



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA
E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
(PPGHIS)**

**VISUALIDAD, IMAGEN Y PODER EN EL AMAZONAS: CONSTRUCCIÓN DE
IMAGINARIOS AUDIOVISUALES EN LA NARRATIVA DE LA SERIE *FRONTERA VERDE***

CESAR STEVEN REINA RODRÍGUEZ

Foz do Iguaçu
2023



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA
E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
(PPGHIS)**

**VISUALIDAD, IMAGEN Y PODER EN EL AMAZONAS: CONSTRUCCIÓN DE
IMAGINARIOS AUDIOVISUALES EN LA NARRATIVA DE LA SERIE *FRONTERA VERDE***

CESAR STEVEN REINA RODRÍGUEZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Profa. Doutora Rosângela de Jesus Silva.

Foz do Iguaçu
Ano 2023

CESAR STEVEN REINA RODRÍGUEZ

**VISUALIDAD, IMAGEN Y PODER EN EL AMAZONAS: CONSTRUCCIÓN DE
IMAGINARIOS AUDIOVISUALES EN LA NARRATIVA DE LA SERIE *FRONTERA VERDE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Rosângela de Jesús Silva
(UNILA)

Profa. Dra. Tereza Maria Spyer Dulci
(UNILA)

Profa. Dra. Virginia Osorio Flores
(UNILA)

Foz do Iguaçu, ___ de ___ de ___.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

R696

Rodriguez, Cesar Steven Reina.

Visualidad, imagen y poder em el Amazonas: construcción de imaginarios audiovisuales em la narrativa de la serie Frontera Verde / Cesar Steven Reina Rodriguez. - Foz do Iguaçu, 2023.

128 f.: il., color.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em História. Foz do Iguaçu - PR, 2023.

Orientadora: Profa. Dra. Rosangela de Jesús Silva.

1. Visibilidade. 2. Amazonas. 3. Narrativa audiovisual. 4. Indígenas. 5. Poder. 6. Imaginário audiovisual. I. Silva, Profa. Dra. Rosangela de Jesús. II. Título.

CDU 908:791(292.88)

Para Daniela mi consorte, con quien comparto la estulta melancolia del peregrinaje.

AGRADECIMIENTOS

De ante mano, me gustaria decir que la escrita de esta investigación de maestría sólo fue posible con la ayuda de algunas personas que siempre han creído en mí, así como con la contribución indispensable de mi alma mater la Universidad Federal de la Integración Latino America (UNILA); institución que me acogió como emigrante y me abrió las puertas del conocimiento. Debo mencionar así de forma cordial, a mis maestras, profesoras, colegas y amigos que me acompañaron a lo largo de este hermoso proceso. A todos ellos y ellas, reitero mi gratitud.

A mi madre María Isabel Rodríguez por siempre haberme apoyado e incentivado a lo largo de mi vida para continuar en marcha mis estudios, con mi profesionalización. A mi compañera de vida Daniela Alejandra, la cual confía incondicionalmente en mi visión del mundo. La excelentísima profesora y orientadora Rosangela de Jesús Silva por su compromiso y ayuda indispensable en los procesos de conseguir recursos, así como con la ayuda conceptual y teórica que guiaron gran parte del desarrollo de esta investigación. A las profesoras Tereza Spyder Dulci y Virginia Osorio Flores, por haber aceptado ser parte de la banca evaluadora, y cuyas reflexiones fueron de inmensa relevancia para seguir adelante en la investigación de mis inquietudes académicas. Un agradecimiento especial también al investigador, periodista y profesor colombiano de la Universidad de los Andes Omar Rincón por la entrevista concedida en la ciudad de Bogotá, Colombia; la cual fue de grandísima ayuda para la construcción de la fundamentación teórica conceptual de gran parte del presente texto. A Ciro Guerra, director colombiano de la serie audiovisual *Frontera Verde* (2019), objeto de estudio en esta investigación, por la entrevista concedida, ya que representó una experiencia importante para el entendimiento de los procesos de producción y creación del audiovisual en Colombia.

Finalmente, mis más profundos agradecimientos a la UNILA, al curso de Cine y audiovisual, al programa de posgraduación en historia, así como a cada uno de los profesores que impartieron un aula y con los cuales tuve la dicha de intercambiar ideas y pensamientos. A la ayuda sustancial del programa de bolsa institucional PROBIU de la UNILA. Sin todos ustedes no hubiese sido posible torna este manifiesto realidad.

-¿Estas lacraduras de qué provienen? -Ay, señor, parece increíble. Son picaduras de sanguijuelas.

Por vivir en las ciénagas picando goma, esa maldita plaga nos atosiga, y mientras el cauchero sangra los árboles, las sanguijuelas lo sangran a él. La selva se defiende de sus verdugos, y al fin los hombres resultan vencidos. **José Eustasio Rivera, *La Vorágine*, 1924.**

RESUMEN

VISUALIDAD, IMAGEN Y PODER EN EL AMAZONAS: CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS AUDIOVISUALES EN LA NARRATIVA DE LA SERIES *FRONTERA VERDE*

Nuestro punto de vista en la era de la pantalla es crucial (MIRZOEFF, 2003). La manera de concebir nuestro mundo cada vez más se enfrenta al reto de los modos visuales de la comunicación. Es esta expansión narrativa que ha hecho de lo audiovisual una estructura donde las imágenes crean y cuestionan significados. La presente investigación busca analizar la construcción de imaginarios audiovisuales en el Amazonas a partir de la relación entre la visualidad, la imagen y el poder. Por tanto, con el propósito de dar viabilidad a la investigación tomamos como objeto de estudio la serie colombiana *Frontera Verde* (2019), producida por la plataforma *Netflix*. Esta serie se caracteriza por ser un producto transnacional de gran acogida por parte de la audiencia global, debido a la relevancia de su trama que involucra el territorio del Amazonas colombo-brasileño con todas sus contradicciones culturales. A partir de esto, el análisis de la serie se desarrolla en entender su construcción no solo conceptual, sino también técnica de la imagen: ¿quién la produce? y ¿cómo se produce? Desde el gesto narrativo serial (CARRIÓN, 2011) que le ha dado su existencia. Para después acercarse a las reflexiones de Nicholas Mirzoeff (2016) sobre el concepto de visualidad, y cómo este al estar atravesado por el poder se convierte también en una práctica representativa del poder visual, negando la posibilidad de construir un ver propio. Finalmente, tomamos los aportes teóricos del investigador de medios audiovisuales Omar Rincón (2011), respecto a la noción de una soberanía audiovisual que toma identidad narrativa desde la estética popular bastarda. Pretendiendo así alejarse de los imaginarios que colocan a territorios como el Amazonas en lugares simplemente subalternizados. En atención de que es necesario comprender que la narrativas audiovisuales como las conocemos hoy día han siempre han estado atravesadas por ideologías.

Palabras Claves: Visualidad; Amazonas; Narrativa audiovisual; Indígena; Poder; Imaginario.

RESUMO

VISUALIDADE, IMAGEM E PODER NA AMAZÔNIA: CONSTRUÇÃO DE IMAGINÁRIOS AUDIOVISUAIS NA NARRATIVA DA SÉRIE *FRONTERA VERDE*

Nosso ponto de vista na era da tela visual é crucial (MIRZOEFF, 2003). A forma de conceber o nosso mundo enfrenta cada vez mais o desafio dos modos visuais da comunicação. É essa expansão narrativa que fez do audiovisual uma estrutura onde as imagens criam e questionam significados. Esta pesquisa procura analisar a construção de imaginários audiovisuais na Amazônia a partir da relação entre visualidade, imagem e poder. Portanto, com a intenção de viabilizar a pesquisa, tomamos como objeto de estudo a série colombiana *Frontera Verde* (2019), produzida pela plataforma *Netflix*. Esta série se caracteriza por ser um produto transnacional muito bem recebido pelo público global, devido à relevância de sua trama que envolve o território da Amazônia colombiana e brasileira com todas as suas contradições culturais. A partir disso, a análise da série se desenvolve no entendimento de sua construção, não apenas conceitual, mas também técnica da imagem: quem a produz? e como é produzida? O gesto narrativo serial (CARRIÓN, 2011) que lhe deu existência. Depois disso, serão abordadas as reflexões de Nicholas Mirzoeff (2016) sobre o conceito de visualidade, e como este, sendo atravessado pelo poder, torna-se também uma prática representativa do poder visual, negando a possibilidade de construção do próprio ver. Por fim, tomamos as contribuições teóricas do pesquisador de mídias audiovisuais Omar Rincón (2011), a respeito da noção de uma soberania audiovisual que toma identidade narrativa desde a estética popular bastarda. Pretendendo assim se afastar dos imaginários que coloca territórios como a Amazônia em lugares simplesmente subalternizados. Diante disso é preciso entender que as narrativas audiovisuais como as conhecemos hoje sempre foram atravessadas por ideologias.

Palavras Chaves: Visualidade; Amazônia; Narrativa audiovisual; Indígena; Poder; Imaginário.

ABSTRACT

VISUALITY, IMAGE AND POWER IN THE AMAZON: CONSTRUCTION OF AUDIOVISUAL IMAGINARIES IN THE NARRATIVE OF THE SERIES *FRONTERA VERDE*

Our point of view in the age of the screen is crucial (MIRZOEFF, 2003). The way of conceiving our world increasingly faces the challenge of visual modes of communication. It is this narrative expansion that has made the audiovisual a structure where images create and question meanings. This research seeks to analyze the construction of audiovisual imaginaries in the Amazon from the relationship between visibility, image and power. Therefore, with the purpose of making the research viable, we took as an object of study the Colombian series *Frontera Verde* (2019), produced by the *Netflix* platform. This series is characterized for being a transnational product that is very well received by the global audience, due to the relevance of its plot that involves the territory of the Colombian-Brazilian Amazon with all its cultural contradictions. From this, the analysis of the series develops in understanding its construction, not only conceptual, but also technical of the image: who produces it? and how is it produced? From the serial narrative gesture (CARRIÓN, 2011) that has given it its existence. To then approach the reflections of Nicholas Mirzoeff (2016) on the concept of visibility, and how this, being traversed by power, also becomes a representative practice of visual power, denying the possibility of building one's own seeing. Finally, we take the theoretical contributions of the audiovisual media researcher Omar Rincón (2011), regarding the notion of an audiovisual sovereignty that takes narrative identity from the bastard popular aesthetic. Thus, pretending to move away from the imaginaries that place territories like the Amazon in simply subalternized places. Given that it is necessary to understand that audiovisual narratives as we know them today have always been crossed by ideologies.

keywords: Visibility; Amazon; Audiovisual narrative; Indigenous; Power; Imaginary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Frank Underwood	26
Figura 2 - Donald Trump	26
Figura 3 - <i>Houses of Cards</i> - Estados Unidos.....	28
Figura 4 - <i>Houses of Cards</i> – Brasil.....	28
Figura 5 – La Madre Selva.....	32
Figura 6 – Helena en la Comisaria y Ushe y Yua en la selva.....	37
Figura 7 – El Demonio Blanco, Ushe y Yua en la Manigua	40
Figura 8 – El Demonio Blanco y Helena en el Espacio de las Luces.....	42
Figura 9 - Helena llegando a Puerto Manigua.....	48
Figura 10 - Ushe en el espacio de las luces y la memorias de Helena.....	50
Figura 11 – Helena y Wilson Nai en la Maloca. Helena niña rescatada por Ushe.....	53
Figura 12 – Recuerdos de Helena.....	54
Figura 13 – Ciro Guerra en el set junto a Helena y el abuelo Wilson.....	58
Figura 14 – El demonio Blanco liderando la tribu de los Ya’arikawa.....	62
Figura 15 – Yua y Ushe entrando en contacto con la manigua.....	67
Figura 16 – Ushe siendo observado por el demonio blanco.....	69
Figura 17 – Helena siendo recibida por el abuelo Nai en su comunidad	73
Figura 18 – Imagen de divulgación Netflix para Latinoamérica.....	74

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	13
2. LA IMAGEN TÉCNICA Y SU PROYECCIÓN NARRATIVA SERIAL	21
2.1. LAS SERIES AUDIVOSUALES FENÓMENO E IMAGEN	22
2.2. LA AMERICANIZACIÓN DE LA IMAGEN.....	24
3. NARRATIVA - IMAGEN Y REPRESENTACIÓN DEL AMAZONAS	30
3.1. REPRESENTACIÓN AMAZONICA: ESTEROTIPO Y ESPECTACULARIZACIÓN	35
3.1.1. <i>Los Guardianes de la Manigua y el Demonio Blanco</i>	39
3.1.2. <i>El Espacio de las Luces</i>	41
3.2. LA REPRESENTACIÓN DEL HÉROE Y LA MEMORIA EN EL AMAZONAS	45
3.2.1. <i>De la Memoria del Héroe histórico</i>	46
3.2.2. <i>La Memoria del Héroe como Alegoría al Territorio</i>	51
4. FRONTERA VERDE: LA VISUALIDAD COMO EJERCICIO DEL PODER	56
4.1. LA TÉCNOLIGÍA COLONIZADORA QUE NOS MIRA	60
4.1.1. <i>El Consumo del Imaginario Netflix</i>	63
4.1.2. <i>El Derecho a Mirar</i>	68
4.2. LA CREACIÓN VISUAL DE LO QUE VEMOS.....	71
4.2.1. <i>Qué Sucede con lo que Vemos y el Espectador</i>	73
4.2.2. <i>Una Visión entre lo local y lo Global</i>	76
4.3. DISPOSITIVOS PARA PENSAR UNA SOBERANÍA AUDIOVISUAL.....	80

4.3.1. <i>La Producción Visual de lo Local</i>	82
4.3.2. <i>Estéticas Narrativas de la Soberanía</i>	85
5. CONSIDERACIONES FINALES	87
REFERENCIAS	91
ANEXOS	98
ANEXO A: ENTREVISTA CIRO GUERRA	99
ANEXO B: ENTREVISTA OMAR RINCÓN	110

1. INTRODUCCIÓN

Al intentar examinar la sociedad contemporánea en la que nos encontramos, tal vez sea prudente recordar al sociólogo brasileño Emir Sader (2022) cuando expresaba que por lo menos, entendida desde el mundo occidental, nuestra sociedad “Ha dejado de ser una cultura escrita para transformarse en una cultura visual”¹. Así que, basta dar una mirada rápida a la historia social de los medios de comunicación de masas para observar, que si el mundo en sus dos últimos siglos fue esencialmente mediado por estructuras de material impreso: revistas, periódicos, libros etc. Ahora, en el siglo XXI nuestro mundo es otro, uno que pertenece a la fluidez de las imágenes visuales y audiovisuales que se reproducen a través de múltiples pantallas, y que podemos entender bajo el concepto clave de visualidad. Pues este estado en cuestión no parece ser laxo, si reconocemos que habitamos en la “Era de la iconofagia” (BAITELLO, 2014), es decir, somos más que simples antropófagos visuales dado que estamos en una lucha constante entre “Devorar imágenes” y “Ser devorado por ellas”.

No es sencillo, por tanto, descifrar la visualidad sin pasar por las diástoles y sístoles que traen consigo las imágenes, esto es, como humanidad expandida, mundializada, globalizada y digitalizada, la dimensión social de las imágenes nos hace discurrir sobre cómo éstas atraviesan nuestras percepciones y acciones en el mundo; de ahí la advertencia de que la visualidad debe ser “Entendida no sólo como la construcción social de la visión, sino como la construcción visual de lo social” (MITCHELL, 2003, p. 39). Esta noción se centra de manera contundente sobre una crítica ideológica de las prácticas visuales, ya que Mitchell lo que está colocando sobre el tablero es el hecho de que no sólo las imágenes y la praxis visual son una producción social, sino también la idea de que nos encontramos producidos en gran medida de forma visual, y audiovisual por extensión.

Entonces, se trata aquí de una alineación entre por qué y para qué son producidas

¹ Anotaciones propias a partir de una conferencia de la Universidad Estadual de Paraná en Foz de Iguazú, el 20 de mayo del 2022, como lanzamiento del libro *Lula e A Esquerda do Século XXI: Neoliberalismo y Pos-neoliberalismo no Brasil e América Latina*. <https://portal.unila.edu.br/eventos/palestra-201co-brasil-do-seculo-xxi201d-emir-sader>

las imágenes del ser humano, de su historia, de su sociedad y de su cultura; surgiendo así por ejemplo: que las relaciones sociales, las subjetividades, las variedades corpóreas, los imaginarios sociales, los referentes identitarios y hasta los modos en que funcionan las relaciones de poder en la contemporaneidad, poseen un carácter plétóricamente visual “Las imágenes actúan como filtros a través de los cuales reconocemos y, por supuesto, confundimos a los otros. Suponen mediaciones que, paradójicamente, hacen posible, lo no-mediado”. (MITCHELL, 2003, p. 34). En tal condición, uno de los propósitos de un campo de estudio como este, es desnaturalizar la visión para poder exponer que lo visual y lo audiovisual está producido por el ser humano, y que por el hecho de estar producido se encuentra inmiscuido por el poder.

En este sentido, cuando nos preguntamos por la construcción de una visualización diferente a la problemática de la producción de imágenes para un territorio tan diverso culturalmente como el Amazonas, Colombia o Latinoamérica. Estamos entrando en un asunto que requiere de una comprensión pormenorizada y concienzuda de la imagen con relación a la visualidad, así como de sus modos, técnicas, características y narrativas que han atravesado su historia desde diferentes aspectos como el económico, político, social y cultural “Las imágenes aspiran a los mismos derechos que el lenguaje. Y renuncian a ser situadas al mismo nivel que una historia de las imágenes o elevadas a una historia del arte. Por el contrario quieren ser vistas como complejos individuales que recorren y atraviesan múltiples identidades” (GUASCH, 2003, p. 9).

Por consiguiente, es justo en este momento donde podríamos decir que converge todo un interés hacia el antiguo discurso de la teoría crítica de los estudios latinoamericanos que tuvo auge en la segunda mitad del siglo XX, y que se mostraba principalmente como una crítica al imperialismo, siendo más específica la clave crítica hacia los productos e industria del audiovisual y el entretenimiento estadounidense. Es esto, lo que significó repensarse su posición frente a esta, que en el caso del audiovisual respondió a “Un cine que participe en la defensa y lucha contra la penetración cultural imperialista y sus colaboradores antinacionalistas (...) un cine que incremente la conciencia del pueblo para transformar la historia” (KING, 1994, p. 110). Es este un ejemplo simple de un devenir histórico, donde la producción de imágenes y las prácticas visuales de la representación, pensadas desde el espacio hollywoodense han

resignificado la relación que tenemos con la imagen visual en el mundo “Quando entramos em contato com aparatos visuais, meios de comunicação e tecnologia, experimentamos um acontecimento visual” (PEGORARO, 2011, p. 49). En tal sentido, lo que continuamos presenciando en un territorio como el Amazonas de América del sur, es un tipo resistencia contra la atracción desmedida por el formato ético-estético, que configura en su conjunto la visualidad de las producciones, y por ende, las narrativas de la industria cultural estadounidense.

El objeto de estudio de la presente investigación, la serie audiovisual colombiana *Frontera Verde* (2019), producción original de la plataforma de video *streaming Netflix* de origen estadounidense, funciona como un ejemplo de los variados vehículos del lenguaje artístico con los cuales se puede deliberar, reflexionar y problematizar la construcción de imaginarios audiovisuales, a partir de concepciones como el poder, la imagen y la visualidad. Pero también esta obra se vuelve pertinente ya que permite adensarnos sobre los estudios histórico-visuales, es decir, abre una ventana para la observación a cerca de las preocupaciones por la dimensión social y de poder de la cultura visual, puesto que se halla a la vez inquieta por la magnitud estética y técnica de las prácticas audiovisuales, en especial, cuando hablamos de importar enfoques y métodos de la historia del arte “Por Cultura Visual o Estudios Visuales entendemos un cambio fundamental en el estudio de la historia tradicional del arte en el que, tal como apunta Foster aunque desde una perspectiva negativa, el concepto es sustituido por el de cultura, y el de arte por lo visual” (GUSCH, 2003, p. 8).

Frontera Verde, fue escogida por ser una obra audiovisual producida por *Netflix* para Latinoamérica, contando así con un carácter mundial y transnacional, además, de presentar trascendencia dentro y fuera de Colombia al estar activamente en más de 20 países alrededor del mundo como muestran las informaciones de la página *Unofficial Netflix Online Global Search*². Esta serie tiene como narrativa ficcional la historia de la detective Helena Poveda que llega desde la ciudad de Bogotá a la frontera colombo-brasileña entre Leticia y Tabatinga en el Amazonas, para investigar una serie de extraños

² <http://unogs.com/title/80205594> . Esta es una página NO oficial sobre *Netflix*, que funciona a partir de un banco de datos segmentado sobre la distribución de producciones y contenidos de *Netflix* en todo el mundo.

homicidios de misioneras religiosas. La serie presenta también una coproducción con la casa productora colombiana *Dynamo Producciones*³, que posee filiales en Bogotá, México, Madrid y New York. A nivel de equipo técnico, *Frontera Verde* cuenta con la participación del reconocido director colombiano Ciro Guerra, famoso por su película *El Abrazo de la Serpiente* (2015), nominada al *The Academy Awards* como mejor película extranjera; lo acompañan también en la dirección Laura Mora y Jaques Toulemonde. Por otro lado, hacen parte del reparto reconocidos actores colombianos como Angela Cano, Nelson Camayo, Marcel Mar, Mónica Lopera, y actores indígenas como Miguel Dioniso y el fallecido Antonio Bolívar, estos dos últimos actores también del *Abrazo de la Serpiente*. La actuación especial del actor francés Bruno Clairefond, apodado como el demonio blanco dentro del universo ficcional de la serie.

Ahora bien, siendo coherentes con nuestro contexto, Nicholas Mirzoeff (2003, p. 23) va a argumentar que “La sorprendente habilidad para absorber e interpretar la información visual es la base de la sociedad industrial”, haciendo ese llamado de atención, podemos inserirnos precisamente sobre el relevante lugar de representación que ha conseguido posicionar a *Netflix* como uno de los clúster tecnológicos y culturales más prósperos “La empresa mantiene un liderazgo que estable en el mercado de streaming de la región. A fines de 2021, representaba el 30 por ciento de todas las suscripciones de hogares a servicios de video a pedido (SVOD) en América Latina”⁴ (GUTTMANN, 2023). Esto evidencia entonces, que obras artísticas producidas por la industria audiovisual estadounidense como *Frontera Verde*, alcanzan una abundante repercusión dentro del mercado del consumo global, y más cuando hablamos sobre la construcción de la representación que se tiene del territorio o más específicamente del Amazonas como un lugar del mundo lleno de misticismo.

Por eso, *Frontera Verde*, es un producto serial que se proyectó como explorador audiovisual de cuestiones como: la explotación de los recursos naturales de la selva amazónica, las contradicciones limítrofes de los territorios, las imposiciones y amenazas

³ Es una productora colombiana creada desde el 2006 con más de 50 proyectos audiovisuales realizados.

⁴ The company maintains a stable lead in the region's streaming market. In late 2021, it accounted for 30 percent of all household subscriptions to video-on-demand (SVOD) services in Latin America. Traducción propia. <https://www.statista.com/topics/6542/netflix-in-latin-america/#topicOverview>.

culturales sobre los pueblos indígenas, la exotización de la diversidad lingüística y su conexión con la naturaleza, para construir representaciones con las cuales visualizar e imaginar a países como Colombia, y por extensión a regiones como América Latina, concibiéndolos como meros escenarios fantásticos y sobrenaturales. El primer capítulo de la serie se llama *La Manigua*:

La palabra **manigua** hace referencia a terrenos vírgenes, pantanosos y de difícil acceso, que en la época de la conquista y la colonia eran la inmensa mayoría del territorio. Al entrar en contacto con la lengua española, el vocablo rápidamente se incorporó en el léxico, como un sinónimo más espiritual de la más castiza palabra **selva**. (CASTRO, 2019).

En estos primeros minutos de la serie se muestran imágenes sobresalientes de la selva, el espectador es introducido conceptualmente sobre lo que es la manigua “Es la naturaleza como un todo, que abarca desde la galaxia hasta los átomos” (CASTRO, 2019). Precisamente, es esto lo que la serie se propone vender, una narrativa amazónica con un discurso de características identitarias culturales y de alteridad:

Las irrupciones fantasmagóricas a partir de las cuales el primitivismo apareció y reapareció en el arte, la literatura y la política bajo la forma de una mercancía-fetichista exotista desde mediados del siglo XIX hasta las postrimerías del movimiento surrealista; la estética de lo fantástico que convirtió la plástica latinoamericana en un contra-canon visual muy bien integrado en el mercado global del arte, etcétera. Entre muchos otros, estos serían algunos ejemplos destacables en los cuales lo caníbal, lo exótico, lo salvaje, lo fantástico o lo antropófago reaparecen, asociados con un territorio simbólico y una jerarquía epistémica racializante sobre la cual se norma y disciplina la interacción de culturas visuales diferenciales (BARRIENDOS, 2011, p. 23).

Por lo tanto, llevando en nuestra consideración cómo esta obra audiovisual promueve y profundiza una vez más la construcción de imaginarios audiovisuales, en especial desde los intercambios simbólicos y de matrices culturales presentes en territorios selváticos como el colombo-brasileño, para dar visibilidad a la idea de lo que sería el Amazonas “La pregunta por el peso que las industrias del audiovisual están teniendo en estos procesos, ya que esas industrias juegan en el terreno estratégico de las imágenes que de sí mismos se hacen estos pueblos y con las que se hacen reconocer por los demás (BARBERO, 1999, p. 92). Por tal razón, es importante resaltar que lo que buscamos es entender cómo la producción hegemónica por parte de industrias como la estadounidense, de diversas imágenes en diversos ámbitos, todas pueden estar

involucradas en la construcción de significados colectivos, y por tanto, tiene una importancia social y política.

En consecuencia, proponemos el concepto de visualidad para intentar preguntarnos si realmente tenemos un espacio de construcción de narrativa audiovisual propia, o por el contrario aún continuamos siendo producidos visualmente por discursos periféricos, que insisten en vendernos como un espacio exótico, pero inclusive mucho más insustancial, como un territorio sin esperanzas, simplemente subalternizado “La Amazonia como una zona crepuscular, al describirla como un territorio de frontera, proclive a la violencia y a la inestabilidad, situado entre las ambiciones rivales de los estados y, a la vez, con total ausencia de estos” (MARTINEZ, 2012, p. 169). Al analizar la serie, no buscamos dar un juicio de valor moralista, normalista y totalizante sobre si está bien o mal, sino que tan solo pretendemos observar que si al posicionarse narrativas y representaciones visuales como *Frontera Verde*, desde las grandes industrias audiovisuales estadounidenses, estamos siendo cohibidos del “Derecho a mirar” según expresa Nicholas Mirzoeff (2016), es decir, si estamos perdiendo la oportunidad de crear un espacio de visualidad donde sea posible una construcción propia de representación y discurso.

En esta disertación nos centraremos en analizar de manera seccionada y situacional, algunos momentos y escenas específicas de la serie a lo largo de sus ocho capítulos. Esto lo hacemos con el objetivo de obtener y desarrollar una comprensión holista de la obra. La delimitación del análisis se da a partir de los personajes de la detective Helena Poveda como la heroína, los indígenas Yua y Ushe como los guardianes de la selva llamados los eternos que luchan con el extranjero Joseph apodado el demonio blanco, que busca apoderarse del secreto de la vida eterna que promete la manigua. El acercamiento en especial a los personajes femeninos de Helena y Ushe no se da en la perspectiva de una análisis interseccional a los estudios feministas, o con la intención de profundizar en una posible temática de la serie que envuelva una ideología de género, no es nuestro foco de estudio. Lo que nos interesa en ese orden, es aproximarnos e indagar a estos personajes como elementos representativos y narrativos principales que envuelve los códigos culturales, simbólicos, estéticos y éticos que se confrontan e impulsan el relato.

El ítem 2 que concierne al primer capítulo de esta investigación y que se titula *La Imagen y su Proyección Narrativa Serial*, consiste en una indagación teórica sobre el concepto de series audiovisuales como catalizadora de identidades, dentro de contextos culturales nacionales en Latinoamérica. Esto se soporta en la importancia que damos a la expansión de la narrativa serial, ya que *Frontera Verde* al ser producida por *Netflix*, se inscribe dentro de las dinámicas de la realización como fenómeno “Cultura das Séries” con dos relevantes manifestaciones como son: que las series consisten en “Novas dinâmicas esportorias” y en la “Ampliação das formas de produção e consumo do audiovisual”. (VIERA, 2014, p.243). Relevante aquí los aportes del teórico Jorge Carrión (2011), que describe a la series como una manifestación artística que “Circulan por el ciberespacio a dos niveles simultáneos: el del consumo y el de la interpretación” (CARRIÓN, 2011, p. 34). Lo que se traduce en una pregunta por la empleabilidad de la imagen en el sentido de que muchas veces es tomada como cristalizadora de la realidad, la memoria y la historia.

El ítem 3 que corresponde al segundo capítulo tiene como nombre *Narrativa-Imagen y Representación del Amazonas*; discutimos cómo los personajes de la detective Helena Poveda, Ushe, Yua, el demonio blanco y el espacio del Amazonas se entrelazan entre sí bajo elementos derivados de la representación de estereotipos visuales. Para el desarrollo de esta idea serán utilizados los aportes teóricos de Stuart Hall acerca de la *Cultura y Representación* “Os esteréotipos rerefem-se tanto ao que é imaginado, fantasiado, quanto ao que é percebido como real, e as reproduções visuais das práticas de representação são apenas a metade da história” (HALL, 2016, p. 200). Así como las teorías acerca de la *Colonialidad del Ver* (2011) de Joaquín Barriendos y la idea de relato único de Chimamanda Ngozi Adichie, intentando explicar entonces cómo se generan determinadas formas de representación visual que se desdoblán también en discursos de poder hegemónico. Finalmente, profundizamos en el personaje protagónico de Helena desde la perspectiva de Nicholas Mirzoeff con respecto al concepto de visualidad, teorizada a partir de la concepción del héroe histórico de Thomas Carlyle “El héroe revolucionario y su visión de la historia como una guerra permanente con la visualización como estrategia militar ha dado lugar a un legado significativo” (MIRZOEFF, 2016, p. 33). Ahondaremos así, sobre la constitución del héroe histórico, pero desde la idea del

estereotipo mismo, y cómo este termina vinculándose desde un sentido histórico a la constitución de un legado nacional de territorio.

Finalmente, el ítem 4 que pertenece al El tercer capítulo nombrado *Frontera Verde: Visualidad como Ejercicio de Poder*, se centra en la forma en cual la construcción de imaginarios audiovisuales pensados desde el territorio amazónico perteneciente a países como Colombia y Brasil, constituyen una visualidad cargada de poder que nos impide llegar a pensar la idea de una soberanía audiovisual, pensada esta como un ejercicio de autoridad visual-narrativa. De esta manera, el análisis se auxilia en los apuntes teóricos del historiador del arte y teórico de la cultura visual británico Nicholas Mirzoeff, *The Right to Look* (2016), en el sentido que la visualidad al estar necesariamente atravesada por el poder se transforma en una práctica cultural del poder, y por consiguiente, la disputa por la visualidad pasa a ser un ámbito también político. De ahí, que para esta parte del análisis cotejemos las reflexiones del investigador audiovisual colombiano Omar Rincón (2011), al respecto de cómo funciona la construcción de las estéticas narrativas en la dinámica de pensar una noción de soberanía audiovisual, donde la significación de lo “Popular bastardo” funciona como estrategia narrativa que complementa las temporalidades, el lenguaje, el formato y la dramaturgia específica que componen la imagen.

2. LA IMAGEN TÉCNICA Y SU PROYECCIÓN NARRATIVA SERIAL

“Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo”.

Vilém Flusser.

La ampliación de los objetos de estudio histórico hacia el campo de la imagen audiovisual no es un hecho reciente, ya desde el siglo XX el cine venía presentando cierto atractivo como importante dispositivo cultural, lo que según Costa (2005) hizo que historiadores en la década 1960 como Marc Ferro, Pierre Sorlin y Robert Rosenstone, se hayan preocupado por teorizar y metodizar la relación entre la historia y la imagen. De manera, que es indispensable entender el cambio cultural, pero también tecnológico y de montaje, que hizo posible un proceso histórico donde las series audiovisuales se alejaron del recorrido cinematográfico para resituarse en consorcios cualificados de producción y distribución, transformando su estética, su manera de representar, narrar y reflexionar crítica y académicamente a cerca de las realidades sociales. No simplemente como objeto de entretenimiento, sino convirtiéndose en enunciadoras culturales del siglo XX y alcanzando su cenit productivo en el siglo XXI.

En consecuencia, tenemos una imagen extendida, un campo audiovisual nuevo, una insurgencia narrativa, nuevos formatos y una nueva experiencia cultural que se llama serie audiovisual, pero esta no surgió por generación espontánea, sino que hace parte de un proceso histórico, cultural e mercadológico de cambios y relaciones entre las imágenes visuales y la sociedad. Pues la revolución tecnológica no intentó detenerse, si no que buscó cambiar radicalmente las expresiones audiovisuales, así como su manera de concebir la experiencia en la pantalla por los sujetos, he aquí la llamada de atención hacia la reinención de la narración audiovisual:

Si uno se fija en el efecto extraordinario que tuvo la ópera durante 300 años, era el entretenimiento audiovisual principal. Al principio de la Primera Guerra Mundial dejó de satisfacer las expectativas de la gente y apareció una nueva tecnología llamada cine que sí lo hizo. Se le pronosticaba una vida larga, quizá de unas veinte generaciones, pero hoy ya no satisface la imaginación humana y tenemos que buscar algo nuevo. Si uno mira los libros de historia, verá que en los últimos 200 años siempre pasó lo mismo. (GREENAWAY, 2011, p. 29).

Es justamente este autor que nos abre caminos para preguntarnos por la eclosión de las series audiovisuales como experiencia cultural y como importante vehículo del lenguaje. El llamado de atención surge de entender las series audiovisuales como trasgresoras de los paradigmas propuestos por el cine y la televisión, así como su ágil y amplificado posicionamiento, puesto que es esto lo que ha suscitado relevantes investigaciones para el campo de los estudios culturales, visuales y audiovisuales. Este tema adquiere una preocupación más central cuando se piensa en las migraciones y transiciones que la imagen audiovisual de la narrativa serial, presenta dentro de territorios como el latinoamericano “[...] Convergencias mediáticas e hibridismos narrativos, tecnológicos e estéticos se fazem presentes, delineando de modo estrangeiro o territorio [...]” (SOARES, 2011, p. 151). Por eso, desde un punto de vista transnacional continuamos este camino, consagrándonos al examen de la narrativa serial audiovisual como el entendimiento de una confrontación de historias.

2.1. LAS SERIES AUDIVOSUALES FENÓMENO E IMAGEN

Acrecentando la discusión sobre el desarrollo de la narrativa serial audiovisual, es casi imposible no imaginar el papel que ha jugado la literatura como ese arte de contar historias “La publicación por partes de una novela es lo más parecido a una emisión de episodios por entregas que forma la base de lo que es una serie como forma narrativa” (DE LA TORRE, 2016, p. 10). El virtuosismo de su configuración como agente simbólico y visual tal vez consista en que consiguió reunir todo un laboratorio de ideas de siglo XX y antes: la literatura, la poesía, la fotografía, la televisión, la radio, el cine, la música etc. Pudo volverlas casi que una manera citacional de poner en conjunto una gran cantidad de racionamientos. Arrastrándolos desde varias partes y colocándolos en sintonía, y a partir de esto construir relatos. No es extraño que percibamos que cualquier persona que se dice ser culta en el sentido moderno goce de la series audiovisuales. Estas han creado movimientos sociales, guetos culturales, comunidades de serie-espectadores, pero a su vez conciben filosofía, historia, política contemporánea y terminan siendo casi que ese nuevo lugar donde la sociedad se encuentra.

Por tal motivo, la estimativa de por qué las series mutaron como un fenómeno audiovisual consistiría en exponer al menos dos aspectos relevantes: primero, son una

nueva forma de entretenimiento que se relaciona con el concepto de estilo de vida que habitamos, funcionan dentro de lo que Pierre Bourdieu (1996, p.71) llamó “Capital cultural” puesto que las mismas están llenas de bienes culturales que son transmitidos por agentes dominantes, o sea, códigos y símbolos culturales que hacen que la personas que las asisten cuestionen “La arbitrariedad cultural impuesta” por estos agentes dominantes. Convirtiéndose así el tema de discusión y reflexión, un lugar desde donde mirarnos, que si no hemos visto alguna serie pareciera que nos estuviéramos relegando del universo, es la acrópolis de las pantallas audiovisuales y de quién se conecta con estas:

Y todo se concreta en que estas series producen una experiencia audiovisual otra: una en el que la goza se siente inteligente por reconocer las citas que aparecen de la cultura Mainstream, por atreverse a explorar nuevos y extravagantes mundo morales, por sentirse único al develar los artefactos estético-narrativos que se proponen en cada capítulo, por ser parte de algo al ingresar en un club gueto-mundo con estilo propio que lo aleja de esos que ven la “televisión vieja” o “todavía” van al cine (MARTEL, 2011 apud RINCÓN, 2013, P. 42).

Es esto lo que al final resulta fundamental, que llegamos a una experiencia otra que despierta deseos, que hace que los espectadores se redescubran así mismos en su manera de comunicarse, pero que también nos hace preguntarnos qué hay realmente detrás de toda esta tecnicidad de la imagen. Siendo insoslayable la pregunta acerca de cómo se relaciona la variedad técnica y estética de las series, lo que nos lleva hacia el frente con el segundo aspecto:

Las series no son cine, tampoco televisión, son una experiencia audiovisual transversal que entra en secuencia con saberes-practicas-referencias Mainstream para producir nuevas vivencias de lo popular. Una experiencia mundializada y transpantalla que pone en secuencia todas las usanzas del audiovisual a la manera televisiva: abierta: repetitiva: sentimental: popular: relajante: mundo. (RINCÓN, 2013, P. 42).

Según lo expuesto por el investigador audiovisual colombiano, otra posible interpretación sería cotejar la premisa desde otra perspectiva, donde las series sí son cine, sí son televisión y también vídeo, pero ¿Por qué? Pues son cine porque poseen una belleza estética, el poder que tienen las imágenes en la narración cinematográfica, pero son más televisión porque son obras abiertas, sin finales cerrados, de construcción narrativa dramática hilada o escalonada, por eso los espectadores pueden ver un

capítulo y después parar de ver; y son video porque escenifican bajo el manejo de cámara, de narrativa transmediática y de estructura artística de montaje y edición que viene del video propiamente. Es posible que esta multilateralidad mediática de la series hayan permitido atravesar al cine y la televisión, y por eso tenga en su recorrido un aspecto mayor que se relaciona con un enfoque cultural y visual de lo global, que reside en el intento por hallar métodos nuevos de narración y expresión, que acepten la inserción transcultural de las culturas por el agente dominante del norte.

2.2. LA AMERICANIZACIÓN DE LA IMAGEN

Las series audiovisuales hacen parte también de un proceso de autoproclamación apadrinada por los mismos oligopólicos que crearon y han dirigido la institucionalización del lenguaje cinematográfico estadounidense hoy globalizado; del cual todos en algún momento hemos bebido como la famosa receta de lo que el cineasta chileno Raúl Ruiz (2000, p. 30) ha titulado “Teoría del Conflicto Central” que básicamente representa el fundamento de la ley narrativa audiovisual Hollywoodense, donde no hay historia sin conflicto central del personaje, agregando consecuentemente que “Estados Unidos es el único país del mundo en el que el cine ha desarrollado desde temprano una teoría narrativa y dramática global”, guiando hasta el día de hoy la estructura creativa del relato audiovisual en el mundo, su *Storytelling* o el arte de contar una historia no se diseminó, sino que se transformó en una aparato de prescripción:

Em termos estruturais, as tramas do cinema clássico possuem personagens bem definidos e empenhados em resolver algum problema ou atingir objetivos específicos. Os personagens individuais, especialmente os protagonistas, são agentes causais que movimentam a trama. Isso significa que, ainda causas naturais o sociais possam afetar o curso da ação no desenvolvimento dos enredos clássicos, os filmes tendem a enfatizar as motivações psicológicas que mobilizam os personagens e geram conflito (CARVALHO E CASSIO, 2019, p. 35).

Esta reflexión también nos invite a pensar que el lenguaje audiovisual de los Estados Unidos no sólo consistía en una manera artística de mostrar el “*American Way of Life*”, sino que también continua siendo una fórmula para exteriorizar su idea de nación absoluta y hegemónica; inclinando la balanza argumentativa hacia la idea de que el

declive relativo de la narrativa hollywoodense hacia finales de los años noventa va más allá de la peripecia de un clúster cultural, dado que:

Las series son el penúltimo intento de los Estados Unidos por seguir siendo el centro de la geopolítica mundial. Como económicamente ya no es posible, los esfuerzos se canalizan hacia la dimensión militar y hacia la dimensión simbólica del imperio en decadencia. La teleficción documenta, autocrítica, esa deriva doble: geopolítica y representacional (CARRIÓN, 2011, P. 15).

Ahora bien, es interesante ver cómo este teórico nos sugiere que las series audiovisuales son aparentemente un fenómeno anglosajón que se pueden comprender como una forma de insistencia del imaginario y el simbolismo estadounidense dentro de la misma sociedad global. Un tipo de instrumento ideológico transmisor de un discurso no sólo político, sino social y cultural; lo que se traduce en que las series estadounidenses defienden el modelo de vida estadounidense, pero también desde un punto de vista autoreflexivo están criticándolo, esto comprendido como una forma parcial de asegurar su supervivencia. Es aquí cuando la narrativa audiovisual y la representación alegórica a través de las series son una cuestión trascendental para regiones como Latinoamérica, si pensamos en los factores endógenos y exógenos de la globalización:

En un sincronismo tal entre la teoría artística y el sistema político de una nación dominante representan un caso histórico raro, y lo que es más raro aún, su aceptación por la mayor parte de los países del mundo. Las razones de esta sincronización han sido ya objeto de abundante discusión: entre los políticos y los actores existen lazos de intercambiabilidad, puesto que los unos y los otros se sirven del mismo médium, tratan de dominar las mismas técnicas de representación y practican la misma lógica narrativa (RUIZ, 2000, p. 31).

Sin ser tautológicos, nos parece importante llamar la atención en una característica que se relaciona al impacto que puede llegar a tener las series audiovisuales como comunicación instantánea, y es el hecho de que estas proceden de forma diáfana como una entelequia narrativa sobre el concepto de nación. Los Estados Unidos crean un discurso nacional con sus series, *ergo*, las naciones en una región como América Latina crean un discurso nacional con las suyas. Pero aquí existe un factor particular, y es que gracias al hecho de que Hollywood hizo que nos familiarizáramos con sus paisajes y sus referencias, es el único tipo de serie fácilmente exportable por decirlo de forma arbitraria:

La americanización cultural del mundo se ha traducido en la segunda parte del siglo xx en ese monopolio creciente de las imágenes y los sueños. Hoy sufre la competencia y es cuestionado por nuevos países emergentes - China, India, Brasil, los países árabes-, pero también por «países viejos», como Japón, o por la «vieja Europa», que pretenden defender sus culturas y tal vez incluso luchar en igualdad de condiciones con Estados Unidos. Es toda una nueva geopolítica de los contenidos la que está naciendo ante nuestros ojos. y el comienzo de las guerras culturales que se anuncian (MARTEL, 2011, p. 193).

En consecuencia, la autocrítica mencionada anteriormente por el teórico español, de las mismas series estadounidense a su gobierno, la podemos entender así sea exiguamente, porque todos ya sabemos que en Estados Unidos las fuerzas policiales y armadas funcionan de un modo, la salubridad de otro modo o los políticos de este otro modo “Las teleseries norteamericanas han ocupado, durante la década del siglo XXI, el espacio de representación que durante la segunda mitad del siglo XX fue monopolizado por el cine de Hollywood” (CARRIÓN, 2011, P. 16). Pero quizás lo que puede parecer aún más llamativo nos advierte Carrión, es que la narrativa estadounidense haya conseguido convertir a los presidentes de Estados Unidos en un tipo de personaje recurrente en las series “Durante la primera década de siglo XXI los presidentes reales y ficticios de los Estados Unidos se han convertido en presencias constantes en las series” (CARRIÓN, 2011, p. 21). Porque de algún modo esto por metonimia denota que el presidente de los Estados Unidos es el presidente del mundo.

Esta manifestación podría ser entendida por medio de una de las series estadounidenses de mayor éxito, producida y distribuida originalmente por la plataforma de video streaming más importante del circuito, *Netflix*. La serie *House of Cards* (2013) representa una forma de visualización ficcional de la vida política de los Estados Unidos, donde el personaje de Frank Underwood (Kevin Spacey), un político con ansias de poder recurre a variadas estrategias para llegar a la presidencia. Entonces, escenas de relaciones ilícitas, corrupción, sobornos, asesinatos, drogas y todo lo que puede llegar a cuestionar la tan reputada estructura democrática de los Estados Unidos, son narradas casi que a través de la idea de parusía, de crisis nacionalista, de un país que sufre transformaciones políticas y requiere de un mesías salvador.

Podríamos decir que este es un relato que se desarrolla entre realidades históricas y abstractas, un nexo entre nuestro mundo y un mundo paralelo, un ejercicio para ir más

allá del margen en el contenido y la forma, algo que desde la mirada de Jorge Carrión (2011, p. 70) las series logran constituirse como esa ficción cuántica “Que reivindica el arte como complejidad científica, como crítica social e histórica, como un vehículo de conocimiento disfrazado de vehículo de entretenimiento”. Surge así un personaje-presidente como Donald Trump y con ello presenciamos unos de los discursos nacionales más simbólicos y visuales de los últimos tiempos de la imagen política estadounidense, además de colocar sobre la agenda internacional temas como viralización, fake news y posverdad.

Figura 1. Frank Underwood



Fuente: MGE Estudios⁵.

Figura 2. Donald Trump



Fuente: The Washington Post⁶.

Esta serie tuvo tanta repercusión a nivel mundial, que desde el contexto latinoamericano nos permite comprenderla de la siguiente manera. El intro (abertura) de *House Of Cards*, es una perfecta composición videográfica y musical que se encarga de situar al espectador espacialmente, con atrayentes encuadres y planos abiertos, cerrados y generales que muestran los monolitos, los monumentos y lugares más icónicos de Washington D.C, así como los símbolos patrios que identifican a la nación estadounidense; tal vez desde una posible lectura audiovisual pueda decirse que son

⁵ Disponible en: <https://www.mgestudios.com/en/portfolio-posts/house-of-cards/>.

⁶ Disponible en: https://www.washingtonpost.com/politics/how-donald-trump-came-up-with-make-america-great-again/2017/01/17/fb6acf5e-dbf7-11e6-ad42-f3375f271c9c_story.html.

visualizados de forma imponente, representan la imagen de una nación poderosa, pero también oscura y enigmática. Esta narrativa audiovisual contó con tanta viralización, que en muchos países terminaron circulando por internet versiones de aficionados que transpusieron visualmente la idea de cómo serie *House Of Cards* haciendo alegoría a sus propias imágenes nacionales. Brasil fue uno de los países donde se creó una transposición del intro relativamente fotocopiada, pues presentaba de forma semejante sus símbolos, sus códigos éticos, estéticos e identitarios de la nación, con imágenes sobresalientes de su ciudad planificada, Brasilia, la capital federal de ese Brasil moderno o como apunta Petra Costa en *Democracia em Vertigem (2019)* el diseño de “Uma cidade utópica, que abrigaria o sonho da democracia”. Mientras que en *House Of Cards USA* termina con una imagen impetuosa del capitolio nacional, en Brasil se finaliza con la imagen sagaz del palacio del congreso nacional Nereu Ramos.

Figura 3. *Houses of Cards* - Estados Unidos



Fuente: Captura de pantalla, YouTube⁷.

Figura 4. *Houses of Cards* – Brasil



Fuente: Captura de pantalla, YouTube⁸.

⁷ Vídeo disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9w-O60x1bYk> .

⁸ Vídeo disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9IPIClWGtcl> .

La intención de esta primera parte de la investigación es abrir un camino para exponer y reflexionar sobre la naturaleza de un tipo de comunicación aparentemente más convergente, abarcadora, de múltiples pantallas y casi que de alta expresión y apreciación pública; ya que es esta última, a nuestro modo ver donde *Netflix* aparece como el máximo exponente dentro de otros oligopolios digitales como HBO, Amazon Prime o Apple TV+. Por tal razón, en nuestra investigación nos llama la atención la elaboración técnica de la imagen “Estamos inmersos en un orden visual distinto y ese nuevo orden aparece marcado básicamente por tres factores: la inmaterialidad y transmitabilidad de las imágenes; su profusión y disponibilidad; y su aporte decisivo a la enciclopedización del saber y de la comunicación” (FONTCUBERTA, 2016, p. 12). Para poder observar con propiedad la relevancia que tienen las series audiovisuales como *Frontera Verde* (2019), producidas por *Netflix*. Puesto que este último en su finisecular aparición se encuentra estrechamente ligado a la cultura de la series como el desarrollador no solo de un producto industrial, sino publicitario, ideológico y cultural; además, de ser el responsable de la potencialización y funcionalidad de las mismas como un catálogo de notables objetos culturales y variadas técnicas narrativas.

3. NARRATIVA - IMAGEN Y REPRESENTACIÓN DEL AMAZONAS

“Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico”

Guy Debord.

La forma en la cual las narrativas audiovisuales y por ende las representaciones sobre la selva amazónica son producidas, concebidas y reinterpretadas hoy en día, exponen un importante panorama de reflexión que se relaciona con el consumo globalizado de la variedad cultural. El reconocimiento de la imagen audiovisual, como un artilugio de la visualidad para componer relatos de carácter homogenizante, se encuentra atravesado cada vez más por regímenes de poder que intentan perpetuarse ya no solo como una industria capaz de entretener, sino como un clúster cultural capaz de construir un tipo de comunicación poco democrática, ya que desplaza el diálogo intercultural más allá de su importancia epistémica. Es así, como ésta contradicción puede ser comprendida según Joaquín Barriendos (2011) como la colonialidad del ver, importante dado que trae consigo una reflexión que se encamina:

Hacia una mejor comprensión de los problemas epistemológicos y ontológicos derivados de la pretensión de establecer un diálogo visual transparente entre saberes y culturas diferentes; es decir, avanza hacia la problematización de los acuerdos y desacuerdos que se establecen entre grupos culturales y subjetividades diferenciales, los cuales, a pesar de pertenecer a tradiciones epistémicas e imaginarios visuales distintos, están circunscritos a la misma lógica universalizante de la modernidad/colonialidad (BARRIENDOS, 2011, p. 14).

En este sentido, ampliando la discusión sobre la experiencia de los diálogos históricos y culturales que componen el Amazonas, puede decirse que las narrativas audiovisuales que no son contemporáneas, pero que sí han presentado transformaciones técnicas y estéticas a lo largo del último siglo, han dejado de ser simplemente manifestaciones culturales distantes para convertirse en constantes vehículos de imágenes con un marcado carácter esnobista “A representação visual assume o centro das atenções” (HALL, 2016, p. 140). De cierta manera construyen las aspiraciones y expectativas locales, pero también globales sobre determinadas características identitarias y simbólicas de un territorio, como por ejemplo, Colombia,

Brasil, y por extensión América del sur. Siendo este punto de vista lo que permite subrayar la importancia de la “Representação como uma prática de produção de significados” (HALL, 2016, 140).

Es bajo esta perspectiva, que aparecen manifestaciones culturales como la serie *Frontera Verde* (2019), que pueden ser consideradas como un texto audiovisual, ya que profundiza sobre la memoria sempiterna de las viejas narrativas orales, literarias y visuales amazónicas; pues nos rememora a ésta como un espacio de “[...] Naturaleza exuberante, pero amenazadora, amoral y despiadada; pueblos extraños y primitivos conviviendo con civilizaciones desconocidas y perdidas en el tiempo y el espacio, la existencia de ciudades milenarias con riquezas inimaginables[...].” (MARTINEZ, 2012, p. 165). ¿Cómo nos introduce entonces *Frontera Verde* en su historia? La primera escena que nos presenta la serie comienza con la intención de sumergirnos en medio de la selva, mostrándonos así el caminar de un personaje aún desconocido para nosotros a través de un plano secuencia en calidad de punto de vista (subjetivo). Este personaje habla en otra lengua; el tikuna que se suele considerar como una lengua milenaria y remota de la región posterior amazónica, ubicada en la triple frontera Colombia, Brasil y Perú. Las palabras que escuchamos del sujeto que no vemos, son en la serie traducidas y nos revelan la concepción profunda de la llamada madre selva como el corazón del mundo, pero también nos advierte de la presencia de un ente maligno que deambula entre sus entrañas:

El verde profundo. El canto de los animales, el caudal del río lleno de vida. Madre selva eres mi hogar, aunque los hombres no lo quieran ver. Eres el hogar del mundo, madre selva eres el origen de todo. El espiral, la semilla y la calavera. La eternidad es tuya. Madre selva, un demonio ha pisado tu entrañas. Uno que no pertenece aquí, a tu naturaleza. Con la luna, el sol, los jaguares y los caminantes he estado. Su sabiduría por todos estos años me ha acompañado. Y aunque te he abandonado... déjame liberarte del demonio blanco que pudre tu interior.⁹

Esta primera escena cuenta también con una importante construcción sonora que contrasta con la imponente representación visual del verde amazónico. La imagen acompañada por el sonido de los animales alrededor, el viento y el caminar del personaje

⁹ Texto tomado de los subtítulos al español realizados por la misma serie, dado que el idioma original en el cual habla el personaje es el Tikuna.

por entre los árboles se funde con el silencio representativo de los cuerpos de cuatro mujeres muertas, todas vistiendo las mismas ropas y con marcas en sus cuerpos que parecen indicios de haber sido golpeados, maltratados y hasta atravesados por flechas. Finalmente, la escena termina con la aparición misteriosa de una mano que toca ligeramente las raíces de un árbol con una corriente de luces amarillas luminosas, como si fuera una representación simbólica de las venas o arterias por donde circulan la sangre de un gran ser.

Figura 5 – La Madre Selva



Fuente: Captura de Pantalla, Netflix.

De esta manera, se puede observar que en esta primera escena del primer capítulo están dispuestas características que van a sustentar el universo de la narrativa de la serie. En primera medida, lejos de ubicarnos espacialmente, el plano secuencia subjetivo también nos hace inquietar por la historia detrás de los sucesos ocurridos que estamos viendo y nos generar incógnitas. En segunda medida, las imágenes de estos crímenes funcionan como un anticipo de los diferentes conflictos que presenta el relato de la serie y de cómo se van a manifestar más adelante; quizás a partir del entendimiento de una lucha entre dos visiones distintas de mundo y de territorio:

Subyacente a la máquina de devastación que se cierne sobre los territorios

de los pueblos hay toda una forma de existir que se ha ido consolidando a partir de lo que usualmente llamamos 'modernidad'. En su forma dominante, esta modernidad —*capitalista, liberal y secular*— ha extendido su campo de influencia a la mayoría de rincones del mundo desde el colonialismo. Basada en lo que llamaremos una "ontología dualista" (que separa lo humano y lo no humano, naturaleza y cultura, individuo y comunidad, "nosotros" y "ellos", mente y cuerpo, lo secular y lo sagrado, razón y emoción, etc. (ESCOBAR, 2014, p 76).

Es por tal motivo, que para esta lectura audiovisual de *Frontera Verde* se hace indispensable entenderla desde la concepción de representación como lo mencionamos inicialmente, dado que "Representar significa utilizar a linguagem para, inteligivelmente, expressar algo sobre o mundo o representá-lo a outras pessoas" (HALL, 2016, p. 31). Siendo indispensable adensarla dentro de las implicaciones que podríamos llamar de representación visual, si tomamos en cuenta que es una obra que se construye desde el universo de las imágenes audiovisuales "Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens" (HALL, 2016, p. 31). De modo excepcional, el relato que propone *Frontera Verde* se apoya en algunos elementos de cierta representación que se encuentran fuertemente cuestionados dentro de las estructuras culturales que componen las sociedades contemporáneas, entendiéndose así, la posición de Joaquín Barrieros (2014) cuando expresa en sus reflexiones sobre la colonialidad del ver; debe existir una problematización acerca de las tecnologías y mecanismos visuales en donde hoy día se construyen modos de racialización e inferiorización de determinados territorios e individuos.

Cabe señalar entonces, que *Frontera Verde* se abalanza sobre las complejidades de la historia que involucran al Amazonas, pero lo hace con una descentralización del espacio y el tiempo, proponiendo un lugar liminal donde nos muestra las imágenes de un territorio con grandes realidades históricas de luchas y conflictos que se relacionan a la condición de existencia "La perseverancia de las comunidades y movimientos de base étnico-territoriales involucran resistencia, oposición, defensa, y afirmación, pero con frecuencia puede ser descrita de forma más radical como *ontológica*" (ESCOBAR, 2014, p. 75). Todo transcurre a través de la representatividad de los diferentes personajes de los pueblos indígenas fronterizos y los personajes extranjeros "Civilización y barbarie": nativos-originarios y su profunda relación con la selva, y los extranjeros abyectos. Tenemos así, la idea de representación como la forma de dar significado a un lugar

tomado como fantástico y que es amenazado por diferentes seres que quieren apropiarse del territorio contra los que lo defienden “Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura” (HALL, 2016, p. 31).

Es en esta medida, que la narrativa de la serie cobra importancia para esta investigación ya que la reflexión avanza sobre las características que cargan en si la representación visual de estos personajes, como por ejemplo, los aspectos proteicos entre los personajes del maderero Efraín Márquez y Joseph Schulz conocido como el demonio blanco, ambos con intenciones de extraer algo de la selva “La presión sobre los territorios que se está evidenciando hoy en día a nivel mundial especialmente para la minería y los agrocombustibles puede ser vista como una verdadera guerra contra los mundos relacionales y un intento más de dismantelar todo lo colectivo (ESCOBAR, 2014, p. 77). Por otro lado tenemos a los guardianes de la selva, Ushe, Yua y la detective Helena Poveda, con la excepción de que esta última se encaja dentro de la figura del héroe. Entonces, concepciones del buen y el mal salvaje son relacionados a los modos de escenificación y a los cuestionamientos culturales, políticos y sociales que conlleva intentar representar las disputas territoriales del Amazonas dentro de sus insignias éticas y estéticas:

Digamos que la amazonas hoy en día es un escenario de noir muy evidente, esta frontera donde se mueven todos estos tráficos y tránsitos, desde tráfico de madera, hasta tráfico de animales, de personas, de órganos, de drogas, de armas... más las tensiones entre los países, más la frontera de la sociedad occidental, más la frontera de conocimiento tradicional. Entonces, es un escenario que nos permitía jugar con los elementos del thriller, pero también subvertirlo y llevarlo más allá, llevarlo a un lugar donde el espectador realmente se pregunte sobre dónde está, sobre su mundo, sobre su manera de entender el mundo (GUERRA, 2019).

Este tipo de reflexiones traídas por el director de la serie Ciro Guerra deja entrever que al referenciar el estilo narrativo *Noir*, la intención con la narrativa era mezclar una serie de elementos apoyados en una construcción visual donde existe una preocupación por pensar el Amazonas desde un espacio lleno de historias tensas, conflictivas, fantasmagóricas y cargadas de un ligero tono pesimista hacia la sociedad “El amazonas es un lugar que tiene otra manera de funcionar, que se escapa del mundo racional, y

sobre el cual construimos nuestro mundo para la serie”¹⁰ (GUERRA, 2023). Sin embargo, es de reconocer que esto es algo que no deja de dialogar con los profundos problemas sociales y políticos de territorios como Colombia y Brasil que siempre han estado marcados por extensos periodos de extrema violencia contra las comunidades indígenas a largo de la región amazónica:

El interés por el “territorio”; el cual surge a finales de los ochenta y comienzos de los noventa en muchas partes de América Latina —aquel que por primera vez enarbola el estandarte de “no queremos tierra, queremos territorio”— ocurre gracias a los grupos sociales indígenas, campesinos y afrodescendientes en países como: Bolivia, Ecuador, Perú, Colombia y Brasil; los cuales introducen por primera vez el tema en los debates teórico- políticos, imponiendo así una gran resignificación al debate sobre tierras y territorio en el continente (ESCOBAR, 2014, p. 82).

De igual manera, mismo que existan contrastes entre realidad y ficción abordados en la narrativa de *Frontera Verde*, no logra alejarse de la vieja triada de producción visual alteridad - exótico - territorio, convirtiendo a la serie en una representación que se apoya en la imaginación de lo que la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2018, p. 8) llama de “Relato único”, puesto que toma aspectos narrativos como la espectacularización del individuo y el territorio, así como sus estereotipos para representar y narrar una historia. De ahí, la problemática al intentar reflexionar sobre los relatos, las prácticas culturales, los escenarios y las representaciones heterárquicas que condensan los relatos y discursos totalizantes que se construyen sobre los territorios altamente interculturales como el amazónico suramericano.

3.1. REPRESENTACIÓN AMAZONICA: ESTEROTIPO Y ESPECTACULARIZACIÓN

En su libro *Cultura y Representación* (2016, p.141) y más específicamente en el capítulo II “*El espectáculo del otro*”, Stuart Hall comienza preguntándose sobre los aspectos que envuelven la representación “Como representamos as pessoas e lugares que são significativamente diferentes de nós? Quais são as formas típicas de práticas representacionais utilizadas atualmente na cultura popular para representar a diferença?”. Es a partir de estos cuestionamiento que nos interesa la perspectiva de Hall,

¹⁰ Entrevista propia a Ciro Guerra, uno de los directores de *Frontera Verde*. Bogotá, Colombia, 28 de febrero de 2023.

cuando nos advierte de una práctica representacional cimentada en la idea de los estereotipos y de lo que denomina el espectáculo del otro. Por tanto, en la presentación de los personajes de *Frontera Verde*, es posible comprender que la serie apuesta por ir más allá de una temática simplemente policiaca o investigaba, y su eje narrativo se vuelve más amplio, figurativo e interrelacionado con el relato de la selva, que se va convirtiendo rápidamente en el centro y principal espacio de acciones.

La estructura que se va a desarrollar propone como narrativa la historia de la detective del CTI (Cuerpo Técnico de Investigación) Helena Poveda interpretada por la actriz colombiana Juana del Río, que llega desde la ciudad de Bogotá al Amazonas, más específicamente a la frontera entre Colombia y Brasil en los territorios de Tabatinga y Leticia para investigar una serie de crímenes de mujeres religiosas que están siendo asesinadas en los lugares más inhóspitos. Al transcurrir la investigación, la detective se va sumergiendo cada vez más en el mundo aparentemente enigmático y misterioso de la selva, el cual le ira mostrando que existe un verdadero peligro al cual tendrá que enfrentarse. Estos puntos narrativos irán poco a poco reconstruyendo la identidad del personaje de Helena hasta dejarnos ver su asociación protagónica con la selva desde una vivencia pasada con los otros dos personajes de Ushe y Yua, indígenas nativos de carácter místico que protegen el secreto de la selva, que es entendido también como el secreto que da origen a la vida “Uno de los imaginarios más poderosos en las representaciones de la Amazonia fue concebirla como un mundo perdido, un lugar ubicado temporalmente fuera de la contemporaneidad, en donde el tiempo prehistórico de la humanidad tiene lugar” (MARTINEZ, 2012, p. 175).

Figura 6 – Helena en la Comisaria y Ushe y Yua en la selva



Fuente: Captura de Pantalla, Netflix.

La visualidad que adquiere esta representación se vuelve una reflexión importante desde el punto de vista de la narrativa que propone la serie, pues en este sentido es que Hall (2016, p. 33) resalta la producción de significados desde dos variantes, la primera que dice: “Representar algo é descrevê-lo ou retratá-lo, trazê-lo a nossa mente por meio da descrição, modelo ou imaginação; produzir uma semelhança de algo nossa mente ou nossos sentidos” y segunda “Representar também significa simbolizar alguma coisa, pôr-se no seu lugar ou dela ser uma amostra ou um substituto”. De esta manera, podemos percibir que *Frontera Verde* ha optado por la continuidad de dos aspectos que envuelven las viejas narrativas y representaciones visuales sobre el Amazonas. Primero, la caracterización estereotipada sobre sus personajes, y el segundo, el que nos advierte que los estereotipos son a veces partes relevantes en la creación de imaginarios totalizantes y universalistas, cerrando la puerta a la construcción de otras posibles historias, el peligro del relato único como lo hemos mencionado anteriormente “Así es como se crea una historia única, se muestra a un pueblo sólo como una cosa, una única cosa, una y otra vez, y al final lo conviertes en eso (ADICHIE, 2018, p. 8).

Es importante aclarar entonces, que la noción de representación en *Frontera Verde* que estamos colocando en cuestión, es aquella donde sus personajes, tanto protagónicos como antagónicos son puestos bajo tensiones, además de la manera que

interactúan las diferentes visiones de mundo que simbolizan cada uno de estos con relación al espacio de la selva amazónica. Nos interesa entonces, entender si se continua con los mismos hilos conductores de las viejas narrativas comerciales cinematográficas que espectacularizan y folclorizan:

En efecto, la apropiación territorial de la Amazonia se realizaría por medios simbólicos y representacionales, incluso antes que territoriales y administrativos. En este proceso, el cine jugó un papel central y fundamental al constituirse en generador e instrumento de circulación de imágenes y representaciones de aquella “realidad” captada por exploradores, etnógrafos, aventureros, caucheros, comerciantes y misioneros (MARTINEZ, 2012, p. 167).

Dicho esto, las preguntas que conducen con mayor profundidad el desarrollo de este capítulo de la disertación son las siguientes: ¿Son estas condiciones de la narrativa de *Frontera Verde* formas de imposición representacional? y en este sentido ¿Son los estereotipos algo esencialmente negativo? De esta manera, es el análisis de los estereotipos de las situaciones y tipos humanos en los personajes representados que consideramos relevante abordar. Por un lado, la instancia de los personaje de Ushe y Yua con relación al personaje de Joseph (demonio blanco), y cómo esta relación trae implícita una retomada de la concepción narrativa de lo que Barriendos (2011, p. 17) expresa como la “Racialización epistémica de la humanidad”, es decir, la disputa entre estos tres personajes la podemos entender por medio de la vieja noción del buen salvaje y el mal salvaje. Además, de entender esto como una manera de espectacularizar al otro a través de figuraciones como “Diferente/cativante, estranho/exotico” (HALL, 2016, p. 145). Y por el otro lado, el personaje de la detective Helena con relación a su carácter magnánimo, esto quiere decir, su aparición y semejanza a la figura del héroe histórico que viene desde tierras lejanas para salvar a la comunidad subalterna que se encuentra en peligro, lo que la coloca de cierta manera en una relación de conflicto-poder que puede ser metafóricamente también entendida como una situación fronteriza, donde se generar disputas entre ciencia y cultura, entre supremacías raciales, entre lo natural y lo sobrenatural.

3.1.1. Los Guardianes de la *Manigua* y el Demonio Blanco

La *Manigua*, es el nombre que tiene el primer capítulo de *Frontera Verde*, relevante ya que parece intentar llamar la atención del espectador hacia la escenificación del espacio, pues las poblaciones de Puerto Manigua y Yurumí son los territorios de acción de la serie. Por tanto, la *Manigua* es “Una palabra del léxico indígena amazónico, lo cierto es que se trata de un indigenismo de origen Taíno” (CASTRO, 2019). Los personajes de Ushe y Yua como personajes insurgentes del relato, son nativos de tribus diferentes, seres híbridos que se mueven entre lo espiritual y lo terrenal, con poderes sobrenaturales como derivación de su conexión con la manigua, y juntos son llamados como los guardianes:

El significado de la manigua incorpora el aspecto espiritual de la inexplorada selva, ya no tan virgen del amazonas, asignándole un valor sagrado, maternal, divino, que cobija a todos los pueblos allí referidos. De manera más amplia, la serie da a entender que La Manigua, es la naturaleza como un todo, que abarca desde las galaxias hasta los átomos, pasado por una de sus expresiones más significativas: la selva (CASTRO, 2019).

Es justo la caracterización de los personaje de Ushe y Yua que entran en contraste con el personaje de Joseph Schulz, un extranjero de origen alemán que lidera la tribu de los Ya'arikawas con el pretexto de proteger la selva de los madereros como Efraín Márquez, pero en realidad su presencia en medio de la manigua tiene un deseo mucho más profundo y es el de apoderarse del secreto de la vida que contiene en su esencia la madre selva. Por tal motivo, con armas de fuego, lanzas y flechas se dedica a la persecución de los guardianes, siendo esto lo que hace que Joseph pase a representar y encarnar la entidad apodada como el demonio blanco. Con todo esto, el carácter a veces superficial de estas representaciones sobre los personajes en esta narrativa audiovisual amazónica, nos permite a primera vista reconocer una prácticas representacionales que no solo hacen que como espectadores audiovisuales, ubiquemos, sino que también sintamos reconocimiento casi que en ocasiones naturalización con lo que visualizamos “Consideramos os efeitos essencializadores, reducionistas y naturalizadores da esteriotipagem, que reduz as pessoas a umas poucas características simples e essencias, que são representadas como fixas por natureza” (HALL, 2016, p. 190).

Figura 7 – El Demonio Blanco, Ushe y Yua en la Manigua



Fuente: Captura de Pantalla, Netflix.

Frontera Verde parece proponer en sus personajes un juego dramático que le hace caer no solo en una frontera territorial, sino también en una frontera narrativa representada en el conflicto intrínseco que se produce entre los personajes, pues Ushe y Yua representan al mal salvaje “El salvaje enemigo, inhumano y caribe, que se mantiene al margen del comercio (BARRIENDOS, 2011, p. 35). Para Joseph ellos no constituyen al buen salvaje ya que nunca hay dialogo entre ellos, porque Ushe y Yua nunca aceptan entrar en las dinámicas comerciales y productivas del colonizador blanco y europeo. Entonces, por parte de Joseph vemos únicamente momentos de asedio, de asesinato a miembros de la tribu, y solo hasta el final de la serie realmente entendemos cómo y por qué Ushe pierde su corazón a manos de este demonio blanco. Sólo resiste Yua como ratificación de que no existe en la narrativa la posibilidad para traspasar esa frontera cultural, esa división de mundos, no hay buen salvaje “El salvaje amigo y aliado, que se integra a la economía colonial trasatlántica” (BARRIENDOS, 2011, p. 35).

Es esto, lo que nos hace pensar que de alguna manera *Frontera Verde* es un producto que con su relato y sus aspectos representacionales se encadena a unas

prácticas espectatoriales que hasta el día de hoy continúan reproduciéndose sin el menor cuidado, la serie audiovisual construye una colonialidad del ver constitutiva de la modernidad, y por consiguiente, su modelo de poder juega un rol importante en la perdurabilidad de nuestros imaginarios culturales, históricos y económicos transnacionales, hasta inclusive colocar en crisis las reflexiones sobre una genealogía de las diferentes posibilidades y potencialidades que llegan a poseer las narraciones audiovisuales:

La pregunta que en la actualidad le plantea la colonialidad a los estudios visuales parece ser, entonces, si la desinvisibilización de la matriz de poder de la mirada etnográfica occidental puede articularse como la vuelta de tuerca en la consecución de un nuevo diálogo interepistémico entre culturas visuales eurocentradas y culturas visuales que fueron racialmente inferiorizadas, a través de las tecnologías moderno/coloniales del ver (BARRIENDOS, 2011, p. 25).

En este orden de ideas, *Frontera Verde* es una obra audiovisual que intentamos discutir, problematizar y reflexionar académicamente, en el sentido que podemos ver en su estructura productiva unos patrones de representación visual de origen colonial que han imbuido históricamente y siguen imbuyendo la manera en que representamos y vemos algunos sectores subalternos de las sociedades “Costumbres bárbaras y salvajes de pueblos ubicados por el discurso en un pasado lejano de la humanidad [...] el nativo como un “otro” exótico condenado a su desaparición [...] escenarios, la naturaleza implacable y amoral, a la cual la civilización y el progreso debían confrontar (MARTINEZ, 2012, p. 168). A partir de esto, es que nos advierte Barriendos (2011, p. 25) que la colonialidad del ver “Debe conducirnos hacia el “descubrimiento” de paradigmas escópicos adyacentes, alternativos y contestatarios, inscritos pero invisibilizados por el desarrollo histórico de la modernidad/colonialidad”.

3.1.2. El Espacio de las Luces

Los lugares que componen el relato en *Frontera Verde* van adquiriendo al transcurrir de la serie una mayor significancia, espacios que remeten a profundos conflictos históricos y culturales de subalternidades, como por ejemplo, la confrontación del demonio blanco frente a una diglosia cultural a través de los idiomas vernáculos como el tikuna con el que se comunican los personajes de Yua y Ushe (guardianes de la selva).

Siendo esto una intención narrativa cargada con elementos simbólicos dentro de los estereotipos representacionales “A estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder” (HALL, 2016, p. 192). En este caso, el espacio de las luces que es visto con gran deseo por parte de Joseph posee un carácter enteramente simbólico de poder dado que representa de forma ideal el lugar donde se encuentra el generador de energía, un espacio etéreo que nos permite visualizar la matriz que sustenta la vida de la madre selva. Es este lugar que estructura el secreto de la vida eterna por el cual el demonio blanco luchará contra la detective Helena; pero en su justificativa, el demonio blanco tiene un objetivo, que más allá de proteger a la selva de la deforestación o el extractivismo es obtener el poder, es decir, esa panacea o elemento precioso que lo convertiría en parte de los eternos “Na estereotipagem, então, estabelecemos uma conexão entre representação, diferença e poder” (HALL, 2016, p. 193).

Figura 8 – El Demonio Blanco y Helena en el Espacio de las Luces



Fuente: Captura de Pantalla, Netflix.

El espacio de las luces, como mundo paralelo en forma de plano superior intangible que deriva del mundo real de la manigua, nos permite realizar una lectura audiovisual donde no solamente los personajes son los que se someten a las categorías de estereotipos, sino que dentro de la serie, la manigua y el espacio de las luces pasan a tener tonos casi que de espectacularización que contribuyen a establecer “Una fronteira

simbólica entre o normal e o pervertido, o normal e o patológico, o aceitável e o inaceitável, o perteneciente e o que não pertenece ou é o “Outro”, entre pessoas de dentro “insiders” e forasteiros “outsiders”, entre nós e ele” (HALL, 2016, p. 192). Estas dos interpretaciones que proponemos sobre los personajes y sus espacios permeados por variados artilugios de estereotipos son los que nos llevan a cuestionarnos sobre su importancia, su poder y su repercusión “El cine configuró y legitimó unos regímenes de verdad sobre la Amazonia que se tradujeron en parte del repertorio del conocimiento popular y público sobre su geografía, su naturaleza y sus gentes” (MARTINEZ, 2012, p. 167).

Reflexionando desde otra perspectiva acerca de la narrativa y representación abundantemente estereotipada de *Frontera Verde*, nos imbricamos sobre la pregunta ¿Qué tan negativos llegan a ser estos cuestionados estereotipos? Pues bien, en su libro *El Peligro de la Historia Única* (2018) la escritora nigerina Ngozi Adichie, nuevamente llama la atención para la idea determinante de poder que consiguen tener las narraciones únicas construida a partir de los estereotipos; sin embargo, no toma a estos como un elemento puramente negativo, sino que lo comprende desde su impacto al momento de narrar:

El relato único crea estereotipos, y el problema con los estereotipos no es que sean falsos, sino que son incompletos. Convierten un relato en el único relato [...] La consecuencia del relato único es la siguiente: priva a las personas de su dignidad. Nos dificulta reconocer nuestra común humanidad. Enfatiza en qué nos diferenciamos en lugar de en qué nos parecemos [...] (ADICHIE, 2018, p. 9).

Si volvemos la atención sobre este fenómeno, entonces, parece que cuando nos deparamos con una narrativa así sea ficcional como la de *Frontera Verde* que tiene lugar en un territorio tan conspicuo como el amazonas nos es natural visualizarlo bajo relatos místicos y fantásticos. De modo que, es este tipo de agencia creativa la que se introduce en los relatos que visualizamos sobre las prácticas culturales, sobre las espiritualidades y cosmovisiones que vivencian las comunidades nativas o indígenas que tanto se visualizan en la serie. Es esto que suele derivar algunas veces en prácticas impositivas, universalistas, clichés narrativos sobre lo salvaje dentro de lo fantasmagórico, por el contrario de idealizarlo a través de deidades espirituales pacíficas o harmónicas, es decir, estereotipos incompletos porque solo nos permiten visualizar a los individuos desde una

sola posición, y no con toda su complejidad proteica, como parece suceder a veces con los personajes de Ushe y Yua o Helena en mayor medida. Este accionar hace cuestionarnos la probabilidad de pensar qué tan difícil es encontrar hoy día historias que no estén permeadas por calificativos totalizantes o inmiscuidos del poder de la representación visual moderna, pensando siempre desde quién es la agencia productiva y creativa:

Es imposible hablar de relato único sin hablar de poder. Existe una palabra, una palabra igbo, que me viene siempre a la cabeza cuando pienso en las estructuras de poder del mundo: *nkali*. Es un nombre que podría traducirse por «ser más grande que otro». Igual que en el mundo político y económico, las historias también se definen por el principio de *nkali*: la manera en que se cuentan, quién las cuenta, cuándo las cuenta, cuántas se cuentan... todo ello en realidad depende del poder [...] Poder es la capacidad no solo de contar la historia de otra persona, sino de convertirla en la historia definitiva de dicha persona [...] (ADICHIE, 2018, p. 9).

Detrás de esta reflexión tajante, podemos sustentar la idea de que en *Frontera Verde* sus personajes juegan un papel importante en el momento de construcción de ese relato único. Es así, que primeramente, se tiene el personaje de Helena como horizonte de la narrativa, como la figura del héroe, y ya en segunda perspectiva los personajes de Ushe y Yua que están siendo casi que salvados a gracias a las acciones de Helena. Entonces, nos hacemos la pregunta que nos plantea Adichie, ¿Es Helena la representación de ese personaje estereotipo del poder? Que lleva la acción dramática y nos encasilla en un tipo de relato único sobre cómo se establecen las relaciones jerárquicas en el territorio amazónico “Los gringos creen que todo es policiaco en el mundo, ellos viven de creerse los policías del mundo”¹¹ (RINCÓN, 2023). Sí en *Frontera Verde* la historia no comenzara con la llegada de Helena, sino con el reconocimiento del territorio antropoceno que habitan Yua y Ushe, tal vez la historia sería íntegramente distinta. Por tal motivo, el poder de un relato único debe pensarse no solo “Em termos de exploração económica o coerção física, mas também em termos simbólicos ou culturais mais amplos, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira dentro de un determinado régimen de representação” (HALL, 2016, p. 193). Esto nos

¹¹ Entrevista propia al investigador y periodista colombiano Omar Rincón. Profesor también de la maestría en humanidades digitales de la Universidad de los Andes. Entrevista llevada a cabo en Bogotá, Colombia, el 28 de febrero de 2023.

hace pensar en que quizás el personaje del héroe (Helena) funciona como la materialización simbólica de un relato único, aquel que funciona para hablar de la memoria, del origen y hasta de la historia de una nación.

3.2. LA REPRESENTACIÓN DEL HÉROE Y LA MEMORIA EN EL AMAZONAS

Uno de los rasgos más significativos de la representación de estereotipos es su categorización acerca de la diferencia, es decir, la imagen de lo que un individuo es o no es, se presenta a través de caracterizaciones divergentes “Este se apossam das poucas características simples, vividas, memoráveis, fácilmente comprendidas e amplamente reconhecidas sobre uma pessoa, tudo sobre ela é reduzido a esses traços que são, depois, exagerados e simplificados”. (HALL, 2016, p. 191) Cuando pensamos en Helena como personaje central del relato, lo hacemos con la intención de entenderla desde la figuración del héroe, y cómo esta cualidad con todas sus acciones y actos pueden ser entendidos como una lucha por mantener viva su historia, y por ende su territorio. Es así como la serie propone el paso de Helena por los complejos callejones de la memoria, pues es esta la que nos marca los rumbos que conducirán al futuro, de la misma manera que nos marca los hechos pasados útiles para entender el presente que enfrenta el personaje. Es la idea del héroe junto al territorio que se abalanza sobre la memoria significadora que ayuda a totalizar no solo la historia narrada en la serie, sino también la historia cultural fuera de esta.

En este sentido, si entendemos la memoria como “Poder, como um contrato e uma luta pela imposição de uma hegemonia, não conseguindo e pretendendo dar conta da complexidade social e dos processos em curso” (MORAES, 2005, p. 94). Podemos argumentar que representaciones como *Frontera Verde* entran a coexistir en la cultura como expresiones que no sólo continúan produciendo e introduciendo sentidos diáfanos, sino que su propósito histórico, cultural y político se abalanza en confrontar la construcción de discursos políticos y memorias sociales. De ahí, que esta otra narrativa en lugar de reivindicar, legitiman el mirar del Amazonas como un territorio de comunidades bárbaras, salvajes, dotadas de costumbres primitivas. Por consiguiente, desde esta perspectiva es pertinente entender la serie como la configuración de una representación metafórica de frontera entre identidades, entre relaciones de poder, entre

el bien y el mal, es decir, una frontera de la memoria social fracturada, pero apañada por medios simbólicos que se sitúan intensamente entre los límites y las ausencias de los estados:

Local, nacional e planetária, a memória social ganha importância em um século em que a imagem, a instantaneidade, a pluralidade, o silêncio e o esquecimento trazem a marca de políticas públicas. As identidades locais, nacionais ou transnacionais, as estratégias e ações multinacionais, a cultura local e a tecnocultura, apontam para a emergência de novos arranjos relacionais e societários (MORAES, 2005, p. 101).

El poder representativo de objetos culturales como *Frontera Verde*, característicos de las atávicas narrativas cinematográficas hollywoodenses, próximo del que se encuentra *Netflix*, como ícono del imperio digital nos rememora las características productivas de la industria cultural estadounidense, puesto que continúa permitiendo que dentro de la dimensión de la memoria social, comprendida como la “[...] Reflexão que considera interveções nos processos de veiculação, construção e publicação dos eventos [...] produz intervenção tanto lingüística e simbólica tanto sócio-histórica que não existe originalmente nos fatos e processos” (MOARES, 2005, p. 99). Se perciban con facilidad los discursos y testimonios de alteridad, donde las comunidades y los espacios que convergen con el Amazonas toman un carácter pobre, negativo e inferior; es decir, las imágenes visuales sobre estas, inmiscuidas por el poder de la representación hegemónica y estereotipada, orienten las acciones y hacen que la imagen que el otro ve las asocie como lo real “No hay un documento de la cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Así como este no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros” (BENJAMIN, 2008, p. 11).

3.2.1. De la Memoria del Héroe histórico

Ya argumentaría el polémico historiador escoses Tomás Carlyle (1893, p. 3) que “La historia universal, la historia de lo que el hombre ha realizado en este mundo, es en el fondo, la historia de los grandes hombres que trabajaron entre nosotros”. *Frontera Verde* es una obra que una vez más hace parte de las grandes relatos icónicos del

Amazonas que se visualizan bajo la figura del personaje héroe, el foráneo, el viajante que llega y combate a las poblaciones incivilizadas, un relato típico que se “Manifiesta en la lucha del sujeto blanco y occidental, en contra de un medio agreste y salvaje, rodeado por animales amenazantes y perseguido por indios caníbales” (MARTINEZ, 2012, p. 180). Es así como la acción dramática de la serie envuelve al personaje protagónico de Helena Poveda, la detective que llega desde lo más lejano, desde la selva de cemento, desde la ciudad civilizatoria llamada Bogotá para solucionar los problemas agrestes de la fantástica Amazonía. Pues en el desarrollo del relato, nos vamos dando cuenta de que en realidad ese viaje del héroe se relaciona a su infancia, a su familia, a su pasado y que el regreso a la selva es mucho más simbólico, porque representa una vuelta al territorio, a su origen. Aparece entonces, la aventura en la cual se debe embarca el héroe, en un acto de rememoración que hace que recobre un punto de vista, no solo individual, sino de colectividad con el territorio:

La capacidad de rememorar la propia experiencia para construir a partir de ésta su relato, así como la de rememorar la experiencia de otras personas que radicaban en los lugares que habían visitado los narradores o de los ancestros que habían vivido en su lugar de origen, es esencial para este tipo de memoria que Benjamín tiene en mente: es una memoria de la experiencia y de relatos de la experiencia escuchados y transmitidos por el narrador (BENJAMIN, 1991, p. 445 apud SEYDEL, 2014, p. 191).

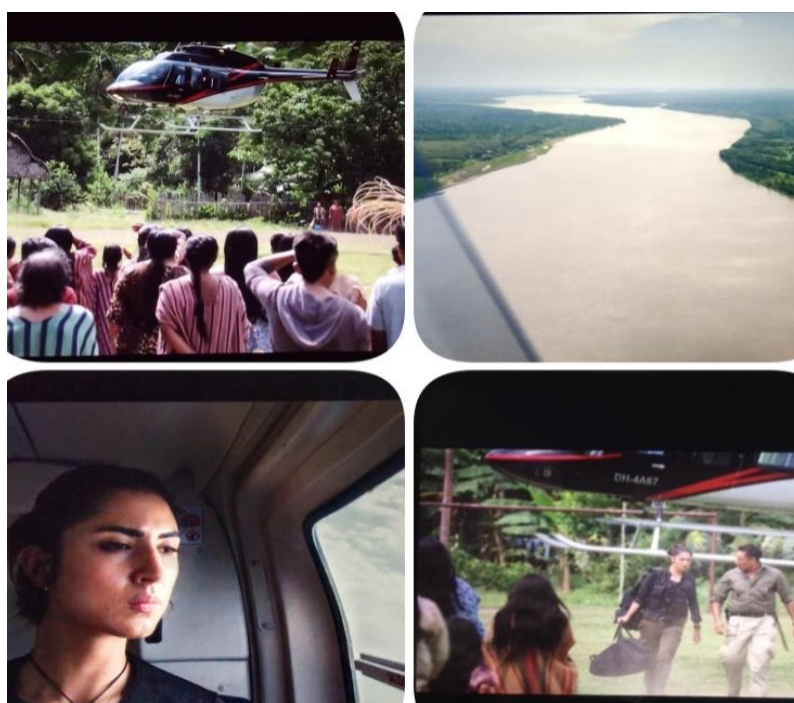
En los primeros minutos de la serie por ejemplo, podemos observar la llegada de la héroe al Amazonas como un escena de proyección isométrica, que nos muestra no sólo el helicóptero en el cual se transporta Helena, sino también una imagen heteróclita de la selva, así como el territorio lleno de malocas donde esperan a la detective las comunidades indígenas con fidelidad y esperanza:

Mientras el protagonista lucha por ideales altruistas –la libertad, el amor, etc.–, los indios son banales y básicos; mientras el protagonista representa valores y cualidades –el coraje, la persistencia, el valor–, los indios representan un conjunto de defectos profundamente cuestionables –solo actúan colectivamente, pues como individuos son débiles, cobardes, temerosos y estúpidos (MARTINEZ, 2012, p. 187).

Esta visión aprovisiona una interpretación donde se compone un cuadro metafórico de subalternidad entre los indígenas que esperan por el milagro que llega desde arriba, desde lo más alto, y la heroína que rememora su conexión con aquel

territorio y encomienda a Dios su voluntad para la misión “El hombre grande con su fuerza libre y directamente guiado por la propia mano de Dios es el rayo verdadero; su voz es la palabra de salud que todos pueden creer” (CARLYLE, 1893, p. 23). Lo que podemos percibir entonces, es que el eje del héroe siempre estar permeado por un tipo de reverencia “El héroe es aún digno de veneración; esto, aunque bajo formas incipientes y restringidas, es por lo que todas las religiones lucharon de manera que pudieron, para darlo a conocer y mantenerlo” (CARLYLE, 19893, p. 27).

Figura 9 - Helena llegando a Puerto Manigua



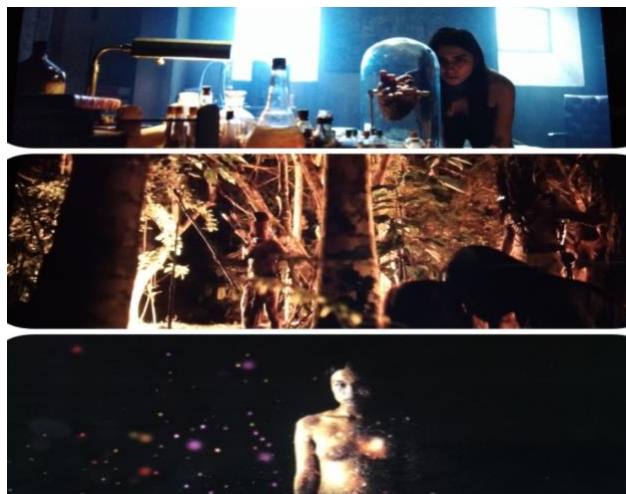
Fuente: captura de pantalla, Netflix.

Ahora bien, en *Fronteira Verde* se vuelve interesante entender cómo se trasgrede el relato de lo que es el héroe histórico. Esto tomando en cuenta la construcción de una serie de elementos primordiales para la narración tales como: el personaje, el espacio, el tiempo y la memoria. Pues la serie, realmente no cuenta con una construcción de orden cronológico, ni espacial constante, sino que todos los hechos se conjugan exiguamente “Os paradoxos que afligem nossa experiência humana do tempo vão mais além do caráter puramente linear e cronológico, ou antes cronométrico do tempo. Eles

acompanham toda tentativa de elaborar a relação dialética entre passado, presente e futuro” (RICOEUR, 2012, p. 301). Es así como el relato de la llegada de la detective Poveda, se conecta con la historia de persecución que sufren los personajes de Yua y Ushe conocidos como los eternos o guardianes de la manigua, al mismo tiempo que se conecta con las historia del pasado, presente y futuro del demonio blanco debido a su búsqueda por la vida eterna que proporciona la selva; entonces, la relación se profundiza aún más en la medida que Helena investiga las misteriosas muertes de la orden de las religiosas, puesto que aparecen recuerdos de su memoria representados por medio de imágenes en flashback que nos van mostrando que ella posee desde antaño una conexión intrínseca con el corazón de la selva.

Este es un aspecto muy característico de este tipo de narrativa donde es común que “A memória se orienta para o passado e avança passando adentro por entre o véu do esquecimento” (ASSMANN, 2011, p. 53). Los recuerdos de Helena son en realidad vivencias de cuando esta era niña, pues el personaje de Ushe era la guardiana de la selva, después de que Yua, el otro guardián le transfiriera el poder para entrar en conexión con la selva a través del espacio de las luces. Desde entonces, Ushe intentó buscar otro ser que pudiera ser el elegido para cuidar del corazón de la selva, y fue así como conoció a la madre de Helena quién era una botánica que realizaba investigaciones sobre las plantas amazónicas, y quién se encontraba en peligro de perder su bebé por una enfermedad. De modo que, justo en este momento fue cuando Ushe le propone a la madre de Helena salvar la vida de ésta dándole más vida, es decir, haciéndola acreedora del éter sagrado del cual se compone el corazón de la manigua. Esto nos indica una vez más que la conexión existente entre Yua, Ushe, Helena y la selva es una historia que se va desvelando en la serie a partir de un montaje narrativo dislocado, las historias del pasado se cruzan con las historias del presente “El orden simbólico existente influye en la forma en la que se interpretan, ordenan y sitúan los sucesos a la hora de recordarlos. Todos estos factores pertenecientes a los marcos sociales se imponen en cierto modo al individuo” (SEYDEL, 2014, p. 194).

Figura 10 - Ushe en el espacio de las luces y la memorias de Helena



Fuente: captura de pantalla, Netflix.

De esta interpretación podemos observar varios aspectos que dan a Helena el carácter del héroe histórico: primero, su conexión espiritual con la manigua nos indica que estaba destinada a regresar a este territorio para poder continuar con la labor ancestral de salvaguardarlo, segundo, que en esencia ya no es simplemente humana, sino un ser super natural o árbol andante como lo expresan en la serie haciendo referencia al árbol llamado paxiuba “Conhecida por árvore que caminha, pois apresenta raízes expostas que lembram tentáculos ou pernas [...] esses tentáculos podem crescer mais intensamente para uma determinada direção, dando a impressão de que a planta se move sobre o chão” (MARQUES, 2021, p. 241). Tercero, que ahora también tiene la tarea de luchar contra el demonio blanco para evitar que este se apodere del poder de la selva, y así mantener con vida a las comunidades indígenas nativas.

Por consiguiente, desde una perspectiva aristotélica es importante entender que cuando Helena recurre a la memoria, lo hace para resignificar su existencia, en otras palabras, sufre una anagnórisis que nos muestra las características del personaje héroe con la que normalmente son acompañadas este tipo de representaciones audiovisuales

arquetípicas sobre el Amazonas “El hombre primeramente se pone en contacto con la naturaleza y sus poderes, fuerzas o secretas influencias, admirándolos o venerándolos, y no llega a discernir hasta más tarde que todo poder debe ser necesariamente un poder moral” (CARLYLE, 1983, p. 55). Por tal motivo, consideramos que lo realmente destacable aquí es la concepción peculiar que del héroe histórico solía tener Tomás Carlyle y que se relaciona en un sentido concreto a la práctica visual:

El concepto de “visualidad” apareció en inglés acuñado por Thomas Carlyle en el año 1840 para definir lo que él mismo denominó como la tradición del liderazgo heroico, que visualiza la historia de cara a mantener una autoridad autocrática. De esta forma, la acción de visualizar remite a la producción de visualidad, es decir, a la ordenación de los procesos de la Historia de forma que fuesen perceptibles para la autoridad. Se trataba de una visualización que remite a la figura del héroe y únicamente a él. (MIRZOEFF, 2016, p. 33).

Es este el punto de partida de nuestro argumento cuando intentamos plantear la importancia de ver al personaje de Helena como el héroe histórico, manifestado en el hecho de que es el héroe el único con la capacidad de visualizar la historia, o sea, consigue construir un proyecto para su pueblo y luego actúa en función de este. De aquí, que las incesantes imágenes de la memoria de Helena se configuran como una realidad ya que “Graças às imagens de eventos passados que chamamos de lembranças; o futuro está igualmente presente na alma, graças a outras imagens, as de antecipação ou expectativa, memória e expectativa se reúnem no presente” (RICOEUR, 2012, p. 301). Esto resulta finalmente en que Helena como heroína divina se reincorpora ante las desventuras de la selva, lo que hace que hacia el final de la serie veamos una batalla donde ésta absorbe la energía del demonio blanco para dominar y controlar el mal que consumía a la manigua.

3.2.2. La Memoria del Héroe como Alegoría al Territorio

“A grandeza causa grande sofrimento, tanto para os que se fazem heróis quanto para os que são comandados por eles” (ASSMANN, 2011, p. 67). De este modo, al posicionarnos dentro del espacio de la memoria del personaje de Helena, los recuerdos que se evocan son los del héroe que no se rinde ante la adversidad, sino que se mantiene

intacta ante los peligros con tal de cumplir su propósito. Esta acción se vuelve determinante ya que explora la geografía de lo humano donde se hace posible interpretar las peripecias del héroe como actos nacionalista en el sentido de proteger un territorio que le pertenece “A memória utilizada como saber, metodologia de produção de conhecimento e resistência social reinventa a identidade e a cidadania de grupos excluídos” (MOARES, 2005, p. 102). *Frontera Verde* se comporta como la historia de la narrativa sobre el territorio colombo-brasileño donde podría según expresa el mismo director Ciro Guerra en una entrevista “Plantear a la Amazonía como casa del mundo” (OQUENDO, 2019). Por tanto, al recurrir a la autoridad de la memoria heroica representado en el personaje de Helena, se está componiendo una representación estereotipada con la cual se puede simbolizar de alguna manera la memoria del territorio salvada por un ser mesiánico “La manera en la que está filmada la llegada de Helena, es que llega un extraterrestre, la idea de la cual partimos era similar como cuando llega un meteorito, algo completamente ajeno, visto con esperanza”¹² (GUERRA, 2023).

Ahora bien, son los recuerdos de los tiempos pasados vividos por el personaje que van construyendo la línea atemporal de la narrativa, y por ende, la idea del territorio - comunidad en el presente (la manigua - Puerto Manigua - Yurumí); por ejemplo, cuando Helena tiene el encuentro con el abuelo Nai, jefe de la comunidad indígena que intenta explicarle lo que sucedió con la muerte de Ushe vemos que este le dice “El cuerpo es como esta maloca, tiene cabeza, pies y corazón. El corazón es lo que somos, conexión con la madre selva”. Inmediatamente, se nos es presentada una escena onírica de Helena quemándose en una casa y buscado el corazón de Ushe, pero de repente se despierta y se da cuenta que la comunidad Nai quiere quemar el cuerpo, ella se resiste tal vez porque siente que aún puede descubrir más cosas de la memoria pasada de Ushe la cual esta ve como suya dada su relación en el pasado como guardiana de la selva. Esto se presenta como una epifanía directa que revela para la héroe imágenes de un evento pasado donde casi muere quemada en la manigua por el demonio blanco.

¹² Entrevista propia a Ciro Guerra, uno de los directores de *Frontera Verde*. Bogotá, Colombia, 28 de febrero de 2023.

Figura 11 – Wilson Nai en la Maloca. Helena niña rescatada por Ushe



Fuente: Captura de Pantalla, Netflix.

Después de esto, Helena mira sus manos y cuello que se encuentran quemados, y siente que su destino está en intervenir por la salvación de la comunidad, pero el guía espiritual Nai le responde nuevamente “Usted está en un territorio Nai, y nada tiene que decir aquí”. Es esta una escena representativa, donde se muestra de manera simbólica las epopeyas que tendrá que transcurrir el héroe para alcanzar el compromiso de liberación de lo que ha imaginado como su comunidad. Son las imágenes del pasado narradas a través de la memoria de Helena que podemos entender como una red de signos reveladores dado que “La alegoría es planteada por Walter Benjamín, como un espíritu, una tendencia, una actitud vital que centra su impulso en captar/narrar la experiencia de un sentido situado y autoconsciente de la existencia social” (BENJAMIN, 2013, p. 34 apud CUSICANQUI, 2015. p. 23). Se escenifica así en *Frontera Verde*, no sólo signos de una memoria que complementa al héroe en su ser, sino también la historia

de un territorio que necesita ser salvaguardado.

Figura 12 – Recuerdos de Helena.



Fuente: captura de pantalla, Netflix.

Finalmente, no existe una alegoría al territorio sin la idea de la memoria glorificadora, constituida desde el aspecto del sacrificio “La idea del sacrificio final solo llega con una idea de pureza, a través de la fatalidad. El hecho de morir por la patria, que de ordinario nadie escoge, supone una grandeza moral” (ANDERSON, 1993, p. 203). Ya en el transcurso de los últimos dos capítulos vemos como Helena cada vez logra una conexión material y espiritual con la selva, pues esta se da cuenta de que es la portadora de un secreto del cual emana el poder de la selva, y será la descubierta de este poder que le dará la capacidad para entrar y salir del espacio de las luces; permitiéndole enfrentarse hacia el final de la serie en la batalla final como la guardiana del territorio. Helena sacrifica su cuerpo para absorber la energía negativa del demonio blanco, quien también consigue entrar en el espacios de las luces “No hay conservación sin control del territorio y toda estrategia de conservación tiene que partir de los conocimientos y prácticas culturales de las comunidades” (ESCOBAR, 2014, p. 83). Es así como prácticamente el héroe es despojado de su cuerpo y es entregado a un plano superior

dentro de la manigua, donde representa la integridad de la cosmovisión indígena y su relación a la madre selva, manteniendo así viva la disputa y conservación de su comunidad, dado que el “El territorio es por tanto material y simbólico al tiempo, biofísico y epistémico, pero más que todo es un proceso de apropiación socio-cultural de la naturaleza y de los ecosistemas que cada grupo social efectúa desde su cosmovisión u antología” (ESCOBAR, 2014, p. 91). Mientras que su muerte en el plano físico funciona para que prevalezca la idea materialista, no del héroe que ha muerto por la su comunidad como expresa Benedict Anderson (1993), sino del héroe que mantuvo la memoria para la enacción de una visión de territorio y de su organización socio-cultural.

4. FRONTERA VERDE: LA VISUALIDAD COMO EJERCICIO DEL PODER

“La supremacía blanca no es perpetuada sólo por las leyes y la policía, sino también por la cultura visual y sus diversas formas del ver”

Nicholas Mirzoeff.

“Aunque la visión sugiere a la vista como una operación física y la visualidad a la vista como un hecho social, las dos no se oponen como naturaleza a la cultura: la visión es social e histórica también, y la visualidad implica el cuerpo y la psique”¹³ (FOSTER, 1998, p.10). En la constitución de lo que hoy conocemos como la era de la imagen visual es posible pensar que la visualidad, en tanto que mecanismo lingüístico y semiótico de la imagen, se encuentra históricamente atravesada por procesos culturales, sociales y políticos de la representación “As imagens se converteram em nosso arquivo histórico, em nossa memória coletiva, e cada vez mais imagens aspiram colonizar nosso futuro, nosso imaginário, nossos desejos” (BAITELLO JUNIOR, 2014, p. 11). La construcción de la imagen, el otro como perspectiva del discurso subalternizado, racializado y el imaginario, hacen parte entonces de una mecanización de la visualidad.

Es en la proyección de productos audiovisuales como *Frontera Verde* donde se hace posible observar una práctica de la visualidad y sus tecnologías creadoras, permitiéndonos analizar lo que se torna visible, es decir, qué se ve, cómo se ve y quién ve; pero sin dejar de lado que en este proceso la visualidad y el poder están continuamente relacionados. En esta manera de construir el ver, es donde aparece la relación con el poder, entendida desde la agencia que se impone, pero que de igual manera, activa y dinamiza los modos de ordenar e interpretar el conocimiento de la realidad. El aparato industrial o lo que Nelly Richard (2007) llama de “Capitalismo de la imagen” que en el caso de *Frontera Verde* corresponde a la plataforma digital *Netflix*. Es el nombre de ésta en el que aparece la base del ver y de lo visto, además, de destacarse

¹³ “Although vision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact, the two are not opposed as nature to culture: vision is social and historical too, and visuality involves the body and the psyche”. Traducción nuestra.

como la creadora del discurso y representaciones donde se continúa narrando subordinadamente a territorios periféricos como el Amazonas, sus comunidades indígenas y sus dinámicas relacionales dentro de los estados nacionales:

El nuevo internacionalismo del arte contemporáneo en el que se pretende que aparezcan todas las culturas 'estéticamente' bien representadas extiende la polaridad etnocéntrica de la modernidad hasta tal éxtasis (hasta una 'sobreidentificación' con *el otro* tan extrema) que la alteridad se convierte en su interior en algo geopolíticamente estéril; tan antropologizable como antropolarizado. Es por esta razón por la que Olu Oguibe ha llamado monolíticas a estas tendencias internacionalistas del arte contemporáneo. Esta reaparición simbólica *del otro* conlleva no sólo la visualización de la alteridad en tanto que sujeto subalterno representable, sino también la banalización del conflicto mismo de la alteridad, su estetización como fetiche en un mundo en el que lo periférico, lo híbrido y lo subalterno se han vuelto obscenamente cotidianos. (BARRIENDOS, 2009, p. 3).

Entendemos así que la visualidad se encuentra enfocada sobre los privilegios de la mirada, lo que nos lleva a centrarnos en la definición que de ésta plantea Nicholas Mirzoeff (2016, p. 32) cuando expresa que es "Esa autoridad que nos ordena seguir adelante y se reserva la posibilidad exclusiva de ver". En otras palabras, se refiere a cualquier tipo de agencia autocrática, imperante y colonizadora que reajusta y rehace la historia, sus discursos, para actualizar los mecanismos que le conceden la construcción de sus producciones visuales. De ahí, que en la noción de Mirzoeff (2016) la visualidad es propinqua al poder debido a que ha estado estrechamente relacionada a quién puede ver la situación social y la situación histórica, quién tiene el derecho y la capacidad de verla y quienes son incapaces de verla, es decir, a quienes no se les permite o prohíbe ver dicho momento histórico o social:

Didi-Huberman (2014) ha planteado que en la actualidad los pueblos están expuestos gracias a los medios. De acuerdo con esta proposición, hoy son más visibles de lo que nunca fueron. Son objetos de todos los documentales, de todos los turismos, de todos los mercados, y de todas las telerrealidades posibles. Sin embargo, Didi-Huberman concluye lapidariamente que es todo lo contrario: están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente en su representación política y estética, en su existencia misma. (HUBERMANA apud MORA, 2018, p. 19).

Lo importante de destacar es que en esta época histórica y social, la visualidad y sus agencias tecnológicas como *Netflix* con sus producciones audiovisuales han conseguido apoderarse de casi todos los panoramas, en que la virtualización de la

imagen se transforma en uno de los más eficaces dispositivos para la construcción de imaginarios sociales, en especial, cuando comenzamos a presenciar un momento en el cual los movimientos indígenas han dejado de vivir en el aguante del camuflaje a la visualización estratégica “El mundo indígena asiste a la expansión planetaria de un fabuloso laboratorio de imágenes que se revela como instrumento y expresión del poder, pero también de reacciones y oposiciones a él en una verdadera guerra de imágenes” (MORA, 2018, p. 18). *Frontera Verde* consigue ser transcendental en la medida que se nos presenta como una forma de visualizar y preguntar nuestra posición en la sociedad frente a la selva, al territorio amazónico y sus culturas.

Figura 13 – Ciro Guerra en el set junto a Helena y el abuelo Wilson.



Fuente: Juan Mejía, Enter.Co.

Como expresó Ciro Guerra en una entrevista “[...] Soy consciente que las narrativas son inestables cuando se tratan temas indígenas, sus cosmogonías y cosmovisiones son producidas históricamente casi siempre con un enfoque de fantasía, superstición y hasta brujería; a los pueblos indígenas no suele dárseles voz”¹⁴. Guerra, reconoce entonces que existe una fuerte globalización capitalista en la cual el principal objetivo es la viralidad mediática de la imagen por encima de la realidad cultural y social

¹⁴ Entrevista propia a Ciro Guerra, uno de los directores de *Frontera Verde*. Bogotá, Colombia, 28 de febrero de 2023.

que se expone en los mercados de alta visibilidad. A su vez constatado por Pablo Mora Calderón (2018, p.17) cuando dice que “Pese al multiculturalismo de la Constitución colombiana, *indio* ha seguido siendo una categoría racializada que opera para discriminar, ejercer poder y construir percepciones estigmatizadoras de los grupos étnicos”. Este eje de la representación promueve y evidencia una manera propia de la visualidad, que deja al descubierto el mercado de los intercambios mediáticos y económicos que ostenta el sistema transnacional en el que se intenta que las fronteras ideológicas y culturales se desestabilicen; se fracturen, para conquistar y alterar las diversas sociedades, así como los valores colectivos que procuran imaginar sus identidades:

Gracias al mercado audiovisual, sería posible [...] jugar con matrices de identidad versátiles cuyas narrativas cambiantes y fragmentadas estarían disponibles casi para todos gracias a la desterritorialización de los símbolos que ha operado la cultura transnacional. Pero este mercado de las representaciones culturales que difunden los mercados del ocio y del entretenimiento recurre a guiones demasiado simples, a narrativas demasiado esquemáticas, a usos estereotipados de la identidad y la diferencia, para capturar la fantasía de sus masivos y enrolados consumidores (RICHARD, 2007, 103).

Detrás de este enfrentamiento, se expresa un antagonismo de carácter histórico y cultural donde el campo de lo simbólico ha cedido sobre lo imaginario, haciendo que día a día la mediatización globalizada del capitalismo y su imperio tecnológico de la visualidad coloquen en jaque la aceptación y visión pública del universo indígena en las sociedades “La invisibilidad del indio corresponde a la falta de percepción generada por el sistema colonial que excluye toda percepción del colonizado capaz de integrarlo a una relación de participación con otras vidas humanas y con el mundo en general” (MATEUS, 2013, p. 7). Son estas sucesivas situaciones las que aprueban la creación de imágenes que trabajan para el desarrollo de nuevos mecanismos y soportes, donde se idean sofisticadas políticas del mirar que someten la visión ante el capitalismo de consumo y su espectacularización. Es menester entonces intentar reflexionar cómo funcionan estas políticas del ver desde sus agencias impulsadoras, para luego intentar combatir las y así conseguir asistir otras formas de reconocer la realidad indígena.

4.1. LA TÉCNOLIGÍA COLONIZADORA QUE NOS MIRA

Es inevitable, no cuestionar la intervención de la industria audiovisual como colaboradora indispensable del afianzamiento de la cultura colonial de occidente, así que, no es pretensioso adjudicar el mecanismo como un instrumento en la creación de constataciones bajo las cuales se han respaldado variadas teorías racistas, xenóforas, exóticas o inclusive de tildarla de ser la responsable de movimientos represores de comunidades y pueblos, así como de ejercer control político “El estudio del efecto de la invisibilización de ciertas creaciones cinematográficas puede suministrarnos información sobre el papel del audiovisual en la producción o reproducción de formas específicas de invisibilidad social” (MATEUS, 2013, p. 8). De esta manera, es como hacia finales del siglo XX presenciamos una reverberación sobre los contenidos, significados y estados de las historias bajo las cuales se mira a las poblaciones y territorios sistemáticamente subalternizado.

A partir de las visiones exóticas de estos territorios lejanos y aparentemente pintorescos no sólo se logró cautivar a un público occidental y blanco ansioso de experiencias modernas, sino que también se construyeron los cimientos de lo que hoy reconocemos como la industria del *entertainment*¹⁵, directamente relacionada a otras tan influyentes como la industria del turismo o la moda; todas estas a su vez impulsadoras de visiones de lo ignoto, de lo foráneo, y aderezadas según las convenciones estéticas blancas y occidentales. Seguidamente, no es sorpresa que hoy nos encontramos frente a todo un dispositivo tecnológico que califica y jerarquiza lo que mira, un *White Sight*¹⁶ que se caracteriza por ser “Un sistema operativo clave de lo que es el hacer de la blanquitud” (MIRZOEFF, 2023, p. 11). En un sentido amplio, es gracias a la tecnología colonizadora, a la imagen, a la visualidad que los cuerpos racializados fueron y continúan siendo manipulados y expuestos a una razón positivista y hasta eugenista de lo que suele ser llamado como mundo “Civilizado”. Los siglos XIX y XX sirvieron para darnos cuenta de la regulación de teorías pseudocientíficas y científicas que funcionaron para justiciar

¹⁵ Este concepto lo desarrolla Martel en su libro *Cultura de Masas Cómo nacen los Fenómenos de Masas* (2011), para hablar de la cultura norteamericana como el corazón de esta industria. Rescatando así la idea de que para los Estados Unidos es importante influir en los asuntos internacionales mejorando su imagen. De ahí que utiliza mejor su cultura en lugar de la fuerza militar.

¹⁶ “White Sight is a key operating system of what it is to make whiteness” (pág. 11). Traducción nuestra.

las propiedades fisiológicas del ser otro, como un tipo de ontología deficiente. En el siglo XXI, simplemente observamos unas prácticas que intentan perpetuar cierto espacio de un yo particular, es decir, lo blanco y occidental dentro de lo social, traduciéndose en la máquina que nos mira:

Adaptando la fórmula de la feminista Simone de Beauvoir, uno no nace blanco sino que se vuelve blanco. Es un sistema cultural aprendido, no una característica innata. De ello se deduce que una persona por sí misma no tiene vista blanca. Los “blancos” colectivos inventados sí lo hacen. Siempre viendo desde arriba, la vista blanca examina la tierra y pone toda la vida bajo vigilancia. Para ello, conecta un conjunto de infraestructuras, centradas primero en la estatua y el estado, respaldadas por la estatua, y luego en la pantalla imperial. Hoy esa pantalla se ha roto en innumerables dispositivos personales. La vista blanca no ve todo lo que hay que ver, sino que proyecta una realidad blanca. Cualquier falta de inconformidad con esta realidad se corrige con violencia” (MIRZOEFF, 2023, p. 11).

Con *Frontera Verde*, podemos considerar una manera de observación del conocimiento que nos hace preguntar a cerca de la antípoda del imaginario iluminado, es decir, por una otra percepción visual que no es la única del mundo blanco occidental. Nos plantea la intersección de dos nociones: la visualidad y la indianidad¹⁷. De manera que tocamos en temas que aluden no simplemente a lo que los sujetos no racializados miran, fijan, practican y reproducen, sino también como los sujetos racializados responden a la mirada de las imágenes que otros producen sobre ellos “La introducción de nuevas tecnologías de la información y las comunicaciones en los mundos tradicionales de los pueblos indígenas han impactado antiguos códigos de representación, formas habituales de la percepción, imaginarios y practicas sociales” (MORA, 2018), p. 79). *Frontera Verde* posee decorados culturalistas de una visión y de un discurso de nación dentro de la cual actúa un tipo de hegemonía dominante de la cultura industrial occidental sobre el país, en este caso Colombia, y a través del estado como fuerza en la medida que se vuelve un asusto de seguridad nacional con la policía Helena “A idea de que o estado representa a sociedade e de que todos os cidadãos estão representados nele é uma das grandes forças para legitimar a dominação dos dominantes” (CHAUI, 2007 p. 28).

¹⁷ Estos dos nociones son utilizadas por Pablo Mora para hablar la relación existente entre las prácticas, acciones y formatos de representación en los cuales se asienta la base de lo que se mira en las comunidades indígenas.

Figura 14 – El demonio Blanco liderando la tribu de los Ya'arikawa.



Fuente: Juan Mejía, Enter.Co.

El aumento de las tendencias globales ha impulsado en sí mismas una vuelta a la idea de subordinación histórica que ha tenido la producción de imágenes en los territorios de Latinoamérica. De manera, que Colombia o Brasil no están exentos de los grandes imperios tecnológicos y digitales que impactan directamente en los intercambios culturales y su estructura del poder. En este sentido, la visualidad se articula bajo el vínculo que se genera entre lo mirado y el que mira, volviéndose importante entonces la configuración transnacional de las imágenes y la representación que de estas crea la geo-producción de las industrias culturales como *Netflix*:

La apresurada e inacabada globalización estética de algunas prácticas artísticas definidas como pertenecientes a una cierta latitud cultural o región geográfica (como en el caso de lo que se conoce como Arte Latinoamericano) ha permitido la reaparición —en el interior mismo de los imaginarios geocéntricos europeo y norteamericano— de una obvia pero significativa paradoja: aquel reflejo dorado, aquella imagen de cuerno de la abundancia que impulsó y fungió como catalizador de la voracidad expansiva de las ‘culturas del descubrimiento’ (como las ha denominado con acierto Homi Bhabha) se han reemplazado, a través de una operación corporativa transnacional de reposicionamiento de lo subalterno, por el axioma de la rentabilidad estética de la austeridad y la carencia (BARRIENDOS, 2009, p. 4).

La manera sigilosa e inflexible con la que opera esta tecnología ha posibilitado establecer un ordenamiento y control social basado en sistemas políticos e históricos donde las poblaciones y los territorios se transforman en el sujeto bajo el cual se crea el discurso visual de la colonialidad occidental. La visualidad, encaminada en esta dirección se posiciona como una entidad política e ideológica que actúa como potencia expropiadora del individuo, de las culturas y las sociedades, una fuerza que se ostenta en el poder. Lo que nos hace, por ejemplo, pensar en la idea de poder que propone Foucault (1986) como algo inexistente, intangible, que tiene valor más como un derecho personal a la fuerza y a la acción. Así, que el privilegio que otorga la tecnología que nos mira se manifiesta en un vínculo donde “El poder no es algo que uno «tiene», sino una relación de la que uno disfruta o sufre. Si queremos entender el poder de las imágenes, necesitamos fijarnos en sus relaciones internas de dominación y resistencia” (MITCHELL, 2009, p. 282). Por eso, la visualidad como ejercicio de poder se trata de un espacio de placer y disfrute que se ejerce contra el sujeto – otro, cargado de violencia por medio de actos de segregación y expropiación; hasta el punto de suprimir cualquier particularidad o diferencia en beneficio del yo blanco occidental como civilidad universal. Curiosamente, la visualidad comparte con la colonialidad una cuestionable aniquilación. Un punto clave en la reflexión de *Frontera Verde*, en la medida que la existencia del indígena como ser invisible en una paradójica industria de lo visible, como lo es el audiovisual, disfraza un fenómeno histórico especialmente saturado de una significación perpleja.

4.1.1. El Consumo del Imaginario *Netflix*

Nicholas Mirzoeff (2003, p. 20) argumenta que “Al igual que el siglo XIX quedó representado a través de la prensa, la cultura fragmentada que denominamos posmoderna se entiende e imagina mejor a través de lo visual”. Esto nos insiere en la reflexión sobre el importante espacio de representación que ha logrado ocupar *Netflix* como uno de los imperios tecnológicos más innovadores del siglo XXI. Desde su creación en 1997 como distribuidor de películas en VHS y DVD, hasta su actualidad como productor y creador directo de contenido audiovisual, esta multinacional estadounidense ha logrado consolidar su marca no solo desde el ámbito económico como forma de

entretenimiento vigorizada de la pantalla audiovisual, sino también como una transformación cultural posmoderna apoyada en la relación que tenemos con la imagen visual en el mundo:

Lo que Netflix es y significa no se explica únicamente en términos de modelo de negocio, como industria cultural para el entretenimiento y para el desarrollo tecnológico, sino también como fenómeno social: en países como México o Brasil se encuentra el mayor número de sus consumidores en nuestro territorio; en Colombia, según informa Paula L. Amaya Velandia en este mismo libro, ya se le dio el nombre de Netflix Jesús a un niño. Así las cosas, no nos enfrentamos a un mero mecanismo distractor en tiempos de ocio, sino que hay algo más: las representación de lo humano, sus sistemas de poder, sueños, aspiraciones y pesadillas (CEDILLO et al, 2021, p. 13).

En una observación detallada sobre este fenómeno, no es difícil pensar que estas tecnologías aparecen como una necesidad de mirar la sociedad mediatizada, donde nos encontramos con una frontera de las nuevas manera de la humanidad y su existencia. Es aquí donde aparecen las consideraciones de su imagotipo significado, relacionado por completo con el campo de la era digital y que le dan otro alcance cultural a las prácticas y los discursos sociales de un individuo y su colectividad. Esto ha sido una aventura en especial para los países latinoamericanos debido a que estos parecen siempre haber sido un mercado importador de commoditties culturales estadounidense, lo que en palabras de Penner e Straubhaar (2020, p. 147) se ha convertido en un tipo de “Dependência cultural que não deixa de levar em conta a resistênciã de culturas e subculturas. É preciso compreender que audiências ativamente fazem escolhas entre assistir a programas internacionais, nacionais ou regionais”.

Esta situación demuestra concretamente que *Netflix* es sin duda un imperio digital, que parece estar frenando en su conjunto la posibilidad de construir una visualización diferente a la problemática de la producción de imágenes para Latinoamérica. Siendo importante así resaltar una descripción de sus factores: primero, el impacto sobre la economía de la cultura dentro de las dinámicas de producción, distribución y consumo audiovisual latinoamericano ha sido preponderante “*Netflix* tenía alrededor de 232,5 millones de suscriptores pagos en todo el mundo en el primer trimestre de 2023. Esto marcó un aumento de 1,75 millones de suscriptores en comparación con el trimestre

anterior”¹⁸ (STOLL, 2023). Este monopolio sobre la industria del video streaming no sólo dentro de los Estados Unidos, sino en el mundo entero, vislumbra un escenario de total desventaja frente a las principiantes industrias culturales latinoamericanas, pues si tomamos en cuenta que *Netflix* tan solo posee oficinas físicas en São Paulo, Ciudad México y recientemente en Bogotá, lo que no logra mucha notoriedad a pesar de lo que expresa la directora de contenido de *Netflix* para Latinoamérica Carolina Laconte en una entrevista “La cultura colombiana es única y diversa, de ahí la riqueza de su tradición audiovisual que llega a todas las esquinas del mundo permitiendo desarrollar un gran talento técnico y artístico que nos impulsa a ser cada vez más ambiciosos y contundentes” (POLANIA, 2022).

Si volvemos la mirada sobre este aspecto, es inminente el interés de esta industria por un región como Latinoamérica, ya que su legalización ante las industrias locales es prácticamente nula porque sin mecanismos, sin agentes o filiales es casi imposible una concertación; en otras palabras, no existe una regulación sólida para este clúster. Entonces, aparecen cuestiones como la homogenización del contenido exhibido, ausencia de cuota de pantalla, el no pago de impuestos, lo que podría servir como contribución a los fondos de fomento y desarrollo audiovisual tal como lo acaba de poner en marcha Suiza con la aprobación por parte del congreso de la “Ley Netflix”¹⁹. Es esta quizá la sensación de transformación, la cual se ven casi que obligadas a experimentar las industrias audiovisuales que desde la perspectiva latinoamericana no dejan de poner al descubierto “La hegemonía de la experimentación tecnológica, o mejor de la sofisticación de efectos, sobre el desarrollo mismo de la historia” (BARBERO, 1999, p. 90). Un efecto que se embarca también en un paradigma de iconicidad que nos conduce a un segundo factor: *A Netflix original series* “Desde el principio, fue la capacidad de *Netflix* para adaptarse a las tecnologías cambiantes y las demandas de los consumidores lo que lo hizo tan exitoso. Esta capacidad de ajuste ha continuado en los últimos años con el éxito del contenido original de *Netflix*” (STOLL, 2022)²⁰.

¹⁸ “Netflix had around 232.5 million paid subscribers worldwide as of the first quarter of 2023. This marked an increase of 1.75 million subscribers compared with the previous quarter”. Traducción propia.

¹⁹ Una Ley que busca generar un ambiente de sana competitividad del cine nacional europeo. Una forma de incentivar el mercado y desarrollo del audiovisual nacional. <https://www.observacom.org/suiza-aprobo-una-tasa-netflix-del-4-que-se-aplicara-a-las-plataformas-de-streaming/>

²⁰ From the beginning, it was Netflix’s ability to adapt to changing technologies and consumer demands

Se hace necesario entender que el valor de esta plataforma como marca se adentra más allá de lo comercial, las series de *Netflix* como producto bruto, representan casi que un mundo escópico de nueva era. Desde su sonido electroacústico y de redoble al inicio de cada capítulo en sus series, hasta su presentación cromática e interactiva, son algunos de los recursos con los que cuentan las narrativas seriales que personalizan la pantalla, pero que también generan y componen la imagen que le da fuerza expresiva a la forma como los espectadores se relacionan dentro y fuera del universo de las series. En este sentido, el gran espacio de cobertura que ha logrado *Netflix* en Colombia y el mundo con series como *Frontera Verde* en menor medida se abalanza sobre la idea de que poseen el poder de la mirada para ofrecer sociedades imaginadas, cercanas y a veces inexistentes, cuya idea las hace deseables o indeseables dependiendo el discurso:

La gente se equivoca al pensar que *Netflix* es una empresa artística o cultura, evidentemente tiene un estudio pegado, pero *Netflix* es simplemente una empresa de tecnología como lo puede ser Apple, Microsoft, Amazon etc. Es una empresa de tecnología que ante todo desarrolló esta plataforma, que es la más exitosa porque es la más avanzada y desarrollada tecnológicamente, la más fácil de navegar y que ha alcanzado un impacto transnacional. Para ellos, su objetivo es exactamente que la plataforma ofrezca un contenido; ahora bien, la calidad de este contenido no es su prioridad realmente. *Netflix*, vuelvo y lo repito es una empresa de tecnología y lo importante es el servicio que pueda ofrecer, es decir, entretenimiento. La creación, lo artístico y estético está colgado a esto²¹ (GUERRA, 2023).

En esta interpretación Ciro Guerra abre una perspectiva para entender mejor lo que los sujetos hacen con una serie como *Frontera Verde*, sus experiencias y la forma en la que se instala como mecanismo de mudanzas socioculturales. En esta serie vemos a *Netflix* como el enclave de los ejercicios de consumo general y cultural, el detritus de hasta cómo los cuerpos de los indígenas y los territorios como el Amazonas son mirados para vender mundos simbólicos, imaginarios y reales. Mundos donde se organizan y emergen relaciones de poder, por eso, no sólo tenemos el acceso a contenidos mediatizados, sino que surgen maneras específicas de producir participación,

which made it so successful. This ability to adjust has continued in recent years with the success of the Netflix's original content. <https://www.statista.com/topics/842/netflix/#dossierKeyfigures> (Traducción propia).

²¹ Entrevista propia a Ciro Guerra, uno de los directores de *Frontera Verde*. Bogotá, Colombia, 28 de febrero de 2023.

identidades y subjetividades:

El cuerpo intervenido, modificado con la tecnología, se expresa en la lógica de exhibición, presto a ser mostrado; se vincula con subjetividades que hace de sus propia existencia un espectáculo donde el capitalismo no busca ya la máxima acumulación de mercancías, sino el consumo incesante de aquellas que dan estatus e indican estilos de vida. Así, ya no se comercializa solo mercancía, sino que cada sujeto y propia corporalidad están en permanente consumo. Por lo tanto, el individuo mismo se torna en mercancía, y las vitrinas y los aparadores saltan de los almacenes para tomar todos los escenarios de la vida cotidiana. Es como si la vida humana deviniera en un *reality show* que consumimos permanentemente (ESCOBAR, 2021, p. 106).

En países como Colombia o territorios como el Amazonas esta manera de comprender el mundo ocupa un lugar de comunicación importante si pensamos esa línea de tránsito entre alta cultura, cultura popular, cultura pop o mainstream, que se viraliza y dialoga entre las audiencias. Es *Netflix* la muestra de la profundidad de alcance que tienen es tipo de comunicabilidad visual, y en específico, cuando ha hecho y continua haciendo de las series audiovisuales como *Frontera Verde* el mejor modelo de negocio del capitalismo que nos habita. Por tal razón, la construcción de su narrativa heteroglósica no se detiene, siempre busca estímulos a través de las experiencias, emociones, excitaciones y alegrías, tangibles o intangibles.

Figura 15 – Yua y Ushe entrando en contacto con la manigua.



Fuente: Juan Mejía, Enter.Co.

Con *Netflix* nacen unas nuevas maneras de organizar, enunciar y clasificar de lo audiovisual, es decir, otra manera en que somos mirados, en el que miramos, representaciones que generalmente sobrepasan la historia, el relato, la narración con las cuales se construye nación. En consecuencia, los espacios íntimos del ser humano en lo rural y lo urbano se han hecho visibles al ser ocupados por el poder de la mirada, que nos culturizó para consumir un imaginario creado a partir de una constante disrupción; *Netflix* “Apareció en Latinoamérica en el año del 2011 como una aculturación, un fenómeno de realidad virtual que incorporo apreciaciones visuales distintas a lo que se tenía en el territorio. Así *Netflix* se adhirió a la cotidianidad, al grado de naturalizarlo y defenderlo” (AMAYA, 2021, p. 87).

4.1.2. El Derecho a Mirar²²

La reivindicación por la mirada debe comprenderse desde un cuestionamiento hacia la condición de ser visual, es decir, un espacio de disputa donde sea posible una transformación del uso aristocrático de la imagen. Para Nicholas Mirzoeff (2016, p. 29) es este reclamo de mirar-visualizar lo que debe encaminarnos hacia la búsqueda del derecho a mirar, entendido “Como la capacidad de confrontar los mecanismos visuales sobre los que se ha venido asentando el ejercicio de poder en momentos históricos concretos”. En este sentido, cuando pensamos en los mecanismo de la mirada que interviene en la construcción de una obra como *Frontera Verde*, estamos llevando en cuenta un conjunto de efectos que integran información, es decir, la observación, la imaginación y el estado de las cosas para crear una vista psíquica y física de lo que se ha catado en imágenes. Es el ojo a través de la cámara de *Netflix* que se posiciona como una agencia de la visualidad, que mira y articula ciertas prácticas discursivas donde personajes como Ushe y Yua son sometidos a un punto de vista que regula y reforma la perspectiva de lo real:

Cuando un fotógrafo (o un escritor) «capta» a sujetos humanos, esto constituye un encuentro social concreto, a menudo entre un individuo dañado, victimizado y carente de poder y un observador relativamente privilegiado, que suele actuar como el «ojo del poder», el agente de alguna

²² Este subtítulo es tomado literalmente del título del libro de Nicholas Mirzoeff llamado *The Right to look* (2016) en inglés. En el cual se plantea la idea de una mirada subversiva ante las formas de opresión visual.

institución social, política o periodística. El «uso» de esta persona como motivo instrumental en un código de mensajes fotográficos es justo lo que relaciona el objetivo político con el ético, generando unos intercambios y resistencias a nivel de su valor que no tienen que ver sólo con el fotógrafo, sino que se reflejan también en la relación (relativamente invisible) del escritor con los sujetos y en los intercambios entre el escritor y el fotógrafo (MITCHELL, 2009, p. 251).

La visualidad trabaja entonces, como un órgano de clasificación: define, nombre y categoriza a los individuos, de aquí que la visualidad “Separa a los grupos una vez clasificados de cara a establecer modos de organización social, encargándose de segregar a los visualizados para impedir que se organicen como sujetos políticos, trabajadores, pueblo o nación descolonizada” (MIRZOEFF, 2016, p. 9). Es aquí donde a través de esta mirada se produce una legitimación visual y estética de lo visto. Por eso, a pesar de que en *Frontera Verde* hay presente personajes como Efraín y el demonio blanco que intentan mostrarse como una crítica a las amenazas del territorio amazónico, la serie en realidad es una actividad visual en la cual no hay una crítica sincera y real a las problemáticas que sufren las comunidades indígenas amazónicas: el despojo de sus tierras, el extractivismo, el ocultamiento, la violencia física y lingüística. Sino que vemos es una espectacularización de los conflictos fronterizos, cívicos y culturales, fácilmente exportable, pero sin ningún tipo de punto de vista y memoria. Es por este motivo, que la mirada parece estar incompleta al implantar un cuadro que nunca se interesa por visualizar todas las imágenes que se encuentran ahí para ser captadas.

Figura 16 – Ushe siendo observado por el demonio blanco.



Fuente: Juan Mejía, Enter.Co.

Si la visualidad es cuestión de quién puede mirar y quién no puede mirar, entonces, reclamar el lugar desde el cual se puede mirar es un reclamo político. En este sentido, un cuestionamiento de cómo es producida y quién produce cierta imagen sobre el sujeto otro, pero también se reclama cierta autonomía en la capacidad propia de producir imágenes como una manera de evitar perpetuar la segregación. Por tanto, el derecho a mirar siempre está luchando contra una autoridad y sus dinámicas del poder, aunque este no pueda ser incluido “Entre los derechos humanos o defender socialmente. Es un derecho que se niega a permitir que la autoridad suture su propia interpretación de lo sensible con el objetivo de generar espacios de dominación, primero mediante leyes y posteriormente a través de la práctica estética (MIRZOEFF, 2016, p. 35). Nos encontramos aquí con un rechazo a la visualidad, al consentimiento marginal en las relaciones de visibilidad entre los sujetos, contra una forma de vigilancia y control social que se esparce en la esfera pública.

El derecho a mirar podemos entenderlo mejor en una perspectiva del término gramsciano como un tipo de contra-hegemonía en la cual “Um grupo social pode, e na verdade deve, já exercer liderança (isto é, ser hegemônico) antes de conquistar o poder governamental esta é realmente uma das principais condições para a conquista de tal poder” (GRAMSCI 1971 apud CARNOY 1988, p. 110). Según este orden de ideas, surge la contra-visualidad, propia del derecho a mirar como expresa Mirzoeff (2016), que tiene como propósito direccionar y mover a los sujetos, a los espectadores hacia la construcción de un horizonte de representación visual de lo social y cultural diferente; es decir, una lucha en oposición a la visualidad que solo posibilita ver una única organización de imágenes de la experiencia humana. Lo que se exige aquí es la necesidad de poder mirar desde un otro punto de vista. Por este motivo, la contra-visualidad va en contra de lo que la pensadora jamaicana Sylvia Winter (2015, p. 14) ha denominado “Mono-humanismo”, como esa única manera de habitar el mundo donde “Todos los pueblos del mundo, independientemente de sus religiones, culturas, son arrastrados a las estructuras globales homogeneizadoras que se basan en el modelo del orden sistemático mundial de los organismos naturales”²³. Es esta promulgación mono

²³ “All the peoples on the world, whatever their religions, cultures, are drawn into the homogenizing global

humanista de la razón del ser humano y en su representación la que confronta el derecho a mirar; intentado dar sentido a la realidad falseada y resultante de los productos desiguales e inestables de la visualidad.

4.2. LA CREACIÓN VISUAL DE LO QUE VEMOS

La construcción que ha acompañado los relatos sobre el territorio latinoamericano, y más específicamente a países amazónicos como Colombia, han inaugurado dos de los imaginarios más potentes con los que nos hemos acostumbrado a ver los principales productos históricos de las recientes tecnologías de la representación y espectacularización visual de las comunidades indígenas: la ideada experiencia selvática fantástica y el estulto comportamiento del sujeto salvaje. La valoración de la visualidad modernizada continúa estando apadrinada por una ideología neoprimitiva de lo periférico, debido a eso “Lo subalterno o romantización de lo marginal genera una poética de lo reivindicativo que objetualiza la alteridad, codificándola y haciéndola fácilmente consumible y absorbible” (BARRIENDOS, 2009, p. 4). Así que, hablar de la creación visual de lo que vemos implica hablar de lo que engloban esas imágenes y de lo que esconden, pero también del poder de las visiones de quienes las crean y las resistencias de los que son vistos.

Cuando asistimos como espectadores difícilmente adquirimos un papel de contravisualidad, o sea, no somos conscientes de extraer la maniobra cultural que le asigna unos significados particulares a las creaciones visuales como *Frontera verde*. Nos cuesta percibir el régimen escópico impulsado por la ideología de la modernidad y su naturaleza de imaginarios únicos, puesto que “O campo da ideologia é o campo do imaginário, não no sentido de irrealidade ou falsidade, mas no sentido de conjunto coerente e sistemático de imagens ou representações tidas como capazes de explicar e justificar a realidade concreta” (CHAUI, 2007, p. 19). En este orden, cuando nacen estas formas de creaciones, es decir, de representatividades e ideologías sobre la nación, los sujetos, los saberes, el progreso y el poder. Nace un estructura y norma mediante la cual ciertos individuos mantiene un discurso histórico donde intentan conservar el origen de su poder

structures that are based of the model of the natural organisms world systematic order” (pág. 14). Traducción propia.

político; pues la creación visual se basa en continuar sustentando las maneras de las relaciones económicas, políticas y sociales hasta el punto de justificarlas como positivas y fundamentales “Atráves da ideologia, são montados um imaginário e uma lógica da identificação social com a função precisa de escamotear o conflito, dissimular a dominação e ocultar a presença do particular, enquanto particular dando-lhe a aparência do universal” (CHAUI, 2007, p. 21). Vemos entonces, que *Frontera Verde* es una creación visual que se justifica bajo principios e ideas corrientes como el Estado, el nacionalismo, la familia, la ciencia occidental y el progreso:

La percepción de lo real histórico en términos de una narración familiar es una operación ideológica básica, en virtud de la cual un conflicto que enfrenta a grandes fuerzas sociales se reelabora desde las coordenadas de un drama familiar. Por su puesto, esta ideología encuentra su máxima expresión final en Hollywood, la maquina ideológica definitiva: en un producto típicamente hollywoodiense de todo, absolutamente todo, desde el destino de los caballeros de la mesa redonda hasta la revolución de octubre pasando por los asteroides que colisionan con la tierra, se ve transpuesto en una narración edípica (ZIZEK, 2008, p. 11).

Por eso, son propias las visualidades del sistema industrial estadounidense donde vemos que las dominaciones, las explotaciones y las desigualdades son naturalizadas como una construcción imaginaria dotando a los individuos dominantes de un espacio de acción y de práctica para orientar su punto de vista como lo real. La narración del drama familiar de Helena en *Frontera Verde* funciona como la operación básica ideológica; un personaje que salva a la selva y no la selva salvando al personaje, un discurso ideológico y de poder, en el sentido que hay una representación de un estado nacional como elemento fuerte de unión social, como la imagen de comunidad.

Figura 17 – Helena siendo recibida por el abuelo Nai en su comunidad



Fuente: Juan Mejía, Enter.Co.

En razón de esto, es que se hace indispensable ir atrás de un cuestionamiento sobre qué podemos hacer como espectadores con la creación visual de lo que vemos según lo plantea Nelly Richard (2007, p.7) “¿Cómo repolitizar la mirada del espectador sobre la imágenes mediante algún tipo de experimentalidad crítica que desajuste el monopolio visual de las industrias simbólicas que hacen circular la forma mercancía?”. Sabiendo de que se necesita un movimiento crítico cultural, capaz de hacer que sus sujetos no caigan sumisos a las nuevas visualidades del capitalismo globalizado que ha hecho que despoliticemos lo que vemos.

4.2.1. Qué Sucede con lo que Vemos y el Espectador

“Si toda la realidad ha devenido profundamente visual y tiende a la imagen, entonces en la misma medida, se torna más y más difícil conceptualizar una experiencia específica de la imagen que se distinguiría de otras formas de experiencia” (JAMENSON, 1993, p. 16). La desconstrucción de lo que vemos, así como la imaginación analítica de lo que hacemos con lo que vemos alrededor de los quiebres simbólicos, son formas de contestación que le quitan poder de contenido a las estéticas de la comunicación que nos gobiernan. Pero qué campos deben actuar ante la poca diseminación que tiene la concepción del significado de contra-visualidad como acción creada activamente y no como acto inactivo e institucionalmente aceptado; pues ni el movimiento artístico y crítico cultural han conseguido un espacio físico verdadero, o por lo menos virtual, donde

funcione una superficie de oclusión para las agencias de poder incorporadas en el mercado de las imágenes “Como puede comprobarse, la dialéctica entre la pureza política y la impureza estetico-ideológica parece seguir reinventándose una vez que se ha declarado el fracaso histórico de las vanguardias artísticas (BARRIENDOS, 2009, 4).

Y es que el mercado visual como el que hemos venido discutiendo, no busca sino maximizarlo todo a través de las imágenes, colocar y expandir esas mismas imágenes hasta hacerlas libres, visibles y mostrables para su consumo ligero y espontaneo; tal y como lo apunta Guy Debord en la teoría crítica de 1968 con una sociedad del espectáculo, que desde un punto de vista dialectico aún es directamente aplicable a nuestro contexto. Pues Debord (1974) expresaba que vivimos en unas sociedades donde la totalidad de las relaciones sociales han devenido en imagen, y en donde la imagen además, se ha convertido en una materialización o virtualización de la ideología “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (DEBORD, 1974, p. 10). De modo que, es importante entender que el espectáculo atraviesa al espectador más allá la difusión de las imágenes y del mundo vuelto visión, ya que agrega una vez más Debord (1974), todo lo que hacemos socialmente desde cómo nos vestimos, nuestra gestualidad, lo que consumimos y hasta lo que decimos, tiene por finalidad crear una imagen visual de consumo para el otro.

Figura 18 – Imagen de divulgación *Netflix* para Latinoamérica.



Fuente: Francamentequerida.com

Es este tipo de imágenes que se transforman en deseo, siguiendo a Debord, lo que nos vuelve replicadores mutuos del deseo para el otro. Pues finalmente, este deseo se encuentra intervenido por dinámicas de consumo, y por las relaciones sociales propias del capitalismo. Importante al momento de comprender cómo la noción de espectáculo toma relevancia para la idea de construcción de imaginarios, dado que es un concepto que nos permite pensar la dimensión visual de la constitución de sujetos en el capitalismo “El espectáculo es la forma ideológica del poder de las imágenes” (MITCHELL, 2003, p. 283). En consecuencia, es productivo para el espectador pensar en la contra-visualidad como una forma crítica de responder a esta condición; siendo favorable así comenzar por desnaturalizar el sentido de lo que vemos, para intentar romper con las representaciones aparentemente objetivas de los símbolos bajo los cuales las ideologías culturales hegemónicas esconden sus inclinaciones sociales y políticas de poder. De la misma manera, formular caminos diferentes para fortalecer la alteridad cultural para enfrentar las representaciones ortodoxas y homogéneas, las historias únicas, la categorización de roles y estereotipos, las dramaturgias identitarias fijas o alienantes:

Un arte crítico debería impulsarnos a desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analíticas en el interior de las reglas de visualidad que clasifican objetos y sujetos. También debería aspirar a desatar una revuelta de la imaginación que mueva las significaciones establecidas por los repertorios oficiales hacia bordes de no certidumbre y de ambigüedad del sentido, cuya experiencia de la sorpresa haga que la relación mirada/imagen se torne siempre otra para sí misma (RICHARD, 2007, p. 104).

Para que se puede entender por qué se hace necesario un levantamiento crítico, es preciso entender que las obras audiovisuales como *Frontera Verde* algunas veces deben ser sometidas a revaluaciones de sentido que proporcionen un medio para reedificar las representaciones visuales cautivas de la institucionalización de la imagen. No entregar el espectador simplemente al sistema capitalista de la imagen, donde personajes como Helena son utilizados como estrategia para la estética comunicativa y de espectacularización “*Netflix* busca una perspectiva visual que es similar a la del espectador. Un espectador que no conoce el Amazonas, la idea es que llegue en el mismo plan que la protagonista. Helena se vuelve el vehículo con el cual el espectador

se encanta, conoce e identifica”²⁴ (GUERRA, 2023). De alguna manera Guerra reafirma la carencia de condición de libertad del espectador dentro de la visualidad del poder para no quedar sometido al inocente consumo de la imagen. Llevándonos a preguntar, acerca de cuáles podrían ser esas diferencia que nos ayuden a pensar en creaciones visuales alejadas de las imágenes con significados reutilizados por la industria del entretenimiento.

Asimismo, Nicholas Mirzoeff (2016, p. 44) va a exponer que la contra-visualidad “Invoca los medios mediante los que uno intenta dar sentido a la no-realidad creada por la autoridad que se esconde tras la visualidad al tiempo que propone una alternativa real”. De ahí, que Mirzoeff se apoye en las perspectivas y técnicas de un espectador emancipado propuestas por Jaques Rancière, que cuestiona su papel dentro de las estructuras sesgadas del poder social “Cada ciudadano es también un hombre que hace obra, de la pluma, del buril o de cualquier otra herramienta. Cada inferior superior es también un igual que explica y hace explicar a otro lo que ha visto” (RANCIÈRE, 2003, p. 60). Son repensadas las anatomías figurativas de determinados montajes del qué de la mirada, y del cómo de lo que vemos. Por eso, es clave que desde el mismo espectador se reconozca que “El derecho a mirar se encuentra profundamente interrelacionado con el derecho a ser visto” (MIRZOEFF, 2016, p. 45). Puesto que la idea crítica de la contra-visualidad funciona con la prevención que contrapone dos nociones geoespaciales de la mirada; una global que exhibe la desvalorización de la diferencia cultural a través de monetización tecno visual, y una local que intenta exponer la revalorización de lo cultural subordinado como una cosmovisión estratégica de lo visual, es decir, ordenar las maneras de mostrar, mirar, ser visto y ver.

4.2.2. Una Visión entre lo local y lo Global

La idea de lo visual, la imagen y los imaginarios son nociones que se dirigen hacia un auténtico análisis de las transformaciones culturales globales. Lo visual junto con la imaginación han venido surgiendo como un espacio ordenado de los procesos y la prácticas sociales, dado que se asienta como un modo de comercialización de las

²⁴ Entrevista propia a Ciro Guerra, uno de los directores de *Frontera Verde*. Bogotá, Colombia, 28 de febrero de 2023.

situaciones de agencia, entre los sujetos y las actitudes de los entes globales fuertemente establecidos “La imaginación es central a todas las formas de agencia, es un hecho social en sí mismo y es el componente fundamental del nuevo orden global (APPADURAI, 2001, p. 29). El flujo de las imágenes en nuestra contemporaneidad se encuentra estrechamente relacionado con el choque cultural y político que los sujetos y las agencias totalizantes de las industrias visuales introducen y transponen de los espacios comunitarios.

Por eso, la serie *Frontera Verde* que no sólo está expresada desde el principio en el sentido geográfico y político, sino también cultural, como una especie de frontera con el mundo occidental, que nos muestra oblicuamente una sucesión de nuevos vínculos entre sujetos distanciados territorialmente; propone entonces en su visualización, el problema de que existe una visión entre lo local y lo global que forja y estructura una comprensión de nuestra realidad, donde parece obvio que el escenario de lo local-nacional se encuentra en crisis frente al espacio global:

¿Qué va a hacer el estado-nación en respuesta a lo global? Esto se pone de manifiesto muy en claro estos días con la crisis global y el flujo de capitales, el estado-nación trata de controlar el flujo del capital que simplemente excede sus límites... Pero la pregunta real acerca de lo local es que estamos todos a favor de lo local, es un gesto reflejo el apoyar lo local, pero habría que preguntarse: ahora, en estas condiciones, ¿dónde está lo local?, ¿quién es lo local?, ¿cuándo “es” o tiene lugar lo local?, ¿cuál es su temporalidad? Todas estas preguntas tienen una suerte de respuesta “por default” que es “lo local es...”, que incluyen una visión romántica de una cultura originaria, o nativa, o indígena. No estoy cuestionando el derecho a ser indígena, la pregunta es quién, cómo, dónde son o están los indígenas (MIRZOEFF, 2009 p. 72).

La discordante preocupación por las recientes condiciones de producción de imágenes en Latinoamérica sugiere Canclini (2007 p. 39) pueden ser explicadas “Como parte de la modernidad y nuestra posición subalterna dentro de las desigualdades de la globalización”. Por tal motivo, cuando es sometido bajo rayos x el dualismo entre lo local y global, es posible notar que la primera está fuertemente atravesada por un entendimiento que se da a sí misma la sociedad, y que lo que ésta consigue hacer con este conocimiento, envuelve imaginarios, percepciones y representaciones afectivas del territorio histórico. Y que por el contrario lo global, se asienta sobre una convergencia cultural desigual de la creación visual universal y la disparidad de las narrativas y los

productos audiovisuales industrializados mediante los cuales lo subalterno y lo hegemónico desarrollan su susceptibilidad e inteligencia. Por esta razón, lo global actualmente tiene una prevalencia no por la expansión del control territorial evidente, sino por la idea de poder sobre la virtualización de las producciones e imágenes que de estos territorios se propagan en la pantallas del mercado visual:

Las teorías de la globalización muestran, desde los años noventa, mayor capacidad de captar la estructura deslocalizada de estas independencias y del poder que regula sus conflictos [...] algunos autores advierten sobre el riesgo de aceptar como inevitables las orientaciones actuales de la globalización al sobrevalorar su “lado blando”: intensificación de las comunicaciones, diversificación de las ofertas y los consumos, cooperación política y económica internacional. Por eso prefieren caracterizar nuestra época de *postimperialista*, en la que ciertas dependencias y modos de dominación imperialistas persisten en las formas a la vez concentradas y dispersas, basada menos en el control de territorios que en la producción y el manejo de conocimientos científicos y tecnológicos (CLANCLINI, 2007, p. 40).

Siguiendo entonces, las concepciones y prácticas decoloniales que “Han insistido en la importancia de considerar las imágenes en un campo ampliado de producción, circulación y consumo incierto en relaciones de geopolítica, en el cual la norma es la asimetría cultural internacional” (LEÓN, 2010, p. 44). Poniendo a *Frontera Verde* como serie audiovisual coproducida por el clúster transnacional *Netflix* y la casa productora colombiana *Dynamo* Producciones, en dicotomía entre lo local y global; podemos percibir que es claro el uso estético contemporáneo basado en la progresiva y creciente admiración por el territorio amazónico, su diversidad lingüística y la cosmovisión indígena. Por eso, hemos visto una gran ola de reformas políticas y sociales como por ejemplo, las políticas del buen vivir “El Buen vivir se planifica, no se improvisa. El buen vivir es la forma de vida que permite la diversidad y la permanencia de la diversidad cultural y ambiental es armonía e igualdad, equidad y solidaridad. No es buscar la opulencia o crecimiento económico infinito” (CEPAL, 2013, p. 14).

Siendo esto una puerta que parece abrirse a los movimientos culturales que reclaman visibilidad e inclusión. Esto no quiere decir que este tipo de obras audiovisuales como *Frontera Verde* busquen una verdadera reivindicación de la mirada y lo visto, sino que al contrario intentan echar mano para su beneficio económico de dramaturgias, lenguajes, formatos y quehaceres estéticos que envuelven el activismo y la colectividad

de la producción de la indianidad. Lo que hace evidente aún más que estas producciones audiovisuales utilizan lo local como eje de enunciación para escabullirse de la regulación económica capitalista y de la espectacularización, haciendo que el verdadero derecho a mirar que reclaman las culturas subordinadas sean “Impedidas de objetivar de modo autónomo sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas: es decir que con sus propios patrones de expresión visual y plástica. Sin esa libertad de objetivación, ninguna experiencia cultural puede desarrollarse” (QUIJANO, 1999, p. 99). De manera, que al cuestionar la universalización simplista de las representaciones visuales con las que ha sido creado el discurso negacionista y silenciador de la condición ontológica indígena y por ende su historia, estamos preguntándonos por los disímiles sentidos críticos de cómo salvaguardar lo local:

Pero ¿Qué relación estética (decolonial) puede establecerse entonces entre quienes funcionaron históricamente como sujetos y quienes lo hacen aún como objetos del proceso modernizador? ¿Sigue acaso operando el mismo sistema geopolítico de desautorización en el interior mismo del proceso de internacionalización del arte, el cual occidentaliza y re-centra todas las epistemologías y estéticas periféricas? ¿Existe alguna forma de curaduría de la diversidad cultural que no exotice, que no estereotipifique, que no jerarquice y que rompa en algún grado el círculo antropófago de la mirada occidental sobre lo ‘no curado’? (BARRIENDOS, 2009, p. 5).

Estos cuestionamientos implican antes que nada pensar en que no sólo la comprensión del estado-nación, formado como algo integro geopolíticamente y geográficamente, o la producción cultural histórica de comunidades diaspóricas en los contextos locales o la ciencia como privilegio social institucionalizado pueden liberarnos hacia un nuevo elemento significativo de la creación propia nutrida en el horizonte fluvial de las imágenes. Pues, Joaquín Barriendo (2009, p. 5) argumenta repetidamente que “Ni las fronteras como líneas simbólicas de coerción intercultural podrán superarse realmente si no se consigue antes desarticular la matriz de colonialidad y la occidentalización geopolítica de las subjetividades modernas”. Sólo a partir de este momento será posible un enfoque propositivo, metafórico, simbólico y explorativo, con el que se pueda articular una reinención visual del Amazonas y la indianidad, produciendo nuevas miradas de la representatividad indígena en un país como Colombia.

4.3. DISPOSITIVOS PARA PENSAR UNA SOBERANÍA AUDIOVISUAL

“Ningún pueblo indígena en Colombia ha conseguido preservarse del contacto con la modernidad. Desde la época de la invasión, la modernidad europea ha penetrado diversamente en el mundo indígena, a través de procesos extremadamente diversos” (MATEUS, 2013, p. 173). Ante esta remediación que trajo consigo una variedad de contraposiciones, los territorios como el Amazonas y las comunidades indígenas se vieron obligados a procurar puntos de vista desde donde resguardar y reestablecer sus tradiciones. En consecuencia, la apropiación y la adopción de las tecnologías modernas, en este caso la industria audiovisual por parte de los indígenas ha provocado en estas comunidades una transformación significativa desde una perspectiva histórica y social. Pues el mundo indígena ha sido y continúa siendo representado de múltiples formas en su realidad social.

La producción histórica audiovisual en Colombia, carga consigo un aparatoso significado político y cultural que se relaciona a la compleja polémica de lo imaginarios nacionales y la autopercepción simbólica de los pueblos. En Colombia la idea del indígena y el Amazonas que por cierto es el área “Geocultural en donde se encuentra la mayor diversidad étnica. Se compone de 274 pueblos indígenas repartidos entre 9 países, sobre una superficie que abarca en 5 y 7 millones de km². Colombia, Venezuela, Guayana, Surinam, Guayana Francesa, Brasil, Bolivia, Perú y Ecuador” (MATEUS, 2013, p. 15). Son observados comúnmente como un inconveniente para los modelos de representación individual y colectiva creadas desde códigos culturales y lenguajes que organizan un discurso de nación:

Dadas las particularidades de la historia latinoamericana, determinada en gran parte por el hecho colonial y por las características del proceso de construcción nacional en los siglos XIX y XX, el mundo indígena ha podido ser considerado como un vestigio curioso y embarazoso del pasado, incompatible con cierta idea de la nación moderna y civilizada, y por consiguiente como una realidad que no debe intervenir en la autodefinición de las sociedades latinoamericana, como lo indica el mismo nombre de América Latina, que excluye toda referencia al mundo indígena. Al proponer en 1924 que se llamara Indoamérica esta parte del continente, el peruano Víctor Raúl Háyala de la Torre actualiza políticamente una herencia de tensiones culturales y políticas en la que se enfrenta diversas maneras de asumir la realidad indígena (MATEUS, 2013, p. 7).

Cuando reflexionamos de cerca la creación audiovisual de un país multicultural como Colombia se vuelve difícil hablar de un espacio de creación y representación visual propia que no deje al descubierto cierta condensación de la diferencia de los sujetos “La hipertrofia visual, sin duda, es una consecuencia de la imposición de una régimen escópico de la modernidad a la mirada indígena” (MORA, 2018, p. 87). Sin embargo, la única manera de responder a las presiones normalmente negativas de la mediación globalizada, híbrida o dislocada de la subjetividad local, es comenzar “Urgentemente a pensar y crear desde lo local, lo íntimo, es decir, si queremos ser soberanos, singulares, únicos, diversos tenemos que aplicar la soberanía audiovisual cultural”²⁵ (RINCÓN, 2023). Siguiendo al investigador colombiano es importante descubrir los dispositivos para una creación que nos pertenezca, lo que implica por comenzar a narrar desde donde nosotros somos, enunciar desde donde podemos estar.

La soberanía audiovisual tiene como objetivo “No hacer una comunicación o representación al estilo Miami, ni Londres, ni Berlín, ni Madrid, sino hacer audiovisuales nuestras” (RINCÓN, 2023). En ese sentido, expresa una vez más Rincón, es que necesitamos preguntarnos y reflexionar profundamente sobre cómo nos hemos narrado: la enunciación visual ha sido protagonizada y contada desde una perspectiva blanca, masculina, occidental y religiosa. Todos estos elementos indudablemente presentes en la serie *Frontera Verde*, colocan a trabajar lo indígena en función de lo exótico, del resguardo de identidad, como si fueran una cosa que habita lo periférico desde tiempos inmemorables. Entonces, cuando se habla de soberanía audiovisual lo que tenemos por delante es una misión para narrar las historias desde otras miradas, en donde podamos “Visibilizar y comunicar lo que nos pasa, es decir, las graves violaciones a nuestro territorio sagrado” (MORA, 2018, p. 92). Esto quiere decir ser capaz de enunciarse de nosotros mismos, e indica Rincón (2023) “No tanto como tema, o sea, no se trata de hacer un documental sobre lo indígena, sino que narrarnos debe basarse en que nuestra aparición en las pantallas sea con nuestro propia estilo, espíritu y voz”.

²⁵ Entrevista propia al investigador y periodista colombiano Omar Rincón. Profesor también de la maestría en humanidades digitales de la Universidad de los Andes. Entrevista llevada a cabo en Bogotá, Colombia, el 28 de febrero de 2023.

4.3.1. La Producción Visual de lo Local

Una de las grandes justificativas para el estudio activo de las condiciones de desigualdad y el ejercicio del poder dentro del contexto de producción visual local, es la perturbación por los imaginarios audiovisuales muchas veces asumidos y naturalizados, en donde abunda el salvajismo, lo bárbaro exótico y bélico popular favorecido por los métodos mediáticos representativos de lo indígena, que politiza la imagen hasta el punto de que “Enfatiza lo subalterno y táctico que pasa por lo narrativo, la experiencia y el poner el cuerpo” (RINCÓN, 2015, p. 26). De esta manera, cuando intentamos reflexionar acerca del objetivo de una producción de lo local desde el panorama de la soberanía audiovisual, y en donde *Frontera Verde* entra hacer parte como producto quimérico de lo que Appadurai (2001, p. 33) denomina “Paisajes mediáticos”, ya que estos se caracterizan por ser:

Producidos por intereses privados o estatales, tienden a centrarse en imágenes, a estar contruidos sobre la base de narraciones de franjas de realidad, y ofrecen a aquellos que los viven y los transforman una serie de elementos (personajes, tramas, formas textuales) a partir de los que se pueden componer guiones de vidas imaginadas, tanto las suyas propias como las de otras personas que viven en otros lugares (APADDURAI, 2001, p. 33).

Estamos buscando el entendimiento de un reclamo por la manera en la que se piensa, concibe, crea y diseminan las imágenes del territorio amazónico, además, del planteamiento y ejecución de una política pública puesto que “Lo local necesita ser cuidadosamente cultivado y protegido de todo tipo de fuerzas y probabilidades en su contra” (APADDURAI, 2001, p. 188). De lo que se trata, en definitiva, es de confrontar con la mirada (contra-visualidad), la imagen defectuosa con la que se pretende cohibir que los sujetos, es decir, las comunidades indígenas tengan acceso a las tecnologías del ver. Es importante insistir en recobrar la idea que los mismos sujetos puedan gerenciar los mecanismo de producción “La idea de consolidar el posicionamiento de los pueblos indígenas a través de la imagen y la comunicación pública no es nueva y tiene en América Latina una larga historia, emparentada estructuralmente con la agendas indígenas de transformación social y de ciudadanía cultural” (MORA, 2018, p. 93).

Es este intento de pronunciamiento desde lo local, que tiene una gran historia de fracturas e impedimentos, que resulta comprensible sólo a través de la problematización

del sujeto-otro agendada por occidente hace varios siglos. En su libro *Pode O Subalterno Falar?* (2014), la filósofa indiana Gayatri Spivak reflexiona alrededor de cómo el sujeto del tercer mundo ha venido siendo representado en el discurso occidental, apoyado no solo desde la producción económica, sino también intelectual, la cual ha permitido mantener la representación de occidente como soberana:

De fato, o sujeito não é visto como uma consciência representativa, (uma consciência que “re-presenta” a realidade adequadamente. Esses dois sentidos do termo representação no contexto da formação do Estado e da lei, por um lado, e da afirmação do sujeito por outro – estão relacionados, mas não são irredutivelmente descontínuos (SPIVAK, 2014, p 41).

La intención del dilema aquí planteado es evidente si reconocemos que en realidad no existe el desarrollo fluido de una conciencia autónoma de representación, gracias a los interruptos del discurso occidental y blanco. Por eso, siempre desde el ámbito de los territorios se ha dificultado la construcción de organizaciones culturales y políticas, así como de enlaces nacionales con los cuales el sujeto considerado subalterno pueda conseguir hablar; esto es, un sincero desarrollo del “Agenciamiento subjetivo individual e colectivo” (SPIVAK, 2014, p. 49). Aunque esta política de agenciamiento parece estar poco visible, es posible según expresa Pablo Mora (2018, p. 93) desde el territorio colombiano “Aventurar algunos análisis sobre su trascendencia cultural e imaginética”. Ya que de conseguirse un afianzamiento de la agencia y sus prácticas, se estaría creado conciencia sobre la importancia de una producción visual local y justa que crearían una visibilidad a aciertos dispositivos y ejercicios de la comunicación, que hoy día continúan siendo amenazadas por los actuales excesos del postimperialismo industrial:

El pensamiento sabio para responder a las acciones que ponen en peligro la pervivencia de los pueblos indígenas; las agendas comunicativas autónomas que superarán la dependencia y la distorsión de los medios de comunicación externos; el dialogo intercultural basado en una sólida postura de defensa del territorio y de lo propio; y nuevas estrategias de formación para alimentar y potenciar las dinámicas culturales (MORA, 2018, p. 18).

Una de las primeras cuestiones que se debe tener en cuenta al plantearse los dispositivos para el desarrollar de una soberanía audiovisual, es el de ir tras la noción amplia de que la mejora en los procesos sociales y políticos de acceso a la comunicación, trae consigo un progreso en el uso y técnicas del audiovisual. Por tal motivo, desde el

2018 y hasta el 2028, Colombia ha colocado en marcha un proyecto denominado Plan de Televisión Indígena Unificado a través del CONOCIP (Comisión Nacional de Comunicación de los Pueblos Indígenas), con el objetivo de fortalecer los procesos de producción y comunicación nacional dentro del territorio:

El Plan de Televisión Indígena Unificado responde a la exigibilidad de autonomía de los pueblos y comunidades indígenas (Convenio 169 de la OIT); a los derechos a la información, la comunicación y la libre expresión (Constitución Política de Colombia); y la Ley 335 de 1996, artículo 20, párrafo 2o, según el cual: “El Estado garantizará a los grupos étnicos el acceso permanente al uso del Espectro Electromagnético y a los servicios públicos de Telecomunicaciones y Medios Masivos de Comunicación del Estado, la creación de sus propios medios de comunicación en sus diferentes modalidades y la realización del Plan de Desarrollo para los grupos étnicos, con criterio de equidad, reconocimiento de la diferenciación positiva, la igualdad de oportunidades y justicia distributiva acorde a la Legislación de las Comunidades, con el objeto de garantizar sus derechos étnicos, culturales y su desarrollo integral²⁶. (CONOCIP, 2023).

Es destacable que realmente existen actitudes y acciones que aunque no sean visibles, intenta dar contrapeso al sistema imaginario global que penetra la retórica fatalista de que no es posible pensar desde el territorio, lo local. Porque en suma, de lo que se trata cuando se habla de soberanía audiovisual, no es de una cándida entrega de medios comunicativos y de fama o celebridad para las comunidades indígenas, sino de la reconquista de una otra audiovisualidad que le apuesta al derecho a mirar, al ver y ser visto, sin que esto conlleve a grandes desigualdades “Hay un intento de soberanía cuando decidimos ser nosotros, como mucho más potentes narrando como nosotros somos. La soberanía audiovisual no está hecha, es una búsqueda” (RINCÓN, 2023). A partir de aquí, se vuelve central el movimiento para resaltar las estrategias estéticas del lenguaje que respalden la creación visual del contenido producido localmente.

²⁶ En este enlace también se encuentra el libro organizado donde hay una sistematización de las políticas que rigen el plan nacional de televisión indígena, así como los ejes de planeación que involucran aspectos como: fomento a la innovación, acceso y apropiación de la televisión, formación audiovisual, adecuación institucional integral.

<https://concip.mpcindigena.org/index.php/normativa/plan-de-television-indigena#:~:text=Así%20pues%2C%20el%20Plan%20de,la%20comunicación%20y%20a%20la%20información.>

4.3.2. Estéticas Narrativas de la Soberanía

“¿La soberanía audiovisual cómo se gana? Se gana desde lo popular, porque no hay nada más soberano que lo popular, dado que lo que popular no se conceptualiza, sino que se narra, pone el cuerpo y celebra lo festivo colectivo”²⁷ (RINCÓN, 2023). No existe un lugar más estratégico para contar desde lo que somos como la estética de narrar mediante lo popular, pues es a través de este espacio donde se libra la lucha por el significado, la representación, y por ende, la identidad. Es en lo popular donde se sitúan las diversas formas de imaginación cultural y social “Lo popular está donde estén las historias: en el territorio, en la vida cotidiana y en la identidad de las comunidades. Por eso lo popular tiene que ver con una riqueza expresiva en lo corporal, lo sentimental y narrativo” (RINCÓN, 2015, p. 25). Una soberanía audiovisual pasaría entonces, por un uso estratégico de enunciar desde la esencia que nos identifica, es decir, que los formatos, las expresiones y los lenguajes con lo que se crea el relato se parezcan al territorio. De ahí, la importancia de que surja un espacio como la televisión pública menciona anteriormente, ya que posibilita la intervención de lo industrial mediatizado:

Cada comunidad es una audiencia. Lo industrial es una idea que se convierte en historia, que construye un formato y llega al mercado. El formato es una idea, con un modo de producir, bajo unos criterios de estética y filosofía, en una dramaturgia específica, con un estilo de relato y unos modos de mercader. Cada país, cada cultura, cada sociedad con su saber audiovisual adaptará el formato al gusto/tradición/sensibilidad de su gente (RINCÓN, 2011, p. 45).

Y es que la necesidad de pensar en las diferencias y diversidades como un método de recuperación y solidificación, para poder aproximarse a la soberanía como máxima de la creación de estéticas narrativas identitarias; tiene como objetivo validar la producción de un contenido audiovisual que no sea simplemente blanco y occidental, sino desde la concepción de lo que Gayatri Spivak (2014) designa como “Esencialismo estratégico”. Entiéndase así, la necesidad de acciones rebeldes ante la presencia de un sujeto soberano, por parte del sujeto subalterno que reestablece su conciencia:

²⁷ Entrevista propia al investigador y periodista colombiano Omar Rincón. Profesor también de la maestría en humanidades digitales de la Universidad de los Andes. Entrevista llevada a cabo en Bogotá, Colombia, el 28 de febrero de 2023.

Spivak subraya la necesidad de insistir en las diferencias culturales específicas por encima y en contra de los esfuerzos teóricos y políticos que las borran o subordinan. Pero esto no es una cuestión de ofrecer una representación adecuada en el lenguaje de un preconstituido; en un sentido, es la invocación performativa de una identidad para propósitos de resistencia política a la amenaza hegemónica de borrado o marginalización (BUTLER, ARONOWITZ et al., 1992, p. 108-109).

Ahora bien, el uso del esencialismo estratégico debe evitar ser usado como una noción totalizante y exagerada, para no adentrarse en la construcción de afirmaciones y determinaciones identitarias que se vuelven problemáticas desde el proceso de interculturalidad expuesto ante las condiciones de la globalización “Pero al intensificarse la interculturalidad migratoria, económica y mediática se ve que no hay sólo fusión, cohesión, osmosis, sino confrontación y dialogo” (CANCLINI, 1990, p. 44). Por eso, el esencialismo estratégico que proponemos debe ser identificado más como una función de resguardo, de constante procura y exploración en donde las estéticas narrativas de la soberanía encuentran en lo “Popular bastardizado” la inspiración para su creación visual, sin perder su verdadero punto de vista:

Lo bastardizado como marca de lo popular propone que no hay pureza comunicativa ni en las identidades otras (the other, lo colonizado), ni en las tecnologías y narrativas de los mismo (lo colonizador hegemónico). Lo bastardizado nombra lo que habita lo popular, esos juegos de sentidos impuros que combinan expresivamente lo mediático con lo arcaico, las estéticas de lo mainstream con los referentes de la identidad. La narración bastarda y popular es impura, sucia y pagana pero sabrosa, expresiva y catártica: y lo mejor, posibilita expresarse desde el gusto de lo que uno es como sujeto localizado en una comunidad (RINCÓN, 2015, p. 39).

Así pues, tenemos que lo popular bastardizado es importante en el visualismo de la soberanía, porque favorece la supervivencia simbólica del sujeto subalterno, del oprimido, del abusado, del invisibilizado. Y en ese sentido, independientemente del centralismo de la identidad como recurso para dilucidar las confrontaciones políticas, culturales y sociales. Hoy en día se afianza más la imagen de que las identidades funcionan como solución y problema para la construcción de representaciones visuales e imaginarios que navegan entre diversas culturas. Lo cual, dentro del peregrinaje imaginético cultural de nuestro tiempo nos engloba a todos.

5. CONSIDERACIONES FINALES

El mundo contado, narrado y representado a través de las imágenes nos apunta hacia la historia de un cambio de experiencia cultural que ha revolucionado nuestra concepción tecnológica, comunicativa, social y política del mundo que habitamos. Por tal motivo, expresaba Alessandro Baricco (2019, p. 29) que tendemos a pensar “Que la revolución mental es un efecto de la revolución tecnológica, y en cambio deberíamos entender que lo contrario es la verdad”. Es esto entonces, una invitación a dar vuelta al mapa como dice el novelista, e intentar pensar en que la revolución tecnológica es tan sólo un efecto de una establecida revolución mental. Esta nueva experiencia cultural con la que se narra la vida es, en consecuencia, la que se adentra en los deseos y temores no sólo del pasado, sino del presente y el futuro; produce reconocimiento en los individuos, promueve los saberes y gustos, construye la idea de justicia y éxito, en fin, es la imagen tecnológica expresada en el hecho de visualizar la que organiza el sentido con el que percibimos el mundo.

En esta investigación nos hemos dado a la tarea de explorar la relación entre la visualidad, la imagen y el poder, y cómo estos conceptos pueden transformar nuestra comprensión simbólica, aquella con la que reconocemos las sociedades, las culturas y los territorios. De la misma manera, se indagó en el entendimiento de las implicaciones que pueden llegar a tener nuestras experiencias y prácticas visuales cuando se embarcan sobre la base de una producción industrial global. Por eso, por medio del análisis de la narrativa de la serie *Frontera Verde*, se han podido abrir dos perspectivas generales acerca del concepto de visualidad y la construcción de imaginarios audiovisuales sobre el Amazonas: primera, una que se restringe al uso exclusivo de la visualidad especialmente por medio de la imagen virtualizada y materializada, y que se afianza desde una práctica como ejercicio de poder de los cuales se benefician los agentes dominantes del ver y el mirar como *Netflix*; que es heredera de una gran industria cinematográfica responsable de crear un horizonte emblemático del consumo por el producto moderno hasta el hecho de moldear el placer de los espectadores.

En este espacio de representación las series audiovisuales, especialmente

producidas por la plataforma *Netflix*, se han presentado como un agente donde la visualidad se sitúa en una línea de poder al dominar el mercado, las pantallas, las opiniones e interacciones. Es *Frontera Verde* un producto audiovisual que se encarga de ocultar una mirada diferente y pauperizar las fronteras entre el sujeto y el territorio, de modo que la experiencia de la representación visual engloba la totalidad de la existencia donde sólo se quiere continuar imponiendo una manera del ser humano ser, una sociedad civilizada por parte de un grupo selecto de individuos.

Transformar lo real, lo que miramos es casi que una utopía que el sistema operativo del *White Sight* intenta normalizar, por eso considera al lenguaje audiovisual real y capaz de mantener un posicionamiento totalitario sobre la mirada, transformándose en el agente principal de un régimen escópico de separación necropolítico. De ahí, que la construcción de este nuevo enfoque normativo, sobre cómo el mundo está construido desde el punto de vista de la percepción y de las representaciones centradas en occidentales y blancas civilizatorias, genera unas jerarquías en la vida, que es lo que sigue existiendo en el mundo actual, que en términos de Judith Butler (2019) hace que haya vidas que importan y vidas que no importan, es decir, vidas que merecen ser lloradas o vidas que parecen que no merecen ser lloradas.

La segunda perspectiva es la que se enfoca en la reflexión y observación de una autodefensa, que hace referencia a que la creación de imágenes también se encuentra históricamente relacionada a la inclinación crítica y ha tomado un papel importante en las luchas sociales. Por tal razón, la representación de la cosmovisión indígena en las narrativas audiovisuales desde el siglo XX intentan colocar su atención en las luchas de las comunidades y sus territorios. Las correspondencias a la revolución indígena y del Amazonas, aparecen en una reivindicación por la mirada cristalizada en el campo de una óptica anticolonial y antimperialista. Sin embargo, el descubrimiento de nuevas naturalezas para la realización de un imaginario donde quepa la vida colectiva es una acción revolucionaria. Y es este acto que debe avanzar en lucha por una apropiación de los medios comunicativos que den visibilidad a lo que se está produciendo y creando en los territorios.

Pensar en la transformación de lo social, político y cultural de territorios altamente

codiciados como el Amazonas por sus riquezas naturales y por la diversidad de sus comunidades que lo habitan, presupone pensar en la elaboración de un recorrido visual donde puedan ser articulados diversos ambientes de lucha que impulse una mirada contrahegemónica. El derecho a mirar se pregunta por estos diferentes contextos de luchas, de elementos y características con los cuales hacer frente a la hegemonía de una sociedad de control visual. Reclamar el derecho a mirar es un acto que en el fondo tiene como objetivo intentar diluir la presentación de una visualidad autoritaria y globalizada, que pretende seguir mostrando a las comunidades indígenas amazónica y a su territorio como una única cosa: exótica, fantasmagórica, atrasada y subalterna. En este sentido, el acto revolucionario del derecho a mirar implica a los mismo sujetos y a su relación con el espacio; a producir y a narrar desde lo que les identifica, las creaciones deben inscribirse dentro de un circuito importante de soberanía cultural audiovisual.

La soberanía audiovisual no implica una clausura de pensamiento y territorialidad necesariamente, sino que se preocupa por hacer parte de una genealogía que cruce la experiencia de narrar desde el sujeto otro, el subalterno, el territorio y las nuevas maquinarias de los medios responsables de producir la imagen. La soberanía audiovisual desde la perspectiva de la representación indígena y el Amazonas debe actuar como el impulsador de narrativas culturales independientes, inclinadas a revalorizar la intimidad entre la sociedad y la naturaleza, entre lo humano y lo no humano. Por eso, *Frontera Verde* a pesar de ser una producción hecha por *Netflix* para Colombia, resulta difícil inscribirla dentro de un movimiento de soberanía audiovisual, ya que carece de una narrativa clave que escenifique a través de una relación indisoluble entre el cuerpo y el territorio amazónico como hecho ontológico, la problemática de las comunidades indígenas para reconstruir el imaginario de que ni los territorios, ni los cuerpos, ni la imagen de su existencia misma, pueden llegar a ser objetos de conquista y explotación, ni mucho menos de espectacularización cultural basada en el consumo esquizofrénico capitalista.

Finalmente, para esta investigación fue extremadamente relevante comprender el hecho de que lo visual desde una perspectiva de mirada de poder sobre los cuerpos, es portador de una perentoria estructuración ideológica y social del mundo. Así que

es fundamental reconocer lo que hacemos y no hacemos con la producción y construcción de imágenes, ya que es necesaria una mirada ontológica deconstruida que coloque al usuario como personaje principal de la narración y la representación. Intentando resignificar el sentido de la observación desde la noción simple de crear y producir, por la de habitar y sentir. Esto se enfoca en los rituales y características culturales ligadas a los sujetos, como a la construcción simbólica que la comunidad les concede como elemento de participación identitaria.

REFERENCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **El Peligro de la Historia Única**. Barcelona, España. Traducción: Cruz Rodríguez Juiz, Marina Garces. Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U. 2018.

AMAYA, Paula. **Una Verdad Revelada No Implantada**. En: **NETFLIX. Una pantalla que te saca de aquí**. CEDILLO, Efraín, editor. II. GARZÓN MARTÍNEZ, María Teresa, editora. III. López Moya, Martín de la Cruz, editor. Chiapas, México. Universidad de las Ciencias y Artes de Chiapas. 2021.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del Nacionalismo**. México D.F. Editorial Fondo de Cultura Económica, 1993.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, São Paulo, Brasil. Editora da Unicampi, 2011.

ALVES DE MORAES, Nilson. **Memória Social: solidaridade orgânica e disputa de sentidos**. O que é a memória social. Orgs. Jô Gondar e Vera Dodebei. Rio de Janeiro. Contra Capa Livraria. Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro, 2005. Pág. 89-104.

APPADURAI, Arjun. **La Modernidad Desbordada. Dimensiones Culturales de la Globalización**. Buenos Aires, Argentina. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A. 2001.

BARRIENDOS, Joaquín. La Colonialidad del Ver. Hacia un Nuevo Diálogo Visual Interepistémico. **Nomadas**, octubre del 2011. Universidad Central, Bogotá, Colombia. Pág. 12-29.

BARRIENDOS, Joaquín. Desconquistas (Políticas) Y Redescubrimientos (Estéticos) Geopolítica Del Arte Periférico En La Víspera De Los Bicentenarios De América Latina. Universidad Nacional de Córdoba. **Revista Lasa Forum**, volume xlv : issue 2 . 2009.

BAITANELLO JUNIOR, Norval. **A era da Iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultural**. São Paulo, Brasil. Editorial Paulus, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Sobre el Concepto de Historia**. Santiago de Chile, Chile. Traducción Bolívar Echeverría. Archivo Chile, Historia Político social, movimiento popular. 2008.

BARBERO, Jesús Martín. **Los Ejercicios del Ver Hegemonía Audiovisual y Ficción Televisiva**. Madrid, España. Editorial Gedisa, S.A. 1999.

BARICCO, Alessandro. **The Game**. Barcelona, España. Traducción Xavier González

Rovira. Editorial Anagrama S.A. 2019.

BOURDIEU, Pierre. PASSERON Jean, C. **La reproducción. Teorías para un sistema de enseñanzas.** Barcelona, España. Editorial Laila S.A. 1996.

Butler, Judith. Fundamentos contingentes: El feminismo y la cuestión del 'posmodernismo' en La Ventana. **Revista de estudios de género**, No 13, 2001. Pág 296-314.

BUTLER, Judith. **Corpos que Importam: os limites discursivos do "sexo"**. Tradução: Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. N-1 Edições. 2019.

CANCLINI, Néstor. **El Poder de las Imágenes. Diez Preguntas Sobre su Redistribución Internacional.** En: Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, ISSN 1698-7470, N°. 4, 2007, Pág 35-56.

CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas. Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad.** Ciudad de México, México. Editorial Grijalbo, S.A. 1990.

CARNOY, Martin. **Estado e Teoria Política.** (equipe de trad. PUCCAM) 2 Edição. Campinas: Papyrus, 1988. (pág. 19-62).

CARLYLE, Tomás. **Los héroes: culto de los héroes y lo heroico en la historia.** Traducción, D, Julián G. Orbón. Madrid, España. Manuel Fernández y Lasanta, Editor. 1893.

CARRIÓN, Jorge. **Teleshakespeare.** San José, Costa Rica. Editorial digital: Titivillus. 2011.

CARVALHO, Victor Hugo. CÁSSIO, Rodrigo. **Contando histórias na TV: do cinema clássico às narrativas seriadas.** Capítulo de livro que compara e diferencia a estrutura narrativa clássica do cinema e as formas seriadas da chamada "terceira era de ouro da TV". Volumen 5, páginas 31-54. 2019.

CASTRO, Carlos Mario. **Frontera Verde: Análisis y explicación.** Artículo opinión pública. El Sabanero X, pág 1-15. agosto 19 del 2019. Disponible en: <https://sabanerox.com/2019/08/19/frontera-verde-analisis-y-explicacion/> . Acceso en: 12 de agosto.

CHAUÍ, Marilena. **Crítica e ideologia. In: Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas.** São Paulo: Cortez, p. 26-48. 2007.

CEDILLO, Efraín, editor. II. GARZÓN MARTÍNEZ, María Teresa, editora. III. López Moya, Martín de la Cruz, editor. **NETFLIX. Una pantalla que te saca de aquí.** Chiapas, México. Universidad de las Ciencias y Artes de Chiapas. 2021.

CEPAL. **Plan Nacional de Desarrollo / Plan Nacional para el Buen Vivir 2013-2017**. Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo – Senplades, 2013 Quito, Ecuador. Disponible en: <https://observatorioplanificacion.cepal.org/sites/default/files/plan/files/Ecuador%20Plan%20Nacional%20del%20Buen%20Vivir.pdf> Acceso en: 25 de mayo 2023.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema. Espetáculo, narração e domesticação**. Rio de Janeiro, Brasil: Azougue Editorial. 2005.

CONOCIP. **Plan de Televisión Indígena Unificado**. Página Web Oficial de la Comisión Nacional de Comunicación de los PUEBLOS Indígenas. Disponible en: <https://concip.mpcindigena.org/index.php/normativa/plan-de-television-indigena>. Acceso: 1 de Junio de 2023.

CUSICANQUI, Silvia. **Sociología de la Imagen. Miradas Ch'ixi desde la Historia Andina**. Buenos Aires, Argentina. Editorial Tinata Limon. 2015.

DE LA TORRE, Toni. **Historia de la Series**. España. Roca Editorial de Libros. 2016.

DEBORD, Guy. **La Sociedad del Espectáculo**. Traducción: de Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano. 1974.

ESCOBAR, Arturo. **Sentipensar con la Tierra. Nuevas Lecturas sobre el Desarrollo, Territorio y Diferencia**. Medellín, Colombia. Ediciones UNAULA, 2014.

ESCOBAR, Manuel R. **Del cuerpo y Otras Figuraciones de Futuro**. En: **NETFLIX. Una pantalla que te saca de aquí**. CEDILLO, Efraín, editor. II. GARZÓN MARTÍNEZ, María Teresa, editora. III. López Moya, Martín de la Cruz, editor. Chiapas, México. Universidad de las Ciencias y Artes de Chiapas. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. Tradução do autor. Rio de Janeiro, Brasil. Sinergia Relume Dumará, 2009.

FRONTERA VERDE. Dirección: Ciro Guerra, Laura Mora Ortega e Jacques Toulemonde Vidal. Productor ejecutivo: Diego Ramírez Scherempp, Andrés Calderón, Jorge Dorado e Cristian Conti. Produção: Netflix. Colombia: Dynamo Producciones, 2019.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Editorial Loyola, 1976.

FONTCUBERTA, Joan. **La Furia de las Imagenes**. Barcelona, España. Editorial Galáxia Gutenberg. 2016.

FOSTER, Hall. **Vision and Visuality**. Washintong, United States of America. Dia Art Foundation. 1988.

GREENAWAY, Peter. **El cine ya no satisface la imaginación**. Entrevista, Página 12, p. 28-29, junio 6, 2011. Disponible en:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-21924-2011-06-06.html>. Acceso en: 3 de marzo de 2022.

GUERRA, Ciro. **La selva es protagonista de “Frotera Verde” Según sus directores.** Entrevista, Enter.Co. Pág. 1-10. 20 de agosto del 2019. Disponible en: <https://www.enter.co/otros/la-selva-es-protagonista-de-frontera-verde-segun-sus-directores/> Acceso en: 12 de agosto del 2022.

GUASCH, Ana María. Los Estudios Visuales. Un Estado de la Cuestión. Revista **Estudios Visuales**. # 1, noviembre del 2003, p. 8 – 16.

GUTTMANN. **Netflix – Statistics & Facts.** Artículo de nota estadística, 6 de enero, 2023. Disponible en: <https://www.statista.com/topics/842/netflix/#dossierKeyfigures> Acceso en: 2 de junio de 2022.

HANSEN, João Aldolfo. **Alegoria. Construção e Intepretação da Metáfora.** São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicampi, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação.** Rio de Janeiro, Brasil. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Editora, PucRio. Editorial Apicuri, 2016.

JAMENSON, Fredric. Transformaciones de la Imagen en la Postmodernidad. **Revista de Critica Cultural** Vol. 6, mayo de 1993. Santiago de Chile.

LEÓN, Christian. **Visualidad, Medios y Colonialidad: Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales.** En Desenganche: Visualidades y Sonoridades Otras. Quito: La Tronkal. 2010.

KING, John. **El carrete mágico. Una Historia del Cine Latinoamericano.** Bogotá, Colombia. Traducción Gilberto Bello. Tercer Mundo Editores. 1994.

MARTINEZ, Guarín Oscar. La Amazonia en sus imaginarios cinematográficos: 1914-1955. Apuntes preliminares. **Historia cultural desde Colombia.** Categorías y Debates / editores Max S. Hering Torres, Amada Carolina Pérez Benavides. – Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas: Pontificia Universidad Javeriana: Universidad de los Andes, 2012. Pág. 165-192.

MARTEL, Frédéric. **Cultura Mainstream. Cómo nascen los Fenómenos de Masas.** Madrid, España. Traducción: Núri Petit Fontserè. Editorial Taurus. 2011.

MATEUS, Angélica. **El Indígena en el Cine y el Audiovisual Colombianos: Imágenes y Conflictos.** Medellín, Colombia. La Carreta Editores. E.U. 2013.

MITCHELL, Jwtt. Mostrando el Ver: Una crítica de la cultura visual. **Revista Art History, Aesthetics, Visual Studies**. V. 1. noviembre 2003. Pág. 17- 40.

MITCHELL, Jwt. **Teoría de la Imagen. Ensayos sobre la Representación Verbal y Visual.** Madrid, España. Traducción: Yaiza Hernández Velázquez. Editorial Akal. 2009.

MIRZOEFF, NICHOLAS. **Una introducción a la cultura visual.** Barcelona, España. Traducción Paula García Segura. Editorial Paidós. 2003.

MIRZOEFF, Michael. **O direito a Olhar.** ETD–Educ.Temat. Digit.Campinas, SP.v.18n.4p. 745-768 out./dez. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472/14496>>. Acceso en: 13 de agosto 2022.

MIRZOEFF, Nicholas. DUSSEL, Ines. Entrevista com Nicholas Mirzoeff. La Cultura Visual Contemporanea: política y pedagogía para este tiempo. **Red de Revistas Científicas de América Latina, Caribe, España y Portugal**, núm 31, 2009, pág, 69-79.

MIRZOEFF, Nicholas. **White Sight: Visual Politics and Practices of Whiteness.** Editorial The Mit Express. 2023.

MORAES, Nilson. **Memória Social: solidaridade orgânica e disputa de sentidos. O que é a memória social.** Orgs. Jô Gondar e Vera Dodebei. Rio de Janeiro. Contra Capa Livraria. Programa de Pós-graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro, 2005. Pág. 89-104.

MORA, Pablo. **Máquinas de Visión y Espiritu de Indios. Seis ensayos de Antropología Visual.** Bogotá, Colombia. Instituto Distrital de las Artes, Ideartes. 2018.

RANCIÈRE, Jaques. **El Maestro Ignorante. Cinco Lecciones sobre la Emancipación Intelectual.** Traducción: Núria Estrach. Barcelona, España. Laertes, S.A. de Ediciones. 2003.

RINCÓN, Omar (2011). *Narrativas Televisivas: Relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar.* **Revista Comunicar**, Vol. XVIII, No. 36. Páginas 43 – 50.

RINCÓN, Omar. LA FERLA, Jorge... [et al]. **Zapping TV. El Paisaje de la Tele Latina.** Bogotá, Colombia. Fundación Freidrich Ebert. Graficas Gilpor S.A.S. 2013.

RINCÓN, Omar. **Lo Popular en la Comunicación: Culturas bastardas + Ciudadanías Celebrities.** En: **La Comunicación en Mutación.** Editor: AMADO, Adriana. RINCÓN, Omar. Bogotá, Colombia. Fundación Friederich Ebert. 2015. Pág: 23-47.

RICOEUR, Paul. Entre tempo e narrativa: concordância/discordância. Tradução: João Batista Botton. **KRITERION**, Belo Horizonte, No. 125, Jun./2012. Pág. 299-310.

RICHARD, Nelly. **Fracturas de la Memoria. Arte y Pensamiento Crítico.** Buenos Aires, Argentina. Editores Siglo Ventiuno. 2007.

RUIZ, Raúl. **Poética del cine**. Santiago de Chile, Chile. Editorial Suramericana. 2000.

OQUENDO, Catalina. “**Frontera Verde**” una miniserie policiaca en la Amazonía. Entrevista, El País. Bogotá, 16 de agosto, 2019. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/08/16/actualidad/1565975233_552352.html Acceso en: 2 de septiembre del 2022.

PEGORARO, Éverly. Estudos Visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente. **Dominios da Imagem**, Londrina, Ano IV, N. 8, mayo de 2011. Pág. 41-52

PENNER, A. Tomaz; STRAUBHAAR, D. Joseph. Títulos originais e licenciados com exclusividade no catálogo brasileiro da Netflix: um mapeamento dos países produtores. Universidade de São Paulo. **Matrizes**, Vol. 14, N. 1, 2020. Pág. 125-149.

POLANIA, Édison. Netflix em Bogotá para producir y difundir más historias hechas en Colombia. **Revista Digital Produ.com**. 7 diciembre de 2022. Disponible en: <https://www.produ.com/noticias/netflix-con-oficinas-propias-en-bogota-para-producir-y-difundir-mas-historias-hechas-en-colombia> Acceso en: 30 de abril de 2023.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del Poder, cultura y conocimiento en América Latina**. En: S.Castro-Gómez, O. Guardila y C. Millán (Eds), **Pensar (em) los Intersticios: Teoría y práctica de la crítica Postcolonia**. Bogotá, Colombia. Pontificia Universidad Javeriana. 1999.

SEYDEL, Ute. La Constitución de la Memoria Cultural. Universidad Nacional Autónoma de México Facultad de Filosofía y Letras. **Revista Acta Poética**. Páginas 187-214. 2014.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

SOARES, Rosana De Lima. Saneamento Básico, O filme o como fazer um filme de bordas. Pág. 130-152. In: CARRASCOZA, J.A ... [et al]. **Consumo mediático e culturas convergentes**. Miro Editorial Ltda. São Paulo, Brasil. 2011.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o Subalterno Falar?** Traducción: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, Brasil. Editora UFMG. 2014.

STOLL, Julia. **Quarterly Netflix subscribers count Worldwide 2013-2023**. Artículo de nota estadística, 20 junio de 2023. Disponible en: <https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/> Acceso en: 30 de Junio de 2023.

STOLL, Julia. **Netflix in Latin América. Statistics & Facts.** Artículo de nota estadística, 17 de Noviembre de 2022. Disponible en: <https://www.statista.com/topics/6542/netflix-in-latin-america/#topicOverview> Acceso en: 2 de mayo de 2023.

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galaxia* (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>.

WINTER, Sylvia. **On Being Human As Praxis.** United States of America. Edi. Duke University Press. 2015.

ZIZEK, **Slavoj. Arte, Ideología y Capitalismo.** Madrid, España. Círculo de Bellas Artes. DNI impresores S.L. 2008.

ANEXOS

ANEXO A: ENTREVISTA CIRO GUERRA

(Bogotá, Colombia 28 de febrero de 2023)

STEVE

Me gustaría saber cómo fue ese contacto con relación a Netflix cuando dice vamos hacer un producto latinoamericano. Cuáles fueron esas características que debían tener en cuenta la producción ejecutiva, los productores, el director. Existió de alguna manera una exigencia por parte de la casa productora, es decir, esa relación entre Netflix y Dynamo producciones.

GUERRA

Sí, pues a mí el primero que me contacta es Dynamo, que tenía como algo y era que Netflix le apoyara el desarrollo de un proyecto. Y tenía una idea muy básica, alrededor de una serie de misterio en el Amazonas. Era un momento en que Netflix se estaba metiendo en América Latina por primera vez. Estaba como abriendo sus líneas de producción alrededor del mundo y estaba comentando la producción local. Y pues digamos que la idea semilla o germen es de Jenny Ceballos y Diego Ramírez. Digamos que esa primera idea se conjugaba para mí con la experiencia que ya había tenido en la Amazonia. En el sentido pues que cuando habíamos hecho la película *El Abrazo de la Serpiente*, estábamos hablando de una Amazonia del pasado. Pero primero es que yo lo que había visto de la Amazonia del presente era muy distinto ¿Que sería este? En el guión se encontró algo interesante. Que no era lo que habíamos tocado en el *Abrazo de la Serpiente* en este enlace, que era una Amazonía de hace 100 años. Diferente a lo de hoy día mi querido ya la triple frontera. Y pues digamos. Que el punto de partida de una serie, digamos de crimen, de género como las mandaban ellos, pues me parecía que era interesante. Una manera interesante de acercarse al Amazonia. Yo sentía que la Amazonia de hoy ganaría más bien para un escenario de Noir.

Todo este tema de la frontera los diferentes tráficos. Este lugar tan alejado de las leyes. Pero al mismo tiempo, pues digamos que mi aporte fue tratar de llevarlo un poco más allá, un paso más allá de ser una simple frontera física, política y geográfica entre países y no tanto una frontera espiritual. El ser humano, la formación del mal y del bien, y de sociedad occidental y economía cuando llega el conocimiento accidental, eso que está más allá no se puede explicar. Que pues, ha sido explorado y trabajado más por la comunidades indígenas, y los pueblos. Si quieres, entonces significaba darle a las comunidades indígenas el protagonismo muy grande en el proyecto. Entonces, digamos que juntamos las ideas y se empieza desarrollar la idea por escrito

para presentarsela a Netflix. En este momento era el principio como del boom de los streaming. O sea, ya tenían mucha fuerza en Estados Unidos y habían ganado mucha fuerza. Digamos que ya existía la stream y tenía mucha fuerza, pero como biblioteca de contenidos. Como creador de contenidos propios y originales estaba comenzando, Por eso fue pionero en ese sentido de no solo producir en Estados Unidos, sino también en lugares locales.

Al comenzar a trabajar con Netflix en un primer momento era el salvaje oeste. No habían reglas, no había tanta claridad, era un momento más de exploración. Entonces yo siento que eso fue lo que permitió que una serie como esta fuera aprobada. El problema con estas empresas tecnológicas es que cambia todo el tiempo, es una empresa que cambia todo el tiempo, y está en la Unión y método, entrando por refrigeración y así desde el inicio de la gente, estando todo el tiempo y un poco más fuerte giratorio presente. Es una empresa que digamos que por la parte con la que la parte corporativa con la que hablamos cambia todo el tiempo. No tiene nada que ver con lo principal es la sede principal. Y digamos que hay un tema que era que a gente no se relaciona mucho, al comienzo no se entendía durante ese proceso.

La gente se equivoca al pensar que *Netflix* es una empresa artística o cultura, evidentemente tiene un estudio pegado, pero *Netflix* es simplemente una empresa de tecnología como lo puede ser Apple, Microsoft, Amazon etc. Es una empresa de tecnología que ante todo desarrollo esta plataforma, que es la más exitosa porque es la más avanzada y desarrollada tecnológicamente, la más fácil de navegar y que ha alcanzado un impacto transnacional. Para ellos, su objetivo es exactamente que la plataforma ofrezca un contenido; ahora bien, la calidad de este contenido no es su prioridad realmente. *Netflix*, vuelvo y lo repito es una empresa de tecnología y lo importante es el servicio que pueda ofrecer, es decir, entretenimiento. La creación, lo artístico y estético está colgado a esto.

Entonces digamos que ese momento todavía es como habían reglas muy claras. Necesito cómo funcionaba y me forma de streaming, como funcionan los públicos. Es teoría general. No está tan claro el tema del algoritmo, por ejemplo, en los algoritmos para medir el público. Entonces digamos que era una empresa que estaba mucho más dispuesta a tomar riesgos. En la Selección de frontera verde, digamos la idea estaba más cercana las series de la primera etapa de la creación del streaming en Estados Unidos, cerca con series como House of Cards, Mad Men. Entonces, digamos que hoy en día existe una claridad sobre lo que el público prefiere, y como acercarse un poco a la idea de la telenovela.

Para la creación de Frontera había mucha colaboración. Digamos que los ejecutivos de Netflix

estaban leyendo la obra. No Sabíamos qué iba a pasar. Comenzamos fue a pensar en que uno no sabe que pueda salir. Netflix estaba abierto a que hicieramos un producto que nos gustara, intentaron dejarnos jugar un poco con nuestras reglas. Cosa que ahora no es así, ya cambió con el tiempo.

STEVE

En ese proceso de dirección También cada uno llegó con una idea desarrollada. Cómo es ese momento de desarrollar el guión entre ustedes. La idea ya grabada fue lo que pensaron, porque digamos que yo sé que la idea a veces cambia mucho durante el proceso, pero digamos que si esa idea que estaba en el texto ustedes comienzan a meter otros elementos, y si eso Netflix te lo deja o permite.

GUERRA

Si, no a mi modo de ver casi no hubo mucha interferencia de Netflix Existió, pero no fue nada. No fue como la que me dejo seguir adelante. Desde el momento que llegamos a las primeras versiones del guión. Pues el proyecto empezó con vários, pero el producto final fue desarrollado por Mauricio Leyva. Fue un grupo como de cinco escritores. Y con ellos se hizo un trabajo bueno. Pero en cambio, los directores. Sí, pues digamos yo. Para mi era claro que queríamos dar a los directores el espacio para poder trabajar. Digamos que yo opiné, pero tuve la oportunidad de cambiar y meterme mucho en las desiciones más importantes. Acompañé el proceso, participe en el proceso, Pero digamos que me queria limitar totalmente al capítulo que yo iba a hacer. No queria intervenir en el proceso de los otros directores. Pero digamos que el primer capítulo que es el inicial en televisión, pues lo es todo.

STEVE

Si, en las series de antes era que había como un primer capítulo que funcionaba como el piloto, yo veo que aqui pasa igual, el primer capítulo es el piloto que encamina la serie.

GUERRA

Si, lo que pasa es que hay muchas manera de hacer televisión, por ejemplo, como se hacia tradicionalmente en Estados Unidos. Era que se hacia um piloto y con base en ese piloto si les gustaba y funcionaba, pues se se solicitaba que se hiciera resto de la serie. Netflix, pues tenía la potestad de mandar a hacer de una vez toda la temporada. Pero entonces, dentro de ese contexto, pues el primer capítulo es muy importante porque es el capítulo que siempre sienta el

tono, define a los personajes , ritmo, el tratamiento visual y la paleta de colores en muchos de las cosas dadas de manera general en una pauta. Porque uno hace unas pautas con las que los siguientes capítulos van a para poder jugar dentro de un marco, sin embargo, el marco que sea puede jugar entonces normalmente las series. Estos proyectos son muy cuidadosos y tienen bastantes cosas exigentes.

STEVE

Ahora bien, me gustaría también saber un poco sobre cómo fue ese proceso de grabación allá la parte del equipo también. Supongo que también hay una cota con ustedes, los directores, pero a veces también otras cotas, personas de otras partes de América Latina, que hacen parte de la producción. Digamos cómo fue el enfrentarse con la selva, ustedes ya tenía la experiencia con el Abrazo de la Serpiente. Y si para los que no fue algo así como exótico estar trabajando con las comunidades. Digamos cómo fue esa línea dege entre la realidad del Amazonas y el Amazonas exótico llevado al audiovisual.

GUERRA

Pues digamos que sí, gran parte de Frontera Verde se construyó sobre la experiencia del abrazo. Pero digamos que para mi era claro que lo que íbamos hacer no era um producto que quedará igual. La idea era hacer otra cosa. Pues también porque el Amazonía se presta para todo tipo de historias. No hay una sola forma de narrarlo. Sobre esa experiencia, entonces se hizo el trabajo de varias personas y digamos que de alguna manera lo hecho en el Abrazo fue determiando para construir lo que pensamos em Frontera. Inclusive la idea de vinculación de las comunidades indígenas al proyecto, que lo hicieran voluntariamente. Pero la manera fue la que trabajamos en el Abrazo y fue una experiencia para lograr que un producto sea autentica hay que escucharse con el equipo. Sin embargo, creo yo que nunca hubo una exigencia de Netflix por trabajar con un elenco meramente latino-americano. Porque la idea ya era trabajar en um lugar de frontera, donde se juntan un mundo de nacionalidades, un monton de acentos, dialectos.

Pues bueno al ser un proceso largo y un lugar como este se vuelve una experiencia de vida importante, y eso lo fue para el equipo, porqur cuando pasas todo el tempo allá lo obliga a uno cambiar el chip. Digamos que las personas que iban por primera vez allá, parecia que se volvia una experiencia positiva, para la vinculación con todo el equipo técnico, para los analisis. También para trabajar con las comunidades em taller educativos, sobre como manejar los equipos de grabación, pues para que la gente de la zona que le interesa el audiovisual tuviera algún tipo de

formación. Inclusive se hicieron corto metrajes enteramente con equipos de allá. Digamos que yo pienso que Netflix tuvo la preocupación de ir un poco más allá de la serie...

STEVE

Es decir, de no simplemente ir allá grabamos, y dejar a las comunidades sin algún tipo de experiencia positiva.

GUERRA

Sí, digamos que de ahí han salido realizadores que han seguido haciendo y teniendo contacto con las convocatorias, con las iniciativas del ministerio y oportunidad en los três países, haciendo cosas. Por ejemplo, el actor, el principal ya es un actor formado. Ha trabajado en varias producciones y más desde entonces ha venido haciendo diferente tipos de personajes. Entonces si, la idea es crear experiencia, que se vuelven la semilla para otras oportunidades.

STEVE

Claro, tú hablabas ahorita de la importancia también de ese primer capítulo, no? Entonces, yo te pregunto, Porque direjiste el primer capítulo, así como la visión de qué será la visualidad, qué será lo de qué viene en esta serie. No sientes que alguna manera puede haber diferentes lecturas, me gustaría saber cómo fue la lectura de ustedes, com fue la lectura de las comunidades y un poco la lectura de los espectadores, como pueden ser el desarrollo de la serie, sino bueno, entonces, hubo críticas en el sentido, por lo menos a veces. Hay muchas películas que hablan. Sobre la emoción, y siempre esa cuestion de aa perspectiva de qué se habla y desde la perespectiva de quién? De la perspectiva, en este caso de la detective, que llega de la capital, que llega a salvar a los pobres indígenas que están siendo amenazaas por madereros, extractivistas, y este demonio blanco que quiere apoderar del secreto que guarda la selva. Si en esos elementos, digamos, no se vuelven quizás un peligro para la obra, la narrativa, un arma de dobel filo. Que de pronto desde la parte academica, críticos culturales pueden llegar a ver como estereótipos.

GUERRA

Pues no sé, digamos que en La serie no se puede hablar de um salvador blanco. Es un cliché y una narrativa problemática y antigua, la serie puede parecer, pues la historia puede parecer que va para allá. Pero intentamos todo lo contrario crear una perspectiva desde afuera. Porque lo importante de tener esa perspectiva desde afuera es que es una perspectiva que es similar del

espectador. *Netflix* buscaba una perspectiva visual que es similar a la del espectador. Un espectador que no conoce el Amazonas, la idea es que llegue en el mismo plan que la protagonista. Helena se vuelve el vehículo con el cual el espectador se encanta, conoce e identifica. Helena entonces, tienen la misión de apropiarse y adentrarse en el Amazonas.

Es que digamos una cosa, Digamos que Soy consciente que las narrativas son inestables cuando se tratan temas indígenas, sus cosmogonías y cosmovisiones son producidas históricamente casi siempre con un enfoque de fantasía, superstición y hasta brujería; a los pueblos indígenas no suele dárseles voz, protagonismo. Y digamos que yo siento que la serie intenta darle importancia a esa cosmogonia y manera de ver el mundo porque los personajes indígenas están presentes todo el tiempo. Digamos la historia empieza con la detective, pero em realidad es una historia de los personajes de Usha y Yua, personajes que em realidad nos muestras una forma de vivir diferente. Yo personalmente creo que es importante discutir este tipo de cosas, porque las historias amazonicas siempre son difícil de tratar, y hay un compilado de historias amazonicas que estas formas narrativas lo que hacen es construir un puente, donde la gente se pueda interesar un poco más, en observar más, averiguar más, que sienta que los personajes indígenas no son tan lejanos como puede parecer en las películas. Y esto es lo que yo creo que hacen las historias, el cine, la narrativa, conectar esos pueblos con los seres humanos que estoy viendo. Sta Cruz Bolivia y esa forma de relieve el protagonismo Acopañen hacer con las personas implicadas fueron muy fuertes en la película. Una serie empieza nuestra especie con la. Repetidos de los devuelve realmente la españolidad explosionado you wish que son esos personajes que. La serie que empieza por ahí, invitando al espectador a ver formas diferente.

Ahora me preguntabas por la recepción que tuvo la serie, pues a pesar de que la serie no fue rechazada, al criterio de *Netflix*, sigue siendo una serie muy extraña. Es una historia bien alienante, entonces, estas son un tipo de audiovisual que se podía hacer tranquilamente antes, pero que hoy en día hay un gran público que no le gustan esse tipo de cosas. Historias tan extraña. Era un riesgo que se podía correr en ese momento y fue por eso que me interesó el proyecto. De ser parte de este, diferente a la clase audiovisual que están haciendo hoy un poco alienante.

STEVE

Alienante em el sentido de la narrativa misma, porque si vemos la narrativa de la serie, no es una nativa clásica, cronológica, pues digamos que en ese sentido exista un espectador, que no están

acostumbrados a este tipo de construcciones. De la narrativa, del montaje. Yo vuelvo y te pregunto, disculpa que suene repetitivo.

Obviamente se trata también de la perspectiva de los indígenas, claro, en el primer capítulo de comienza con un plano secuencia de la selva una perspectiva. Pero después digamos que la actriz es la manera que el espectador se conecte. Porque hay otros protagonismo en los indígenas, conflictos y peleas, pero al final parece que termina siendo Helena la que salva y va a proteger la selva, por sus características Helena no deja de ser que de alguna manera no pertenece a la selva. Por eso pueden haber algunas lecturas de ella como salvadora, de que es ella y su drama familiar que en verdad conducen la acción de la serie, por eso parece que se vuelve...

GUERRA

Pues es una manera de interpretarlo, pero la manera en que pensamos para ser filmado la llegada de Helena es que llega un extraterrestre, la idea de la cual partimos era similar como cuando llega un meteorito, algo completamente ajeno, visto con esperanza. No sé si fue interpretado de otra manera, pero tampoco la idea era que fue vista la llegada con un carácter mesiánico o algo por el estilo. Pero pues, probablemente cualquier espectador es libre de interpretar lo que quiera. Pero igual, ya para hablar mejor del final tendrías que hablar con Laura, que fue la encargada de dirigir el último episodio y ella podría decirte un poco mejor las características y pistas de esa última escena. Porque yo arranque una bola, pero pues digamos que para el momento que se graban las escenas del capítulo final yo ya no estaba participando activamente.

La televisión pues tiene eso de que los productos no se desarrollan con un final, no se arranca ya conociendo cual será el final, sino que se arranca con la idea de que no tenga final. Con la idea de una subtrama, que aparezcan cosas e intentar trabajar por cien capítulos más, pero si se tiene que terminar ahí se termina, pero la televisión normalmente no tiene esa lógica.

STEVE

Entonces, en ese sentido y vamos el primer capítulo es medio ambiguo en la serie, y como esto afecta la narrativa de la serie. Entonces, yo te pregunto, también puede ser que eso sea un elemento que la serie usa para los espectadores mismos como genere esas condiciones de lo que será, como también es la idea principal, porque es algo místico como tu lo dijiste. También

generar digamos, no construirlo normalmente, sino algo más..

GUERRA

Sí, la idea es la que cuando, nosotros como como personas que vienen del mundo occidental, llegamos a un territorio como el Amazonas, sentimos una dislocación Y mucha y en la medida que pasamos tiempo y entramos. A entender la lógica. Una lógica que es diferente a la nuestra si existe algo extraño, la realidad era que el espectador también sintiera esse extraño. Entonces, hoy en día esto no puede parecer muy claro y las formas de espectáculo cambian. Pero sabemos que Netflix el algoritmo le dice que eso funciona.

STEVE

Y ahí volviendo también un poco ese primer capítulo, hay también un elemento, que por menos tu decías un toque de esa visión occidental. Algunas cosas de este tipo llega al personaje de Helena para ir a la selva a investigación y aparece el personaje pintoresco, lo llamo así, tal vez lo que es la otra perspectiva es solamente para identificarlo. Tiene frescura, es enérgico, bromea, cobra por llevarlos a la práctica de cuchillos de la selva. Llegamos allá. Hay un momento en especial. En ese capítulo, hay un cadáver abierto en el pecho a los policías, ahí le va a elegir en todos los cadáveres, abre. Helena comienza a examinar los cuerpos y todos son de mujeres blancas religiosas, entonces le pregunta a los policías si eso es todo, hay uno de ellos le dice que no, que falta uno, y es que está en otra parte de la selva. Ese policía mira fijamente a Helena y le dice como en tono burlesco, ese cuerpo que ve allá se parece más a usted, más indígena. Te digo todo esto porque me parece que son elementos que aparecen en la serie y me interesa tocarlos y tratarlos y explorarlos dentro de la dramaturgia y narrativa.

GUERRA

Pues sí, pues hay un conflicto cuando la llegada del personaje. Pues realmente ella se está enfrentando a un poder que está mucho más afuera del alcance de la policía. De las autoridades tradicionales en general como es visto. Es decir, digamos que es una policía que en mi autoría no es la correcta, es una también una autoridad que ha permitido que exista todo un tipo de crímenes. Entonces, en esencia sí hay un conflicto, porque la esencia y base de toda dramaturgia es que haya un conflicto. Pero sí, obviamente que hiciste, o es un territorio donde existe el

rascismo, existe la nexofobia, el machismo. Y la serie digamos que no pretende dar una visión idealizada. Pero sí que asimilesmo que es un problema grande que siempre ha existido dentro de los productos, sus historias y narrativas. Es decir, el presentar algo, no quiere decir que uno lo apoye. Pero mucha gente lo toma como si la cuestión de un personaje que tiene un conflicto personal, no es que uno este apoyando ese conflicto, sino que realmente lo que trata la dramaturgia es de confrontarnos a nosotros mismo. Y pues las reacciones del ser humano, representación no es lo mismo que el apoyo, uno presenta un personaje que es racista, pero no quiere decir que uno esté de acuerdo con esse punto de vista. Es un punto, es algo que es discutido ampliamente, es un problema porque pues uno como director tiene que poder plantear el racismo, plantear esos temas, y sin necesariamente quiera decir que uno está apoyando eso.

STEVE

De ahí esa manera de cómo se plantean estos temas tanto por el público como para el creador. Porque digamos que en el primer capítulo aparece todo, el tema del mundo occidental, el racismo, el poder, la xenofobia, el conflicto por la tierra, el extractivismo, la figura del demonio blanco, la lucha de los pueblos indígenas. Y cuando pasan los capítulos es más claro para uno todo esto, esta problemática de los personajes de Helena también como algo de sentido de comunión, que une a una cierta nacionalidad, mismo con toda la historia fantástica de su vida.

GUERRA

Entonces, pues mira, hay un elemento muy importante para que conozcas, no sé que tanto hay indagado, pero muchas de las historias presentes en Frontera Verde están basadas en hechos reales. Por ejemplo, el asesinato de las misioneras está basada en un hecho con una tribu en Ecuador hacia finales del siglo XIX. La llegada de el demonio blanco, está basada en el primer contacto del grupo de misioneros que querían evangelizar a las comunidades no contactadas y que después de meses de preparación los asesinan a todos. La llegada de los nazis a la Amazonia, fue basado en hecho real. Una expedición nazi en los años 30, que querían investigar plantas para protegerse de los males y enfermedades de la naturaleza humano, es decir, averigua sobre la expedición nazi, es una de las que se pueden encontrar más fácil y son las más interesantes. Porque muchas de esas historias fueron la inspiración. También había una historia de que había un nazi, que era uno de los más buscados, que desapareció misteriosamente, y que después lo vieron viviendo en lo profundo de la selva y que con un culto a su alrededor estaba intentando formar un nuevo tipo de orden mundial. Ese al final nunca se comprobó, pero pues digamos que al final, sí es un hecho que los nazis se refugiaron en el

Amazonas, desde Brasil hasta Colombia y sur América. Entonces, lo que te quiero decir, es las historias, todo siempre está basado en algo real porque eso da como un impulso de donde podemos partir para ir creando la ficción.

STEVE

Ya casi para finalizar, hubo en la serie algún tipo de tono feminista definitivo en la construcción del personaje de Helena?

GUERRA

Pues más que feminista era interesante crear un universo donde las mujeres tuvieran forma, tuvieran objetivos y pensamientos desarrollados, pues porque la mayoría de las historias que se han hecho en el Amazonas tiene como protagonistas a los hombres, así que de alguna manera con Laura si se pensaron que los personajes fueran femeninos, que era lo que pensábamos utilizar dramáticamente.

STEVE

Entonces, tu alcanzas en algún momento a dimensionar al personaje de Helena como héroe?

GUERRA

No, yo no la veo como héroe en la verdad, pero pues, digamos que la narrativa del héroe hoy en día es enviado a otro lugar, donde no aceptamos un protagonista de una cierta forma, hoy en día nuestros protagonista son mucho más tridimensionales, son personajes a veces entre una idea de antiheroico, que tienen muchos más matices, grises, contradicciones y eso los hace como personaje más interesantes, no una simple narrativa de blanco o negro, pues que intenta narrar al espectador, que el espectador se pregunte de una manera más humana que la crítica.

STEVE

Lo pregunto porque también es importante entender cómo ven las comunidades indígenas la idea de ese personaje de Helena, cómo ella interactúa con ellos y si esa idea fue comunicada a la comunidad en el guion. Es decir como ellos entienden ese guion.

GUERRA

Digamos que eso es importante, porque digamos que eso se escribe un guion, se ha la versión en español y es la manera tradicional, luego si se comparte con las comunidades, se traduce, y

en ese proceso de traducción hay un proceso de reescritura, porque digamos es un proceso de entendimiento, es decir, se traduce pero al mismo tiempo se modifica intenta un acercamiento a la comunidad. Se encuentran nuevos sentidos y cosas que van surgiendo, y todo el equipo debe estar atento para meterse en eso, entonces, digamos que se genera un dialogo entre los actores que tienen experiencia actoral, pero también con los actores que no tienen experiencia con las comunidades indígenas. Es intercambia donde ambas partes aprende del proceso de creación, producción y actuación. Es un proceso de dialogo y mutuo aprendizaje. Creciente mutuo.

STEVE

Ahora sí, para finalizar que es Frontera Verde para ti?

GUERRA

El elemento de frontera estaba presente desde el principio, no solo en el sentido geográfico y político, sino también culturales. De pensar en la frontera como ese espacio de frente entre el conocimiento occidental hasta dónde llega, y pues uno lo siente cuando llega allá. Ahí uno entiende muchas cosas que el conocimiento sobre el cual hemos construida nuestra realidad es diferente. Y este es un lugar que tiene otra manera de funcionar que se escapa a la entendimiento racional sobre el cual hemos construido nuestro mundo, y entonces la Amazonía funciona como la frontera de ese lugar, entonces hay una amenaza ahí, en ese sentido, dar ese paso es lo que les pasa a los personajes.

STEVE

Muchas gracias, Ciro.

GUERRA

Listo, no hay problema. Con gusto.

ANEXO B: ENTREVISTA OMAR RINCÓN

(Bogotá, Colombia 27 de febrero de 2023)

STEVE

Bueno en mi investigación, estoy tratando sobre las narrativas audiovisuales en Colombia, la Universidad donde estudio, la Universidad federal de la Integración Latinoamericana, UNILA. Yo antes estudié arte dramático aquí en Colombia, y después me fui a estudiar cine allá en Brasil. Estando allá, eh, entrenada maestría en historia con una línea pesquisa en imagen y visualidad. Entonces me interesé, digamos, desde esa pegada, cuando vi cine latinoamericano, entonces entender un poco cómo era toda esa construcción de la narrativa y hay unos conceptos que yo estoy tratando en en mi pesquisa, que es la construcción de imaginarios. Pero tomó como objeto de estudio la serie Frontera Verde de Ciro guerra. Entonces, tiene temática muy diversa y todo, pero hay conceptos, digamos que yo he leído en su artículo en tus cosas, ese concepto. Primero, la cuestión de las series como un elemento particular. Y el otro el concepto de narrativas visuales y más, digamos, cuando lo pones en un sentido latinoamericanista, cómo lo puedo entender? Digamos si sabemos que está atravesado por un contexto histórico, pues de un cine hegemónico y un audiovisual estadounidense norteamericano.

RINCÓN

Pues bueno, la pregunta es grandísima, entonces voy a tratar de desmontarla adecuadamente para ver si nos entendemos. Por ejemplo, cuando hablamos de narrativa audiovisual. El concepto narrativa. Se puede estudiar desde muchos lugares, o sea, normalmente cómo se entiende narrativa de las mujeres en el cine colombiano. Entonces es más en relación a las representaciones. ¿Cómo se representa a la mujer? ¿Cómo se representa el indígenas, cómo se representa eso en frontera verde? Representaciones hay un estudio que se llama de narrativas, hay una segunda forma de estudiar narrativa. Eh que es el tema de por ejemplo ubicación de periodo narrativa de los años 80 del cine colombiano, época de la violencia. Entonces habla de cómo los años 80 se produjeron películas y como aparecía representado la violencia. 1/3 por geografía su territorio entonces habla del cinema. Brasileños y mano brasileño una cosa nueva ola francesa. 1/4 elemento que puede estar representado acá y que les gusta mucho a es por conceptos filosóficos, o sea, el amor en el tiempo de esto lo que hice yo con estos conceptos que están bien, todo muy bien, muy bien, muy bien. No estoy tan de acuerdo porque todo esto. Se puede aplicar igual a la literatura, se puede explicar y aplicar igual a

cualquier cosa, entonces se toma ahí lo audiovisual como un texto. Para el analista. Yo lo que he defendido es la narrativa. Ya como los modos de narrar y contar. Y sus estéticas. ¿Y cómo eso podría ser?

Entonces a mí me interesa mirar es desde el adentro, desde la lógica del adentro del aspecto narrativo. Todo esto es de la lógica de afuera. Esto es visto desde el estudio de la feminista el que estudia cine, el que estudia eso, pero no cómo se constituye el acto narrativo que en sí mismo, independiente de la temática, la representación. O lo que sea. Entonces cuando yo me meto a esto, ya ahí entro a analizar otro tipo de cosas, entro a mirar por ejemplo, el tipo de dramaturgia que se usa. O sea, esa dramaturgia como se establece, y en eso uno puede dejar que dramaturgias. En la maestría en las hollywoodense, pero hay narrativas, dramaturgias brasileñas, argentinas, ecuatorianas, colombianas, de ahí somos distintos. Tiene que ver también con el tipo de. De tonos narrativos. Entonces, por ejemplo, el cine argentino es mucho más trágico, histórica. El brasileño, inclusive cuando denuncia es alegre. Como desparpajada. Dado el chileno es político, el colombiano es comedia siempre es como que en la tendencia para. Este tipo de. Cosas que marcan tonos narrativos, la forma de construcción de los personajes. ¿La manera de cuestión de la estética en el sentido de la de la Cámara, entonces, por ejemplo, ustedes habrán estudiado ya lo de glaber Rocha, cómo se inventan la estética del hambre? Porque era como si nosotros no tenemos todo el aparataje de Hollywood con lo que tenemos que tenemos que hacer y eso crea una estética, entonces a mí me.

Me parece que mucho que el desfase entre lo académico y la industria está en que la Academia estudia todo esto. Y la industria no le importa nada de eso. ¿A la industria le importa es esto? Entonces yo me concentraba acá porque yo critico el guión. ¿Criticó la actuación, criticó entonces ahí si se ponen bravos y se, pero por qué a ver crítica ver si critico la representación del colonialismo al libretista le importó un carajo? Oye al director y a todos. Si en cambio digo es que la cuestión de los personajes de Escobar, el patrón del mal en sus primeros 25 capítulos, está mal establecida, con lo cual la intención narrativa se pierde. Ahí se dice en este tema está hablando de la construcción del relato, eh, de ese tipo del craft, del negocio, del eso. Y yo eso lo pongo. Para terminar esta primera parte. ¿En relación con que, por ejemplo, y tu vas a estudiar las culturas indígenas? ¿Vas de los guaraníes una comunidad específica? Usted no llega y dice de una uy, los los guaraníes son machistas. Uy, los guaraníes son violentos. ¿Lugar no usted? Los escucha, los estudia y ve cómo su lógica y de su lógica lo lo lo explica. Si ven, o sea, no es un acto de que tú le impones, sino que escuchas y ahí aparte sacar conclusiones y terminan

siendo sí son machistas, pero tiene que ver con. Una relación con armas, otro cuento. ¿El caso de lo audiovisual y sobre todo la televisión, la gente viene y opina y nunca le pregunta cómo es la lógica televisiva? ¿Cómo es que se narra cómo se graba, cómo se edita, cómo es el negocio, si fuéramos más respetuosos? ¿No estaríamos tan colonialistas en el que entraríamos a mirar cómo es que se hace y a partir de eso? Haríamos los análisis, entonces yo me he dedicado mucho a eso y por eso es que mis análisis son distintos a todo El Mundo, porque yo me dedico a analizar el craft narrativo en la lógica de allá adentro. Y si critico, criticó desde adentro. También puedo hacer lo, otro está todo bien, me invitan a un evento de. La representación de la mujer en la narco novela colombiana y lo hago, no hay ningún problema, pero. ¿También tengo que mirar ahí, cómo hace cómo cómo la narrativa, las mujeres, cómo, qué tipo de actuación tienen, qué papel tienen el libreto? No solamente eso que tienen para ahí, entonces visto desde ahí. 1 comienza a construir, pues pues estos paradigmas.

Y, por ejemplo, yo pues desarrollé una cosa, primero con el la telenovela latinoamericana, donde establezco como que hay, pues la matriz básica que la MX Venezuela que la. La el melodrama clásico que no tiene realidad, que es abstracto, donde mujer pura, tanto hombre equivocado. Está la brasileña, que es una narrativa más nacionalista. Es como todo en Brasil, más más para pensar en El País que para eso. Voy a la Argentina, dice una subjetivista, es más del yo puesto en conflicto por personal isis, la chilena que es más política de memoria y la colombiana. Que darle algún nombre será culturalista, pero básicamente lo que tiene la colombiana y parece que le va tan bien que coge todo esto y hace un remix. ¿Y hacer remix es el que? Hace que la termine la colombiana. Se da en exitosa en toda parte. Porque tiene un poquitico de brasileño en cuanto pensamos, la colombianidad, el ballenato o en la violencia o el narco, pero también la tienen los argentinos que hacemos novelas del yo. Pablo Escobar dio media tiene chileno que por ahí sale la violencia, la política y el melodrama no te deja de ningún.

Entonces hicimos un remix. Que tiene tumbao de toda parte y creo que eso es una de las explicaciones que hay para eso, pero también otras cosas que tienen la. Teoría colombiana es que ha sido una telenovela de autor como la brasileña y la Argentina en el comienzo. De autor en el sentido de que tenemos grandes escritores así una telenovela de. Región de localidad que su gran éxito ha sido local, el ballenato. Es una telenovela basada en el relato de mujeres. Las mujeres son las que llevan el relato de la. Nueva terna, colombiana. En los hombres, los hombres son una manada de tarados. ¿Es una telenovela experimental en cuanto construye, eh? Inventó la narco novela e inventó la bio novela larga porque en toda parte vio novelas. Juan Gabriel

hicieron en México y fueron 12 capítulos. Si lo hubiera hecho en Colombia 250 capítulos biomédicos, 250 capítulos, El pibe 100 capítulos. Nosotros le hacemos capítulos. Si no, nosotros le hacemos una historia de bio pero larga helenita Vargas, eh, haré Senado, todos lo hacemos.

Entonces son todo ese tipo de cosas y la otra cosa que tiene es que todo lo está pasando por la comedia, o sea, en Colombia no hay comedia, sino que hay. Ese tipo de cosas, entonces esto es como el la primera matriz. ¿Entonces la pregunta ahora las series, las series, pues son producto de las plataformas? Y las plataformas llega dicen uy para triunfar. Tuvo una primera época de las series que fue la serie la serie arte que cuando uno de los grandes series que era de Wire, Los Soprano smd kimball tipo. Pero eso ya pasó porque ya en ese momento era muy pocos. Los canales de series, las plataformas. Ahora haber tantas y hay tantas que no hay una serie que digamos la serie global, hay series en Apple está celebrando su estatus lazo en Netflix. Ya no hay. Eso, entonces, las plataformas decidieron ampliar el negocio en la forma de ampliar el negocio es. Ampliando los. Televidentes entonces para ampliar televidentes descubren que hay que meter cosas locales, coreanas, turcas, colombiana de tipo de cosas. Y entonces van a donde nosotros nos dicen, queremos que hagan telenovela, hagan series colombianas que están siendo muy exitosas en las. Plataformas pero no nos dejan hacerla como nosotros sabemos hacerla, no nos dejan hacer así, ni así ni así, ni así si no dice la para hacer así BCDE como ellos se la imaginan en Los Ángeles o en Miami. Y entonces por eso terminan fracasando porque no terminan siendo ni de allá ni de acá. Termina haciendo un remix. Mal hecho. Lo que tiene de bueno la televisión América la tiene es que 1 tendré que decirle a un niño, hágalo como usted lo hace. Y sería exitoso en El Mundo entero a los argentinos. Hágalo como usted lo hace, sería exitoso a los chicos ve, pero si les dicen a 1. Que haga una cosa brasileña porque por ley hay que hacer, pero a un estilo de Hollywood, pero no termina ni siendo ni un lado ni otro, y la de que lento es menor. Tanto que lo único que ha triunfado en las en las redes, en la serie, en las plataformas son cuando son super locales. Cuando el Escobar, el patrón del mal, es super local. Es colombiche, esta novela no la podían haber hecho en Argentina ni en otra parte.

STEVE

A comparación de narcos.

RINCÓN

Narcos, que fue hecha por ellos y fue un fracaso porque no. Eso no responde a la lógica nuestra ni a la lógica de ellos, entonces uno como latino ve eso y dice. Quizá un río, una otra policíaca

gringa, o sea, es ellos los gringos creen que todo es policiaco en El Mundo. Ellos viven de creerse los policías del mundo, entonces. Todo es policiaco, entonces todo es un matón todo. Es eso en. Cambio el el latino todo es como la estética de la pobreza, en el sentido que inclusive Escobar es un tipo que daré la pobreza de volver rico y luego el capita. Y cómo no importa, pero ahí. De cuenta que si uno ve a Escobar, el patrón del mal uno se ríe, no sufre.

STEVE

Pero se puede, digamos, dar que Escobar el patrón del mal, digamos, de una cuestión de que sí sale la pobreza, también narcos también muestran eso. ¿Pero podríamos decir entonces que em narcos como que espectacularizan eso?

RINCÓN

No, pues es que el punto de. Vista es distinto. Escobar, el patrón del mal en la historia del yo Pablo Escobar. El narcos es la historia de El policía de la DEA.

STEVE

Okay, aquí es la perspectiva del yo.

RINCÓN

Sí la perspectiva del yo, y aquí la perspectiva de la DEA. Ya eso cambia ya cuando el primer Capítulo de estos. Tipos llegan acá América Latina a Colombia. Ya, el policía anda perdido porque primero pasó por la Amazonía, después llegó a Bogotá. ¿Se habían venido de Miami Vice, cómo hizo? Para bajar hasta la. Y volverá a subir el tipo llega y en el primer capítulo segundo capítulo. Ya se se involucra en el cartel de Pablo una. Red de narcos de Medellín. Dice el tipo ni hablaba español la pena hablaba mal español. Y llegó bien. Primer capítulo ya fue y se. Metió a una reunión de los narcos. De Medellín no su. Mujer no hablaba palabra de español y ya tengo yo maestra de escuela popular.

STEVE

Salvadora blanca.

RINCÓN

¿Sí, entonces, pues esto ya le quita la verosimilitud mínima narrativa que tiene, entiende entonces ya no? ¿Así no cambies coger el Pablo, yo qué pasa? Que es el la gran virtud y el

grave error. Nosotros conocíamos a pablito. A pablito joven. A pablito delincuente a pablito familiar a pablito y después si llega eso, el narco em el capítulo 25. Tenemos 20 capítulos contándonos, quién es por eso se vuelve el héroe, porque él no, aunque sea un niño maloso, aunque sea un joven maloso, entonces con eso no lo dice, pues el pelado está luchando para salir adelante.

Sí, cuando hizo plata lo primero que hizo fue invitar a una rumba a todo el barrio, esse man es un putas. Y lo segundo que hizo fue darle trabajo a su amigo, ese man es un bacán. Y en el capítulo 25 aparece el señor Cano del espectador, todo burgués, el señor Galán, un político de moda de eso sin historia. Y un policía aman a andar la vida. Este mal entonces. Quieren que mostrar que estos son los buenos y este es el mal o no, y dices todos los malos, o sea bien dañá es la felicidad de este mal. 1 año eres China historia si hubieran querido. Mostraron Pablo malo hubiera mostrado pablito. Niño, Galán, niño, Cano, niño y de pronto Garzón, niño entonces 1 va viendo cuatro niños, pablito que delinque de niño Galán. Que siempre quiere. Triunfar o sexo porque quieren contarte que es un genio. Cano, un periodista. Que cuenta historias y Garzón, un humorista que critica todo y 1 va viendo pedacitos adolescente los cuatro. Y ahí sí 1 comience a. Comparar que el malo es Pau. Pero si dejan a. Pablo, solo por eso Pablo te vuelve el héroe. Es un problema de libreto. Y ahí aparece ese tipo de cosas acá, en cambio es. No es ni pobre niño en Europa. El primer capítulo. Pablo, además, es una máquina sexual copia 5 modelos de las come a todas. O sea, cosa que no eso es. Propio de los gringos, lo gringo es. Sexo y bala. Eso yo lo explico con un ejemplo. Que es concreto esto es problema. De la estética del hambre o la pobreza, estética de la pobreza.

Los gringos como no tienen nada que contar, todo lo espectacularizan le imponen helicóptero, cámaras, efectos en grúas, todo el show, arman el show porque no tiene nada que contar. Y tiene plata, hay que gastarla. ¿Los latinos somos pobres, entonces cómo narramos? ¿Lo que pasa antes y después del show, entonces? Está pablito y dice Pablo. Ahí oírme hombre hay que matar a. Este man listo. ¿Porque me faltó? Escena es la siguiente escena, no, no mostramos que lo mataron, sino sale. En un televisor la noticia en noticiero urgente. El narcotraficante Pedro Pérez fue asesinado a las carreteras de Medellín. Se está averiguando y que parece que fue Pablo Escobar siguiente escena Pablo y sus amigos. Cumplido mi jefe. Listo son 3 escenas de aula a Cámara. Pobre, tenemos plata para tener el show. De las cámaras ni nada, entonces. Hacemos así los gringos, hacen lo que hacen es. Pablo dice que matarlo y duran en el show. 35 minutos. De balacera va. ¿Y después pasa eso entonces? Ellos muestran hecho nosotros todos lo tenemos que conversar. En una estética de la conversación vamos a. Tener esto lo hicimos. Y lo

que hicimos no importa y pasa también con. El sexo aquí. 10 minutos de sexada. Aquí no uy esa chica me gusta. Y después para otro día. Uy estuvo más rica, no, no muestras nada, no muestras nada. Es pásate una vez a la conversión. Entonces puede ser una estética, pues de pobres puede ser que lo hagamos por pobre, que lo tengo plata para eso pero. Hace parte del asunto.

STEVE

Entiendo, entonces, ahí sería esa intervención, digamos, de las plataformas como Netflix que. Ya han cogido también, digamos, muchas veces esos productos lo que tu dices y lo intentan..

RINCÓN

Lo que pasa con las plataformas pasa una cosa que es muy. Fuerte y ha pasado siempre con la industria cultural gringa. Que es prefieren. Perder dinero. Pero no cambiar el formato. Porque ellos están clarísimos. Que el poder está en el formato. Entonces, por ejemplo. A veces historia. Que tú la puedes ver donde sea. Vamos, digamos la historia. A ver es que no me acuerdo de quién es. Pero de un. De un. Cantautor brasileño muy famoso, digamos que sea Caetano Veloso. ¿Y la historia que existe sin que es verdadera la explicación en la que puede, no? Ser verdadera y el tipo. El tipo. Le hicieron un documental y él no firmó el release hasta. El final digo yo no. No firmó la release hasta. Que no termine esta vaina. Entonces el tipo. Grabaron las escenas y se dan todo. Y al final no. Y le dijeron. Que firmara el release y el tipo dijo no. Yo no fui mal y porque el. Que está ahí. Soy yo la historia que está ahí, soy yo. Los amigos que salen son los amigos en mi los conciertos que salen soy yo.

Porque Todo bien, pero el resultado final no soy yo. Yo soy eso. Porque el formato HBO o Discovery es es siempre alguien. Busca o hace algo, chico buarque o el que sea es un niño pobre. Que tiene un talento. Se meten las drogas. Es mujeriego. Y después termina siendo un cantante atribulado. Pablo Escobar es un criminal y se preguntan quién lo mató y aceptó para. Entonces, ellos siempre tienen este formato y si tu no lo cumples, no te financian la película no te financian. El tipo de color. ¿Por qué esto es importante porque esto? Moldea el gusto. Y el consumo de la industria. Si tú cambias de diversificar tus consumos. Tú puedes huir. De los productos. Eso pasó con la telenovela mexicana pero mexicana nunca cambió. Porque la más fácil de ver mundialmente. Y ellos insistían en ver eso. Televisa compraba las novelas colombianas y no las pasaba. Para que la gente no viera otra. Es como la comida, si tú has comido toda la vida arepa de huevo. Erika hueva, el pivot de limpieza y. ¿Un día come? De maíz y otro día comedy comentaba diversificar. Te pierde el monopolio arepa web, entonces televisa

hacía eso y entonces cuando compraba Betty la fea, pero no la pasaba y pasa la convertida en la bahía más linda de. Compraba café con el aroma de mujer y la convertía en Islandia. Amor compraba, señora Isabel la convertía en esperándonos de que entonces eso era muy fácil, entonces el la lo gringo se basa en que no. ¿En que? Consumamos la misma televisión siempre. Sí, eso se diversifica, pues el negocio este año un poco.

Entonces si usted ve ahora, Disney quiere seguir insistiendo en que no HBO, que logramos una vez por semana que no cambiemos, que no hagamos maratón todo porque quieren insistir en que ese tienen la plata y quieren por la plata no modificarlos. Cuando ahora las plataformas. Les pasa lo mismo, dicen, queremos públicos locales con televisión local, pero sin negociar el formato. Si negocian el formato, pues se ampliarían las condiciones de consumo. Y eso es lo que les termina por no gustar, porque a nivel. ¿Industrial tengo que? Tener control es una es un problema de Industria. Industrialmente yo tengo que controlar todo, o sea te lo pongo en términos fáciles. Si yo vendo ajíacos. Y diversificó mucho la comida. ¿Cuando tengo mucho éxito, finalmente tengo que producir milagros por día, pues me da mi amor que producir 5 ajíacos cuatro sancochos 7 estos un sí, entonces ves entonces la televisión es un poco eso? Um porque hace una industria que quiere ser masiva, no pretende ser arte. Es la diferencia, o sea. Otra cosa es que queríamos hacer arte si queremos hacer arte, cuando hacemos películas que nadie ve.

STEVE

Jajajaja Películas que nadie ve series nadie, series que.....

RINCÓN

Las series independientes, el cine independiente por ejemplo, es independiente de los públicos y de finales felices. Es un público es una películas independientes porque son independientes de la forma de narrar, son independientes que no tienen, siempre tiene un final triste, es como si la vida fuera una porquería. La televisión cambia el relleno. Y siempre es independiente, le gusta al público del público, no le gusta el público es bruto. Entonces bajo ese principio, pues es muy jodío.

STEVE

Ahí llega a una cuestión así, no que hemos a para mí a veces es un poco difícil de entender. Hablaste por lo menos de esas películas independientes, de su contenido independiente que muchas veces. Ahí por un lado, la. Gente lo hace por lo menos. Fui a ver una una madre.

Universidad Nacional, perdón la javeriana. ¿Y si no hay un final triste verdad? Pero también termina la cinemateca en todas esas dos cuestiones, en un cine independiente que muchas veces nadie le gusta, pero un cine que yo percibí ayer en su manteca, todo mundo bogotanos roll, así no todo, pero el follado intelectual no vamos a. Ver una niebla. El conflicto armado colombiano sí una cosa así, pero a la vez para otro público, digamos, lo jocoso por. ¿Esa, qué es esa película? ¿O sea, qué es eso entonces ahí donde viene eso que hablabas? Través de la industria que ellos saben, esa fórmula, ese formato. Y esse es el que vende ¿Que queremos cierto? ¿Cómo nosotros? ¿Empezamos a hablar de ahí, un tema y un concepto que utilizaste en um de los artículos que es soberanía audiovisual, desde qué punto llegamos nosotros? Porque si uno ve una película así la gente, yo tenía un amigo que me decía, pero es que en Colombia no es todo contemplativos o una escoba? La imagen de una escoba en una habitación 2 minutos.

RINCÓN

No es que, por ejemplo, parte del. Cuento es sino el, me parece todo tiene que hacerse, o sea, no hay ninguna cosa que sea malo de eso, pero por ejemplo, el cine independiente lo vemos, los que nos creemos. Mejor dicho, voy arrancar de para atrás en una cosa. Para mí el concepto más claro de todo lo audiovisual de todo el consumo cultural. Es el estilo de vida. Entonces uno consume lo que le. Aporta el estilo de vida. Entonces la gente que fue a ver la niebla. Se siente mejor que todos los bogotanos, se siente muy consciente, pero una persona que ya estaba convencida de eso antes de entrar a eso, casi barra confirmar su. Su posición ante. El Mundo. ¿Una película como la niebla deben de ver a los militares, no? Los que estamos convencidos, entonces vámonos que estamos convencidos. Entonces el cine colombiano la pata cuando la violencia y denunciando la violencia y la vemos, los que ya estamos convencidos que la violencia es pésima de que los militares no. No se fue de. Putas de que la el sistema es una mierda, lo vemos los mismos, entonces no. ¿Dice, pero por qué? ¿Y el público general no ve eso, entonces de alguna forma es una incapacidad de conectarse con las audiencias y en eso? Lo llama lo que hacemos, es decir que la gente es bruta, ya es una de las preguntas que la. Gente es bruta. O el bruto soy yo que no soy capaz de conectarme. Narrativamente, para mí el problema es tuyo, porque si yo doy tan inteligente narrativa. Tengo que poder conectarme con la sociedad, si no, dónde está tu inteligência.

Mi inteligencia narrativa se define por llegar a la gente. Si no llego a la gente, pues muy bien me parece maravilloso lo que queramos. Para este tipo. De cosas, entonces no siento que eso no

hay que hacerlo porque es parte del desarrollo de la. Industria hay que hacerlo y. Todas las formas hay que hacerlas, no hay, hay también cine de minorías, también está válido y no hay cine de mayoría. ¿Es todo eso, está bien válido para para ese tipo de cosas, entonces? A mí lo que me parece que que que lo complicado de esto es por. Ejemplo hay películas. Que se vuelven complejas porque el lugar de contar linealmente las cuentan en diferencia de temporalidades. Que de pronto no tiene ninguna gracia. Entonces cuando tú me preguntas soberano visual, yo creo que en eso la telenovela las la televisión colombiana ha sido genial. Ya si tú ves. Cualquier historia de cualquiera de la que quieras, te pongo la más. Pueblos de la niña, pero la telenovela la niña. Es la mejor. Relato audiovisual que ha contado. Lo que significó el acuerdo de paz y la reinserción de la guerra. ¿Mejor que los documentales que los transmitía que otorgan hecho por qué? Porque mostró la historia. Difícil de una mujer que se reintegre y tiene que estudiar y trabajar al tiempo. Y la vida difícil que le toca aquí cuando era guerrillero lotean que el tanto como en la vida normal que era estudiar eso que se enamora, que tiene su amorcito toda la vida, que es super bacano, pero que además convive con el militar, la hija del militar que lo perseguía de ella, o sea, conviven. Y, durante 100 capítulos se cuenta la historia de cómo es de difícil acondicione la pobreza, lo difícil que es este país, lo que le asista a los residentes un relatado. Y lo cuenta en forma ficcional de historia, entonces es muy buena. Las narconovelas son los mejores relatos que del narco en Colombia. Puede que tengamos discusiones de punto de vista ético, pero pero el narco colombiano está muy bien narrado.

En en las telenovelas colombianas para ese tipo de cosas, el asunto del feminismo en Colombia cotidiano Betty la fea para entonces las feas. Es un acto de autonomía. Empoderamiento femenino a través del humor que el último matrimonio feliz es la violencia intrafamiliar, las mujeres porque aguantan todos a relizando, cuenta la historia de. ¿La mujer popular y cómo tiene que salir adelante luchando contra todo? Entonces ahí hay soberanía, se parecen a nosotros, cantan como nosotros hablan como nosotros, la Cámara. De 9 como nosotros yo no. ¿Como nosotros entonces ahí se ha podido hacer en términos de cine la pregunta, entonces ahí nos dice en cine cuál podría? El equivalente, entonces está helado industrial oso que es de rugarcía que digamos. Es un cine. Para pasarla bien para desconectar está bien. Pero es muy colombiche, o sea, puede que a mí no me guste, pero que el paseo. Parece un documental colombiano. El paseo, tuve ves el paseo y tu dices, ay sí, yo vi un tipo en la carretera Barado. ¿Eso hicieron eso? ¿Yo vi un tipo de Miami haciendo eso, yo vi un ve, o sea, de alguna forma espejea como somos, que es una comedia simplona, sí, pero es una cosa que le parece a nosotros, eh? ¿Películas? Hay un programa que no escuché, pero ayer en caracol. Y el Prince en todo. La mejor película cine

colombiano la historia hicieron como un debate y con un poco tu mente. No hace falta decir elegida. ¿Pero por qué gusta, por ejemplo? La estrategia del caracol. Es de otra época, pero es muy colombiano. Es de otra época tiene el humor colombiano, tiene la recursividad del colombiano, tienen la cosa el colombiano, la discusión política del colombiano, entonces me parece que la Estrategía de caracol.

¿Históricamente siempre se há dicho que la mejor película de cine colombiano, porque es que es colombiche, no? No era que falte puede pasar. Acá ven con estética de calles cachaca además. Ve pero si no va. A mirar de otro lado, pues de pronto alguna de Pacho motiva en la costa de pronto alguna de Víctor Gaviria en Medellín la de Laura mora, que también dirigió mundo y la del matar a Jesús que es espectacular, si uno va a Cali pues lo de Cali es rarísimo, sí, pero lo de Cali es rarísimo porque son películas de género de gente que sabe. Mucho del cine. O. Sea 1 de mayo, la mansión de Araucaima me encanta me. Parece que es espectacular. Pero soplo de vida me parece que es un ejercicio más de género que cualquier cosa. De Luis Ospina. Dorado hasta algunas cosas. Chéveres el mismo Óscar campo también ha hecho cosas chéveres. ¿Me entiende? No cuando le puso a hacer ficción cuando ya documental los kakapo era el chévere, el rey de devorado. Creo que es buena película para mostrar el narco caleño, o sea, te das cuenta que sí hay un intento. Hay un intento de soberanía cuando decidimos ser nosotros, como mucho más potentes narrando como nosotros somos. La soberanía audiovisual no está hecha, es una búsqueda.

STEVE

Contando nuestras historias, quiénes somos, no entiendo bien eso un poco más a ese narrarnos como nosotros, pero tú me decías, la Cámara se mueve como nosotros, o sea, ya en una cuestión de un del lenguaje más técnico.

RINCÓN

Es que es una pregunta que si yo tú me la haces muéstrame eso, te digo, es una búsqueda. Yo no creo que esté hecha a mí me gustaría que, pero en el caso colombiano creo que hay dos cosas que se. Pueden mostrar. Usted vea una película Laura mora vea apocalipsis Tour. Una vaina de un director que también contó una historia país. La del joven director Víctor. Usted ve ahí veo una estética de país. Se ve que la Cámara. Que la estética no importa tanto que importa son los personajes, la acción. Tú nunca dices que gran plano y matar a Jesús y hay grandes planes, pero en general. En general es una. Una una es un cine voy a decirlo con. Valorar esta opinando

moralmente todo el tiempo. En cambio usted ve cualquier película del Valle. Y lo valoral pasa a un segundo. Plano los pero una. Vez con un plano ya es un. Es un goce estético, goce visual, un gozo, una sabrosura de. Del de de de lo estético, de la vestimenta, de la piel, de El plano de la que los colores de la música, que eso no está en El País.

Entonces mucha gente que ve cine valluno Cali se esta mierda. ¿Cuál es el mensaje? Porque no hay mensaje, me entienden que hay en El País, hay mensajes todo el tiempo. Si ves cine costeño que hay muy poco, pero Pacho botella, por ejemplo. Hay 6 para el bajo caí ve ahí como que al rato hasta la Cámara los colores todos esto vierte y si ves el cine bogotano estos nuevos hipster. Todos son como te queriendo ser de Nueva York de París, como una vaina de. Intimista de nosotros, de gris. Entonces cuenta que independiente se puede ver y si tu ves, por ejemplo, pones un capítulo en una telenovela brasileña, un capítulo colombiano, una Argentina, es decir en usted 20, pero no hay nada. Las telenovelas brasileñas. Por qué dejaron de gustar básicamente por 3 razones, una porque hay mucha más oferta y ahora ya se puede reconocer la terminar ahora si la llegada a Colombia. Y antes si me gustaba mucho y. ¿Ahora no qué hacen para que guste la termina? Colombia tiene mal doblaje, mal doblarnos alma. ¿Tulare que no? No parece. Latino no sé dónde lograrán, pero doblan pésimo. ¿Entonces esa voz? Es para los brasileños no habla así piedra, pero segundo la terminó la extraña. Por el monopolio del globo. Que nunca lo critican a cualquier globo lo aman.

El monopolio en globo ha hecho que ellos hagan lo que les dé la gana y está bien, entonces, por ejemplo. Ellos para hacer una escena, la escena que que que que importamos contigo. Te cogen a ti en la calle después del bajando en el taxi, lo comprándolo con un plano abierto de par. Universidades, pues una secuencia visual de la Universidad. Luego esto es lo que llegamos acá y hola, hablamos. O sea, hay una construcción estética bastante chévere. La telenovela colombiana cuando llega a Colombia que le. Quitan todo eso. Le di tan todo eso. Y la ponen de diálogo un diálogo en diálogo en diálogo el diálogo. Ve porque, pues necesitan más ritmo. Lo cual demuestra que si hay algo y es que Brasil es un caso único, porque pues tienen una lengua propia, tienen industria propia, son 250000000 de personas, ellos no están negociar con nadie en el puto mundo, ellos ellos solo son autónomos, son. Los Reyes del mundo sol de. Entonces ahí hay hay diferencia, yo dicto un curso que se llama narrativas de América latina. Y está tratando eso que te estoy contando, qué aporta? Su imaginación. Chile, que podemos aprender de Chile rápidamente, voy de país por país, lo más obvio. Y entonces trató de descubrir qué es lo que cada país tiene propio y cómo eso lo podemos después. Hacer la antropofagia cultural de

Brasil. Sí, pero al revés comernos entre nosotros latinoamericanos y producir. Nuestro propio estilo. Que dejemos de solamente copiar a hollywood, y copiamos ahora a Brasil, copiamos a Bolivia, copiamos a Chile. Copiemos a Cuba, copiemos a México y nos comamos y lo hagamos com colombiche. Esa es intención del curso, una conciencia narrativa diversa de las estéticas de contar de América latina.

STEVE

Claro está, atravesada por una cuestión, cómo sabemos que sí, entonces el lenguaje visual ¿Una cuestión de la identidad, no? Entonces, como nos, por lo menos Frontera Verde, una serie colombiana, pero. Digamos lo que tu dices. Todo eso es lo que tú has dicho. Yo como puedo decir eso sabiendo que hay tanta diversidad, digamos de. Lo que tú. Dijiste del lenguaje valluno, el lenguaje. Y todo esa. Diversidad esa multiculturalidad que hay mismo en Colombia no la puede poner en contexto latinoamericano. Imagínate tú lo acabas de. Decir en.

RINCÓN

Pero es que no hay que ir a las esencias, es una cárcel, y es el peligro que estamos en el mundo contemporáneo porque tú estás cayendo, uno está terminando siendo encarcelado en soy afro. Feminista ambientalista, gay, cuatro cárceles. Entonces yo creo que lo bonito del audiovisual y la del arte y de la narrativa es que es un remix. Yo lo llamo bastardo, son culturas bastardas, no sabemos ni. Tú te pones coges una Cámara es un documental y. No sabemos. Una parte de ese documental parte del gringo porque somos hijos de la cultura gringa.

STEVE

No hay.

RINCÓN

No hay cómo, somos hijos de la cultura, pero también somos hijos de la cultura local te sale un poco al baño. Y de pronto, ahora que estás en en en la triple frontera te sale un poco guaraní y de pronto te sale un poco brasileña y de pronto te sale un poco venezolano y de pronto entonces tu comenzaba a decir, pero tú no eres consciente de eso que me daban cosas que no son topes. Llamo cultural bastarda. ¿Y es como? América Latina. No conscientemente nuestra gran riqueza es que nos expresamos bastarda mente. Pero si somos bastardos, lo que nos va a dar, digamos, singularidad. Es narrar de donde somos. Que el grave error de la televisión mucha televisión América Latina quiere narrar como Miami.

Ahí sí estamos miando fuera del tiesto porque es como. No narrar como sería paisa, como sería valluno como sería de anero como sería bogotano, escoja todo de esa bastardía que tiene y narre de lo suyo, y esa localidad es esa textura, esa música te va a hacer potente, entonces, por ejemplo, creo que lo. ¿Que hace una genia como? Como lo que hizo lo que hace, lo que se llama martell 5 películas y es una genia, pero como narra ella, como salteña y desde lo sonoro, porque desde el mundo andino es lo sonoros lo que da lo que da pie para eso.

STEVE

La Cienaga!!

RINCÓN

Exacto, La Mujer sin cabeza, el mismo asama todo y una persona como Claudia Llosa en en Perú con La Teta Asustada o la de Paraguay de la hamaca paraguaya, o Brasil y de los nuevos no sé. Pero los clásicos Glauber Rocha y de esa época y va qué Colombia? Y encuentras cuenta un gran eh. Víctor Gaviria es auténticamente colombiano. Laura mora, auténticamente colombiana, eh, Carlos Mayolo más no se puede ves, entonces? Yo sí creo que lo. ¿Que el el problema es encontrar esto es brasileño, no? Yo le digo a esta gente. Por ejemplo, en el curso. Vamos mirando tranquilo, o sea, no es con. ¿No es como que? Que sea exacto es un juegos para que. Usted aprenda a ver. Si se imagina a mí no me. Interesa que usted aprenda eso Mucho, porque claro. Sí también, pero el profe entonces todo es así. ¿No? es que simplemente. ¿Es una cosa de de mirada, de por dónde queremos trabajar esto? ¿Espérate que te vamos ahora aquí?

STEVE

Sino que yo también lo trato de entender un poco eso. Hay otro concepto que propone un historiador del arte se llama Nicholas Mirzoeff, no sé si lo has escuchado. El tiene un artículo que se llama el derecho a mirar.

RINCÓN

Por ejemplo, esto es que hago, la cultura Mainstream, la lucha es por la emancipación. La lucha por la cultura Mainstream, blanca, occidental macha, religiosa es esa es la gringa. ¿Entonces Chile, qué aprendimos? Narrativo de la política de marcha, de la poesía, del autor del salario, porque es muy pop del argentino, narrativas culturosa, de estética rockera, azumbres histórica. Narrativa de la infancia, cultural del sabor y el color, las alegrías narrativas quieta sutiles sonoras. Tierra antes. Andino narrativas cerca de lucha del viento, resistencias indígenas, Cuba, narrativa

revolucionaria de izquierda consumen. ¿Entonces no es que sea esto, eh? Pero tratar de decir. Todo eso está. Ahí presente y para estos pelaos que nunca han visto América Latina. Pues es como. Nunca he conseguido que haya más de 2 personas que hay un país de América la.

STEVE

Sólo Europa?

RINCÓN

No, sólo Estados Unidos.

STEVE

Sí hay una problema. En el caso de Brasil hay una desconexión de no sabía nada hasta que llegué allá.

RINCÓN

Si, y por más que digan que quieren integrar, no ellos no son nada. Entonces claro eso. Entonces esa es la parte que uno dice puta vida. Entonces, y el problema de Brasil. Lula intentó que fuera ellos latinoamericanos, pero en esa época hay Lula dio tanta plata que los académicos que habían querían ser gringos, fue terrible, o sea. Se dedican a hacer científicos, entonces la academia brasileña obra es pura de dedicada al método a la estadística parecer científicas y científicos, y una amiga le pregunté qué piensa de una cuando cuando lo de Lula y Dilma y me dicen yo de eso no opino, yo soy. Scientist Ah no. Lunes acaba de. ¿Subir el salario les abrió la Universidad y ahora no, sí no, no acepta a nivel, por eso no pueden hacer esas vainas, ves?

STEVE

Yo que yo te contaba todo era para intentar desenvolver el tercer capítulo que yo trato de hacer y es, entonces, si existe ese concepto en ese historiador, Nicholas Mirzoeff. Él habla de ese concepto de la visualidade, como un eje poder digamos de quién tiene derecho a mirar históricamente que han tenido el derecho a mirar. Se concentra em esto, entonces. Si uno ve Estados Unidos, digamos, la hegemonia de los Estados Unidos ha tenido el derecho de ellos, han mirado y ha contado la historia como se le ha dado la nada. Entonces por eso intenta decir cuando el título bueno que ahora es de soberanía y ese sería nuestro derecho. ¿A mirar a cómo? Nos vemos nosotros, cómo nos queremos que nos. Entonces, por eso era era que intentaba entender un poco, digamos, cuando hablamos de eso, era cierto visual, yo como puedo decir

entonces que esta serie de Frontera Verde, cierto? es un producto de la industria estadounidense, pero también es un producto de la industria colombiana, pero tiene estas fiestas. Características que me que me dijo.

RINCÓN

Sí, no, pues lo que dice Fredric Martel... ahora te regalo unas cosas que el tipo dice todo, la cultura del mundo es es una cultura del mundo totalmente americana que ellos ganaron. Ellos ganaron la guerra de las de las plataformas y de las que el soft power, todo El Mundo incluido en China. El libro habla de escultura, maestro dice. Todos somos, pero lo bueno es que todos en simultáneas somos hijos. La cultura nuestra, entonces dice por lo. Menos que somos hijos de dos culturas. La gringa y no. Por lo menos dice esa parte, con lo cual. Pues es chévere. Porque por lo menos hay un chance, pero yo digo mucho más allá, ojalá fuera la nuestra. Y la gringa.

STEVE

No la gringa...

RINCÓN

No, y ojalá fueran las dos nada más. Porque otra es bipolar. ¿Me entiendes? Somos muchas cosas sea. Por eso es que es tan importante el consumo cultural hacer un consumo cultural sostenible. La forma de hacer la soberanía cultural. Porque de alguna manera, la soberanía audiovisual cómo se gana? Se gana desde lo popular, porque no hay nada más soberano que lo popular, dado que lo que popular no se conceptualiza, sino que se narra, pone el cuerpo y celebra lo festivo colectivo. Es la forma de hacerlo sostenible como en la ecología, y es que en la medida que amplifiquemos las. En la medida en que apliquemos, expandamos los consumos culturales. No solamente audiovisuales. En esa medida nosotros. Vamos a. A expandir nuestros gustos, nuestras miradas muchos. La mirada no se expande solamente por criticarla. Sí por por por degustar todo tanto muchos hechos que de esa. Gente que tú hablas. Después ponen ejemplo de una gran cantidad de productos hay orientales iraníes, ampliación de mirada bien. ¿Pero cuánto han visto de los productos populares cuanto han visto la televisión comunitaria cuanto han visto de otro? Eh, de lo popular no nada tienen que aplicar mirada es una cosa grande. Mirar está bien. Está bien que cuando vamos a un iraní africano, africano no existe, no existe africano, pero existe el nigeriano

STEVE

Si, el nigeriano, olvidé cómo se llama?

RINCÓN

Si, eso, que consumamos de todas partes. Pero por ejemplo, en Brasil. El nordeste narra distinto al pantanal, al gaucho, entonces tipo de cosas ve entonces. Nosotros siempre hablamos de eso, pero nunca hablamos como la diversidad latinoamericana asumida como mirada diferente, diversa. Ve entonces, esa es la parte que el cine ha matado un poco, porque siempre. Andan en una. Negocio del mundo, pero es parte de su cuento, no es parte de lo. De lo que corresponde con nosotros. Entonces. Ven te muestro dos cosas acá

RINCÓN

Si te interesa este libro para buenísimo que hablaste es bueno que están internet. No tienes que llevarte. Si lo quieres, te lo llevas y lo coges para otro. Llevaba la Universidad, lo dejate de regalo. ¿Es cómo se transforma la mirada en las comunidades indígenas de la Sierra Nevada? ¿Una reflexión sobre la mirada espectacular, cómo mira primero cómo miran después? ¿Como mira eso? Está en internet como te digo, pero es todo sobre este último que hablaste, la formación antropológica, la mirada. Y tomo primero los miraron, luego ellos se comenzaron a hacer representados, desde luego ellos comenzaron a. Mirar y como ahora no quieren ninguna de las cosas anteriores, no quieren ni mirar ni se. Han mirado ni representarse. ¿Entonces, puede que te te parece? Eso también está en internet, pero también te lo puedo regalar. Básicamente hay dos capítulos ahí que son. Chéveres para el caso tuyo, uno el de Jorge Carrión que es el papa1 Hablando de series que habla sobre la Serie de televisión como arte contemporáneo. Hay outro artículo de la serialidad latinoamericana, de la joven adriana. Y está um mío que es sobre culturas bastardas, entonces esos 3 capítulos pueden servirte como mirada de esse tipo de cuestiones que te lo regalo también si quieres, los dos si quieres.

STEVE

Sí, eh. Digamos que era básicamente eso que yo necesitaba entender para poder, digamos no criticar, pero pero sí tratar de entender desde otra perspectiva esa esa serie cuando yo porque en un en un comienzo fue ese conflicto que yo tuve, no porque yo hablé cuando yo entré propuso el proyecto para la maestría y yo hablé identidad latinoamericana. Otra claro, ahí me. En las dos primeras. Materias de la de la maestría me. Me di cuenta que la identidad latinoamericana y que claro, no existe como yo soy capaz, pero entonces cuando hablamos, cuando yo le decía, bueno,

el profesor de metodología de la historia. ¿Esta cuestión de de narrar, eh? El cine no es el cine, ese serie audiovisual, ese audiovisual colombiana narrativa audiovisual colombiana, sí, pero amnesia, pero. ¿Cómo puedes decir sabiendo que hay tanta diversidad?

RINCÓN

Sí, pero bajo ese principio también es ponerse a qué? Nunca se podría hablar de nada porque todo es diverso entonces si si, si no, como decirlo está bien. Entonces un decirle es que a mí lo que me molesta muchas veces es eso, entonces no imposibilidad, porque claro, técnicamente nada es universal, pero entonces, de dónde? Entonces, por qué sí decimos que los gringo, el gringo ahí sí ves.

STEVE

Y Carrión habla un poco de eso. Carrión decía, básicamente que para él, también había como lo gringo y lo otro que había triunfado, digamos, desde el audiovisual era el manga.

RINCÓN

Sí, sí, pero. ¿Pero te das cuenta? Entonces, eso sí, es único. Y lo gringo también es diverso.

STEVE

Y más ahora, hay 60 millones de latinoamericanos.

RINCÓN

No por eso y afros y asiáticos y ves. Pero, entonces es como que el imperio sí es esencial, pero nosotros no somos tan esencialistas. Entonces, por eso te digo que de pronto la cosa de cultural bastardas puede ser chévere, porque te dice es una es una identidades bastardas remix. Yo le llamo reciclar, identidad de reciclaje. Entonces es mirar eso. Trabajar desde el reciclaje. A mí me gusta y por ejemplo me defino como un pensador reciclaje. Porque lo que hago en la vida es robar ya mucha gente y reciclar bajo mi idea. Mucho de eso es ser bastardo, yo tomo todo lado, o sea, yo he leído menos que todo el mundo, Soy menos inteligente que todo el mundo, pero soy mejor reciclador, por eso me va mejor. O sea, mi singularidad es el reciclaje. Y entonces por eso conceptos que yo creo son reciclaje y me va bien. Pero hay gente que intenta buscar conceptos complejísimos. Yo uso culturalas bastardas, y le va bien em Brasil. Por ejemplo, em São Paulo lo citan muchísimo. Y hay otro que citan también mucho coolture ciudadanía celebrities. Y yo lo hice por joder por divertirme. Y como son divertidos pegan. Sí me entiendes. Digamos, pues si te

pones e inventas la categoría, la política del hipertexto.

STEVE

Y, bueno, ya por último, precisamente quería hacerte una invitación allá en la Universidad existe un proyecto de extensión que es sobre un CineClube. Entonces prácticamente son tomadas películas latinoamericanas. Y se hacen proyección en una sala de cine que hay allá en Foz de Iguazú, después siempre hay un conversatorio, invitamos gente, críticos, investigadores etc.. Te extendo la invitación por si algún día quieres entrar y ver una película en el caso de que hayan sesiones virtuales.

RINCÓN

Si, vale, cuadramos para eso. Puede ser interesante, nosotros tenemos una serie, lo que pasa es que no sé donde se conseguirán los capítulos "Que es los latinoamericanos", entonces, hay un capítulo de cada país. Entonces, los brasileños, los argentinos. los colombianos. Yo hice el capítulo de cómo somos los colombianos. Es un ensayo audiovisual, con esta reunidos. Toca buscar en Google drive a ver dónde la podemos conseguir. Eso puede ser interesantes para ustedes.

STEVE

Y la otra situación, tal vez es una invitación porque al comienzo yo le dije a mi profesora orientadora de entrar en contacto contigo y tal vez tu hacer parte de la banca de maestría. Porque es posible un profesor de planta de la universidad y otro externo.

RINCÓN

Listo, cuadramos, yo mientras pueda servir con mucho gusto. Usted me escribe ya tiene mi WhatsApp que soy más rápido por ahí. Que por correo soy un poco lento.

STEVE

Listo, perfecto, cualquier cosa yo te escribo. Muchas gracias, Omar por el tiempo.

RINCÓN

Listo, perfecto.