancla la indexicalidad (o referencialidad del lenguaje, lo que la escritura de Karamakate ha perdido quizás completamente) y dinamiza al lenguaje en sus operaciones asociativas, prolíficas, móviles, y formales (176-77). Kohn incluso le atribuye a la iconicidad un privilegio en lo que llama, con Kaja Silverman, “thought in the world”, ya que es menos susceptible a la domesticación por una mente humana particular y sus fines (177). Ya no individualizado, interior, ni original, este pensamiento del mundo atraviesa al sujeto pensante, haciéndose de él mientras construye sus rutas por el mundo.

El que la escritura aparezca en sueños concuerda con el ideario amerindio de que el pensamiento se transmite visual y corporalmente. Davi Kopinawa, ya citado arriba, explica que en el pensamiento amerindio se transmite visualmente en sueños con los espíritus (*xapiripê*), que animan al cuerpo-perspectiva. Quien no sueñe con estas palabras habita su cuerpo-perspectiva de manera truncada, “like an axe left on the ground” (Viveiros de Castro 2007, 154). En términos pertinentes a la película, el sueño de Schultes se enlaza con un relato ancestral de animación. Haciendo un guiño, aunque sea efectista, a un relato ancestral amerindio de la creación del mundo, Karamakate le ruega a Schultes, antes de darle el *caapi*: “Deja que la serpiente te abraze. Ella te va a llevar a tiempos tan ancianos que no existe la vida, ni de forma embrionaria”. La cámara marca el inicio de la alucinación tambaleando, como los movimientos de una serpiente. Luego, el río es grabado en formas serpentina. La animación del mundo es feminizada: En su temprano estudio de la alucinación con la ayahuasca/yagé, Gerardo Reichel Dolmatoff describe que una de las regularidades de la alucinación reside en la idea del retorno al útero materno y el auto-nacimiento después de pruebas relacionadas con el incesto (1975, 180-81). Pero las señas que a continuación veremos (fig. 3 y 4) son señas, sin bien clasificadas como femeninas por Reichel Dolmatoff, de la exogamia (1975, 179). A la luz del análisis de este ensayo, las puertas cervicales del símbolo de la exogamia abren a un origen, si bien feminizado, desterritorializado, hibridizado, que permite la perspectiva del sujeto que le sigue, pero sin imponerle autenticidad o rastro identificable. Parafraseando a Pierre Clastres podemos decir que la continuidad del

origen exogámico se hilvana en y a través de su permanente mutabilidad (1989). Así, por ejemplo, entiendo también la banda sonora de la alucinación, que incluye parte de la sinfonía de Haydn “La Creación”. De manera inequívoca, esta alucinación remite a orígenes dispares, marginales, extremadamente mutables. Como ya sugerí arriba, la escritura visual condiciona la experiencia, no acorde a un privilegio autóctono, sino que se extiende incluso hasta el lecho de Von Martius en Alemania, antes de su viaje al Amazonas.

La alucinación deviene tanto en la formulación de Kopinawa como en la instrucción de Karamakate, anterior a, o condición de, la experiencia. No existe experiencia que no sea, que no se deba, a la escritura. El hacha dejada en el suelo, de modo similar que el *chullachaqui* en tanto casco vacío, son perspectivas inanimadas de mundo por las imágenes soñadas. La mención de la renovación continua de las palabras de los espíritus, y su imagen contraria, de la herramienta que permanece tirada en el suelo, evocan la mutabilidad del saber transmitido. El hacha se repite en la explicación de la ecología de la mente de Bateson. Allí ejemplifica precisamente lo absurdo de delimitar los cuerpos de la persona y del hacha. Al contrario, el pensamiento que se activa al cortar un árbol atraviesa la persona y el hacha en una relación animada (1987, 466). En una nítida refutación de la separación entre técnica y episteme interrogada arriba, aquí el pensamiento imana no sólo a las mentes individualizadas sino a las rutas que toma, siendo por ejemplo el hacha una de estas rutas. Las rutas incorporan tanto la persona como sus prótesis y sus técnicas dentro de una ecología de saber. En la película, la cámara y la alucinación serían las prótesis relevantes no sólo porque “in most of Amazonia [...] hallucinogenic drugs are the basic instrument of shamanistic technology, a kind of visual prosthesis” (Viveiros de Castro 2007, 163), sino porque en la película la escritura alucinada es una ruta entre las mentes de los tres hombres e incluso, entre la película y las espectadoras. El hecho de que la escena de la alucinación sea a color, enfatiza el rol que tiene la cámara en esta experiencia.

Los desajustes entre los conceptos de escritura discutidos arriba—fármaco, *chullachaqui*—culmina entonces con la presencia que asume una escritura apreciada tanto por su iconicidad visual como por su tecnicidad condicionante. La escritura visual sería una apariencia más en un mundo de fenómenos constituidos por “symbols representing themselves, that is, events that simultaneously manifest as symbols and referents, thereby dissolving the conventional contrast” (Viveiros de Castro 2014, 53). La cualidad de apariencia no sugiere minusvalía ninguna de la imagen ante la pérdida del referente. Al contrario, la importancia de las señas, si bien visuales, es subrayada por la decisión

de darlas a color, y de ser ésta la única escena en la película a color. La intensidad y actividad de la imagen es central para la definición del pensamiento amerindio por Viveiros de Castro. Lejos de ser sólo “algo-para-ser-visto”, las “imágenes interiores” que son los *xapiripë* son activas y condicionantes de nuestras miradas (Viveiros de Castro 2007, 160). La imagen se bifurca; por un lado, nos percatamos de la imagen como objeto que puede verse (“algo-para-ser-visto”) en el pensamiento de Occidente donde la conciencia se identificaba con un régimen escópico de la visión (Escobar 1999, 6). Por el otro lado, estamos ante una imagen que *es* mirada en el pensamiento amerindio, interpretándonos antes de que nosotros la interpretemos. Es por esto que Viveiros de Castro también llama a esta última imagen “una relación” (Viveiros de Castro 2007, 160), de manera resonante con la ecología de saberes que me interesa en este ensayo.

Jacques Lacan también esboza un análisis de la imagen condicionada tal y como lo hace Viveiros de Castro. Ahincar en esta convergencia nos recuerda que, incluso dentro de un canon occidental, se ha pensado la mirada como condición de la imagen, muy distante de la idea de la imagen como “something-to-be-seen”, “objective” (Viveiros de Castro, 2007, 160). Para Lacan, la mirada se caracteriza por su actividad enmarcadora como condición de posibilidad para nuestra visión. Estos atributos hacen de su concepto un interlocutor importante para la imagen-mirada amerindia alucinada en la película. En su análisis del ojo, la pintura y la mirada, Lacan relata la “anécdota de la lata de sardinas” que tiene lugar cuando él está de pesca en el mar atlántico. Repentinamente es objeto de una broma del pescador Petit-Jean acerca de una lata de sardinas que flota en el mar: “*¿Ves esa lata? ¿La ves? Pues bien, jella no te ve!*” (1987, 102). Jean Michel Rabaté resume: “The sardine can condense the light without which we cannot see anything, while allegorizing the idea of an Other gaze looking at us when, because we just see objects in our field of perception, we do not pay attention to the gaze that frames them and us from outside” (2003, 7). La mirada es la condición de posibilidad de la visión y de la no-visión. La mirada nos mira, estemos conscientes o no de ella; esto es un índice de que la mirada no se reduce a la conciencia sino que la gobierna. En una segunda anécdota, Lacan relata el sueño de Choang-Tsu: “En un sueño, [Choang-Tsu] es una mariposa. ¿Qué quiere decir eso? Quiere decir que ve a la mariposa en su realidad de mirada. ¿Qué son tantas figuras, tantos dibujos, tantos colores?—no son más que ese *dar a ver* gratuito, donde se marca para nosotros la primitividad de la esencia de la mirada” (1987, 83-84). Entre la sorpresiva broma de Petit-Jean y la alienación del sujeto en su sueño, vemos claramente la actividad de la

mirada. No sólo mira, sino también muestra (“da a ver”, 83); actúa, asalta, se impone. El “*dar a ver* gratuito” se asemeja a la experiencia de la escritura visual en la alucinación de Schultes: “tantas figuras, formas y colores” son inalcanzables para su comprensión. Es más, la descripción de Lacan de la mirada como “pulsátil, esplendente y desplegada” (96) podría bien describir las señas en la escena alucinada.

A la vez, la imagen-mirada amerindia nos ofrece una delicada pero importante corrección del “*dar a ver* gratuito” de la mirada lacaniana. Hay una ceguera intransable en la vigilia de la que nos alecciona el sueño: la apariencia de la mirada y de su otredad como condicionantes de la visión del sujeto. Me refiero sobre todo a la palabra “gratuito”. Si pensábamos que el “*dar a ver* gratuito” denotaba arbitrariedad y sensación “pura”, la ecología visual que aduzco aquí nos corregirá. Vemos que la figura que “[*da a ver*” el sueño, por ejemplo, es una persistencia de un archivo obliterado, que sin embargo sigue siendo, de algún modo, familiar. Vimos la figura en el mural que escribe y pinta Karamakate. La reconocemos en el sueño de Schultes. Esta persistencia nos permite sugerir que la gratuidad de lo que muestra la mirada, la gratuidad de su sollicitación, sea acaso otro nombre para aquello que desconocemos *dentro* del marco que posibilita y condiciona lo que vemos. Lo que Lacan llama la gratuidad de la mirada se entreabre así a una sedimentación a la vez tanto palimpséstica como amnésica de patrones de ver y de modos de solicitar la mirada del otro. Repensar gratuidad nos permite percatarnos, aunque sea de manera obtusa, de otras condicionantes de la mirada que se han obliterado del archivo y se han vuelto inalcanzables para nuestra razón. La ecología visual aducida aquí hace posible ver-sin-saber los límites que condicionan la mirada. Mas bien, estas inscripciones limítrofes e ilegibles aún dan cuenta de la anterioridad de lo amerindio en las miradas de las herederas de la modernidad colonial. El límite al saber, la diferencia expulsada, que vimos en la sección anterior, acompañan a la modernidad desde sus comienzos coloniales y la acompañan en su contemporaneidad a modo de vacíos palpables y ausencias elocuentes, dotando a la ecología de saberes de su complejidad fantasmal.

Podemos ver cómo el protagonismo de la mirada se extiende por toda la película y que la escena de la alucinación es su mera culminación. Aquí remito sólo a la escena en que se conocen Karamakate y Schultes (fig. 3), en la cual se anticipa la figura precisa que alucina Schultes después (fig. 4).



Figura 3. *El abrazo de la serpiente.*

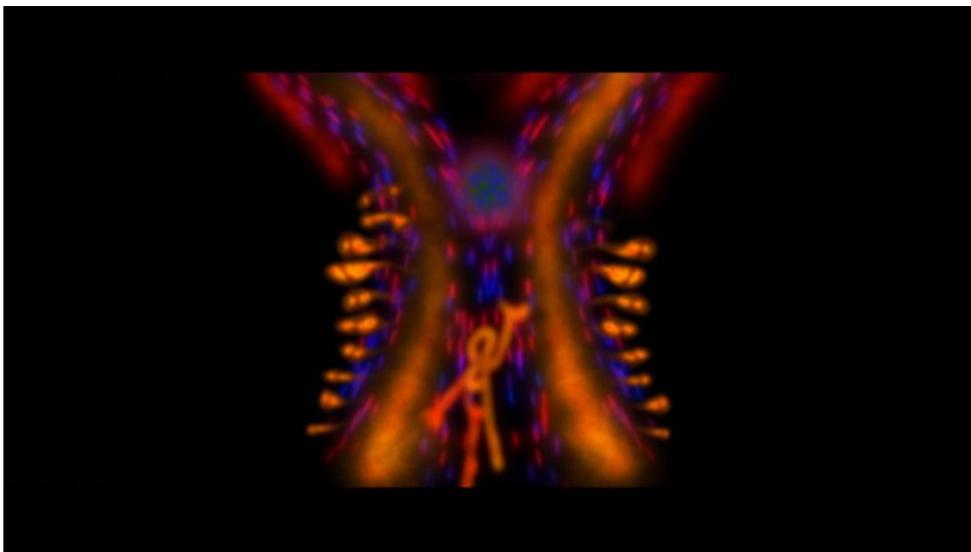


Figura 4. *El abrazo de la serpiente.*

En la primera captura, vemos como la cámara centra a la seña posteriormente alucinada e incluso marginaliza al “autor” de la escritura, Karamakate. La figura reaparece en la alucinación. Teniendo en mente que Schultes y Karamakate se conocen en la primera de estas escenas citadas, la mirada está en juego en las relaciones entre Karamakate y los científicos a lo largo de toda la película. En coherencia con la mirada lacaniana y la imagen-mirada amerindia, los tres hombres miran siempre “tras” y “gracias a” la mirada que, primero, perciben sobre sí mismos. Sus miradas siempre son secundarias. En la alucinación, las espectadoras experimentamos la mirada sobre nosotras.

La reciprocidad entre mirada y aquello que es mirado puede relacionarse con la transitividad y dependencia de la ecología de saberes que enfoca este ensayo. La teoría lacaniana de la mirada enfatiza que ella tampoco es regida por saber alguno; más bien, por elisiones y malentendidos (Lacan 1987, 90). Además, la reciprocidad de la mirada

articula una dependencia, que no sólo vincula sujetos y mirada sino también subjetividad y técnica, cuerpo y alma, mundo y signo. La mirada es instrumento al igual que lo es la escritura como fármaco, la alucinación en la enseñanza intergeneracional, el palo de Bateson. Lacan explica: “En lo visible, la mirada que está afuera me determina intrínsecamente. Por la mirada entro en la luz, y de la mirada recibo su efecto. De ello resulta que la mirada es el instrumento [...]” (1987, 113). Hablar de instrumentos en este contexto requiere, empero, repensar instrumentalidad y tecnicidad y derrocar el antropomorfismo que centraliza el sujeto humano e intencional por sobre un objeto (Villalobos-Ruminott 2021). La realidad que emerge de la ecología de saberes que avanza la película, en diálogo con los textos aquí aducidos, descentra radicalmente la vida humana en su articulación de entes subjetivados y no, humanos y no-humanos, vivos y reales-no-vivos. Esta realidad es todavía una tarea a pensar, como lo confiesa también Kohn.¹¹ Llegando al final de este ensayo, es mi convicción que el mundo *chullachaqui* es una propuesta de la película que nos acerca a esta tarea.

Mundo chullachaqui

Una última resonancia entre imagen-mirada y mirada lacaniana murmura en la idea, introducida arriba en el contexto del *chullachaqui*, de que la imagen-mirada produce un mundo de figuras, “un mundo de fenómenos constituidos por símbolos y referentes” (Viveiros de Castro 2014, 53). Si aceptamos, por lo demás, la propuesta de que la alucinación arroja a Schultes a un mundo poblado por símbolos y referentes, ¿Será que, en esta escena, nos convertimos todas en un *chullachaqui* desprovisto de mundo? ¿Será posible que, en esta escena, devengamos nosotras, junto a Schultes, símbolos y referentes? Somos seres mirados en el espectáculo del mundo (Lacan 1987, 82), pero ¿cómo circulan estos símbolos y referentes en el texto cinematográfico post-apocalíptico por el que vagan los tres hombres como fantasmas de una historia de un no-mundo? Arrojadas como símbolos y referentes, nos encontramos ante una mirada que lleva las firmas de una cosmovisión amazónica, del capital extractivo en la región, de la ciencia acumuladora occidental, si bien estas firmas son sólo algunas entre un sin número de firmas sin autor ni autoridad (sin referente autorizado). Circulamos entre

¹¹ La “eficacia de la forma” en Kohn es sumamente sugerente en este contexto. Incluyendo a formas humanas y no humanas, semióticas y no semióticas, vivas y no vivas, la eficacia gratuita de la forma resuena con la mirada que esbocé entre Viveiros de Castro y Lacan, pero abre además la posibilidad de pensar en la revisión radical del pasado por el presente. Así, la emergencia antes citado-que problematiza la determinación del presente por el pasado-sería algo que el presente activa en el pasado (2013, 193-94).

otras formas, desplazando a los referentes, una predilección fetichista que delata la mercancía en la crítica marxiana al capital que inicia—en la película—con el caucho y llega hasta la *yakeruna*.

Para Marx la mercancía aparecía en cualidades teatrales y engañosas (1996, 47-59). Es decir, ya Marx enfatizó la performatividad o espectacularidad de la mercancía al insistir en su fetichismo. En tal fetichismo, las apariciones de la mercancía y las relaciones entre ellas prevalecen sobre su naturaleza intrínseca o su valor de uso. Para Taussig, el caucho asienta la naturaleza fantástica y brutal de la mercancía en la región (1987, 128). Aquí merece la pena volver a la licencia poética que toma la película al sugerir que el *caapi* y el caucho coexistirían de modo simbiótico—asociando así la intoxicación o la alucinación con la extracción y valorización de recursos naturales como mercancías. Aquí, la segunda revolución ecológica de French se solapa plenamente con la revolución psicoactiva a la que se refiere Herlinghaus: La revolución psicoactiva es condición de la modernización, motor de la labor colonial y geopolíticamente dividida entre extracción y exportación, por un lado, y trayectoria industrializante, por otro. Pero la globalización de narcóticos también fue piedra angular de la experiencia y operación de la modernización (Herlinghaus 2009, 17). Tras décadas de reificación del chamanismo y de “lo indio”, descrito por Taussig (1987, 152), la *yakeruna* es hoy una técnica chamánica antigua plenamente integrada en mercados de turismo domésticos y en mercados de exportación global, en una suerte de mercantilización de la experiencia transgresiva. La película historiza este momento de la extracción por el capital y es en este contexto que reverbera su alucinación fílmica. El mundo habitado por *chullachaquis* es un mundo de íconos y señas planas, es decir, ilegibles, cuya interioridad es indiferente.

La mirada de *chullachaquis*, o la mirada que testimonia este mundo de señas, no permanece igual. La mirada también es histórica. Es re-instrumentada, de manera que el análisis de Beller todavía es útil: nuestras miradas son caminos que extraen valor, en este caso, del Amazonas. El valor productivo de la atención humana, que Beller ve acoplada en la experiencia cinemática, se presenta en cómo el cine escarba caminos en nuestras miradas, los conecta, y los vuelve productivos (1994, 15). Para Beller, el cine hace de nuestros sentidos herramientas para esta articulación de los medios de producción (1994, 15). En este sentido, estemos dónde estemos localizadas, *chullachaqui* nos describiría a todas en el público global de la película. Pero allí donde Benjamin anuncia la pérdida de la experiencia en la época de la reproducibilidad técnica de la obra de arte, y allí donde Beller no más ve los caminos del capital, el devenir *chullachaqui* que

describe Karamakate ofrece un concepto menos nostálgico de la tecnicidad original de la experiencia.

En los cruces de las miradas de los protagonistas de la película, y sobre todo en la escena de la alucinación, la atención es biunívoca entre imagen-mirada y espectadora. En palabras pedestres, la escena de la alucinación no está absolutamente determinada ni por su historia de despojos coloniales, ni por la mercantilización de recursos naturales del Amazonas y de la experiencia producidas por sus narcóticas, ni finalmente por la valorización que aporta nuestro consumo de esta escena. Eduardo Kohn llama a esta indeterminación residual “emergente”, asentando en relaciones muy determinadas la posibilidad de emerger relaciones sin precedentes (2013, 165-66). Nuestra mirada acontece en orden secundario, llegamos tarde, a una imagen-mirada cuya residualidad es precisamente futurizable. Ante la sospecha de la reificación del espectáculo de la película—bien sea en Beller, Benjamin, u Ospina—el mundo del pensamiento amerindio “poblado por señas y figuras” nos ofrece familiarizarnos con la paradójica autenticidad de la apariencia incluso en su vertiente mercantilizada propia al capitalismo tardío. Si leemos la mirada a contrapelo de su productividad extractiva, la lección de su tecnicidad y de su dependencia envuelve también a nuestra mirada espectadora ante la película. Así, la articulación de saberes que presenta Karamakate entre escritura y existencia se reinscribe de modo inesperado en la experiencia espectadora de la escritura visual. El don prostético que Karamakate le regala a Schultes nos llega a las espectadoras como recordatorio de lo técnico que es nuestra mirada, y por ende la experiencia permitida por ella. La primacía de la técnica en el argumento que he trazado asienta la primacía de lo amerindio también en nuestra mirada, anclando allí por consiguiente las cegueras, los silencios y los olvidos del archivo colonial. En vez de suponer un rendimiento a la mercantilización de la experiencia de la que esta película no puede extraerse, la técnica de la alucinación que la película transmite es parte de un saber ecológico que asume sus cegueras, silencios, y límites. Es en la asunción de este ecologismo fantasmal que reside su invención de un lenguaje capaz de testimoniar presencias paradójicas como lo son los residuos, los fantasmas, los silencios. Sin restituir la experiencia de Karamakate o de un colectivo que él representa, la película nos ofrece un diálogo técnico: las extracciones de los científicos occidentales, por un lado; la técnica de transmisión cultural e histórica amerindias (la alucinación); y finalmente, sus

residuos y sus futuros en nuestras técnicas contemporáneas de mirar, dar-a-ver y valorizar.¹²

Estas conclusiones ayudan a puntualizar las diferencias entre los límites epistemológicos que comparé entre los científicos occidentales y Karamakate. La dificultad representacional que atestigua von Martius en sus citas de Koch Gruenberg, tal y como la exaltación sublime de Schultes hipostasia la otredad en los silencios del archivo, en su opacidad, y en su muerte tarde o temprano. A diferencia del estudio etnográfico del otro (representado por von Martius) y su ingestión para acumular su diferencia (como lo representa Schultes), la mirada mercantilizada asumida por la película nos involucra como espectadoras. En vez de relegar a Karamakate a un pasado perdido, esta trayectoria permite que Karamakate provea a la espectadora de una ecología de saberes que se ha mostrado resistente a la fijación de la mirada, reverberante en su reciprocidad, dependiente en su llegada siempre-ya tardía. Tomando las pantallas y en las miradas de las espectadoras, los huecos de esta red dan el cuerpo paradójico para su resonancia; su carácter aproximativo permite el acercamiento que esta película no propone concluir.

Obras citadas

- Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of the Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*. San Francisco: Jason Arenson Inc., 1987.
- Beller, Jonathan. "Cinema, Capital of the Twentieth Century", *Postmodern Culture*, vol. 4, no. 3, 1994, pp. 1-23.
- Benjamin, Walter. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduktion". *Gesammelte Schriften*, bd. 1, vol. 2, editado por Ralf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp. 435-508.
- Bernal Benavides, Juanita. "La violencia del orden maravilloso. Cien años de soledad y la ley de la masacre de las bananeras", *Revista de Estudios Colombianos*, no. 54, 2019, pp. 78-87.

¹² En Reichel Dolmatoff, el significado de la alucinación es dialógico (1975, 180). Pero Schultes despierta sólo y aunque Karamakate le regalara la alucinación, no acude a su desciframiento. El mundo poblado por señas y referentes de Schultes, su devenir *chullachaqui*, es tautológico.

- Clastres, Pierre. *Society and the State. Essays in Political Anthropology*. Traducción de Robert Hurley. New York: Zone Books, 1989.
- Cortes-Rocca, Paola y Alicia Viaggione. “Lecturas de/sobre pandemia: anticipación y anacronía”, *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso del FFyH*, vol. 4, no. 7, 2021, pp. 1-16.
- D’Argenio, Maria Chiara. “Decolonial Encounters in Ciro Guerra’s *El Abrazo de la Serpiente*: indigeneity, coevalness and intercultural dialogue”, *Postcolonial Studies*, vol. 21, no. 2, 2018, pp. 131-153.
- Derrida, Jacques. *Acts of Religion*. Editado por Gil Anidjar, London, Routledge, 2002.
- Driver, Felix y Luciana Martins. *Tropical Visions in an Age of Empire*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Escobar, Arturo. “After Nature: Steps to an Antiessentialist Political Ecology”, *Current Anthropology*, vol. 40, no. 1, 1999, pp. 1-30.
- Fabian, Johannes. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Ferreira da Silva, Denise. “À brasileira: racialidade e a escrita de um desejo destrutivo”, *Revista Estudos Feministas*, vol. 14, no. 1, 2006, pp. 61-83.
- French, Jennifer. “Voices in the Wilderness: Environment, Colonialism and Coloniality in Latin American Literature”, *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 45, no. 2, 2012, pp. 157-166.
- Guerra, Ciro y Cristina Gallego. *El abrazo de la serpiente*, 2015.
- Harvey, David. *The New Imperialism*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Herlinghaus, Hermann. *Violence without Guilt. Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Traducción de Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987.
- Kohn, Eduardo. *How Forests Think. Toward an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley: University of California Press, 2013.
- Kraniauskas, John. “Difference against Development: Spiritual Accumulation and the Politics of Freedom”, *Boundary*, vol. 2, no. 32, 2005, pp. 53-80.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Traducción de Alan Sheridan, New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- Leys Stepan, Nancy. *Picturing Tropical Nature*. London: Reaktion Books, 2001.
- Luxemburg, Rosa. *The Accumulation of Capital*. Traducción de Agnes Schwarzschild, London: Routledge, 2003.

- Malagón, Camilo. "Post-Conflict Visual Ecologies: Violence and Slow Violence in *Chocó* by Jhonny Hendrix Hinestroza and *La tierra y la sombra* by César Augusto Acevedo", *Revista de Estudios Colombianos*, no. 54, 2019, pp. 30-41.
- Marx, Karl. *Capital. Vol. 1*. Moscow: Progress Publishers, 1996.
- Ospina, María. "Natural Plots. The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema". *Territories of Conflict. Traversing Colombia through Cultural Studies*, editado por Andrea Fanta Castro et al. Rochester: University of Rochester Press, 2017, pp. 248-266.
- Rabaté, Jean-Michel. *Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Ruiz-Navarro, Catalina y Matilde de los Milagros Londoño. "Nueve denuncias por acoso y abuso sexual contra Ciro Guerra", *Volcánicas*, Junio 24 2020 volcanicas.com/ocho-denuncias-de-acoso-y-abuso-sexual-contra-ciro-guerra/.
- Taussig, Michael. *Shamanism, Colonialism and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. "Tecnicidad Originaria", *Infrapolitical Deconstruction (and Other Issues Related and Unrelated)*, 20 Nov. 2021, <https://infrapolitica.com/2021/11/20/tecnicidad-originaria-y-tecnologia-politica/>.
- Viveiros de Castro, Eduardo. "The Crystal Forest: Notes on the Ontology of Amazonian Spirits", *Inner Asia*, vol. 9, no. 2, 2007, pp. 153-172.
- _____. *Cannibal Metaphysics. For a Post-Structural Anthropology*. Traducción de Peter Skafish, Minneapolis, Univocal Publishing, 2014.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.