

**Visualidades, afro-descendencia y políticas de la representación en
Colombia. Violencia simbólica y lucha por la representación**

Eduardo Arriaga

University of Indianapolis

Uno de los elementos fundamentales para codificar, clasificar y transmitir la información cultural relacionada con los pueblos negros de las Américas ha sido la visualidad, en tanto práctica política y cultural (Brea 205, 12). Elementos como la piel, el pelo, el cuerpo, etc.—visibles y visuales—se convierten en signos clasificatorios a partir de los cuales se asumen posturas políticas y se ejerce una violencia que va de lo estructural a lo contextual. Como explica CRL James desde una perspectiva histórico-marxista, para las sociedades esclavistas del Caribe:

[l]as ventajas de ser blanco eran tan evidentes que el prejuicio racial contra los negros permeaba la mentalidad de unos mulatos que tan amargamente se resentían del mismo prejuicio por parte de los blancos. Los esclavos negros y los mulatos se odiaban entre sí [...] el hombre de color que era casi blanco despreciaba al hombre de color que sólo era la mitad blanco, que a su vez despreciaba al hombre de color que era sólo un cuarterón blanco y así escala por escala de color. Los negros libres, en términos comparativos, eran escasos, y tan despreciada era la piel negra que hasta un esclavo mulato se sentía superior al negro libre. Antes que ser esclavo de un negro, el mulato hubiese optado por el suicidio. (James 1963, 55)

En ese sentido, el proceso de “ver”, “verse” y “ser-visto” ha determinado la forma en la que dichas culturas han sido representadas política, social y culturalmente en la región. Comúnmente, estas formas de representación han llevado a que, en el peor

de los casos, los sujetos identificados como negros desaparezcan del imaginario, del banco social de imágenes; en otros casos, la modificación del imaginario ha llevado a que los sujetos sean identificados con imágenes y roles estereotípicos. En cualquier instancia, el proceso de ver, de ser visto y de la representación que ello implica desemboca en un proceso constante de inclusión-exclusión.

Teóricos de la raza y la comunicación como Safyia Umoa Noble (2018) han dejado en claro que el control sobre la identidad y sobre la forma en la que ésta se representa es un asunto político. En el contexto del manejo de la información y de la diseminación del conocimiento, Noble afirma que “the battle over how people are conceptualized and represented is ongoing and extends beyond the boundaries of institutions such as the Library of Congress or corporations such as Alphabet, which owns and manages Google search” (135). Es decir, la manera de “ver”, representar y clasificar diversas identidades, individuos y grupos es un asunto cultural y social que se incorpora en la estructura institucional a través de la cual funcionan las sociedades. El cine y el arte no son ajenos a eso que podría ser llamado programación cultural y, por el contrario, se presentan como campos en los cuales la visibilización a través de diversas formas de visualización determina la existencia o el borrado de sujetos y comunidades.

De acuerdo con lo anterior, el presente artículo tiene como objetivo principal discutir la forma en la que dos piezas cinematográficas *Chocó* (2012) de John Hendrix Hinestroza, y *La playa D.C.* (2013) de Juan Andrés Arango, en contraste con la pieza visual digital *Un caso de reparación. Un proyecto de reparación histórica y humanidades digitales* (2015) de Liliana Angulo, dialogan con esos procesos de visualidad. De manera más concreta, el artículo busca problematizar la forma en la que algunas obras cinematográficas continúan representando a los sujetos afrocolombianos como eminentemente rurales y desconectados de otro tipo de espacios y contextos nacionales. Es decir, a pesar de—o, tal vez, debido a—que los largometrajes estudiados hacen parte de lo que María Ospina (2017) ha denominado el giro rural del cine colombiano, las piezas continúan mostrando personajes, tramas, y empleando técnicas propias del naturalismo cinematográfico. El uso de dichas técnicas hace que la representación de los personajes afrodescendientes siga reproduciendo estereotipos ligados al territorio como único elemento que los definiría. En contraste, el proyecto digital desarrollado por Angulo propone una forma de representación que, a través del trabajo archivístico y la curación digital, busca visibilizar y, por lo tanto, reparar simbólicamente a sujetos invisibilizados por proyectos de extractivismo de larga data.

El estudio y comparación de las tres piezas se lleva a cabo a partir de la idea de que las visualidades pueden contribuir tanto a la perpetuación como a la denuncia/prevenición de violencias sistémicas (Žižek 2008) y lentas (Nixon 2011). Este tipo de violencias que van más allá de lo físico y se centran en la acción silenciosa, gradual y continua, contribuyendo al deterioro tanto de lo humano como de lo no-humano (v.g. el territorio, los animales, el medioambiente, etc.) (Malagón 2020, 31) pueden ser visibilizadas por diversas piezas visuales, pero no siempre estructuralmente cuestionadas. Es decir, hacer visible no necesariamente es cuestionar la estructura fundamental de la violencia a través de una propuesta de cambio. En ese sentido, el texto cuestiona cómo el cine, que muestra y hace visible, a veces falla en el proceso de cuestionamiento estructural de una violencia que puede ser perpetuada por la inacción de la imagen. Por el contrario, la acción archivística digital, si bien es cierto que pertenece a una práctica imperial de destrucción y re-ordenamiento del mundo (Taylor 2010), logra recuperar elementos silenciados (propios de la violencia estructural) y no sólo hacerlos visibles sino también reorganizar la estructura de visualización para que lo que se ha borrado desaparezca.

Para conseguir los objetivos propuestos, el artículo estará dividido en tres partes. La primera discutirá la visualidad cinematográfica colombiana y el interés en lo diverso como una manifestación de una visión postneoliberal del campo. La segunda parte analizará cómo los largometrajes *Chocó* y *La playa D.C.* desarrollan unas imágenes de lo afrodescendiente que, aunque bien intencionadas, obedecen a las políticas postneoliberales centradas en la inclusión de lo diverso, lo rural y lo territorial como forma de ampliar el espectro representativo de la nación. Sin embargo, tal inclusión parece que se hace desde el punto de vista de la apariencia sin que haya un esfuerzo por crear imágenes y representaciones que muestren la complejidad de dichos sujetos ni a nivel artístico ni político. De esta forma, tales representaciones, no logran una visibilización e inclusión real de dichos sujetos y comunidades en el ámbito de lo nacional, delimitado por el imaginario de lo urbano, del progreso y de la separación radical del territorio, así como de aquellos que lo habitan en formas diversas. Por el contrario, dichas piezas, en cierta forma, dan continuidad a una violencia que parece normal y que es visibilizada sólo como elemento que hace parte de una trama. Finalmente, la última parte revisa cómo, a través de un proyecto visual y archivístico, Liliana Angulo evidencia una forma de representación que, contraria a las películas estudiadas, va más allá de los estereotipos en busca de una humanidad más compleja para dichos sujetos. A pesar de la violencia simbólica de la clasificación reduccionista

propia del archivo, esta pieza logra descubrir dimensiones previamente ignoradas de los sujetos afrodescendientes y, en cierta medida, cuestiona la efectividad de las visualidades nacionales (particularmente el cine) para mostrar sujetos y comunidades afrodescendientes con una mayor complejidad.

Visualidad cinematografía de lo afrodescendiente en Colombia: entre la invisibilidad y el estereotipo

De acuerdo con José Luis Brea (2005), la importancia histórica, social y cultural de los actos de ver depende justamente de la fuerza performativa de los mismos, así como de su magnificado poder de producción de realidad. Es decir, tanto lo que se hace visible como lo que se hace invisible tienen la posibilidad de configurar y producir lo que llamamos real, lo que nos permite actuar y significar. En ese sentido, la visualidad (con mucha más fuerza en el mundo contemporáneo) se ha convertido en depositaria de una función epistemológica la cual determina que nuestro conocimiento esté signado por lo que vemos (14). No es coincidencia, por ejemplo, que los análisis matemáticos, estadísticos, y en general los análisis de datos como prácticas racionales contemporáneas adopten la visualización como su forma de transmisión y consolidación de conocimientos.

En el caso de las artes visuales y de la cinematografía en Colombia, las representaciones de las comunidades negras y afrodescendientes han sido parte de un proceso de desapariciones, deformaciones y transformaciones. En buena parte de las mismas, se incorporan visiones románticas que, aunque intentan legitimar la lucha política de dichas comunidades y su re-aparición en el banco de las imágenes de la nación, siguen reproduciendo estereotipos e imágenes coloniales. Esto, desde luego, está conectado y determinado por la forma en la que históricamente ha funcionado el campo visual y cinematográfico en el país.

Con una fuerte influencia internacional (fundamentalmente europea), el campo visual colombiano se ha preocupado por hacer evidente una Colombia mestiza e idílica en la que la naturaleza se retrataba para ser conquistada (inicialmente a través de la visualidad estática y luego a través de la imagen en movimiento). Por ejemplo, para el caso de la pintura, Leopoldo Richter (1864-1984 Alemania/Colombia) creó obras como *Negra Arrodillada* (1964); y para el caso del cine, directores como Vincenzo di Domenico (1882-1955 Italia/Colombia) o Arturo Acevedo Vallarino (1873-1950 Bogotá), a través de películas como *Bajo el cielo antioqueño* (1925) o *Como los muertos* (1925), visualizaron a los sujetos negros (cuando lo hicieron) como parte del paisaje que debía ser conquistado y modernizado. Un paisaje que debía ser ordenado y, en el peor de los casos,

desaparecido bajo la imagen del progreso (blanqueamiento/mestizaje). Así, tanto la aparición de personajes negros o afrodescendientes, como la ficcionalización o documentación de sus culturas y acciones sociales, fue prácticamente nula.

Es hasta la década del sesenta del siglo XX cuando se realizan dos trabajos de cine de ficción en los que dichos sujetos pasan de tener un rol incidental a ocupar uno más o menos central en la trama: *Tres cuentos colombianos* (1963) dirigida por Julio Luzardo (1938, Bogotá), y *Tierra amarga* (1965), dirigida por el cubano Roberto Ochoa, con guión de Manuel Zapata Olivella y filmada en Quibdó, Chocó. Estos dos trabajos adoptan una perspectiva muy en consonancia con las ideas del Nuevo Cine Latinoamericano, preocupado por revisar, retratar y representar las realidades coloniales de América Latina. En ese caso, la representación tanto de los cuerpos como de los sujetos negros es fuertemente relacionada con una imagen de resistencia frente a la opresión neocolonial.

En los años ochenta del siglo XX, las imágenes sobre dichas comunidades se comercializan a través de una estética más televisiva, en la cual la influencia de los medios de comunicación de Estados Unidos se vuelve cada vez más significativa y determinante. Sin embargo, la estética de representación de lo nacional continúa estando signada por la tradición del Nuevo Cine Latinoamericano, y bajo la influencia de directores como Carlos Mayolo (1945-2003 Cali-Bogotá) o Luis Ospina (1949-2019 Cali-Bogotá). Dos ejemplos filmicos de esta época son *El ascensorista* (1994) de Jorge Echeverri y “Amores ilícitos”, uno de los medio-metrajés que componen *De Amores y delitos* (1993) de Heriberto Fiorillo—basado en una idea original de Gabriel García Márquez.

Es sólo hasta la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI que el cine colombiano comienza a proponer diversas leyes que pertenecen a lo que Liliana Castañeda (2009) llama “the post-neoliberal Colombian film policy or framework” (27). Este marco promueve, a la vez, la apertura hacia mercados extranjeros a través de la desregulación, y el proteccionismo mediante el discurso de la diversidad cultural y la implementación de subsidios para la producción cinematográfica. La forma de implementar dicho marco híbrido de apoyo al cine fue no sólo a través de acuerdos de libre comercio, sino a través de legislaciones nacionales que prepararon el terreno para la consolidación del cine como industria nacional. Algunas de estas leyes no sólo determinan el nacimiento y sostenibilidad de una industria, sino que garantizan una dinámica cultural y social al afectar de forma directa las narrativas, las imágenes, las

concepciones y las representaciones de los directores, productores y del público consumidor de cine.¹

A partir de esta legislación, el campo del cine crece y se comienza a convertir en un espacio con mayor producción. De realizar un promedio de dos a tres películas anuales entre 1922 (fecha de estreno de *María* dirigida por Máximo Calvo Olmedo) y 2002, la industria pasó a producir 132 piezas entre 2003 (fecha en la que se pone en rigor la Ley del cine) y 2013 (Rivera-Betancur 2014, 130). Sin embargo, la producción—incrementada o no—obedece a un campo caótico en el que no hay unidades temáticas, técnicas o de producción, y en el que el concepto tanto de lo colombiano como de lo cinematográfico son laxos y ambiguos. Tal es el caso de las dos leyes que animan el desarrollo del campo pero que, al mismo tiempo, establecen horizontes dispares respecto a lo que se debe hacer por el cine y lo que el cine debe hacer por la llamada cultura colombiana. Por ejemplo, Rivera-Betancur afirma que la ley de 2003 “por la cual se dictan normas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia...ha acompañado a los cineastas colombianos con el objetivo de fomentar y visibilizar el cine que se hace en el país” (129). Por el contrario, la ley de 2012, que, en algunos casos, se ha tomado como continuación o segunda parte de la del 2003, se erige como un marco legal que va más allá del cine y que busca vender el espacio nacional como un espacio de lo exótico. Según Rivera-Betancur, dicha ley:

pretende el fomento de la actividad cinematográfica de Colombia promoviendo el territorio nacional como elemento del patrimonio cultural para la filmación de audiovisuales y a través de estos, la actividad turística y la promoción de la imagen del país, así como el desarrollo de nuestra industria cinematográfica. (129)

Es decir, mientras la ley de 2003 estaba directamente relacionada con el cine como industria, la de 2012 comenzó a ver el cine como un medio para seguir fomentando, promoviendo y respaldando proyectos extractivistas a través de los cuales se extrae valor del acervo nacional (ya sea cultural, medioambiental, social, etc.). Así, aunque las dos leyes hagan parte de procesos de apertura y de libre comercio de largo aliento, la primera obedece a un espíritu centrado en la idea de construir nación entendida como “a renewed appetite for the local, the specific and the ‘original’ [...], show[ing] the local surviving against modern odds, or tak[ing] us to exotically unfamiliar lands and

¹ Tres ejemplos fundamentales son la Ley general de cultura No. 397 de 1997, la Ley del cine No. 814 de 2003, y la Ley de filmación No. 1556 de 2012. Esta última ley, de acuerdo con Jerónimo Rivera-Betancur (2014), se opone en cierta medida a la Ley 814. Una es de carácter más puntual respecto al cine y la otra está más relacionada con el desarrollo económico del país, siendo el cine un medio para ese desarrollo.

cultures” (Christie cfr. en Higson 2021, 226). La segunda ley se acerca más a la idea de construir una marca nacional, con todos los problemas que ello implica, relacionados con la invención de un “commercial nationalism” (Kaneva 2011, 131).

Es en este contexto de contradicciones legislativas y dudas culturales en donde se desarrolla de forma más concreta la visualización y representación cinematográfica de los afrocolombianos en las últimas décadas. Películas como *Perro come perro* (2008) de Carlos Moreno, *El arriero* (2009) de Guillermo Calle, *Los viajes del viento* (2009) de Ciro Guerra, *El vuelco del cangrejo* (2009) de Oscar Ruiz Navia, *La sociedad del semáforo* (2010) de Rubén Mendoza, *Chocó* (2012) de John Hendrix, *La playa D.C.* (2013) de Juan Andrés Arango, *Corazón de León* (2015) de Emiliano Caballero, *Manos sucias* (2015) de Josef Kubota, entre otras, hacen parte de esa ola de trabajos que surgen en un marco de políticas cinematográficas que buscan eficiencia económica y visibilidad de la diversidad nacional. Sin embargo, como señala Liliana Castañeda, el modelo al cual obedecen las leyes discutidas y el proceso de producción cinematográfico colombiano se enfrenta a varios problemas, entre los cuales el de la diversidad es uno de los más complicados. Parte del problema, sugiere Castañeda, es que no hay una claridad en cuanto al concepto de diversidad cultural. Si éste se refiere a la inclusión de unas cuantas películas colombianas en el mercado de Hollywood, el modelo ha triunfado. Si, por el contrario, se refiere a una representación amplia y de calidad de grupos históricamente marginados, el modelo ha fallado. “Not only is their representation minimal, but when they are present in films, they reinforce stereotypes” (2009, 41). A continuación, veremos cómo funciona esto en *Chocó* y *La playa D.C.*

Chocó y La playa D.C.: el territorio afrocolombiano en busca de alguien que lo salve

A diferencia de las ficciones y utopías visuales norteamericanas y hollywoodenses—*Black Panther* (2018) de Ryan Coogler es el ejemplo más cercano, reciente y publicitado—las producciones centradas en lo afrocolombiano durante la llamada “era digital” siguen focalizándose en problemáticas básicas: desplazamiento, relación con el territorio, consolidación de la identidad a partir de la relación con la tierra, el cuerpo y la representación que del mismo se hace, relaciones inter-raciales, etc. Miremos cómo funciona esto en dos ejemplos concretos: *Chocó* y *La playa D.C.*

Chocó (2012) cuenta la historia de una mujer llamada Chocó quien vive en un territorio selvático, presumiblemente el departamento del mismo nombre, junto con sus dos hijos y su esposo. Chocó, además de ser la responsable de mantener su hogar, se enfrenta constantemente a procesos de violencia de género. La trama se desencadena

cuando su hija Candelaria, quien está cumpliendo años, pide una torta para celebrarlos. Infortunadamente, ese mismo día despiden a Chocó de su trabajo en la mina en la que trabaja, haciendo que el deseo de la niña—tener una celebración y una torta de cumpleaños—sea más difícil de alcanzar. Su única alternativa es entregarse sexualmente al tendero paisa quien ejercerá su poder sobre una mujer indefensa. Sin embargo, después de cumplir los deseos de su hija, y de ser, en efecto, abusada por el tendero, por su esposo Everlides y por el contexto, Chocó adopta una posición de lucha y se rebela intentando encontrar su lugar en el mundo.

La playa D.C. (2012), por su parte, cuenta la historia de tres hermanos, Tomás, Chaco y Jairo, quienes junto con su mamá han sido desplazados por la violencia paramilitar desde Buenaventura hacia Bogotá. Allí, Tomás, protagonista de la trama, debe intentar ayudar a su hermano Jairo, quien se ha sumido en la droga como vía de escape a una nueva vida llena de incertidumbre en una ciudad violenta y más inhóspita que la selva misma. Mientras tanto, Chaco, su hermano mayor, vuelve momentáneamente a la ciudad deportado de Estados Unidos, a donde planea volver para realizarse plenamente como sujeto. Al final de la cinta, Tomás queda solo en la ciudad, cortando el pelo en la localidad la Playa, la localidad donde algunos miembros de la comunidad afrocolombiana, migrantes de Buenaventura, desarrollan su día a día.

Aunque hay diferencias temáticas y narrativas, las dos películas tienen elementos y formas comunes de representar y visualizar a los sujetos negros o afrocolombianos. Es posible afirmar que el territorio se presenta como uno de los ejes fundamentales en su estética. Con planos generales y secuencias de paisajes y selvas, de sujetos sumergiéndose en la riqueza bio-diversa de la naturaleza, las películas representan a sus personajes en una simbiosis productiva con el territorio. Es decir, hay una visualización y visibilización de la violencia lenta y estructural que afecta no sólo a los seres humanos/personajes de los territorios ficcionales/reales mostrados en las películas, sino a los sujetos no humanos.

En *La playa D.C.* (la más urbana de las dos películas), Jairo y Tomás son representados como dos sujetos que sienten nostalgia por el contacto con la tierra, los árboles, y los ríos. A lo largo de la película son mostrados como sujetos que están atravesados por una tensión constante entre la nostalgia por ese territorio natural que han sido obligados a abandonar, y la ciudad como un nuevo tipo de espacio caótico y salvaje al que han sido desplazados. Parece como si los personajes de la película no encontraran su lugar en el espacio urbano y, al modo del naturalismo, su destino estuviera marcado por la cercanía con su espacio “natural”. Una de las primeras

secuencias tiene que ver con Tomás, quien camina desde los límites de la ciudad (lo que parece ser un barrio periférico) y se interna en los bosques montañosos que rodean a Bogotá o a la ciudad en la que ocurre la historia. Allí, de acuerdo con los signos visuales generados por la secuencia, el personaje se siente seguro y tiene la posibilidad de dibujar y recordar. Ese mismo espacio será el que le ofrece seguridad cuando su madre lo obliga a irse de su casa. El chico no se queda durmiendo en un parque o en una calle del barrio, dos opciones que serían más obvias para sujetos ciudadanos, sino que acude a la “seguridad” de la naturaleza que, aunque diferente a la de su espacio natal, lo reconecta con el mismo. De igual manera, cuando se enfrenta a problemas diversos, el contacto con los árboles y las plantas de la pensión donde comienza a vivir, tras encontrar nuevas oportunidades junto a su hermano Chaco, le permiten reestablecer una conexión con una tradición que no es nombrada, pero que se propone como juego de sentido complementado por “la actividad propia del espectador,” en el sentido que Rancièrè (2010) le asigna a la expresión.

Dado que se trata de una película de corte más urbano, el papel que juega la selva, la naturaleza y el territorio natural se evidencia como mucho más importante. Es decir, se convierte en una especie de marcador que define el ser de los personajes afrocolombianos. Parece como si la película quisiera mostrar que, aunque los personajes estén en el contexto de la ciudad, es su territorio natural el que los define. Desde luego, este argumento es uno de los más valiosos en el contexto legislativo y político que ha dado lugar al proceso de comunidades negras y a la reclamación de tierras (uno de los temas más espinosos de la agenda nacional). Sin embargo, en el contexto del arte, de la cinematografía y de la visualidad, dicho argumento parece contradecir la realidad compleja en la que han habitado por décadas (si no siglos) las comunidades afrocolombianas. Es cierto que una buena parte han sido desplazadas a las fronteras naturales y a las tierras baldías del país; sin embargo, también es cierto que los afrocolombianos han ayudado a construir el país desde la ciudad, que han sido sujetos urbanos desde la misma fundación de las ciudades. A diferencia de lo planteado por la película de Arango, no es la separación de ese medio ambiente el que le genera confort a los recientes desplazados afrocolombianos, sino la posibilidad de tener oportunidades, y eso es precisamente lo que ofrecen las ciudades.

De acuerdo con el trabajo de Mercedes Angola y Maguemati Wabgou, la presencia negra en la ciudad puede rastrearse, visualmente (sin hablar de documentos escritos), desde la década del 40 (2015). Aunque parece como si el fenómeno de lo negro en la ciudad de Bogotá fuera algo “nuevo”, un fenómeno que surge por los

desplazamientos masivos de la violencia contemporánea, la verdad es que la ciudad ha sido “un espacio de interacciones y expresiones étnico-raciales en distintas dimensiones de la vida social” (15). Es decir, la ciudad no es nada extraña a unas comunidades afrocolombianas diversas que, a su vez, no son extrañas a las ciudades como fenómenos complejos.

Chocó, por su parte, tiene una relación mucho más evidente con el territorio tanto en términos de imágenes como a través de los diálogos de algunos de los personajes. La relación con el territorio se lleva a cabo a través de las secuencias de selvas, ríos, el verde de los árboles y los paisajes devastados por la minería legal e ilegal (uno de los temas centrales del filme). La protagonista trabaja inicialmente para un paisa (colono mestizo) que la despide por no sacar suficiente oro diariamente. Después, un conocido le recomienda ir donde Américo, un minero afrodescendiente de la región que practica la minería artesanal. En la secuencia donde *Chocó* comienza a trabajar con Américo, éste le presenta a los trabajadores de la mina y le dice a ella “Aquí trabajamos con las manos y con el corazón. Porque en la minería artesanal no se puede ser egoísta” (*Chocó* 53:03). Es la comunidad entonces la que conoce sus temporalidades, sus ritmos y sus tradiciones, así como el territorio en el que habitan. El hecho de que haya una invasión externa (el caso de los paisas) o que se desarraigue a la comunidad y a los sujetos de su territorio (como en *La playa D.C.*), de acuerdo con lo planteado por las películas, hace que se ponga en peligro la identidad de los sujetos negros y afrodescendientes. Por lo menos esa parece ser la propuesta de las películas en términos de territorio.

Es importante anotar también que estas producciones muestran dichas culturas como localizadas y determinadas por una región particular a la mejor manera del determinismo climatológico del siglo XIX. Las comunidades negras y afrodescendientes están apartadas, parecieran decir las películas, en un lugar preciso, casi siempre selvático y verde, un lugar diferente al de la ciudad, de la metrópoli que, en Colombia, se supone, está anclada en la zona central. Cuando estos sujetos negros o afrodescendientes son desarraigados de su territorio “natural”, son representados como buscándolo a través de la apropiación de elementos naturales como en el caso de Tomás o a través de sustancias alucinógenas que los saquen del “hueco” en el que se convierte la ciudad, como en el caso de Jairo (*La playa D.C.*). A ese lugar apartado, a ese territorio sólo llegan sujetos interesados en sacar partido de los recursos naturales de dichas comunidades (los paisas), o sujetos igualmente desarraigados, huyendo de un orden político, social o emocional que les genera ansiedades. Parece como si en las ciudades

no hubiese tradición de comunidades negras, de sujetos negros, como lo sugiere no sólo Juan Andrés Arango, director de *La playa D.C.*, a través no solo de su película sino de sus entrevistas. Arango afirma: “yo crecí en Bogotá, y me di cuenta de su transformación. De ser una ciudad blanca pasó a ser mestiza, con miles de afrocolombianos en las calles. Quería mostrar a esos jóvenes, saber cómo vivían, qué pensaban” (Olaciregui). De acuerdo con su percepción, esos sujetos no existían en una ciudad “blanca”, sin embargo, desde la colonia los descendientes de africanos han habitado la región andina también, así como otras regiones del territorio colombiano en las que la forma de ver hacía que tales sujetos y comunidades desaparecieran. Es decir, *La playa D.C.*, desde los ojos de Arango se puede considerar no una transformación de la ciudad, sino una transformación del mirar personal, de cómo se ve y se representa la ciudad. En el caso de Arango, los sistemas de representación conceptual y expresivo (Hall 2009, 45) están coordinados con base en sus vivencias y experiencias culturales. El “no ver” sujetos cuya racialidad los ha asignado a ciertas locaciones geográficas y no a otras, revela la forma en la que él ha representado la ciudad (su sistema conceptual y de representaciones) y la forma en la que la expresa no sólo a través de la lengua sino a través de lenguajes como el cinematográfico. Asimismo, ese sistema conceptual y de representaciones le otorga a Arango un lugar específico en donde él mismo se auto-representa y que le confiere tanto una posición (auto-representación) como un valor a su mirada. A partir de esa mirada y del contexto en el que la misma se desarrolla, Arango representa una ciudad en la que los sujetos afrodescendientes comienzan a existir sólo como resultado del desplazamiento forzado de las últimas dos décadas.

Otro elemento fundamental dentro de las representaciones de las películas es el cuerpo. El cuerpo es un nexo con el territorio (es espacio) pero es, al mismo tiempo, territorio visible sobre el que se vierten signos identitarios. Es a través de esos signos que se transmiten y diseminan elementos de las culturas negras (tanto positivos como negativos). En *Chocó*, por ejemplo, el cuerpo de la mujer es un elemento central para entender la representación de lo afrodescendiente. Chocó es una mujer joven que tiene una relación diferente con el territorio. Además de conocerlo y hacer parte del mismo, es representada como objeto del deseo; una imagen alegórica de la relación de los colonos, los “paisas”, con la tierra, la naturaleza y los recursos generados por las

mismas.² Al igual que el territorio, la mujer embruja y debe ser poseída para conseguir los más interesantes e insospechados tesoros (una imagen de tradición muy colonial y que adquiere una forma más clara y concreta durante el siglo XIX y la formación de la nación). De acuerdo con Sueli Carneiro y otras activistas y feministas, tal imagen es transmitida desde la colonia y establecida a través de identificar a la mujer negra como erotizada y convertir la violencia sexual contra la mujer negra en un romance (Bidaseca 2010, 48).

En *Chocó* la representación de la mujer, del cuerpo de la mujer como alegoría del territorio es mucho más clara y directa. La protagonista tiene el mismo nombre del territorio que habita; es abusada por los habitantes originarios, así como por los colonos (Ramiro, el paisa). El cuerpo de la mujer es representado como objeto para ser explotado, apropiado, usado (del cual se extrae su valor) y luego desechado. Esta es una visión metonímica que, como propone Juanita Aristizábal (2016) “risks falling into a reproduction of the oppressive patriarchal operation of coupling the feminine with the telluric, the land with a vulnerable female body subject to male civilizing forces...” (39).

Por otro lado, los primeros planos a los rostros son fundamentales como técnica para evidenciar esa conexión entre territorio y cuerpo. Esas imágenes muestran la diversidad del cuerpo que ha sido unificado y significado como etnicidad uniforme. Cada uno de los jóvenes, en un proceso casi documental, desfilan frente a las cámaras, mostrando rasgos diversos que atestiguan los diversos caminos que se han entrecruzado en la configuración de comunidades que no se pueden entender por una historia única, pero que el presente ha hecho que se reinventen mirando tanto al pasado como al futuro.

En el caso de *La playa D.C.*, el pelo es uno de los índices más interesantes manejados como transmisor de historia y unificador de luchas sociales y políticas dentro de la representación de lo afrodescendiente. El pelo sirve como espacio en el que se designa el futuro y se construye el mapa de lo que será y de lo que puede ser. Eso es lo que nos muestra una de las secuencias donde Tomás recuerda, a través de un sueño, a su madre tejiéndole trenzas a Jairo para que su camino quede bien definido y el destino no se tuerza. La mamá dice “Estas trenzas son como un mapa. No más hay que ponerle buen cuidado. Te llevan por buen camino sin hacerte perder. Te atajan los peligros; te

² Esta representación de la mujer se da, de la misma forma, en películas como *El vuelco del cangrejo* (2009) dirigida por Oscar Ruiz Navia y en la que participa Karent Hinestroza (la misma protagonista de *Chocó*) como la mujer deseada, forzada y poseída. Parece no ser una coincidencia sino una tendencia.

lleva derechito donde querés llegar” (*La playa D.C.*, 12:07-12:39). De acuerdo con la trama, la violencia política y las luchas económicas que influyen en la formación y variación de conceptos e imágenes sobre lo afrocolombiano tienen más fuerza que la tradición y la superstición ancestral, ya sea relacionada con el pelo o con otros elementos. Al menos eso es lo que muestra la película cuando Jairo y su familia no sólo son desplazados, sino que el niño termina muerto a manos de bandas delincuenciales propias de la ciudad. Esto se puede ver cuando Tomás, después de haber compartido sus últimos momentos con Jairo en la olla, llega a la casa y ve el cuerpo de su hermano, rodeado por las cantadoras que conmemoran la ocasión. “Siete pies de tierra ocupó, y a mí mismo me da miedo. Y a mi Dios le pido que a la hora de morir, que al cielo se lo mande, que al cielo quiero ir” (*La playa D.C.*, 1:15:20-1:15:35), entonan las cantadoras mientras Tomás y su madre se trenzan en un fuerte abrazo. Es Tomás quien retoma el legado y, a través de las redes comunitarias del pelo (peluqueros y barberos que cortan el pelo y hacen que se encuentren los estilos ancestrales con los mapas modernos en el pelo los jóvenes negros en la ciudad), logra darle rienda suelta a su imaginación y a un conocimiento tradicional que, como muestra la película, estaba dormido. Allí, en una acera de la localidad Playa, comienza a vender sus servicios, dejando suponer al espectador que se integrará completamente a una ciudad y una sociedad en la que la discriminación es soterrada y, por lo tanto, aún más peligrosa. Tomás dice, mientras vienen potenciales clientes, “Socios, y qué, ¿se van a tirar un corte o qué?”, a lo cual los tres jóvenes lo saludan con un choque de manos y le preguntan “¿Sí, y a cómo el corte, socio?”, y a su vez Tomás responde “cinco pesos”, mientras saca un cuaderno con diseños; uno de los jóvenes le dice “pero me deja suave, *brother*” (*La playa D.C.*, 1:24:20-1:24:26). Mientras tanto, Chaco, su hermano mayor, muestra el otro lado de la moneda: se sube en un bus en terminal de buses para regresar a Buenaventura y, posteriormente, viajar como polizonte en un barco hacia los Estados Unidos (*La playa D.C.*, 1:23:40).

Para cerrar esta sección, es importante decir que las películas analizadas muestran sujetos y comunidades diversas pero que se presentan como pertenecientes a un grupo unificado. Con lenguajes muy cercanos a la etnografía (siendo *Chocó* la más ficcional de las dos) las películas intentan iluminar y discutir problemas contemporáneos a nivel nacional, con personajes afrodescendientes como sujetos centrales. Sin embargo, las imágenes de los afrodescendientes retoman muchos de los símbolos tradicionales decimonónicos para explicar la diversidad, interacción y, paradójicamente, la separación de dichas comunidades en un momento en el que se habla de multiculturalidad,

interconexión e hiperconectividad. Asimismo, la estética propuesta por las películas sigue siendo muy documental y, más que inventar, intentan revelar.

Es importante ser conscientes de que las películas hacen parte de una industria (como ya mostramos en la primera sección del artículo) que se basa en unos valores que afectan la forma en la que se narra y se representa. La visualidad de los afrocolombianos en estas dos películas obedece a un modelo post-neoliberal que usa conceptos como la diversidad para intentar conseguir eficiencia económica, ampliar la audiencia e incrementar la aceptación. Es decir que, a pesar de las buenas intenciones de las cintas, éstas siguen empleando formas que exotizan a los sujetos afrocolombianos y reducen su complejidad como sujetos sociales, culturales, políticos, etc.

Un caso de reparación: el futuro en busca de la humanidad del pasado

La obra digital y archivística de Liliana Angulo, *Un caso de Reparación. Un proyecto de humanidades digitales* (2015), es un ejemplo diferente de visualidad que busca hacer visibles sujetos afrodescendientes en el contexto colombiano. Esta obra de la artista visual afrocolombiana se basa en una investigación de archivo en la que Angulo exploró el Archivo General de Indias, particularmente los documentos de la Expedición Botánica. La idea central de Angulo fue identificar y rastrear la presencia de artistas y asistentes de artistas³ afrodescendientes y negros que fueron parte activa de la Expedición, pero cuyas contribuciones han permanecido bajo la sombra.

Angulo (2015), junto con un grupo de colaboradores, desarrolló una colección digital para iluminar y descubrir documentos y personas que, de acuerdo con lo propuesto en la introducción del proyecto, estaban escondidos debido al “método de nombrar y clasificar creado por Lineo, y usado por José Celestino Mutis, director de la expedición”. A través de técnicas digitales para curar, mapear y analizar información histórica, Angulo desarrolla un proceso de re-descubrimiento, re-nombramiento y re-clasificación de datos que, finalmente, están relacionados con sujetos que existieron y cuya humanidad fue borrada o silenciada. Es decir, la artista trata de restituir la humanidad de los esclavizados africanos y de los afrodescendientes libres que participaron en la Expedición. La forma de restituir esa humanidad es a través de superar el estereotipo del africano y del afrodescendiente como esclavo, salvaje, máquina de trabajo (no-humano) que no tenía habilidades artísticas e intelectuales, y

³ Los primeros eran artistas titulares nombrados por la corona y líderes en la expedición; los segundos, eran artistas asistentes que ayudaban a los titulares con sus materiales y otras labores logísticas.

por lo tanto era un no-humano en el contexto colonial. Asimismo, la artista también cuestiona la forma en la que la historia ha sido narrada, en la que los sistemas de clasificación y representación funcionan, y en la que las instituciones como el Jardín Botánico de Madrid y El Archivo de Indias diseminan unas narrativas de discriminación, extracción y violencia.

Creado en Altvista, una plataforma *freemium* para diseñar y publicar blogs y páginas web, *Un caso de reparación* presenta una interfaz simple, con un fondo que representa una especie de tapiz. Cuando el usuario usa el cursor para bajar, el fondo desaparece y aparece una interfaz dividida en dos secciones: la descripción del proyecto y una galería con documentos. La primera introduce el proyecto a través de la descripción de las concepciones más importantes que dan lugar al proyecto; la segunda muestra una sección de etiquetas y pequeñas fotos de los documentos recolectados a través del proceso de investigación archivística y curados mediante el uso de herramientas digitales. El usuario puede clicar las etiquetas o las imágenes de los documentos. Al clicar las etiquetas, los documentos se reorganizan a través de un proceso de automatización incorporado en la programación de la página; asimismo, al clicar cada uno de los documentos, aparece una ventana emergente que contiene una imagen del documento estudiado, metadatos de la forma en la que fue clasificado (descripción, número de catalogación, personas nombradas en el documento, etc.), y una transcripción que hace que el documento sea leído con mayor facilidad.

El lector podrá pensar que la colección en sí misma no es comparable con una película, cuyo medio para crear sentido y comunicar concepciones es a través de la imagen visual. Sin embargo, si reflexionamos alrededor de la colección, es posible darse cuenta de que es una apuesta visual por reorganizar información y, al mismo tiempo, estructuras epistemológicas que determinan la forma en la que vemos y representamos la humanidad de diversos sujetos. En el caso de *Un caso de reparación*, Angulo parece intentar hacer visible lo que ha sido considerado o quienes han sido considerados invisibles o borrados por la forma en la que la historia ha sido contada en Colombia y en las Américas en general: sujetos afrocolombianos como pioneros y practicantes de las artes visuales. No se trata de mostrar a los afrocolombianos como una anomalía, como un sujeto exótico dentro de una sociedad cuyo ideal es la concepción de mestizaje inclinado hacia la visión de lo blanco. Es decir, no por aparecer en un contexto visual, por ser visualizado se es visible. Aquí la visibilidad se establece por el hecho de ir más allá del estereotipo y asignarle un lugar impensado (el de artista o el de asistente de artista) a sujetos cuya posición está automáticamente codificada.

El proyecto de Angulo, además, establece un diálogo productivo con la historia. Aunque no se puede considerar una historia en sí, el proyecto usa documentos históricos y la historia en tanto meta-discurso para tratar de entender el origen de las injusticias sociales y medioambientales que enfrentan no sólo los afrocolombianos, sino los indígenas, los campesinos (si es que los podemos diferenciar) y el medioambiente. Los documentos investigados, según Angulo, muestran un orden socio-racial centrado alrededor de modelos extractivistas. Tal y como *Chocó* lo hace con la minería, el proyecto de Angulo también cuestiona los problemas medioambientales desde la Expedición Botánica. Tal modelo no es aplicado solamente en esa expedición en particular, sino que se convertirá en un modelo replicado en el contexto de lo nacional y que continúa hasta nuestros días generando diversos genocidios, ecocidios y epistemicidios (Santos 2016) sobre los que se han construido diversos proyectos nacionales. En ese sentido, *Un caso de reparación* se convierte en un proyecto que, a través de la visualidad y de un proceso de práctica digital (Treré 2020, 17),⁴ muestra la forma en la que la Expedición Botánica intentó borrar la humanidad (representada en las acciones plásticas, en el trabajo y en la participación activa y creativa) de los afrodescendientes esclavizados y libres.

Un ejemplo importante para entender cómo funciona *Un caso de reparación* es el de Cayetano Quesada, un afrocolombiano esclavizado que la historia oficial ha convertido en silencio, pero que el proyecto de Angulo ha rescatado para que tenga voz. Cayetano, según los documentos visualizados por la colección, fue un esclavizado “nacido en la Hacienda del Espinal. En 7 de Agosto de 1728” (Mutis 1783). A partir de las cartas visualizadas, transcritas y organizadas, es posible ver cómo el sujeto tiene un papel preponderante en el desarrollo de la expedición como empresa de descubrimiento, apropiación y extracción. Estos tres valores y procesos son obvios en el caso de Cayetano. Según las cartas revisadas, él es quien comunica ciertas noticias a Mutis, quien a su vez será la figura central de la Expedición, el sujeto histórico central y, por lo tanto, la figura emblemática según la historia oficial.

Las noticias comunicadas por Cayetano son de carácter central para la expedición. Él es quien conoce la vegetación, la flora y la fauna de la región, y la que guía a los exploradores para que ellos, posteriormente, hagan una recopilación, organización y comunicación de la información. El “día martes 20 de mayo de 1783, en

⁴ Treré define la práctica comunicativa y social como “outcomes of the performative linkage between meanings, objects, and activities” (17).

que nos acompañó el mismo Cayetano”, explica uno de los reportes en los que se relaciona el conocimiento de la fauna y flora del Espinal, “salimos de la casa”. En ese viaje exploratorio se usa el conocimiento de Cayetano y, posteriormente, se sistematiza a través de la escritura y de la creación de listas para ser presentado como conocimiento generado por la expedición mediante las láminas y dibujos que han hecho ya renombre. Cayetano, nacido en la región, les da diversos datos a los exploradores, como por ejemplo dónde nace el río, qué tipo de árboles se pueden encontrar, el tipo de insectos y sus acciones en el cuerpo humano, etc. Al final de la exploración, el escritor de los documentos que son visualizados en la colección escribe, refiriéndose a la interacción con Cayetano, que “Le pregunté sobre los nuches. Ofreció traer el animal que los pone. Unas veces lo llama mosca y otro mosquito: de cuya relación nada pude sacar en limpio sobre mis antiguas dudas” (Mutis 1783). Esa parte final demuestra la dependencia de los exploradores, de la Expedición y, en general del proyecto colonial, en el conocimiento, el trabajo y la existencia de los afrodescendientes esclavizados. Es Angulo, a través de su colección, quien logra evidenciar el proceso de extractivismo (no sólo material sino basado en el conocimiento y en la información) y su perpetuación en la construcción de la nación.

Esa es la misma dinámica que se establece con los pintores y auxiliares de pintores quienes ayudaron a personajes como Salvador Rizo (pintor oficial y mayordomo). Desde la tradición historiográfica, es Rizo quien ha recibido la mayor atención y crédito por la producción pictórica de las láminas que constituyen el acervo visual de la Expedición. Es importante recordar que la Expedición fue uno de los experimentos científicos y artísticos más importantes de la época que logró establecer la producción de un pensamiento ilustrado en el que se unían artistas con científicos botánicos para producir un cuerpo de conocimiento. Sin embargo, la base de ese conocimiento era fundamentalmente lo que Antonio Amaya (2013) ha llamado “saberes americanos sobre vegetales y minerales”. Eso saberes era en realidad conocimientos fundamentales para el desarrollo de la expedición no sólo como empresa botánica sino pictórica y artística. Beatriz González (1996) nos recuerda que “por muy talentoso que se revele un dibujante, su obra pictórica será mediocre si su pincel no se halla dirigido por la mano del naturalista”. Es a partir de esta afirmación y de la investigación tanto archivística como de la re-ordenación de la realidad a través de categorías digitales que *Un caso* rearticula y pone en evidencia la participación de pintores y auxiliares de pintura afrodescendientes en el centro de la producción de conocimiento de la Expedición. Tal es el caso de pintores como Pablo Caballero, un pintor pardo que, aunque fue

despedido de la Expedición, fue fundamental en el desarrollo de metodologías, la creación de nuevos colores y la adaptación de una metodología botánico-pictórica propia de las Américas.

Conclusión: Desautomatizar la mirada para re-humanizar

Los artistas en general y los visuales en particular tienen la oportunidad y el privilegio de revisar los imaginarios existentes, cuestionar las estructuras a través de las cuales éstos han sido organizados, y producir representaciones que diseminen nuevos sentidos e imágenes para desautomatizar el orden establecido. Liliana Castañeda (2009) sostiene que el cine, como una industria cultural que produce narrativas, tiene “a symbolic potential to represent the complexity of identities and the context where those identities interact” (27). Sin embargo, ese potencial simbólico puede quedar limitado por el poder de la tradición representativa, como en el caso de *Chocó* y de *La playa D.C.*, las dos películas analizadas. Por el contrario, si el mismo potencial se concreta de forma más crítica y propositiva, el objeto artístico logra romper y reorganizar las estructuras epistemológicas del campo artístico y, en una perspectiva más general, la del contexto social y cultural en el que el objeto es leído. Esto último es precisamente lo que hace *Un caso de reparación*: cuestionar los sistemas de clasificación (y en general las epistemologías en las que se basan estos) para desarrollar un proceso de reparación simbólica, de restitución de humanidad y de reconocimiento que superen los estereotipos. Lo digital no puede ser considerado como un simple medio (una muestra de la falacia instrumentalista), sino que es un proceso para desarrollar reafirmaciones de lo humano afrocolombiano entendido como un complejo de interacciones entre sujetos humanos (individuos y grupos) y no humanos (el territorio, la historia, el discurso, etc.). Así, la imagen digital archivística supera la visión humanística eurocéntrica y, por el contrario, busca proponer presentes y futuros alternativos. Todo esto lo hace Angulo a través de una reestructuración de la forma en la que se organiza el conocimiento, la representación y la visualización, basada en la creación de etiquetas digitales que le permitan nombrar y hacer centrales a los afrodescendientes participantes en la Expedición. Etiquetas como “Artistas afrodescendientes en la Expedición”, “Sexo masculino”, “Sexo femenino”, “Informantes Esclavizados”, etc. (Angulo 2015) desafían no sólo la historia oficial, sino los métodos ilustrados de plasmar la historia, la naturaleza y la existencia que, en la Expedición, estaban centrados en las ideas de Linneo. En ese caso, la visualidad a través de la que *Un caso de reparación* hace visibles a los afrodescendientes es diferente a la que emplean las películas analizadas. La de *Un*

caso de reparación se centra en una reforma que re-organiza la forma de ordenar el conocimiento para re-imaginar el papel y el lugar de los afrodescendientes. Las películas, por su parte, se basan en un orden cultural y visual establecido en el que los estereotipos de los afrodescendientes se convierten en punto de partida para hacerlos visuales y, sin embargo, seguir, de alguna manera, perpetuando su invisibilidad.

Finalmente, como se ha intentado mostrar a lo largo del artículo, lo importante de la visualidad y de las piezas artísticas visuales y audiovisuales no es mostrar por el simple placer de mostrar, sino repensar las estructuras desde las que se generan y se diseminan ciertas imágenes. Sin importar si hablamos de cine, fotografía, pintura o performance, las piezas visuales y artísticas deben desarrollar intervenciones críticas en el acervo cultural, tanto análogo como digital, como una forma para descolonizar, crear nuevas posibilidades de existencia, y evitar la propagación de una violencia lenta, estructural y omnipresente en el contexto colombiano y, en específico, en los mundos afrocolombianos.

Obras citadas

- Amaya, José Antonio. 2016. “La obra gráfica de la Expedición Botánica”. *Revista Credencial* núm. 313. <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/la-obra-grafica-de-la-expedicion-botanica-del-nuevo-reino-de-granada-1783-1816>.
- Angola, Mercedes y Maguemati Wabgou. 2015. *Llegamos a Bogotá. Décadas 1940, 1950, 1960*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Angulo, Liliana. 2015. *Un caso de reparación. Un proyecto de reparación histórica y humanidades digitales*. Consultado en 10 octubre 2020. http://uncasodereparacion.altervista.org/?doing_wp_cron=1542474609.0070869922637939453125.
- Arango García, Juan Andrés. 2013. *La playa D.C. Burning Blue and Séptima Film*.
- Bidaseca, Karina. 2010. *Perturbando el texto colonial. Los estudios (pos)coloniales en América Latina*. Buenos Aires: Editorial SB.
- Brea, José Luis. 2005. “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, 5-14. Madrid: Akal Ediciones.

- Castañeda, Liliana. 2009. "The Post-Neoliberal Colombian Film Policy". *Revista de estudios colombianos* núms. 33-34: 27-46. <https://colombianistas.org/index.php/revistas-antteriores/revista-de-estudios-colombianos-n33-y-34/>.
- Dinnie, Keith. 2008. *Nation Branding. Concepts, Issues, Practice*. Oxford: Butterworth-Heinemann.
- González, Beatriz. 1996. "Los pintores de la Expedición Botánica". *Revista Credencial historia* núm. 74. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-74>.
- Hall, Stuart, editor. 2009. "Introduction". *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: The Open University.
- Higson, Andrew. 2021. "The resilience of popular national cinemas in Europe (Part Two)". *Transnational Screens* 12, núm. 3: 220-232. doi: 10.1080/25785273.2021.1989166.
- Hinestroza, Johnny Hendrix. 2012. *Chocó*. Antorcha Films.
- James, CRL. 1963. *Black Jacobins*. New York: Vintage Books-Random House.
- Kaneva, Nadia. 2011. "Nation Branding: Toward an Agenda for Critical Research". *International Journal of Communication* 5: 117-141. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/704>.
- Malagón, Camilo. 2020. "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* 55 (enero-junio): 30-41.
- Nixon, Rob. 2011. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press.
- Noble, Safiya Umoja. 2018. *Algorithms of Oppression*. New York: New York U P.
- Olaciregui, Julio. "La Playa DC', del bogotano Juan Andrés Arango, rueda en Cannes". *El tiempo*, 23 de mayo de 2012. Consultado el 7 de octubre 2022. <https://www.eltiempo.com/amp/archivo/documento/CMS-11859402>.
- Ospina, María. 2017. "Natural Plots: The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema". En *Territories of Conflict: Traversing Colombia through Cultural Studies*, editado por Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen, 248-266. Rochester: U of Rochester P.
- Rancière, Jacques. 2010. "El espectador emancipado". En *El espectador emancipado*, 9-29. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.

- Rivera-Betancur, Jerónimo. 2014. “¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de la ley del cine en Colombia”. *Anagramas* 13, núm. 25: 127-144. <http://www.scielo.org.co/pdf/angr/v13n25/v13n25a08.pdf>.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2016. *Epistemologies of the South: justice against epistemicide*. New York: Routledge.
- Taylor, Diana. 2010. “Save As...Memory and the Archive in the Age of Digital Technologies”. UC Berkeley. The Doreen B. Townsend Center for the Humanities. <https://www.youtube.com/watch?v=xGurF1Rfj0U>.
- Treré, Emiliano. 2020. *Hybrid Media Activism. Ecologies, Imaginaries, Algorithms*. London: Routledge.
- Žižek, Slavoj. 2008. *Violence: Six Sideways Reflections*. New York: Picador.