



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

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**TROPICALIZANDO LA MIRADA GÓTICA  
UNA REVISIÓN DECOLONIAL DE LA MANSIÓN DE ARAUCAIMA**

**LIBIA ALEJANDRA CASTAÑEDA LÓPEZ**

Foz do Iguaçu  
2020



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

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**TROPICALIZANDO LA MIRADA GÓTICA  
UNA REVISIÓN DECOLONIAL DE LA MANSIÓN DE ARAUCAIMA**

**LIBIA ALEJANDRA CASTAÑEDA LÓPEZ**

Disertación presentada al Programa de Posgrado en Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial para la obtención del título de Magister en Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo dos Passos  
Miranda Name

Foz do Iguaçu  
2020

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

C346t

Castañeda Lopez, Libia Alejandra.

Tropicalizando la mirada gótica: una revisión decolonial de la Mansión de Araucaima / Libia Alejandra  
Castañeda Lopez. - Foz do Iguaçu, 2020.

117 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação  
em Literatura Comparada.

Orientador: Leonardo dos Passos Miranda Name.

1. Gótico tropical. 2. Literatura e cinema - Colômbia - séc. XX. 3. Literatura comparada - decolonialidade. I.  
Name, Leonardo dos Passos Miranda, Orient. II. Título.

CDU: 791:82.091(862)



LIBIA ALEJANDRA CASTAÑEDA LOPEZ

**TROPICALIZANDO LA MIRADA GÓTICA: UNA REVISIÓN DECOLONIAL DE LA  
MANSIÓN DE ARAUCAIMA**

Disertación presentada al Programa de Posgrado en Literatura Comparada de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial para la obtención del título de Magister en Literatura Comparada.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Leo Name  
UNILA

---

Prof. Dra. Mariana Cortez  
UNILA

---

Prof. Dra. Livia Santos de Souza  
UNILA

---

Prof. Dra. Bianca Stella Pinheiro de Freire Medeiros  
USP

Foz do Iguaçu, 27 de Abril de 2020.

## **AGRADECIMIENTOS**

En primer lugar agradezco a Leo no solo por su orientación, también por su apoyo a lo largo de este tiempo de aprendizaje que hemos venido compartiendo. Agradezco a Tereza Spyer, maestra de la que siempre me sentiré agradecida por su generosidad y su calidad humana, que la hacen un ejemplo a seguir. A mis queridos profesores de Cine, quienes siempre me han brindado su ayuda, sus consejos, su amistad, por creer tanto en mí y a quienes siempre tengo en mi corazón. Al profe Ignacio por su colaboración, su conocimiento y por brindarme la mano cada vez que lo he necesitado. Al profe Eduardo, por su compromiso, sus palabras y su calidez. Agradezco a mis profes de la maestría, por alargar mis horizontes, por su paciencia y cariño.

A mis queridos amigos por tolerar mi humor y por su empatía incondicional, por los cafés, las cervezas y las largas conversaciones, por su afecto a pesar de las distancias y el tiempo. A Mateus por su amor.

A mis colegas, por ser tan brillantes y solidarios en cada circunstancia.

Y finalmente, a mi queridísima madre, que me acompaña, me calma y me inspira día tras día.

## RESUMEN

El Gótico Tropical engloba manifestaciones literarias y cinematográficas realizadas en Colombia entre las décadas de los setenta y los ochenta del siglo XX. Con todo, consideramos que dicho término abarca las formas heterogéneas del gótico en Latinoamérica, y evidencia el lugar fronterizo del gótico en la región, al tiempo que revela su evolución a partir del diálogo con diversas expresiones artísticas. De esta manera, analizamos la obra literaria *La mansión de Araucaima* (1976) escrita por Álvaro Mutis (1923-2013), como la respectiva transposición al cine homónima realizada por Carlos Mayolo (1945-2007). Proponemos una aproximación intertextual de análisis de las obras, estableciendo puntos de contacto entre los conceptos centrales acerca del gótico en América Latina y la invención de la tropicalidad desde una clave de lectura decolonial. Consideramos que en su singularidad, las obras del llamado Gótico tropical sitúan como un locus de enunciación la monstruosidad asociada con la producción de la alteridad latinoamericana y problematiza los repertorios de la tropicalidad contruidos por una mirada eurocéntrica. Dichos repertorios se reflejan en un sistema de representaciones que articuló la relación incómoda con el paisaje, la colonialidad del ver y el papel de los relatos de viajes, elementos que constituyeron un esquema geoepistémico que diseñó fronteras entre centros/periferias, civilización/barbarie y subyace en la construcción de la mirada sobre la otredad y en la matriz modernidad-colonialidad, que se traslada hasta nuestros días..

**Palavras-chave:** Gótico Tropical. Trópico. Decolonialidad. Colonialidad del ver. Mirada pornográfica

## RESUMO

O Gótico Tropical reúne manifestações literárias e cinematográficas realizadas em Colômbia entre as décadas de setenta e oitenta do século XX. Com tudo, consideramos que este termo inclui também as formas heterogêneas do gótico na América Latina, evidencia o lugar fronteiriço do gótico na região, ao mesmo tempo que revela a sua evolução a partir do diálogo com diversas expressões artísticas. Desse modo, analisamos as obras “*La mansión de Araucaima*” (1976) escrita por Álvaro Mutis (1923-2013) assim como da respectiva transposição ao cinema homônima feita por Carlos Mayolo (1945-2007). Propomos uma abordagem intertextual para a análise das obras, estabelecendo pontos de contato entre os conceitos centrais sobre o gótico na América Latina e a invenção da tropicalidade desde uma chave de leitura decolonial. Consideramos que em sua particularidade, as obras do chamado Gótico tropical situam como lócus de enunciação a monstruosidade associada com a produção da alteridade latino-americana e problematiza os repertórios da tropicalidade construídos por um olhar eurocêntrico. Estes repertórios espelham-se em um sistema de representações que articulou a relação desconfortável com a paisagem, na colonialidade do ver e o papel dos relatos de viagens, elementos que constituíram um esquema geopistêmico que projetou fronteiras entre centros/periferias, civilização/barbárie, e se sustenta numa construção do olhar sobre a alteridade, que tem a sua origem na matriz modernidade-colonialidade, que se traslada até nossos dias.

**Palavras chave:** Gótico Tropical. Trópico. Decolonialidade. Colonialidade do ver. Olhar pornográfico

## ABSTRACT

The Tropical Gothic encompasses literary and film events held in Colombia between the decades of the seventies and eighties of the twentieth century. And so we consider that this term encompasses the heterogeneous forms of the Gothic in Latin America and evidences the bordering place of it in the region, while revealing its evolution through a dialogue with many artistic expressions. In such a way, we analyze the literary work "La mansión de Araucaima" (1976) written by Álvaro Mutis (1923-2013), as well as the respective transposition to the homonymous film by Carlos Mayolo (1945-2007). We propose an intertextual approach to the analysis of both works, establishing contact points between the central concepts of the Gothic in Latin America and the invention of the tropicality from a decolonial key reading. We consider that in their singularity, the works of the so-called Tropical Gothic place the monstrosity associated with the production of Latin American alterity as a locus of enunciation and problematizes the repertoires of tropicality constructed by an Eurocentric gaze. These repertoires are reflected in a system of representations that have articulated the uncomfortable relationship with the landscape, the coloniality of seeing and the role of travel stories. Those are elements that constituted a geo epistemic scheme that designed borders between centers/peripheries and civilization/barbarism, which underlies in the construction of a gaze at the otherness and at the modernity-coloniality matrix carried over to the present day

**Key words:** Tropical Gothic. Tropic. Decoloniality. Coloniality of seeing. Pornographic gaze

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Entrecruzamientos Constitutivos Del Gótico. 14
- Figura 2** – Tesis sobre la maldad de Álvaro Mutis 16
- Figura 3** – Dinámicas del gótico. 23
- Figura 4** – Representaciones del silletero y el boga. 41
- Figura 5** – Esquemas de la casa. 63

## LISTA DE IMAGENES

<b>Imagen 1</b>	– Personajes: el sirviente, guardián y Machiche.	51
<b>Imagen 2</b>	– La muchacha Ángela	52
<b>Imagen 3</b>	– Frase premonitoria	55
<b>Imagen 4</b>	– Sueño del fraile.	61
<b>Imagen 5</b>	– Secuencia de las primeras abluciones	64
<b>Imagen 6</b>	– Personajes: el sirviente, guardián y Machiche.	65
<b>Imagen 7</b>	– Vista exterior de la casa	67
<b>Imagen 8</b>	– Don Graci antes de la cena final	68
<b>Imagen 9</b>	– Secuencia final.	70
<b>Imagen 10</b>	– Fotograma del guardián	72
<b>Imagen 11</b>	– El guardián ejerciendo el control.	73
<b>Imagen 12</b>	– Fotogramas de Cristóbal en la secuencia inicial	75
<b>Imagen 13</b>	– Las abluciones de leche	77
<b>Imagen 14</b>	– Sexualización en la mansión.	79
<b>Imagen 15</b>	– Fragmentos secuencia inicial	82
<b>Imagen 16</b>	– Fotograma de Machiche frente al espejo	85
<b>Imagen 17</b>	– El sueño de Machiche	87
<b>Imagen 18</b>	– Fotograma de Camilo	89
<b>Imagen 19</b>	– La libertad de Cristóbal	94
<b>Imagen 20</b>	– Sexualización de Machiche y Ángela.	95
<b>Imagen 21</b>	– Cuadro mutiniano	101
<b>Imagen 22</b>	– Comparación de los cuadros de costumbres de los relatos de viajes	102
<b>Imagen 23</b>	– Platanizando a Visconti	103

# SUMÁRIO

1 INTRODUCCIÓN: EL GÓTICO TROPICAL, MÁS ALLÁ DEL HIBRIDISMO

2. EL GÓTICO: UN LUGAR DE MÚLTIPLES INTERFERENCIAS

2.1 GÓTICO EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO

3. LA INVENCIÓN DE LA TROPICALIDAD

3.1. EL CASO COLOMBIANO

4. EL GÓTICO CALEÑO: CONTINUIDADES Y RUPTURAS

4.1. UNA APROXIMACIÓN A LA MANSIÓN

4.2. LA TENSIÓN DE LA SOCIEDAD COLONIAL EN LA MANSIÓN.

4.2.1 Notas sobre el espacio

4.2.2. Tejiendo la red: Una aproximación a las tensiones en la casona

4.2.3. Control biopolítico en la mansión.

4.3. LA SITUACIÓN DE LA RAZA

4.4. LA MIRADA HACIA LA MUJER

4.4.1. Ángela

4.4.2. Machiche

4.4.3. Camilo

5. CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

FILMOGRAFÍA

## 1 INTRODUCCIÓN: EL GÓTICO TROPICAL, MÁS ALLÁ DEL HIBRIDISMO

El propósito del presente trabajo es discurrir sobre el concepto “gótico tropical”, término que engloba una serie de manifestaciones literarias y cinematográficas realizadas en Colombia entre las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX. Ahora bien, considero que dicha definición abarca, asertivamente, las diversas formas de adaptación, transculturación, heterogeneidad y reinención del género gótico en Latinoamérica. De este modo, pretendo analizar *La mansión de Araucaima* (1976), del escritor bogotano Álvaro Mutis y su respectiva transposición cinematográfica homónima dirigida por Carlos Mayolo (1986).

A lo largo del presente trabajo propongo el término gótico tropical, incluyendo los páramos andinos, como una encrucijada de géneros y representaciones del paisaje tropical geohistóricamente inventado (MARTINEZ, 2016; LÓPEZ, 2019; ARNOLD, 2000), que cuestionan el origen y las condiciones de lo ominoso freudiano (FREUD, 1979) – bajo una mirada decolonial (MALDONADO-TORRES, 2007; QUIJANO, 2000; CASTRO-GÓMEZ Y GROSGOUEL, 2007). Por ese motivo, busco comprender de qué manera la invención de una geografía tropical y su repertorio correspondiente en representaciones literarias, imagéticas y cinematográficas, atribuyen características propias al género gótico, reformulando las expresiones de suspenso, horror y terror en la región, las cuales son analizadas desde una perspectiva decolonial.

Diversos autores – entre ellos Gabriel Eljaiek-Rodríguez (2017; 2018), Ines Ordiz Alonso (2014), Glenis Byron (2012), Ilse Bussing López y Anthony López Get (2018) – evidencian la ausencia de estudios sobre el gótico en América Latina y el Caribe. Investigadoras e investigadores comparten la preocupación por relacionar las múltiples intersecciones que dichas expresiones, tanto literarias como cinematográficas, han expuesto a partir de la relación con la tradición oral, la cosmogonía de los pueblos amerindios y el sincretismo de las religiones afroamericanas en la región. Estas relaciones dialógicas entre diversas epistemes y capas de la sociedad reflejan una posible autonomía y características propias del gótico tropical.

Según lo anterior, el estudio del gótico tropical pone de manifiesto la relación entre dos sistemas literarios, la novela escrita y el cine y, porque no, entre dos tradiciones literarias: la del hemisferio norte, en contraste, con la del sur – en ambos casos, haciendo tensión sobre las jerarquías involucradas. De esta manera, las estrategias de un análisis comparatista que ponga de relieve los aspectos culturales del género en cuestión, pretende asumir una postura crítica y cuestionar, con una mirada “transmoderna” y decolonial (véase Dussel, 2015), la heterogeneidad del concepto y de las posibilidades estilísticas que él mismo reúne (sin desvincular el gótico tropical del gótico). En ese sentido Rita Schmidt afirma:

Lejos de aislar o ignorar la tradición literaria y la cultura nacional, la literatura comparada articula una comprensión diferenciada de lo local/nacional, considerada no simplemente con relación a la sedimentación de procesos históricos dentro de fronteras estables, fijas o transhistóricas, sino a partir de la premisa de que las identidades nacionales/textuales son forjadas en espacios caracterizados por apropiaciones, sobreposiciones, transformaciones y transculturaciones, lo que hace de las fronteras una línea móvil y permeable a los influjos que provienen de otros lugares y de otras tradiciones (SCHMIDT, 2007, p. 28, traducción personal).

En el caso del gótico desde Europa o del Norte Global, el ambiente físico que envuelve las narrativas es protagónico: las mansiones, los castillos y la presencia de la neblina son algunos de los aspectos asociados al repertorio imaginado para sus narraciones de terror. En el gótico tropical, el aspecto espacial adquiere un sentido estructural: a lo largo de la modernidad-colonialidad, los Trópicos han sido codificados desde un imaginario en el cual condiciones climáticas-geográficas particulares diseñan la alteridad americana, conjugándose en ese espacio geográfico (ARNOLD, 2000; NAME, 2013.): un paisaje exuberante y paradisíaco, pero también el calor, la humedad y los insectos portadores de enfermedades.

Propongo en este trabajo el gótico tropical como un lugar de múltiples encuentros entre sistemas literarios, epistémicos y geográficos. De este modo, se plasma como un “lugar de encrucijadas” (PALERMO, 2009; ANZALDUA, 2016), en el que se cruzan géneros literarios y cinematográficos, procesos de transculturación y renovación de estéticas (véase figura 1). A lo largo del tiempo este entrecruzamiento se modifica, es decir, el tamaño de sus categorías puede intercalarse a medida que el género se transforma. Retomo el término “encrucijada” como lugar de múltiples interferencias y heterogeneidad donde se entretejen dos discusiones que no se relacionan habitualmente, por un lado, el gótico (es decir, lo ominoso y sus respectivas

representaciones en la literatura y el cine) y por otro lado, la tropicalidad (término que funciona en clave geográfica a partir del cual que se distinguen cuerpos y paisajes superiores e inferiorizados).

**Figura 1.** Entrecruzamientos constitutivos del Gótico



Fuente: Elaboración personal

Por consiguiente, el cruce y las diferencias entre el lenguaje cinematográfico y el literario, la relación entre sistemas literarios y las formas de representación del paisaje tropical, tejen tensiones que son de interés en la Literatura Comparada; pues, al establecer aproximaciones y contrastes, se destaca “la diferencia como categoría analítica [que] fundamenta el conocimiento interpretativo de las relaciones entre lo propio y lo ajeno” (SCHMIDT, 2007, traducción personal), lo que en mi opinión exige una revisión decolonial (véase CASTRO-GÓMEZ y GROSFUGUEL, 2007), que pueda trascender los dualismos y las invenciones de la otredad en los discursos literarios y cinematográficos del Gótico.

Fundamentalmente, el término que aquí discuto parte del subtítulo de la novela de 1976 escrita por Álvaro Mutis, *La mansión de Araucaima: Un relato gótico*

de tierra caliente. Posteriormente, el cineasta e integrante del “grupo de Cali” Carlos Mayolo, sintetiza el largo subtítulo de la obra en la definición “gótico tropical”. Esta síntesis, provocada de manera intencional, marca conceptualmente las realizaciones del “Grupo de Cali” en la década de los ochenta del siglo pasado, como un momento crucial para la cinematografía colombiana. Estos trabajos manifiestan la apropiación de géneros cinematográficos foráneos del mismo modo que los reinterpretan: *Carne de tu carne* (1983) es, esencialmente, un filme de zombies; *Pura sangre* (1982) posee elementos del cine negro y, finalmente, *La mansión de Araucaima* (1986) reelabora aspectos del suspenso/ominoso del gótico literario y de los filmes de terror.

Cuenta la leyenda que el relato *La mansión de Araucaima* surgió a partir de una conversación que el escritor habría entablado con el cineasta español Luis Buñuel, mientras vivía en México, cuando los dos debatían sobre el gusto compartido por la literatura gótica inglesa. Esa situación se revela en la entrevista realizada para el periódico *El Nacional*, en 1989, en el siguiente fragmento:

La mansión de Araucaima nació de una conversación que yo tuve con Luis Buñuel, con quien pasé momentos absolutamente inolvidables; los dos coincidimos en algunas cosas: en el interés por la literatura surrealista, por William Blake, por Thomas de Quincey, por los autores que interesaron a los surrealistas, pero sobre todo eso el Melmoth de Maturin nos unió mucho en una época. [...] Una noche yo le dije a Buñuel: “Quiero hacer una novela gótica pero en tierra caliente, en pleno trópico.” Buñuel me contestó que no se podía, que era una contradicción, ya que la novela gótica para él tendría que suceder en un ambiente gótico (apud BERDET, 2016, p. 41)

Mutis defiende la tesis de que la esencia del género radica en la exploración del mal que, en cuanto tal, podría residir en cualquier lugar (desafiando la inferiorización del paisaje tropical que propondría Buñuel. Una afirmación que desplaza la autonarrativa del gótico, exponiendo la encrucijada entre géneros y lugares) y, en ese sentido, una génesis potencialmente decolonial. Esta primera provocación entre uno y otro lugar de enunciación, que trata el mito fundador de la novela, funciona como elemento de tensión donde se han planteado las dificultades del estudio de lo gótico en Suramérica con relación al gótico del hemisferio norte (Véase la figura 2).

El relato de Mutis se origina como un esbozo de guión cinematográfico, a partir del cual se describe cada uno de los personajes, y posteriormente, se narran las relaciones de estos sujetos que viven en una hacienda

de producción azucarera en un lugar “tropical” desconocido. Con la llegada de Ángela, una joven actriz de publicidad, la dinámica entre los habitantes de la casona se desestabiliza, se acelera la degradación moral de los personajes y las transgresiones sexuales entre los mismos. Situaciones que causan la muerte de tres personajes: Machiche, la misma Ángela y el piloto. Consecuentemente, los sobrevivientes de la mansión abandonan la casona, y se deja abierta la posible perpetuación de maldad que se produjo en el interior de la construcción.

**Figura 2.** Tesis sobre la maldad de Álvaro Mutis



Fuente: Elaboración personal

De esta forma, palabra e imagen constituyen una red de lectura que aborda los propios temores latentes en nuestra región, para resaltar la explotación de lo ominoso y lo siniestro desde el corazón del gótico suramericano, y señalar puntos de contacto con otras creaciones que tratan la invención de lo tropical. Retomo el concepto de pensamiento fronterizo, de Gloria Anzaldúa (2016) y Walter Mignolo (2013), usándolo como un concepto que guían metodológicamente el trabajo y parto del hecho de que la frontera funciona como metáfora y figura sobre la que se reflexionan los procesos de transculturación y la heterogeneidad del género gótico y sus posibles entrecruzamientos. Pretendo desarrollar un análisis interdisciplinar en el

que, más allá de la palabra escrita, se interrelacionan, multidireccionalmente, los estudios imagéticos, la relación con las experiencias en los espacios donde se recrean estas historias góticas tropicales. La producción del gótico, tanto en tiempos pretéritos como ahora, remite a la exploración de lo reprobable en nuestra propia sociedad y cuestiona la herencia colonial.

Pero dada la aparición de los estudios sobre el género de terror en la región, los investigadores del gótico latinoamericano atraviesan por un proceso de legitimación de nuestras manifestaciones ante el hemisferio norte. Según lo anterior, conviene cuestionarnos: ¿qué es el “gótico tropical”?, ¿podemos realizar un análisis ampliado, cuya enunciación parte de Latinoamérica? Estos cuestionamientos y, por supuesto, la evolución de los estudios recientes, incluyen los repertorios visuales sobre nuestros paisajes, como la revisión crítica sobre los dualismos ciudad/campo y civilización/barbarie (propios de la modernidad-colonialidad), que el desarrollo de la literatura gótica ha explorado a lo largo de su existencia.

A partir de estas preguntas, me propongo realizar un estudio desde una episteme latinoamericanista, que procure identificar las características propias del gótico tropical, como desdoblamiento del género a partir de “paradigmas otros” (Mignolo, 2003). Por medio de este abordaje pretendo verificar la hipótesis de que el gótico tropical cuestiona la necesidad del ambiente sombrío, propio del gótico europeo, como fuente del “miedo”, y por el contrario, fusiona la monstruosidad y el ambiente (con sus prácticas perversas) donde se emana lo ominoso. De ahí que el “miedo” se establece a partir de tensiones originadas por la invención del trópico, de la subsecuente articulación del lugar de enunciación tropical y su subalternidad y también a partir del legado del colonialismo (o si se prefiere, de la colonialidad) (QUIJANO, 2000) todavía presente. En ese sentido, considero que el término (intencionalmente compuesto) gótico tropical opera desde un lugar de interpretación geoepestémico de los repertorios visuales sobre la tropicalidad y los cuestiona.

Así pues, las lecturas intertextuales de las distintas formas del terror, tanto en la imagen como en la literatura, las realizo desde una clave de lectura decolonial. Como tal, comprendo que la clasificación y escenarios de disputa acerca del reconocimiento de las expresiones académicas y artísticas de lo gótico no huyen de la mirada colonial geo-histórica, ni de la hegemonía del discurso moderno-

occidental. A partir de esa perspectiva, y desde el análisis de La mansión de Araucaima, me interesa descubrir las formas de elaboración de lo ominoso del gótico tropical como la relación entre la geografía/espacialidad y la construcción de la alteridad en las obras. Esta serie de contrastes posibilitará diálogos entre los sistemas literarios/imagéticos en tensión.

Las condiciones del pensamiento colonial generaron estatutos estéticos hegemónicos, sobre las impresiones del paisaje tropical, pese a sus características geográficas y climáticas particulares. Esta producción de la idea generalizada de los trópicos se establece como un proceso de larga duración gracias a la migración y circulación, principalmente, a través de medios impresos, de los relatos de viajes y sus ilustraciones (producidas entre los siglos XV y XVIII) que brotan de la mirada blanca, imperial y/o burguesa (sea ésta foránea o local). Dichos repertorios continúan su reproducción durante el siglo XX y XXI, a través de los medios mecánicos y digitales de producción de imágenes y audiovisuales, que acentúan los imaginarios provenientes de la objetivización del paisaje y la alteridad (véase NAME, 2013).

Los capítulos posteriores se concentran en la exploración del horror tropical en La mansión de Araucaima, que al jugar con elementos del gótico, reflexiona críticamente sobre las condiciones de opresión y tensiones existentes entre los diversos estratos de saberes, sensibilidades estéticas y gentes, que reflejan la latencia del pensamiento del sistema colonial en nuestro presente. Por este motivo, realizo un análisis que incluye las imágenes provenientes de las películas (incluyendo *frames* o un conjunto de fotogramas de secuencias) o bien, referentes que utilizaron los realizadores, que nos permiten pensar sobre un paisaje una puesta en escena y una estética gótico tropical. En el caso de La mansión de Araucaima se resalta las condiciones del repertorio de la geografía tropical como elemento protagónico para el desarrollo del desastre. Por ello, a lo largo de los capítulos se hará un análisis que expone simultáneamente trechos literarios de las obras en yuxtaposición con imágenes, que propone estudios relacionales simétricos entre imagen y palabra. Por otra parte, la clave de lectura decolonial permite relacionar las condiciones geohistóricas y la ubicación de un patrón jerárquico de dominación sobre la otredad, que las obras seleccionadas recrean desde una frontera crítica.

En el segundo capítulo, establezco una cartografía del corpus teórico, que pretende situar al lector sobre los conceptos que serán utilizados en los capítulos posteriores. Por lo tanto, reviso sintéticamente el gótico en el hemisferio norte, asimismo, la transformación del gótico y su “encrucijada” en Latinoamérica. Este recorrido permite comprender el campo de estudio considerando algunas de las acepciones compartidas por los diferentes especialistas del tema.

Posteriormente, en tercer capítulo, defino “la invención de la tropicalidad”, donde pretendo explorar las definiciones de lo “tropical” y su artificialidad. Por esta razón, relaciono los términos: *Hybris* del punto cero, colonialidad del ver y egopolítica del conocimiento. Asimismo, retomo conceptos tales como: transmodernidad y pensamiento fronterizo para evidenciar la problemática epistémica del gótico tropical. Finalmente, realizo una breve introducción del condicionamiento de la mirada en Colombia a través de los relatos de viajes, como su importancia en la conformación del Estado nación.

Consecuentemente, en el cuarto capítulo analizo La mansión de Araucaima, concentrándome en el diálogo que establece la obra literaria y su respectiva transposición cinematográfica. Describo las relaciones entre los diversos lenguajes, especialmente en la selección de aspectos literarios que remiten al gótico y, asimismo, las escenas que exploran lo ominoso. En vista de que la recreación espacial y anacrónica en el mundo literario y cinematográfico provocan y condicionan las diversas maneras de extrañamiento en el espectador, centro el análisis en el aspecto espacial/geográfico como elemento constitutivo de lo siniestro en esta obra. Posteriormente, divido la indagación al relacionar personajes y temáticas centrales del análisis decolonial: el guardián como representación del control biopolítico, la problemática racial a través de Cristóbal y, finalmente, las tensiones entre los personajes femeninos y feminizados, víctimas del desastre: Ángela, Machiche y Camilo.

## 2 EL GÓTICO: UN LUGAR DE MÚLTIPLES INTERFERENCIAS

Gótico es un término ambivalente, proveniente de *goth*, palabra que designa los pueblos germánicos que contribuyeron a la caída del imperio romano<sup>1</sup>. Para Aurora Piñeiro Gótico fue adoptado también por Giorgio Vasari, al escribir la obra *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (1550), para referirse a las manifestaciones arquitectónicas de la Edad Media que se habría iniciado en Alemania. Por consiguiente, la autora afirma: “el término gótico fue acuñado para designar una buena parte del arte medieval, a pesar de las imprecisiones históricas y geográficas que implica” (PIÑERO, 2017, p.22). En la actualidad, el gótico se refiere a las personas que sienten una cierta fascinación por las manifestaciones artísticas denominadas góticas y, que a su vez, trasladan las características ominosas de las obras en un estilo de vestir y maquillarse de apariencia tenebrosa o taciturna. De allí, podemos afirmar que el término gótico ha venido siendo atribuido de forma atemporal, y por lo tanto, no puede encuadrarse en un tiempo-espacio completamente estable. Asimismo, el término define para algunos autores un movimiento, para otros un género o forma literaria en diversos casos (HOGLE, 2002; PUNTER, 1980; ELJAIK-RODRÍGUEZ, 2018; SERRAVALLE DE SÁ, 2010). De este modo, me refiero al gótico en el presente trabajo como un campo de estudio que remite a un repertorio compuesto por imágenes, arquitecturas, textos, paratextos, personajes y que delinea una estética particular. La discusión, a continuación, resulta pertinente en tanto aclara mitos fundadores, características y mezclas con diversos géneros literarios, que han hecho del gótico un término de difícil delimitación.

*El Castillo de Otranto* es reconocida como la primera novela gótica, escrita por Horace Walpole. Según Jerrold E. Hogle (2002), dicha obra fue comercializada inicialmente como una historia medieval impresa en Inglaterra en 1764. No obstante, no es sino hasta 1767 que Walpole asume su autoría sobre la obra y que adquiere como subtítulo *Una historia gótica*. Para Clery (2002), poco o nada

---

<sup>1</sup> Como menciona Piñeiro: “Los godos del lado oeste de Europa que conquistaron España fueron llamados visigodos; mientras que los del lado Este, quienes conquistaron Italia, se convirtieron en los ostrogodos. De aquí que hasta la fecha la expresión “a Goth” se siga utilizando para referirse a una persona ignorante”.

significa el término gótico. El autor asevera que dicho término expresaría apenas una cierta extravagancia, un intento por reflejar un pasado distante (no necesariamente gótico) y, además, las temáticas reflejarían problemáticas del presente de las obras remitiéndose a un pasado distante y ficcional. La novela gótica es para el autor un género que se acuña a partir del siglo XX, y por lo tanto, es un término artificial. Finalmente, el autor afirma que el lector del gótico se conecta empáticamente con los personajes principales y sus tragedias, las cuales son representadas por medio de sucesos sobrenaturales que posibilitan que el “terror circule a través de procesos de identificación y proyección” (2002, pp. 21-25).

La permanencia del gótico a lo largo de los años ha sido ampliamente discutida: algunos la sitúan entre los siglos XVIII y XIX, en tanto que otros la extienden al finalizar el siglo XX (BOTTING, 2002). Algunos autores aseguran que buena parte de sus transformaciones se produjeron a lo largo del siglo XX y, como tal, el gótico puede situarse como un estilo que se ha adaptado a los cambios propios de cada época, extendiéndose hasta nuestros días (PUNTER, 1980; ORDIZ, 2014.p 164). A lo largo de su desarrollo, el gótico ha sufrido transformaciones que responden a la época y las condiciones de creación literaria o cinematográfica. Por esta razón, la investigadora costarricense Inés Ordiz afirma: “El gótico crece y se expande, se modela al devenir de la historia y se adapta a sus sociedades, sin renunciar a su propósito evocador de los miedos humanos” (ORDIZ, 2014, p.29).

Marc Berdet (2016, p.45) identifica la aparición del gótico en un contexto de confrontaciones bélicas y conflictos entre las distintas clases sociales europeas. De la misma manera, Hogle (2002) argumenta que la clase media blanca anglosajona ha sido el principal público de esta clase de obras (más recientemente el resto del mundo). Por lo tanto, ha existido una tendencia a clasificar los personajes góticos desde una perspectiva de la denuncia de las desigualdades sociales o las condiciones de opresión entre las clases. En ese sentido, el autor afirma que dicha lectura se hizo posible gracias a la conciliación entre la literatura de alta cultura (tragedia, épica) y baja cultura (comedia, “folclor”) con la que Walpole inaugura su estilo propio. No obstante, estoy de acuerdo con autores como Ordiz (2014), Virginia Caamaño (2017) y Eljaiek-Rodríguez (2018), quienes consideran que la diferenciación

entre “culto y popular” es anacrónica, pues la multiplicidad de hibridaciones y la reelaboración son, a fin de cuentas, constantes en este y otros géneros.

Por su parte, Ordiz destaca en la primera literatura gótica<sup>2</sup> “niveles de miedos históricos contemporáneos a los textos” (2014, p. 24). La autora enfatiza en el aspecto argumental de la primera fase del gótico, caracterizado por “turbaciones mediante la introducción de numerosos misterios, excesos y secretos de un pasado irracional que amenaza a los protagonistas” (ORDIZ, 2014, p.25). A estas características iniciales se suman la presencia de una figura antagónica (humano o sobrenatural), que perpetúa los horrores del pasado al presente, peligros que amenazan, habitualmente, a la co-protagonista femenina y sobrepasan los estándares morales de la época en que las novelas o las películas son creadas (ELJAIEK-RODRÍGUEZ, 2017; VÁZQUEZ y ORDIZ, 2012). Estos personajes “antagónicos” se oponen a protagonistas virtuosos, puros o ceñidos a la estructura moral a ser quebrada. Vázquez y Ordiz (2012) y Eljaiek-Rodríguez (2017) mencionan la preponderancia del escenario gótico que por antonomasia remite a un pasado oscuro, ocasionalmente sobrenatural, el cual acentúa la claustrofobia o la angustia. Hogle describe dichas características del gótico contemporáneo de la siguiente manera:

El cuento gótico se lleva a cabo (al menos parte del tiempo) en un espacio anticuado [...] dentro de dicho espacio se ocultan algunos secretos del pasado que persiguen a los personajes, psicológica y físicamente [...] estas apariciones pueden tomar muchas formas, pero con frecuencia asumen características de fantasmas, espectros o monstruos que surgen del espacio anticuado o a veces lo invade desde reinos extraños, para manifestar crímenes no resueltos o conflictos que ya no pueden ser ocultados exitosamente a la vista. En este nivel las ficciones góticas generalmente juegan y oscilan entre lo terrenal de las leyes de la realidad convencional y las posibilidades de lo sobrenatural (HOGLE, 2002, p. 2, traducción propia)

El autor distingue dos tipos de historias góticas: historias de terror y de horror. El terror caracterizado por un estado de zozobra constante de los personajes, que surge de “(la) amenaza a la vida, la seguridad y la cordura” (HOGLE, 2002 p. 3 traducción personal), mientras, que el horror se diferencia por la violencia extrema, que conlleva la destrucción física o moral de los personajes. En nuestra contemporaneidad, el origen del miedo se ha venido desplazando a la distorsión de la

---

<sup>2</sup> El gótico temprano se considera desde el lanzamiento de *El castillo de Otranto* (1764) hasta *Melmoth el errabundo* (*Melmoth the Wanderer*) escrita en 1829 por Charles Robert Maturin

realidad. De este modo, percibimos una transformación de los motivos y una nueva dinámica de lo insólito en que los monstruos amenazan no solo lo cotidiano, sino que cuestionan la propia naturaleza humana (véase la figura 3).

**FIGURA 3.** Dinámicas del gótico



Fuente: Elaboración personal

Las primeras aproximaciones del estudio sistemático del gótico se realizan durante el siglo XX. En consecuencia, desde la década del ochenta del siglo pasado, autores como David Punter (1980) y Julia Kristeva (2004) abordan lo gótico tomando como referencia la teoría psicoanalítica sobre “lo ominoso”. En el ensayo “*Lo ominoso*” (en alemán *Das Unheimlich*), escrito en 1919 por Sigmund Freud, el autor explora la sensación de angustia y la dinámica de sus causas. De esta manera, aborda los conceptos *Heimlich* y *Unheimlich*, los que a pesar de ser antónimos plantean similitudes semánticas y adquieren significados iguales, especialmente en algunos contextos de su uso en el idioma alemán. Inicialmente, *Unheimlich* se refiere a lo siniestro y, por tanto, a lo extraño o sobrenatural. Empero, a partir de una revisión

bibliográfica, el autor encuentra que el término *Heimlich* puede denotar tanto familiar e íntimo como también privado o disimulado y, en consecuencia, oculto, definiendo todo aquello que debería permanecer escondido. En ese sentido, Freud plantea que la repetición de una situación que en el pasado era familiar, pero indeseada, al ser revivida se transforma en ominosa, como los complejos infantiles grabados en el inconsciente. Asimismo, los estímulos externos que producen el retorno de pulsiones o creencias irracionales que han sido reprimidas se transforman en angustiantes al tornarse evidentes, duplicadas o proyectadas. Por lo cual, el autor demuestra la proximidad de los dos términos, inicialmente antagónicos, pero también, los mecanismos por medio de los cuales lo aterrador no emana de una exterioridad aparente, sino de los propios procesos de represión psíquica sobre aspectos familiares denominados como impropios, que devienen en una sensación de “inquietante extrañeza” y angustia.

Los autores contemporáneos coinciden al afirmar que la permanencia del gótico a lo largo de los siglos se debe a la hibridación con diversos géneros. Sage y Lloyd-Smith (1996) proponen el gótico como un lenguaje anti-historicista que transfiere la alteridad del pasado al presente. De esta forma, las narraciones góticas se caracterizan por un cierto anacronismo (un diálogo intertemporal) causado por sus personajes, los escenarios donde se desarrollan las historias o las condiciones de opresión en las dinámicas sociales presentadas (SAGE Y LLOYD-SMITH, 1996, pp.1-2).

Por su parte, desde el campo audiovisual carecemos completamente de una clasificación denominada gótica. Sin embargo, el término no es ajeno al séptimo arte. Algunas de las primeras experiencias del cine de horror se originaron gracias a la transposición de obras góticas o la inspiración de temáticas que evocan éste género literario, como el caso de *El golem*; *Nosferatu*, *El vampiro* y *El gabinete del doctor Caligari*. Sin embargo, no podemos afirmar que existe un género gótico y sí un campo del horror cinematográfico. En este corpus podríamos incluir algunas experimentaciones de la ciencia ficción y del cine fantástico, que evocan motivos góticos o exploran la emoción del miedo, como la hibridación del cine de horror con el cine negro (SÁNCHEZ NORIEGA, 2002; CUELLAR BARONA, 2008). En el cine se perpetúa un repertorio que tipifica lo gótico y lo tropical como lugares de destrucción.

Las discusiones de género en el cine están reguladas por la relación entre condiciones de creación, realización y distribución, la crítica y la aceptación del público. Los géneros se constituyen a partir de un conjunto de películas con rasgos comunes “sometidas a la dialéctica de la repetición y diferencia”, que evolucionan a lo largo de los años, para presentar variaciones de temas, propuestas formales, personajes, contextos y tiempos representados, pero que mantienen una cierta “pureza” que garantiza su clasificación y la satisfacción de su público.

Sin duda, la gran dificultad que tenemos hasta ahora es la situación del gótico en América Latina. En general, los relatos de terror latinoamericanos fueron asociados al rótulo de lo fantástico y del realismo mágico. Esta catalogación ambigua del gótico latinoamericano, como la realización discontinua de la literatura y el cine de género las detallaremos en el siguiente apartado.

## **2.1 GÓTICO EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO**

No hay que negar la influencia de la literatura gótica anglosajona en la producción literaria de Latinoamérica, aspecto que contrasta con la escasez de estudios propios sobre la literatura de género en la región. En ese sentido, la crítica de nuestros países ha trazado, en gran parte, los rumbos y la aceptación de ciertas obras, de la cual el gótico no hizo parte. No se debe olvidar que el desprecio al gótico es también importado de la academia de estudios literarios anglosajona, donde siempre se mantuvo al margen (CASANOVA-VIZCAÍNO y ORDIZ, 2018). Un ejemplo de ello es *Antología de la literatura Fantástica*, donde Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares incluyen algunos cuentos con claros trazos góticos, pero omiten la mención del género (ORDIZ, 2014; CASANOVA-VIZCAÍNO y ORDIZ, 2018; GUTIÉRREZ MOUAT, 2004).

Tras hacerse visible el *Boom* latinoamericano, buena parte de las obras fantásticas y góticas comienzan a tener mayor visibilidad. Para Casanova-Vizcaíno y Ordiz (2018), la preferencia de Borges por la categoría de fantástico se articuló como una “política literaria”, la cual exportaba su literatura y la de diversos autores latinoamericanos a los circuitos internacionales. Esta postura del autor se distanciaba de la tradición del realismo e historicismo que imperaba hasta entonces y

que habría forjado un arte cimentado en el fortalecimiento de la identidad nacional (CASANOVA-VIZCAÍNO y ORDIZ, 2018). De otro lado, cierta parte de la crítica reclamaba una apuesta por la “originalidad”, abiertamente comprendida como una literatura “nacionalista y realista” (DUNCAN, 2010 pp.1-2). En este escenario, el boom conciliaba la idea de una literatura autóctona y rural, sumando algunos elementos fantásticos. Este fenómeno fue exitoso gracias al impulso del capital editorial de la época, como la aceptación del público lector europeo y norteamericano:

Según Carpentier, la concepción de la realidad en América Latina es intrínsecamente diferente que en Europa y los Estados Unidos; mientras que el último está dominado por la razón y la lógica, el primero acepta la existencia de lo sobrenatural en lo ordinario. Las teorías de Carpentier, junto con los escritos de otros críticos (como Uslar Pietri y Miguel Ángel Asturias), fueron de gran influencia en el proceso de definición de la identidad literaria latinoamericana que tuvo lugar durante los años cuarenta y cincuenta (en manos de autores tales como Octavio Paz, Leopoldo Zea, por Lezama Lima) (CASANOVA-VIZCAÍNO Y ORDIZ 2018 p.3).

La división de los hemisferios norte y sur establecida por la preponderancia de la razón y la emoción de los respectivos hemisferios, ayudaron a legitimar las diversas formas literarias emergentes y posibilitaron la circulación internacional de autores que presentaban rasgos fantásticos, góticos o realistas-mágicos. A su vez, la distinción entre el gótico y la literatura fantástica es menos habitual, por causa de las hibridaciones de los dos géneros a lo largo del siglo XX. Autores como Karen Calvo (2018), Caamaño (2018) y Ordiz (2014) mencionan, no solo un escaso abordaje académico, como la ausencia del reconocimiento sobre las diversas fases de desarrollo y experimentación de lo ominoso en la región. La escasa legitimación académica hacia la literatura de género conllevó a una producción irregular e intermitente a lo largo de nuestra historia, lo que a su vez repercutió en la escasa aceptación por parte de las editoriales

Eljiaiek-Rodriguez (2017) sitúa a autores como Leopoldo Lugones (1874-1938), Macedonio Fernández (1874-1952) y Horacio Quiroga (1878-1937) como autores directamente influenciados por el gótico, quienes además jugarían con elementos geográficos propios de su lugar de origen y vivencia, como es el caso del mismo Quiroga en el Paraná. Por su parte, *Vlad* (2010) o *Aura* (1962) de Carlos

Fuentes (1928-2012) en México representarían casos de esta apropiación y heterogeneidad de las formas góticas en América Latina. Autoras contemporáneas como Mariana Enriquez con sus cuentos que componen la obra *Las cosas que perdimos en el fuego* (2017), *Distancia de rescate* (2015) de Samanta Shweblin, *La casa de los eucaliptos* (2018) de Luciano Lamberti, Fernando Iwasaki con *Ajuar funerario* (2004) o *Temporada de Huracanes* (2017) de Fernanda Melchor, son algunos de los ejemplos que podríamos mencionar desde el punto de literario, de obras y autores, quienes trabajan con un repertorio de realidades contemporáneas latinoamericanas y las huellas la memoria traumática de sus respectivos países.

Por otra parte, la producción de cine de género, lejos del melodrama, ha sido escasa en América Latina. Buena parte de la realización de películas en nuestra región está mediada por estipendios de programas estatales, donde los proyectos de género no resultan interesantes. Algunas de las producciones realizadas desde la década del sesenta hasta hoy no niegan la influencia de las obras góticas literarias anglosajonas, ni del desarrollo de la industria cinematográfica de Hollywood. Así, el estudio de obras que abordan el género son recientes e impulsadas, especialmente, por los cines post-dictatoriales, los cuales tratan las violencias de la historia reciente a través de universos ficcionales críticos al pasado. En la región, tenemos producciones con características industriales, apoyadas por el estado, en países como Argentina y México. Otros países como Colombia y Chile han realizado películas de terror con un tono comercial gracias a coproducciones internacionales. Por otra parte, la producción audiovisual brasileña oscila entre el cine de autor y el cine gore. Este último ha sido un ejemplo internacional de la producción radicalmente independiente y de muy bajo presupuesto.

Sin embargo, debemos destacar películas de la década de los sesentas como es el caso del *Santo contra los zombies* (1962), entre otros trabajos de Benito Alazraki, *Zé do Caixão* en Brasil, y algunas experimentaciones posteriores a lo largo de la década de los setentas y ochentas dentro de las cuales se encuentra el gótico tropical en Colombia. En el escenario caribeño se destaca la apropiación paródica de personajes tradicionalmente góticos sobre los que se engranan las narrativas, que trasladan el horror hacia la comedia. En este último caso, aunque los “monstruos” permanecen, la reformulación de las situaciones, ironiza y crítica el propio

estatuto del género gótico, como es el caso de ¡Vampiros en La Habana! (1985) y ejemplos más recientes, como Celestino y el vampiro (2003) y Juan de los muertos (2011).

El estudio de las diversas variaciones del gótico en América Latina ha sido relativamente reciente. Compilaciones como *Global Gothic* (2013), *Horror Fílmico* (2008), *Tropical Gothic in Literature and Culture* (2016) y *Latin American Gothic in Literature and Culture* (2018) son algunas de las obras más reconocidas. Adicionalmente, nos hablan de la relevancia en el campo académico de dichas variaciones los dos primeros cuadernos de los *Coloquios Internacionales Góticos* realizados en la UNAM entre 2008-2009 y 2010-2011, organizados por Miriam Guzmán y Antonio Alcalá; o el caso de *Oscuras latitudes* (2017), que posee la versión inglesa (*Dark Latitudes: Mapping Gothic Sites and Mediums*, 2017) y fue resultado de las inquietudes del I Congreso Internacional de Literatura y Estudios Góticos en 2014 en la Universidad de Costa Rica. Finalmente los recientes libros de Eljaiek-Rodríguez, como *Selva de Fantasmas* (2017) y *The Migration and Politics of Monsters in Latin American Cinema* (2018) son algunos de los trabajos autorales más destacados que incluyen el análisis de obras que abarcan todo el continente americano.

Los autores atribuyen diversas motivaciones acerca del origen de un gótico latinoamericano. Glennis Byron (2012) menciona la preponderancia de la globalización y la diversidad del consumo masivo de obras consideradas canónicas, aspectos que habrían influenciado el surgimiento del gótico en diferentes países. En ese mismo sentido, para Edwards y Guardini Vasconcellos (2006), el gótico en América Latina incluye formas espectrales provenientes de las tradiciones amerindias o del encuentro violento de la colonización. Asimismo, estas historias incluyen la perspectiva del colono, donde los lugares de asentamiento selvático/tropical se perciben amenazantes y nunca completamente familiares. Esta mirada eurocéntrica del paisaje responde a una tradición que compone la lectura de la región tropical a partir de una percepción etnicizada.

Diferentes artistas de Sudamérica han venido jugando con el aspecto geográfico. Así, nombres como el Tropicgótico costarricense, como el caso de José Ricardo Chávez, autor de *Cuentos Tropicgóticos* (1997) y *Jaguares Góticos* (2003), el Negrogótico en Puerto Rico de Ana Lydia Vega con *Falsas crónicas del sur* (1991) o

*Pasión de historia y otras historias de pasión* (1991), o bien, el gótico puertorriqueño de *El killer* (2007) de Josué Montijo, como el gótico tropical de Colombia, son interpretaciones de lo gótico que, con sus nombres compuestos, introducen nuevos niveles de análisis metaliterarios. El trópico es para Eljaiek-Rodríguez lo “relativo al tropo [...] como adjetivo, que califica y transforma el concepto gótico y el género gótico” (2017, p.8). Adicionalmente, es mencionado por el autor como sinónimo del espacio geográfico que abarca todo el territorio de América Latina. Los diversos fenómenos del gótico y el horror en Latinoamérica presentan en la mayoría de sus obras un ejercicio crítico que echa mano de los repertorios visuales creados alrededor de la propia geografía. De este modo, se ha tejido, a lo largo de los años, una cartografía de los horrores y las preocupaciones existenciales de sus exponentes. Por consiguiente, revela tensiones sociales de los contextos de realización de las obras, aspectos que alegorizan problemas estructurales de nuestras sociedades y repercuten en nuestro presente.

### 3 EL GÓTICO: UN LUGAR DE MÚLTIPLES INTERFERENCIAS

Por tropical, distintos autores denominan el área comprendida entre el Trópico de Cáncer y el Trópico de Capricornio, que se extiende por zonas tropicales, subtropicales, las cuales incluyen variaciones climáticas que oscilan entre la altitud de los Andes (caracterizada por sus bajas temperaturas), las selvas amazónicas (cuyas temperaturas cálidas son acompañadas por una considerable humedad ambiente), las costas continentales y no continentales. Fumagalli, Hulme, Robinson y Wylie (2013) describen en su obra *Encuesta sobre los trópicos americanos: una geografía literaria de Nueva York a Río*, (en inglés *Surveying the American Tropics: A Literary Geography from New York to Rio*), una versión ampliada del trópico definiéndolo como:

No es una designación geográfica bien definida, los Trópicos Americanos se refieren a un tipo de Caribe extendido, que incluye el sureste de los Estados Unidos, el litoral atlántico de América Central, las islas del Caribe y el sureste de América del Sur [...] Comparte un entorno que es Tropical y subtropical. (FUMAGALLI; HULME; ROBINSON; WYLIE, 2013, p.2, traducción personal).

Además de las características y delimitaciones territoriales, los autores tipifican como otra de las características regionales el encuentro violento entre amerindios, colonos europeos y africanos, fruto de la colonización. Este fenómeno de larga duración habría posibilitado el establecimiento de actividades socioeconómicas de explotación agrícola a lo largo de los siglos, dentro de los cuales agregamos la extracción de materias primas y sus impactos socioambientales. En consecuencia, los investigadores desarrollaron un concepto que delinea la tropicalidad y amplía el campo meramente geográfico a lo geopolítico. Estas denominaciones incluyen un repertorio de ideas, imágenes e historias que son compartidas parcial o totalmente en la geografía americana y que tienen como común denominador la perpetuación de sistemas de dominación violenta entre clases racializadas.

Para el autor poscolonial David Arnold (2000), lo “tropical” es un concepto desarrollado para definir la alteridad a pesar de no tener, inicialmente, esta intención. A pesar de referirse al caso de África y Asia tropicales, la discusión de Arnold puede ser extendida para la mayor comprensión de América. En palabras del autor, la tropicalidad configura “[lo que es] culturalmente ajeno y ambientalmente distintivo. Los trópicos existían solo en yuxtaposición mental a alguna otra cosa”. Asimismo, menciona cómo “la historia de la tropicalidad se remonta al menos sobre

500 años [...] solo se desarrolló integralmente desde el siglo XVIII, con la presencia cada vez mayor de la Europa septentrional (y luego Estados Unidos) en las regiones ecuatoriales” (2000, p. 130). Este encuentro del hombre blanco proveniente de las tierras “templadas” fue, principalmente, trazado por dos narrativas opuestas. De esta forma, lo climático define la geografía y la moral: por un lado, el trópico (supuestamente) siempre soleado y de abundante vegetación, un lugar paradisiaco y, por otro lado, un lugar “pestilente” donde reina la propagación de enfermedades de las denominadas “zonas tórridas”. Sobre esta última versión, se argumentaba que las características ambientales llevaban al detrimento de la salud mental del hombre blanco (Ibidem, p.134, 139 -140).

Para el autor, dichas narrativas comparten la mirada displicente hacia los nativos de los trópicos, caracterizados en términos generales como sujetos cómodos, que lejos de demostrar un esfuerzo físico y mental con el fin de aprovechar los beneficios de su propio territorio, se conformarían con los recursos que el espacio “naturalmente” les proveía. Estas características de los nativos ecuatoriales (y de los americanos en conjunto), estaba asociada con la idea generalizada de la degradación moral, secuela de las características del ambiente. Así pues, el desgaste físico, mental y moral fue transferido al espacio y, por consiguiente, a la incapacidad de establecer civilizaciones, aspecto directamente relacionado a una infantilización de los pueblos nativos (Op. Cit, p. 144). De este vínculo incómodo con el paisaje, se justificó la modificación sustancial del mismo, argumentado por un saneamiento sanitario y una explotación sistemática del territorio.

Esta relación dicotómica entre el discurso de lo “sublime” alrededor del paisaje y de la “incompetencia” relativa al trabajo de sus habitantes, se alía con el desarrollo de la botánica y la exportación de plantas, que así conforman tres ejes que justifican el expansionismo europeo durante su permanencia en los Trópicos, incluyendo los trópicos de América. El motor del proyecto civilizatorio enaltece los descubrimientos asociados a las ciencias y a la botánica, mientras desprecia el conocimiento técnico propio de los habitantes ecuatoriales (Op Cit, p.149). El supuesto desarrollo “autónomo” europeo y la sistematización del conocimiento funcionaron como redes, que tienen origen en el contacto imperial con las Américas y fue,

intencionalmente, opacado por el control europeo, tal como lo resalta Aníbal Quijano a continuación:

La confrontación entre la experiencia histórica y la perspectiva eurocéntrica de conocimiento permite señalar algunos de los elementos más importantes del eurocentrismo: a) una articulación peculiar entre un dualismo (pre capital-capital no europeo-europeo, primitivo-civilizado, tradicional-moderno, etc.) y un evolucionismo lineal, unidireccional, desde algún estado de naturaleza a la sociedad moderna europea; b) la naturalización de las diferencias culturales entre grupos humanos por medio de su codificación con la idea de raza; y c) la distorsionada reubicación temporal de todas esas diferencias, de modo que todo lo no-europeo es percibido como pasado. Todas estas operaciones intelectuales son claramente interdependientes. Y no habrían podido ser cultivadas y desarrolladas sin la colonialidad del poder. (QUIJANO, 2000, p. 131-132)

En suma, la invención de la tropicalidad estructura un discurso que opera en dos escalas: cuerpo y paisaje tropical, a las cuales se les atribuye diferencias étnico-culturales que distinguen: la normalidad del exotismo, lo blanco del no blanco, la civilización de la barbarie. Para el autor Joaquín Barriandos (2011), el canibalismo en América funciona como “imagen-archivo”, en la que oscila la “redistribución entre el “afuera” ontológico y el “adentro” etnográfico de las cartografías imperiales.” (2011, p.19). Dicha estructura panóptica conlleva a una “desterritorialización del *locus* de observación y enunciación del saber etnográfico”, que instaura un territorio discursivo de tipo jurídico, etnográfico, económico, religioso y geográfico sobre el que se sustenta la superioridad epistémica europea sobre Indias, que tejió dichas narrativas a su favor. Así, la denominada por Barriandos como “colonialidad del ver” nos permite identificar los dispositivos que justificaron la violencia, a partir de un régimen escópico sobre las diversas corporeidades. Este distanciamiento del narrador omnisciente es lo que el Santiago Castro-Gómez denomina como la “*hybris* del punto cero”, que el autor describe de la siguiente manera:

Podríamos caracterizar este modelo, utilizando la metáfora teológica del *Deus Absconditus*. Como Dios, el observador observa el mundo desde una plataforma inobservada de observación, con el fin de generar una observación veraz y fuera de toda duda. Como el Dios de la metáfora, la ciencia moderna occidental se sitúa fuera del mundo (en el punto cero) para observar al mundo, pero a diferencia de Dios, no consigue obtener una mirada orgánica sobre el mundo sino tan sólo una mirada analítica. La ciencia moderna pretende ubicarse en el punto cero de observación para ser como Dios, pero no logra observar como Dios. Por eso hablamos de la *hybris*, del pecado de la desmesura. Cuando los mortales quieren ser como los dioses, pero sin tener capacidad de serlo, incurren en el pecado de la *hybris*, y esto es, más o menos, lo que ocurre con la ciencia occidental de la modernidad.

De hecho, la *hybris* es el gran pecado de Occidente: pretender hacerse un punto de vista sobre todos los demás puntos de vista, pero sin que de ese punto de vista pueda tenerse un punto de vista. (CASTRO-GÓMEZ, 2007, p.83).

A partir de la teoría de la “*hybris* del punto cero” de Castro-Gómez y de la “colonialidad del ver” de Barriendos, se establece un modelo epistémico de observación que sustenta las relaciones de poder y dominación, al tiempo que genera y se apropia del conocimiento a partir de la descorporeización y la borradura de una localización epistémica que desencadena la “colonialidad del saber”. Este no-lugar que acompaña la idea de un “conocimiento universal”, o sea, un conocimiento que unifica, sintetiza y diluye los conflictos de la apropiación del conocimiento y de la violencia subsecuente a la dominación (en función de la defensa del pensamiento cartesiano), es lo que Ramón Grosfoguel, por su parte, ha denominado “ego-política del conocimiento”. Notemos pues que estos tres modelos dialogan a partir de la desaparición del punto de vista del observador, la defensa epistémica de una mirada segregacionista y la estructuración de relaciones visibles de poder, de diferenciación entre los sujetos que los sitúa en el orden mundial-patriarcal.

Concentrarnos en la mirada nos permite identificar la inversión escópica de la cinematografía del gótico tropical en Colombia. En *Pura sangre*, la historia gira alrededor de Roberto Hurtado, un hacendado dueño de un ingenio azucarero, quien sufre de una extraña enfermedad que requiere de transfusiones de sangre constantes, pero no puede ser cualquier donante, deben ser hombres blancos. De allí su inescrupuloso hijo conforma un grupo de secuestradores que asesinan noche tras noche a diferentes hombres y niños para succionar su sangre y así mantener vivo al anciano. Por otra parte *Carne de tu carne*, narra la historia de la muerte de una mujer adinerada caleña, en el Valle del Cauca colombiano, en medio del contexto de la dictadura del General Rojas Pinilla y posterior a la explosión del 6 de agosto de 1956. Los familiares de la difunta son llamados para la lectura del testamento y es en este contexto donde dos medio hermanos Andrés Alfonso (David Guerrero) y Margareth (Adriana Herrán) terminan por reunirse y estrechar lazos de una relación incestuosa. Esta unión desmantela los pecados familiares precedentes y la estructura moral por medio de la cual guardan las apariencias ante la alta sociedad

caleña. Tras el consumo de su amorío, los dos jóvenes se transforman en caníbales que comen niños de los campesinos en los alrededores.

Si bien *Pura sangre*, responde a la tradición de las historias de los vampiros medievales trasladados al presente del *film*, *Carne de tu carne*, ubica el canibalismo como alegoría del discurso hegemónico de la alta sociedad caleña en clave colombiana y la fractura de su veta ideológica, donde aliena toda la estructura de los poderes familiares en su control geográfico, político y económico. Sin embargo, las dos cintas reflexionan sobre la inversión de los papeles “monstruosos” e irracionales y los atribuye a las clases dominantes. Acostumbradas a ser fuente de conocimiento y supremacía, en el discurso ficcional del gótico tropical las clases burguesas blancas son puestas “bajo la mira” por contener toda perversión, al negar ahora su propia humanidad tras el ejercicio de la violencia irracional sobre los más vulnerables.

El conocimiento al igual que los cuerpos son inferiorizados, el aparato de conocimiento eurocentrista se valida como único, pues universaliza fragmentos del saber proveniente de la dominación europea, inscripto en la superioridad que sustrae o niega cualquier forma de pensamiento alternativo. La exotización del sujeto y del paisaje tropical naturalizaron las violencias ejercidas para dominar, colonizar y sujetar al sistema moderno colonial. Nelson Maldonado-Torres (2007) afirma como dichas fronterizaciones, si bien definen al hombre y el paisaje dominado, también moldean las características del dominador. Estas relaciones duales, más allá de trazar características propias de uno u otro lado de la frontera, definió un sistema piramidal. La raza, el género y el paisaje se configuraron como los primeros factores de distinción étnica-cultural, posteriormente, la instauración de métodos de validación y finalmente, la institucionalización del conocimiento garantizaron la legitimación y el control sobre saberes.

Debemos tener en cuenta que el trópico ocupa un territorio privilegiado (conformado por el paisaje y los cuerpos de los habitantes) sobre el que se desplegaron las más diversas formas de la violencia. El trópico es una construcción discursiva sobre la alteridad, que reúne y compone un repertorio de imágenes, sonidos, experiencias, historias, memorias de grupos dominantes sobre dominados

que se transformó en un fenómeno de larga duración. Por tropicalidad nos referimos a un discurso universalista sobre el paisaje y las poblaciones americanas en su conjunto, que responden a dinámicas geopolíticas de dominación y explotación de los recursos y los pueblos. Gracias a la tropicalidad se divide en mente-raciocinio al europeo y en cuerpo-sensación al no europeo, lo cual se sustenta en la etnificación racial y en la geopolítica del conocimiento. Por causa de esta división instrumentalizada de la razón fue posible el éxito del realismo mágico en el mercado internacional, como su identificación con la realidad latinoamericana. Fue por esta misma causa que distintas formas literarias y cinematográficas fueron relegadas, pues se destina a uno u otro lugar de enunciación las características de los géneros, la pertinencia de ciertas formas de representación artística, las supuestas características propias de “un arte latinoamericano” y del conocimiento regional.

A partir de este momento nos cuestionamos cómo superar estos abismos, sin negar o amenizar la cadena de violencias epistémicas que procuran las asimetrías en la producción de conocimiento. Especialmente, si tenemos en cuenta que la discusión sobre el gótico tropical subyace en la legitimación de características del género que se consideran y afirman como únicas, es decir, en autonarrativas que distancian/fronterizan el gótico anglosajón de las diversas formas de flexibilización, cuestionamiento, abordaje del género, de sus características y sus estatutos.

Observamos asertivamente los conceptos decoloniales para el cuestionamiento, la transformación y la comprensión sobre la complejidad del fenómeno gótico tropical, que considera la “articulación” de componentes contradictorios que han definido las realidades y culturas. Considero que la diversidad del gótico ha sido completamente discontinua y posee un potencial epistemológico que dialoga con las realidades sociales a partir de las cuales se genera, lo cual posibilita el “desprendimiento” epistemológico del gótico europeo y, simultáneamente, una revisión decolonial. Para ello, retomo el término “paradigma otro” a partir del cual las regiones subalternizadas desafían el sistema-mundo-moderno colonizador a partir de la experiencia colonial, que surge “en/desde las historias locales a las que le fueron negadas potencial epistémico y, en el mejor de los casos, fueron reconocidas como ‘conocimiento local’ o localizado” (MIGNOLO, 2003, p. 22). A partir de la existencia de estos conjuntos de paradigmas diversos, que avanzan a contracorriente del

pensamiento universal se pluriversaliza la producción intelectual, un proyecto utópico que promueve la diversidad y la equidad, que se manifiesta “transmoderno” (Dussel, 2015)<sup>3</sup>, esto es, que sin negar la modernidad propone la existencia alternativa de experiencias, sensibilidades y epistemes “otras”, que existen paralelamente a la modernidad y son marcadas por la misma. La idea del “pensamiento fronterizo” se articula a partir de la consciencia de la producción del propio lugar geográfico, histórico y epistémico subalterno, o sea, de una “exterioridad relativa” que se transforma en un lugar de enunciación. Debemos considerar que la perspectiva no es constitutiva de uno u otro lugar, sino que representa una opción donde se permite la identificación con el lugar del subalterno y sus respectivos condicionamientos geohistóricamente impuestos.

Ya Quijano (1992) habría planteado la “heterogeneidad histórico-estructural” la cual implica “la copresencia y la articulación de diversas lógicas históricas en torno de alguna de ellas, hegemónica, pero de ningún modo única” (p.447). De esta manera estas definiciones buscan plantear formas de pensamiento divergente, que simultáneamente no liman las asperezas del encuentro violento entre epistemes subalternas y dominantes, sino que proponen la comprensión de los fenómenos sociales desde un pluriversalismo crítico. Pero, si bien estos modelos se instauran desde el campo de las ciencias sociales y la producción intelectual, podemos deslizar estos principios hacia las formas de representación y el ejercicio de las diversas prácticas creativas. No debemos olvidar los discursos hegemónicos de la representación, ni el papel coyuntural de la imagen como medio de dominación de las culturas colonizadas, al mismo tiempo, que ocupa un lugar central en la construcción

---

<sup>3</sup> Para Dussel (2015) los fenómenos del colonialismo y de la modernidad son “contemporáneos”. Define como “primera modernidad” la llegada de los habitantes ibéricos a América, que data desde 1492 hasta 1630. Dicha modernidad solo vería su plenitud hasta la “ilustración” y la revolución industrial, cuando Europa se transforma, también, en centro económico (2015, p.14). Para el autor, la llegada de la centralidad económica europea habría consolidado un poder que procura una hegemonía cultural alrededor del mundo. Así, la pervivencia de culturas que han sido “despreciadas, negadas, ignoradas” produjo una “exterioridad” que, sin haber desaparecido, ha ido evolucionando alternativamente y es contemporánea de la modernidad. Así, estas culturas tendrían un potencial epistémico que responde críticamente frente a la modernidad “desde otro lugar”, desde “exterioridades relativas” que poseen narrativas con diversas temporalidades, las cuales son definidas por el autor como “transmodernas”. De este modo, Dussel propone un proyecto utópico de pluriversalismos que están trabajando de manera transversal y simultánea.

de la alteridad, como lo plantea Alex Schlenker (2012) sobre la representación fotográfica de los pueblos originarios. Las prácticas decoloniales proponen la creación desde diversas sensibilidades, lugares de autorepresentación y lugares de participación con estas formas creativas “otras”, que surgen de la experiencia de culturas e historias coloniales y sus heridas. De esta forma, se proponen liberar los principios reguladores y disciplinarios de la creación, impuestos por el modelo colonial, en busca de la transformación de conocimientos y prácticas sensibles:

En 2009, Zulma Palermo se anticipa al concepto de estéticas decoloniales, al conceptualizar la encrucijada decolonial o la “opción decolonial” del arte latinoamericano, atenuado por modelos, escuelas, el mercado y, ante todo por la diferencia colonial” que establece las jerarquías entre lo global y lo local, el arte y la artesanía como una relación entre lo superior, valioso, único y original con lo inferior, menos válido y repetitivo. [...] Todo ello, en el proceso de resistencia histórica a la modernidad/colonialidad, a los mandatos del mercado global, a la razón estética moderna y, ante todo, en el trabajo de dejar de ser lo que no somos, de adoptar la imagen y el pensamiento extraños como si fueran lo nuestro (GOMEZ, 2017, p.12).

Conceptos como la “transmodernidad”, el “pensamiento fronterizo” y la “heterogeneidad histórico-estructural” localizan geohistóricamente el lugar de enunciación y optan por una perspectiva de análisis desde la subalternidad. Estos modelos conforman “encrucijadas” de pensamiento, de cosmopolitismo crítico. Frente a la negación de un *locus* de enunciación, la presencia de nuevas formas de horror *in situ*, proponen actualización y la democratización de la mirada sobre las perversidades que se mantienen y se instauran en la modernidad. Considerando que la colonialidad del ver se actualiza a través de los diversos medios de comunicación y en la perpetuación de preconceptos sobre las regiones, Cristian León (2012) afirma:

Frente a la colonialidad del ver estudiada por Barriandos en la primera modernidad con base al canibalismo de Indias, es necesario plantear la reconceptualización de las tecnologías coloniales de poder en la época de la reproductibilidad técnica de la imagen. La tesis central que sostengo es que en la actualidad los dispositivos audiovisuales se han convertido en una red de mediaciones que actualizan la colonialidad del ver en un momento caracterizado por el capitalismo cognitivo, la era de las comunicaciones, las tecnologías de la imagen, la cultura visual, las industrias culturales y la incorporación occidental del otro en el contexto de la globalización. Esta nueva circunstancia va a configurar una telecolonialidad visual caracterizada por una forma de colonización del imaginario y la memoria vinculada a la particular operación de la imagen producida y reproducida mecánicamente (LEÓN, 2012, p. 116).

De este modo, el gótico tropical se ubica desde la frontera crítica, reconociéndose en la encrucijada del gótico como autonarrativa europea, pero también de la tele-colonialidad que pretende continuar los imaginarios sobre el trópico y opta por situar el lugar de enunciación de las clases dominantes y foráneas. En consecuencia, el corpus de análisis de este trabajo se aborda desde la identificación de elementos constitutivos de la colonialidad tales como la diferencia colonial, la raza, el género, la crítica hacia las relaciones asimétricas de poder (dominación y explotación), así como sus impactos en la experiencia colonial y el lenguaje.

### **3.1 EL CASO COLOMBIANO**

Cabe destacar, que en la colonialidad del saber, la intermediación de informaciones jugó un papel fundamental. La migración intercontinental de imágenes, relatos de viajes, medios escritos, discursos políticos, argumentaciones pseudocientíficas, económicas, etc., se popularizaron, al tiempo que se presentaron como formadores de opinión y reconocimiento del otro. La comprensión de la mirada eurocéntrica desde la colonialidad del poder, del saber y la subsecuente invención del trópico a partir de las diversas narrativas expuestas previamente, fue adoptada también por las elites americanas (mayoritariamente blancas). Dicha distinción estuvo marcada por principios reguladores que enmascararon intereses políticos y económicos, mientras que articulaban la administración del territorio, dividiendo, sistemáticamente, la explotación de los recursos naturales, del trabajo y las gentes.

Un buen ejemplo es el caso colombiano, donde el clima isotérmico ecuatorial fue el argumento principal para establecer el binomio civilización y barbarie, marcadas por la diferencia de los pisos térmicos en el interior del mismo territorio geopolítico. Autores como Felipe Martínez (2016) explican cómo en Colombia se construyó la idea sobre el desarrollo a partir del blanqueamiento de las regiones andinas “altas y frías”, frente a las bajas, tropicales y cálidas:

Esto permitió que el avance del proyecto civilizatorio fuera representado como un movimiento descendente —de los climas fríos a los climas templados y cálidos— llevado de la mano por hombres blancos que debían disciplinar otras razas viviendo en otros climas más abajo de la cordillera [...] Estos lugares (que) se localizan más abajo en la espacialidad vertical andina (a pesar de no ser cierto

geográficamente), se representan como más calientes, su vegetación más indomable, y sus habitantes más indisciplinados y, por tanto, representados como más oscuros. De esta manera el clima fue construido culturalmente como una potencia productora de cuerpos racializados, disciplinante o indisciplinante dependiendo de la disponibilidad de mano de obra y la aquiescencia, violenta o pacífica, de sus moradores a volverse peones (MARTINEZ, 2016, pp.17,18).

El siglo XIX representó para Colombia una fase fundamental para la construcción de una identidad nacional, posterior al proceso de independencia de la corona española que llevaría de 1810 hasta 1819. Los relatos de viajes, entre los siglos XVII y XIX, constituyeron un popular género literario, medio de reconocimiento de territorios inhóspitos a través de narraciones y grabados, lugares que resultaban desconocidos en el medio urbano tanto en América como en Europa. En Colombia, a través de dichas narraciones se configuraron imaginarios de las regiones rurales desde del siglo XIX, pese a estar acompañadas de imágenes de viajeros locales y europeos, que permanecieron intermediadas a través de los más diversos textos. Podríamos pensar cómo la influencia de los relatos de viajes de carácter científico entretejió intereses comerciales, que buscaron la incursión en nuevas vías de explotación de materias primas que Colombia podría ofrecer al resto de Europa no ibérica, una vez que las colonias hispánicas habrían instaurado sus proyectos independentistas y su constitución en estados nación.

Cómo menciona Legis Gómez (2016), estas clases de viajes establecieron un análisis etnográfico, que más allá de describir el encuentro con regiones desconocidas, están cargadas de subjetividad. Que diferenciaban el sujeto empírico, esto es, del “yo” civilizado, blanco y autor, frente al “otro” que ejerce un trabajo de servicio. La colonialidad del saber y del ver que se refleja en las descripciones (en su mayoría despectivas) de funciones “nativas” o regionales, es decir, trabajos pesados dentro de los que se destacan los casos de bogas, silleteros o arrieros (véase la figura 4), (ÁVILA,2015; GÓMEZ,2016; MUÑOZ,2010).

Así, la representación literaria e imagética atribuida a las labores más humildes, objetualizaba la alteridad y producían la impresión de que los lugareños se fundían con la naturaleza descrita. De esta forma, la naturalización de la mirada etnográfica sobre el paisaje y los lugareños, posibilitó la perpetuación de un discurso

segregador e irreconciliable entre las ciudades andinas y el resto del país, que copiaban formas discursivas y especialmente una lógica especular que había impuesto la colonialidad del poder, del saber y del ver. Estos regímenes de la mirada, apoyaron el establecimiento del centro y periferia del país y, posteriormente, la reorganización territorial de las ciudades. Las prácticas artísticas ocuparon un lugar central en los proyectos civilizatorios, cimentados en un pensamiento estético eurocéntrico, racalista y posteriormente etnofágico.

Estas formas de representación retoman la imagen-archivo del caníbal para relacionarse, directamente, con la manera en que se deshumaniza a las clases populares que sintetizan la figura del oprimido y su instrumentalización. A partir de la teoría nodal de la “diferencia colonial” se establece una dinámica entre oprimidos/opresores; interior/exterior, las cuales fronteriza las poblaciones, el conocimiento y su lugar en el interior de construcciones sociales mediadas por la colonialidad del ver, del ser y del poder.

Recientemente, se retoman obras de Orlando Fals Borda y Luis Eduardo Mora-Osejo (2004) donde se argumenta la necesidad del desprendimiento del pensamiento eurocéntrico, pues el saber “universal” no da cabida a las complejidades de las comunidades ni a las características del paisaje colombiano. Asimismo, acusan cómo la implementación de modelos desarrollistas, que aplican de manera generalizada formas de explotación de los recursos naturales, generan grandes conflictos dentro de las comunidades e impacto ambiental. Los autores proponen una nivelación de sistemas de conocimiento y el ajuste a las realidades de las regiones para el aprovechamiento sustentable de los recursos. Arguyen así la generación de un saber endógeno que responda a las características y complejidades del paisaje tropical y andino, a la multiplicidad de saberes inferiorizados. Para este fin, los autores argumentan que las universidades y las instituciones del saber tienen un papel protagónico en la promoción de políticas de conocimiento participativo, como soluciones creativas desde la pedagogía y las prácticas de la investigación.

## FIGURA 4 - Representaciones del silletero y el boga



**SILLETERO** Título: Camino de Nóvita en la montaña de Tamaná [recurso electrónico]: provincia del Chocó / Manuel María Paz/Editor: 1853

Descripción física: 1 original de arte: acuarela sobre papel; 24 X 32 cm. Fuente: Biblioteca Nacional de Colombia. Comisión corográfica



**BOGA** Título: Bogas y champanes/ *Punter and junks*.

Fuente: EL VIAJE DE EDOUARD ANDRE : La América equinocial de Edouard André 1875 – 1876 en: Geografías pintoresca de Colombia.

Fuente: Elaboración personal

En la misma línea de pensamiento, Arturo Escobar argumenta una protección de la biodiversidad como “capital”, desde la cual los campesinos de las zonas tropicales se convirtieron en “guardianes”. Complementa que deberían establecerse saberes que valoricen los conocimientos históricamente interiorizados y se opere desde la sistematización de saberes tradicionales y modernos al servicio de las comunidades. “La descentralización económica, la desburocratización del manejo ambiental, el pluralismo político, la autonomía cultural y la productividad ecológica pueden servir como criterios globales para emprender tal estrategia” (ESCOBAR, 2007 p.345.).

Nuevas formas de pensamiento cuestionan el papel de las subalternidades y la distinción colonial sobre las regiones en el interior del propio país, que apunta la marcada y tradicional forma de dominación de las ciudades andinas sobre el resto del país. Estas formas de pensamiento sobre la revaloración de los diversos conocimientos de las comunidades afrodescendientes, indígenas y campesinas retornan hacia la necesidad de crear espacios más pluriversales y críticos, sin disminuir las herencias de un pensamiento colonial violento y segregador. En este sentido, podemos ver a escala nacional, como repercuten las problemáticas de un sistema de pensamiento moderno colonial y las diversas formas de confrontación que emergen en nuestra contemporaneidad y controvierten los estatutos que distinguen el trópico de las regiones andinas y la imposición de la diferencia a través del yugo de la violencia.

#### 4. EL GÓTICO CALEÑO: CONTINUIDADES Y RUPTURAS

Como se explicó previamente, el término gótico tropical es la reapropiación de representaciones del horror en América Latina. En Colombia, este movimiento se inaugura a partir del lanzamiento del libro *La mansión de Araucaima* de Álvaro Mutis en 1973 y se desarrolla con los trabajos cinematográficos y literarios del grupo colombiano interdisciplinar “Caliwood”, liderado por Andrés Caicedo, Luis Ospina y Carlos Mayolo, realizados entre las décadas de los setentas y ochentas. Dichas obras trabajan historias de horror y suspenso, acerca de las tensiones sociales en un contexto neocolonial que tienen como telón de fondo una geografía tropical.

La propia creación de los autores responde a experiencias que se traducen en lecturas desde el trópico o de la tierra caliente, las cuales comprenden la producción de un ideario de las zonas cálidas en contraste con la región Andina, como el subsecuente fenómeno de larga duración de las problemáticas sociales y raciales en el país. Esta serie de informaciones abstractas que pueden ser estudiadas por medio de archivos de diversas naturalezas, se entretajan con repertorios personales, retazos de afectos, sensaciones, que se evidencian en los distintos tonos que los autores atribuyen a sus obras. En este sentido, tanto el trabajo audiovisual de Mayolo cuanto el de Mutis se encuadran en la construcción de relatos autobiográficos, concepto desarrollado por Leonor Arfuch y que, sin duda alguna, entretaje no solo el repertorio de memorias individuales, sino también imágenes compartidas en el horizonte de la memoria colectiva. Para la autora, estas creaciones son un fenómeno propio del siglo XX, que señala memorias traumáticas y críticas sobre el propio lugar de enunciación, los cuales nutren las obras artísticas y conllevan a nuevas perspectivas de análisis de la memoria:

Son trabajos del arte de la memoria, podríamos decir, alejados de la función probatoria, de la figura del testigo, ligados a las modulaciones de una historia personal pero sin intervención de lo privado o bien bajo formas auto ficcionales, donde el yo fluctúa en diversas identificaciones y se deslinda de la verdad referencial. [...] es el arte quizá, en relación con la memoria, el que aporta un impacto simbólico irremplazable, en tanto modo de significar que va más allá del “relato de los hechos” para desplegar sin límites la dimensión de la metáfora, cuyo don es, volviendo a Aristóteles, el innegable privilegio icónico de “hacer ver el mundo de otra manera”. Potencia de la imagen –o de la palabra como imagen, en su textura poética y sensible– que toca otros registros de la percepción y, por ende, de la comprensión (ARFUCH, 2014. p. 75).

Más allá de tornar transparentemente algunas de las marcas de género, como en el caso del gótico, destacando el gótico tropical como un mero ejemplo de transculturación, valdría la pena decir que la construcción esencialista del trópico es utilizada como medio crítico que apunta a las diversas formas de opresión impuestas en la región. La colonia no solamente fue un periodo histórico, constituye un sistema de reordenamiento global que categoriza y fronteriza las comunidades y los sujetos a partir de la raza, el sexo, el lugar de origen, que se desplegó en la forma de entender el mundo, nuestras historias y la conformación de las sociedades. De allí que el lugar de enunciación del ejercicio de lo que podríamos denominar como “colonial” se transforma a su vez en un síntoma del presente, en un lugar de constante reflexión sobre las deformaciones morales de nuestra sociedad y las reverberaciones artísticas que las cuestionan. La transformación del gótico en nuestro territorio, al igual que la de otros géneros, ubica en el epicentro todo aquello que nos parece obvio de la imposición colonial y ha sido silenciado en cuanto tal.

Para el escritor Álvaro Mutis la fascinación por la tierra caliente fue uno de los elementos determinantes de su obra, asunto que frecuentemente relataba en las entrevistas a lo largo de su vida, sin embargo, hacía una distinción radical entre lo que consideraba la tierra caliente y el trópico. La principal diferenciación no solo era la temperatura y la altitud<sup>4</sup>, sino que consideraba en la tierra caliente una porción del “paraíso en la tierra”, contrario del trópico, signado por el deterioro. De esta forma, lejos de encontrarse maravillado por la vida tropical, su mayor interés se centraba en una suerte de decadencia que dichas geografías evocaban, un lugar de contagio, de plagas y humedad. Esta perspectiva, resultado de sus propias vivencias de la infancia, convertirá los parajes selváticos en escenarios perfectos para la composición de un estilo gótico propio. Al hablar de su obra, el autor afirma que su Trópico “es muy distinto: [... Porque] es un trópico triste donde acontece la destrucción. Algo que a mí me obsesiona, es el ser testigo del uso continuo de las cosas y de las gentes” (INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. 1982 p. 581). El autor asevera en sus entrevistas su visión decadente sobre la propia identidad latinoamericana:

---

<sup>4</sup>Basado en la clasificación de Caldas de 1802, la tierra caliente estaría entre los 17°C y los 24°C localizados entre los 800 y los 1800 msnm, mientras los climas tropicales serían superiores a 24°C con una altura entre los 0 y los 800 msnm.

francamente no soy muy optimista con relación a este continente. Creo que está pésimo. Hemos tenido una serie de herencias culturales e históricas terribles. Fuimos conquistados y, sobre todo, o sea organizados ya como unidades por un país en plena decadencia como fue España de los Asturias y después de los Borbones... Aquí está como muerto todo, como cubierto de caspa, de expedientes, de oficialismo, de burocracia y los intelectuales están untados, contaminados de eso hasta morir (INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA, 1982, p.607).

Diversas críticas, entrevistas y libros hacen referencia a la vida en constante movilidad del escritor, desde su infancia en Bélgica, sus recuerdos infantiles en la finca familiar Coello en el departamento del Tolima en Colombia. De allí que su memoria individual fuese revisitada en distintas obras, poemas y en la composición de un repertorio muy específico de la “tierra caliente” tan estimada para el mismo autor. Destaco un fragmento que considero sintetiza estos intensos tránsitos infantiles,

Su fascinación por el mar, los barcos y el viaje tiene origen en esos desplazamientos de Europa a Colombia, realizados en pequeños barcos, mitad de carga y mitad de pasajeros (parecidos a los que se encuentran en sus libros), que se demoraban alrededor de tres semanas en atravesar el Atlántico, haciendo escalas en varios puertos del Caribe, y que tenían como destino final en Colombia al puerto de Buenaventura. Desde allí en carro, en tren y finalmente a caballo, la familia Mutis llegaba a Coello (CERÓN, 1996).

Mutis se desempeñaba desde 1954 como jefe de relaciones públicas de la compañía Esso en Colombia donde continuó su vida de viajes entre Europa y América, no obstante, pese al mal manejo de recursos de la empresa se ve obligado a viajar a México con recomendaciones de sus amigos Casimiro Eiger y Ernesto Volkening. Durante sus experiencias en México desde 1956, entabló amistades procedentes del entorno cultural y artístico de la época dentro de los cuales se incluye a Luis Buñuel. *La mansión de Araucaima* nace como una serie de anotaciones dirigidas al director español, para demostrarle que era posible recrear un relato gótico en un ambiente tropical. De este modo, la obra se origina con el intuio de ser llevada al cine. Empero, la empresa no fue concretada por el director español y permaneció catalogada como una novela, presa en la literatura hasta 1985.

Así también, diversos autores (GONZALEZ MARTINEZ, 2015; SUÁREZ, 2015; SUÁREZ, 2009) valoran el trabajo del director Carlos Mayolo como autobiográfico al retratar fragmentos de memorias infantiles, como ocurre en *Carne de tu carne*, que utiliza la explosión del 7 de agosto en Cali de 1956. O bien, el incesto en la familia, retratado ya sea como una provocación al establecimiento de las élites,

o como fragmento de la memoria familiar burguesa de la cual Mayolo hacía parte, tal como mencionan Sandro Romero Rey y su amigo Luis Ospina en una entrevista con Katia González Martínez (2015).

En sintonía con estas afirmaciones, el nexo del gótico tropical a partir del diálogo con diversas estéticas cumple una función social, un reconocimiento alegorizado de las memorias traumáticas y de la configuración de la violencia en Colombia. Al tiempo que propone una relectura de manifestaciones del horror foráneo que invierten sus sentidos y protagonistas, basándose en repertorios sobre la tropicalidad y la propia reconfiguración de la memoria individual. Estos aspectos constituyeron también uno de los principales propósitos de Mayolo a lo largo de su trayectoria artística. Aunque, en el caso cinematográfico, buena parte de sus memorias remiten a la región pacífica y al Valle del Cauca, las narrativas góticas tropicales oscilan sobre los traumas causados por la conformación de la identidad nacional, como lo describe Juana Suárez:

Mayolo quien acuña el término “gótico tropical”, que resume la negociación con el género y caracteriza esta nueva hibridez: no se trata de ajustarse literalmente a los dictámenes del viejo tema literario y artístico de lo gótico sino de apropiarse y devolverlo con elementos asociados con el trópico, construcción esencialista y colonial de América Latina. Como tal, las convenciones del género, en combinación con los trazos particulares de la región (incluyendo la historia, los mitos y el imaginario popular), se ponen al servicio de un lenguaje simbólico que permita un relato visual complejo (SUÁREZ, 2009 p.310).

La adaptación inicial del guion por Julio Olaciregui y Philip Priestley, posteriormente Sandro Romero, promovieron la financiación del proyecto cinematográfico. Por consiguiente, la cinematografía del gótico tropical finaliza<sup>5</sup> con la transposición de la obra al cine: *La mansión de Araucaima* en 1986, gracias al apoyo concedido por la extinta empresa de fomento cinematográfico colombiano FOCINE. En consecuencia, Carlos Mayolo es designado para dirigir el proyecto, “el propósito de Mayolo como director es quitar todos los elementos moralizantes que, en su visión,

---

<sup>5</sup> Debemos recordar que previamente se habría grabado *Carne de tu carne* (MAYOLO, 1983) y *Pura Sangre* (OSPINA, 1982), sin embargo, *La mansión de Araucaima* (MAYOLO, 1986), es quizás el trabajo más alegórico de este periodo, pues huye de la representación directa del vampirismo, el canibalismo y los expone en las distintas y veladas formas de consumo de las subalternidades, en un contexto verosímil.

hacían muy católico el guion preliminar de Julio Olaciregui y Philip Priestley” (SUAREZ, 2015 p.54).

Para escribir entonces sobre este contrapunteo entre Mayolo y Mutis se hace necesario reflexionar sobre el movimiento y los tránsitos desde los cuales piensan y componen cada uno de los autores. Del lado de Mutis podríamos resaltar la huella de su pasado familiar y las memorias del mismo escritor como un viajero. Por su parte Mayolo reverbera su adaptación sobre el estilo del barroco que se transfiere a la composición sonora y la profusión de elementos desde la dirección de arte, aspectos de la interpretación de los personajes y la flexibilidad cinematográfica. De esta manera, los autores constituyen la “ruina” como eje de reflexión, ya sea a través de los personajes, de la casona, o bien, de los medios de transporte, como una alegoría de una modernidad estancada, fallida y oxidada.

Mutis proviene de la familia del médico y científico colonial español José Celestino Mutis<sup>6</sup>, reconocido por su Expedición botánica. Sin embargo, no solo la presencia totémica de su antepasado sino sus recuerdos infantiles de viajes trasatlánticos y los constantes viajes propios de sus ocupaciones laborales son aspectos de los que se impregnan la invención del personaje paradigmático de su obra “Maqroll el Gaviero”, una suerte de aventurero que distintos autores [BARRERO, 2012; ARTEAGA,2019] aseveran se asemeja a la propia vida del escritor.

La aparición del gaviero, afirma el mismo Mutis en una entrevista<sup>7</sup>, sería en la *Oración de Maqroll el Gaviero*, en su libro *La balanza* en 1947, desde entonces protagonizará o acompañará obras tales como *Los elementos del desastre* (1953), *Reseña de hospitales de Ultramar*, o también, como protagonista en la saga

---

<sup>6</sup> Quien a través de su reconocida Expedición botánica, consiguió reconocer la forma y la función de buena parte de la flora colombiana, registrada en ilustraciones que delimitan un fragmento de la memoria colectiva del país. De allí, que los relatos de viajes no resulten ajenos ni a la experiencia familiar, ni a los interminables trayectos en ultramar, o a las empresas familiares fallidas de comercio entre un lado y otro del Atlántico por la época, aspectos que configuran un repertorio de un pasado heredado en la tradición familiar, o bien, en los recuerdos remediados de algún pasado lejano, pero en absoluto indiferente.

<sup>7</sup> Entrevista concedida por MUTIS, Álvaro. Entrevista a Álvaro Mutis: Entrevista [31 de mayo 1995]. Charlando con Cervantes. Entrevistadores: J. M Conget y R. Chang- Rodríguez. Entrevista concedida a El instituto Cervantes y The City College of New York. Video, 1995. Online.

*Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviro*<sup>8</sup>. Una de las relaciones que destaca el propio escritor es la proximidad del personaje con las características que considera fundamentales de la poesía, es decir el mantener un carácter “visionario y anunciador” (MUTIS, 1995). Tanto en verso como en prosa, el gaviro hace alarde de la fascinación de la aventura, del placer en el camino recorrido y no propiamente de la ansiedad de la llegada, lo que lo ha constituido como un personaje nihilista, escéptico, romántico, itinerante en una suerte de trashumancia, entregado al fracaso, si se quiere, y cuya entrega a la aventura trae a cuento el siguiente fragmento:

Una caravana no simboliza ni representa cosa alguna. Nuestro error consiste en pensar que va hacia alguna parte o viene de otra. La caravana agota su significado en su mismo desplazamiento. Lo saben las bestias que la componen, lo ignoran los caravaneros. Siempre será así (MUTIS, 1991, p.20).

La figura del viajero en constante tránsito parecen definir y dar forma al carácter tanto del escritor como de su personaje ficcional favorito. Esta reflexión transita en el interior de su obra por los trazos de la memoria individual y colectiva y puede asociarse, adicionalmente, a la importancia de los relatos de viajes mencionados en el capítulo anterior.

Los relatos de viajes en Colombia fueron expediciones que ayudaron a conformar un imaginario del Estado nacional, la apariencia de sus paisajes y sus recursos. Estos viajes solo fueron posibles gracias a distintos medios de transporte con velocidades y capacidad de adentrarse de forma totalmente diversa en la espesa vegetación. No parecen pues tan lejanos los silleteros bestializados en el monte andino, la rebeldía de los bogas en sus veloces embarcaciones, sino la manera como estos personajes y sus transportes se transforman en símbolos de proyectos de desarrollo inconcluso, que dista del propósito inicial de las expediciones de la literatura de viajes. Estos aspectos revelan también la cristalización histórica en la interpretación del papel del mestizo que se entrelazan con las memorias individuales de los autores del gótico tropical.

En la *Mansión* de Mutis se hace una referencia directa a los rieles inutilizados de una vía férrea jamás concluida, casi una irónica referencia a la

---

<sup>8</sup> Conformado por las obras *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1988), *Un bel morir* (1989), *La última Escala del Tramp Steamer* (1988), *Amibar* (1990), *Abdul Bashur soñador de navíos* (1991), *Tríptico de mar y tierra* (1993).

actualidad de las vías férreas en el país, y la figura de un aviador que no puede volar, así convierte tanto el elemento vial como al personaje en ruinas. Si el movimiento es el rasgo más destacado del gaviero, la estaticidad de la casa, de los personajes, de los elementos y del tiempo, se traducen en el anquilosamiento e imposibilidad de la ejecución de un esquema vago de desarrollo. Ya en el filme, Ángela se transporta en una bicicleta que se avería, lo cual provoca que su estadía sea definitiva en la mansión, la aparición de un campesino arriero en el medio de la grabación publicitaria produce su pausa, el avión quebrado del piloto y el carro oxidado en la casona componen audiovisualmente este ambiente de ruina y abandono. Por su parte las velocidades de los medios de transporte de Ángela en su bicicleta y de su novio en una motocicleta funcionan como una alegoría a la inutilidad de la velocidad en medio de este ambiente deteriorado, que impiden la transitabilidad en el interior del territorio, donde la velocidad no se traduce en la salvación de la joven. Tanto los recursos literarios como cinematográficos modulan alegorías tropicales de un proyecto de conectividad civilizatoria fracasados.

En la adaptación de Mayolo la profusión de ruinas se transforma en la recreación de un universo barroco, aspecto que es reforzado por Suárez (2015), que es impreso en la composición de la dirección de arte, la puesta en escena y el sonido de la película. Este aspecto resulta interesante al referirnos a la creación neo-barroca:

Según Eugenio d'Ors, el barroco es una estética intemporal y constante que se repite en toda la historia del arte. [...] Jakob Burckhardt, que se opone por primera vez al concepto despectivo del barroco como manifestación de "mal gusto", considera este movimiento como la decadencia del Alto Renacimiento en la florida arquitectura de la Contrarreforma en Italia, Alemania y España (SHIN, 2002, p.1670).

Ciertamente, no podríamos considerar como aleatorias las similitudes que presentan el barroco y el gótico, así como las relaciones que otrora el propio director coloca en diálogo a través de la composición del universo ficcional de la cinta. Según lo expresado, al trasladarse al territorio latinoamericano dichas estéticas adquieren su propio tono. El barroco se presenta como un "arte de contraconquista", pues se apropia de las características del género y exalta la coexistencia de contrarios que producen tensiones sociales, alimentándose de elementos del "folclor" y de la experiencia contradictoria con "la exuberancia de nuestra naturaleza". Así pues, acentúa "la estética del silencio, del enigma, de lo elíptico" (BUSTILLO, 1996. p.80),

donde encuentra su contacto con el gótico. Al incorporarse las características propias del paisaje, del repertorio histórico de la tropicalidad, tanto el gótico como el barroco adquieren un tono consciente de su lugar de enunciación. En sintonía con la afirmación de Bustillo, el barroco se encuentra como una manifestación que por causa de su propio mestizaje resulta un arte fronterizo, marginal del resto de las manifestaciones barrocas tardías europeas. De igual forma, el gótico fue transformado y recreado en nuestro continente profundizando rasgos que provocaron su descentramiento y, por fin, un aislamiento frente a las manifestaciones clásicas del género.

Considero pues que la decisión del director traza un diálogo que habla del lugar de enunciación que cuestiona categorías estéticas, se las apropia, las transforma, las entreteje y resignifica, al tiempo que coloca en sintonía los horrores de un pasado común. Como afirman Daniel Flores y Adrián Zuluaga: “El Mayolo visionario y desapercibido que intuyó a través de su fiebre las posibilidades de un mestizaje formal puede ser visto como un precedente precoz y tropical del desarrollo de nuevas tendencias cinematográficas” (2015. p.94). Esta fiebre entre el barroco y el gótico son apenas el punto de partida para cuestionar y exponer el tropo del pasado de un pensamiento espacial moderno, cuyo fin último es la ilusión de un nexo civilizatorio para la movilidad en una red global, universalizante, que jamás fue concretizada.

#### **4.1. UNA APROXIMACIÓN A LA MANSIÓN**

*La mansión de Araucaima* narra la historia de suspenso en el interior de una hacienda cafetera. El relato literario se encuentra dividido por capítulos con los nombres de los personajes y una breve descripción de su vida antes y durante su estadía en la hacienda. La cotidianidad de los personajes es interrumpida por la llegada de una joven: “Ángela”, que es víctima de las oscuras costumbres de sus habitantes y que promueven el denominado desastre que lleva a la muerte del piloto, de Machiche, Ángela y, subsecuentemente, al abandono de la casa por parte de los sobrevivientes de la tragedia. Cabe mencionar cómo la propia estructura del relato literario, a partir de la descripción separada de cada personaje, funciona como herramienta de la estaticidad. El piloto, el sacerdote, el dueño de la mansión, Machiche, el guardián y el sirviente, son arquetipos, representaciones de un orden

colonial que prevalece y se traslada hasta nuestros días (véase imagen 1). Esta descripción responde también a una tradición literaria impuesta por el mismo Walpole, a partir de personajes considerados como “planos” y que funcionan en sí mismos como estereotipos claramente identificables por el lector/espectador de las obras.

### IMAGEN 1 - Personajes: el sirviente, el guardián y Machiche



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

En la mansión, las categorías sociales son inamovibles: quien se atreva a transgredirlas pagará con su propia existencia. Esta característica, inherente a la novela escrita por Mutis, implicó un diálogo entre el escritor y Mayolo, quien menciona en una entrevista para el *Arcadia va al cine* las consideraciones para la adecuación del guion:

[...] el libro no es... ni siquiera es una novela, son unas anotaciones para un guion que escribieron Buñuel y él (Álvaro Mutis), o que entre los dos llegaron a esos acuerdos... y el libro dice: el guardián, la Machiche... describe los personajes y luego hay un capítulo que dice Los hechos, y luego hay un capítulo que dice El funeral... eso es todo el relato... Entonces yo me basé en Los hechos, los conté, eran 22 acontecimientos -me acuerdo- si yo suprimía uno, quitaba uno o me ampliaba sobre uno, perdía el equilibrio interno que tenía... esa es una especie de... teorema, que si yo movía algo pues inmediatamente la película se desvirtuaba [...] Y es una película concomitante con *Carne de tu carne* (1983) donde existen las cosas oníricas, el mundo del no-tiempo que es una especie de sueño; estas son las películas que me interesa hacer. Narrar escuetamente la realidad no puedo, o no me

interesa, me parece que el cine por el simple hecho de apagar la luz y de estar metido en una especie de seudo sueño tiene que ofrecer esas verdades descaradas, a veces descarnadas como son los sueños. A veces uno sueña cosas que moralmente no debería soñar. Entonces en el cine también sucede eso, que se abre la puerta del inconsciente. (MAYOLO, 1987, p,9).

Si bien el relato literario se enfoca en la mansión, el cinematográfico lo hace en la muchacha. De allí que esta joven mujer resulte central para el desarrollo del desastre. Actriz de publicidad, Ángela es una viajera que llega a la hacienda por fuerzas desconocidas y se aventura a morar en ella, por tanto, es el único personaje contemporáneo (véase imagen 2). De tal modo, a través de elementos de la dirección de arte como el vestuario y la caracterización de los personajes provenientes de diversas épocas, se materializa la suspensión de espacio-tiempo en el interior de la hacienda.

### IMAGEN 2- La muchacha: Ángela en la obra de Mayolo



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

Sin embargo, Mayolo no desplaza completamente la maldad del espacio arquitectónico, pues es allí donde parte toda la degradación de los personajes, donde habita el mal. Incluso, la monstruosidad de la casa se manifiesta en su relación conflictiva con el contexto físico circundante, en el que se distingue el mundo rural del urbano, el pasado y el presente. Por todo lo anterior, la construcción se transforma en un confín<sup>9</sup>, tal como lo ha representado el espacio tropical. Por lo cual más que un

---

<sup>9</sup>El concepto de confín, es entendido a la vez como un umbral y perímetro flexible que “huye de toda tentativa de determinarlo, unívocamente” podríamos entenderlo como una “línea” a partir de la cual “dos

escenario, la mansión es un personaje, donde se engranan todas las piezas representados por sus habitantes. Es curiosa la manera como el mismo Mayolo describe la casa donde se rueda el film:

[...] esa casa la íbamos a conseguir para el productor de Truffaut, Barbet Schroeder, quien vino con Néstor Almendros. El necesitaba hacer una película y nosotros le quisimos ayudar en Cali a buscar entre las haciendas. Un día él me dijo: “vea encontré la casa precisa, a mí no me sirve pero a usted sí”. Fui, la vi e increíble. Un sitio que estaba abandonado, igual que en la película, la gente se quedaba a dormir ahí a veces, era muy distante de la ciudad. Era un punto intermedio, como en la película: “está muy tarde, ya son las cinco y es mejor que se quede ¿no?” Realmente en esa casa había esa sensación de que la distancia era muy grande entre la realidad y la casa. Fuera de eso, paso una puerta y me encuentro un cuarto con fotos de un avión y con una hélice de avión; luego pasó a otra habitación y me halló un vestido de militar, con las botas de militar. Ese vestuario, que usé, lo encontré en esa misma casa. Todo coincidió. Había un baño –como romano- que en ninguna casa del Valle del Cauca existe. La casa estaba como esperándonos ahí. La casa buñueliana y de Mutis. Era como una cosa atávica. A mí me pasan mucho esas situaciones como mágicas. Entonces así encontré esa casa. Y esa casa tiene las características de la vivienda de tierra caliente de Mutis, de su finca en Coello. Es la casa latinoamericana (MAYOLO, 1987).

Esta magia que incluye la aparición de la casa donde se filma la película envuelve también la representación onírica del paisaje tropical, que el mismo director se interesó en transmitir. Una suerte de mitificación desde el proceso creativo que comparten tanto la pieza literaria como la cinematográfica. De este modo, mecanismos como la aparición del dispositivo cinematográfico dentro de la propia película de Mayolo, la presencia espectral del trópico y de sus habitantes, funcionan a modo de *mise en abîme*. Estas estrategias ofrecen una mirada crítica que se opone a la representación del neoclásico y de los grabados de los relatos de viajes, que invisibilizan el lugar de enunciación de los observadores. Por el contrario, estos evidencian tanto su existencia como sus objetivos, muestran el propio lugar de la mirada y su propia colonialidad del ver.

#### **4.2 LA TENSION DE LA SOCIEDAD COLONIAL EN LA MANSIÓN**

Desde una lectura decolonial, considero que el control que se ejerce en la casa critica todo lo aterrador que se solapa en la formación del Estado nación colombiano. Al seguir la estructura de los regímenes de poder que describe Castro-Gómez, podríamos afirmar que la mansión alberga y distribuye estos modelos de

---

dominios se tocan y se distinguen, simultáneamente” (ANTELO, 2008, p.12-13). De esta manera, el espacio de delimitación entre dos campos, es un lugar de constante indeterminación.

control sobre sus individuos, a través de una red organizativa que la mantiene en constante suspensión:

Pensando con Foucault y más allá de Foucault, podríamos decir que existen tres tipos de regímenes de poder en las sociedades modernas/coloniales: el primero opera en el micro nivel de la constitución de los cuerpos-mentes, el segundo en el meso nivel del manejo de la vida y las poblaciones, y el tercero funciona en el macro nivel de la geopolítica. Estas tres modalidades producen efectos de individuación y normalización a través de técnicas de disciplina, regulación y modulación (Foucault 1977, 109; Lazzarato 2006). (...) En este sentido, podríamos decir que una anatomo-política de los cuerpos, una noopolítica de los deseos, una biopolítica de las poblaciones y una geopolítica de las naciones son las cuatro tecnologías de poder que han operado articuladamente en la historia de las sociedades modernas/coloniales. Entendemos entonces los regímenes de colombianidad, en sus múltiples y específicas articulaciones, como modalidades del control sobre los cuerpos y deseos de los individuos, así como sobre las poblaciones, los territorios y la riqueza de las naciones. (CASTRO-GÓMEZ, 2008).

Más allá de las funciones arquetípicas de los distintos moradores de la casa, en las narraciones existe un sistema simbólico de maldad a partir de la articulación del dominio del espacio, el control de los cuerpos y los deseos a través de la violencia, como de las funciones de los habitantes a partir de la raza y el género. De esta forma dividiremos dichas temáticas en los siguientes pasajes.

#### 4.2.1 Notas sobre el espacio

##### IMAGEN 3- Frase premonitoria de la casa



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

La descripción de los espacios góticos ha sido fundamental para poder desarrollar el suspenso y el terror en las narrativas. A partir de la descripción del espacio circundante se atribuyeron características simbólicas, a la vez que se configuraron imaginarios de territorios inaccesibles para la mayoría de las lectoras de esta clase de obras. Para Aurora Piñeiro (2017), las obras de origen oriental sirvieron como puentes para la conformación de imágenes mentales sobre los parajes distantes, que facilitaban insertar elementos eróticos en las narrativas, como comenta en el siguiente apartado:

El orientalismo que permeó las atmósferas culturales de la segunda mitad del siglo XVIII, así como el XIX, en Francia e Inglaterra, debe sus orígenes a la traducción al francés de *Les Mille et Une Nuits*, realizada por Antoine Galland en 1704, y más tarde difundida en inglés, bajo el título *Arabian Nights Entertainment*, entre 1708 y 1715. En los siguientes años, relatos de origen turco, persa, árabe, chino y mongol fueron traducidos al inglés de las versiones francesas de François Petis de la Croix, Jean Terrasson, Jean Paul Bignon y Simon Gueullette [...] , y esto contribuyó a que los intelectuales angloparlantes del período hicieran una lectura de lo “oriental” como sinónimo

de lo exótico y sofisticado, y también como una fuente que les permitía incorporar nociones de lo sensual desde un paradigma que escapaba de las restricciones del mundo cristiano (PIÑEIRO, 2017, p.43).

El gótico anglohablante decimonónico encuentra en el paisaje, y el sujeto foráneo, una bisagra que conecta un pasado de una realidad comprobable con la deformación moral. Por ese motivo, al ambiente le fue atribuido un significado simbólico en contraposición con la elaboración de personajes con características de fácil identificación.

Por su parte Serravalle de Sá (2010), menciona como el abismo, la montaña y el castillo, fueron no solo escenarios recurrentes en la literatura romántica de los siglos XVIII y XIX sino que jugaron un papel fundamental en las reinterpretaciones simbólicas, ya que “la naturaleza puede asumir significados políticos o ideológicos” (traducción personal). Por ejemplo: en los pasajes literarios de Ann Radcliffe los ríos podrían referirse al impulso imperial por conquistar nuevas tierras, asimismo, la montaña representaría la magnificencia de la naturaleza frente a la debilidad de la mortalidad humana, pues “las leyes reales del mundo no serían las leyes creadas por los hombre, sino aquellas presentes en la naturaleza, que es omnipotente y cuya verdad absoluta y autoridad irrefutable es la muerte” (SERRAVALLE SÁ, 2010, p, 71, traducción personal).

Ahora bien, si en la tradición anglohablante lo ominoso, en un primer momento, se asocia con la barbarie, en el caso del gótico tropical se traslada hacia el escenario de la hacienda, por causa del establecimiento de un orden moderno colonial que la misma representa. Es una especie de lugar tropical “genérico” y un no-tiempo en que diversas temporalidades confluyen, donde se evidencian la perpetuación de un sistema de dominación y sus males. De acuerdo con lo anterior, *La mansión de Araucaima* tiene múltiples lecturas y es, por tanto, un lugar de encrucijada. Por un lado, parece un personaje, una entidad viva que absorbe y controla las relaciones entre sus habitantes, una proyección ilusoria de la sociedad capitalista. Por otro lado, se presenta como un espacio que distribuye funciones y lugares de acción de los personajes, una ruina que habla a través de las frases aleatorias de sus paredes, que alberga sus propios sonidos y que evoca un pasado decadente que se suspende en

el tiempo y el espacio tropical, un títere cuyas cuerdas parecen ser controladas por el hacendado Don Graciliano (o Don Graci), como arguye Suárez

[...] en las películas de Mayolo y Ospina la herencia opresiva de la economía de la hacienda y la ansiedad por el linaje y la pureza de sangre emergen como metáforas coloniales cuyo radio de acción se conjuga con La Violencia colombiana (o sus huellas), así como con mitos y leyendas populares, pero siempre con las convenciones siniestras del gótico como norte fílmico (SUÁREZ, 2009, p.310).

Esta multiplicidad de lecturas responde también a los variados significados que posee la hacienda, en cuanto epicentro de la economía rural, como otrora fuere el castillo medieval. Para ello, nos detendremos brevemente en la evolución e importancia de este escenario en el horizonte fílmico.

Carlos Niño (2017) discute cómo las tradicionales haciendas agrícolas en Colombia durante la época de la colonia eran edificaciones “austeras”, producidas con elementos locales pero respondieron siempre a una lógica administrativa y de construcción europea. A su vez, el autor demuestra como inicialmente eran lugares destinados para el descanso de los blancos, construidos por los encomenderos pero, posteriormente, hacia el siglo XVIII, abarcan amplias extensiones de tierra fruto de negociaciones burocráticas y la posterior legalización de los terrenos. A su vez, las edificaciones se sofisticaron, tomando la forma arquitectónica que conocemos hoy en día.

La hacienda en Colombia representa la reproducción de una larga tradición de dominio sobre la tierra que, generalmente, una pequeña parte de la población posee (tema recurrente en los filmes del grupo de Cali a través de las obras *Carne de tu Carne*, *Pura Sangre* y *La Mansión de Araucaima*). Este espacio rural conjuga el lugar de descanso suspendido en el tiempo, donde se reúnen las diversas generaciones que heredarán la tierra, las actividades de servidumbre que se perpetúan a través de las generaciones y la producción económica fruto de la explotación agraria. En ese sentido, la disposición del espacio en las haciendas latinoamericanas heredan una estructura de dominación que yace en la propia arquitectura, como lo menciona Pedro Martínez Toro:

La casa de hacienda colonial contiene esta realidad intercultural como ningún otro escenario. Se constituyó en el lugar más simbólico del nuevo mundo, ya que edificó con materiales del suelo americano, en territorios que habían sido

humanizados por tribus indígenas, con mano de obra esclava africana y con concepciones espaciales e ideológicas europeas, la industria más estable de la época y la que en muchos lugares soportaría el sostenimiento de centros urbanos y nuevas expediciones expansionistas, gracias a su productividad (MARTÍNEZ TORO, 2008, p.230).

A pesar de la posible lectura asimiladora que pueda sugerir el pasaje anterior, lo cierto es que la hacienda constituye hasta nuestros días un escenario protagónico en la conformación de la burguesía local, al igual que en los procesos de industrialización durante el siglo XX. Por lo que la descripción del paisaje en las dos obras incluye una serie de elementos compositivos, que aunque encuentran relación con una experiencia previa del autor, también responde a la conformación del ideario rural y la corrupción que implicó su desarrollismo (como lo anuncia el fotograma de la imagen 3). El apartado literario denominado *La mansión* se inicia con la descripción del paisaje circundante, para esto, Mutis se basa directamente en los símbolos clásicos de la literatura gótica pero transforma su sentido:

La mansión se levantaba en la confluencia de dos ríos torrentosos que cruzaban el valle sembrado de naranjos, limoneros y cafetos. La cordillera alta de un azul vegetal profundo, mantenía el valle en sombras en una secreta intimidad vigilada por los grandes árboles de copa rala y profusa floración de un color púrpura, que nunca se ausentaba de la coronada cabeza que daban sombras a los cafetales” (MUTIS, 1982, p.151).

Los detalles de la vegetación guardan referencias extratextuales, semejante a miles de parajes cafeteros latinoamericanos, lo que genera un efecto de verosimilitud, que anticipa el reconocimiento de las condiciones y situaciones tratadas en el relato. A su vez, el paisaje remite a la tradición de los relatos de viajes, al igual que la mirada genérica desarrollada a lo largo del tiempo hacia las regiones rurales de producción agrícola en Colombia. La vista hacia las montañas, más allá de la posible lectura sublime, que hubiere inspirado una descripción romántica-humboldtiana, puede asociarse también a la idea generalizada de las elites por homogeneizar el paisaje. Martínez afirma: “Si para las élites argentinas el problema de su territorio era la extensión, para las colombianas lo fue el calor” (2016, p.14.). Este factor suscitó una narrativa de la devastación tropical promovida por las elites civilizatorias entre los siglos XIX e inicios del XX, para asemejar el paisaje al de los climas templados y productivos. El contraste con un paisaje aún “virgen” de las montañas y el territorio “domesticado” de la hacienda, juega con símbolos que se

sustraen de la propia concepción atávica nacional sobre la geografía tórrida. Para el autor:

[...]el clima es la razón cero de la inhabitabilidad del país porque es una potencia que arruina al mismo tiempo la “raza” y el “suelo”, haciendo que la primera sea “inferior e inculta” y el segundo infértil con lo cual ambos devienen en sinédoques del no-progreso como inmovilidad y dilapidación (MARTINEZ, 2016, p.246).

Asimismo, la representación de Mutis oscila entre la alienación del paisaje tropical y la inmóvil experiencia civilizatoria que trazó el antagonismo de las condiciones geográficas tropicales. Por esta razón, los elementos del paisaje difieren del simbolismo gótico decimonónico, pues la violencia de los ríos representan el estatismo del tiempo y, simultáneamente, funcionan como una trampa que impide la huida. Por su parte, la vista azulada y sombría de las montañas huye de una perspectiva existencialista o romántica sobre las cordilleras de países tropicales, puesto que termina por ironizar cualquier similitud al incluir el detalle de las flores en las copas de los árboles, testigos pasivos de la violencia transversal en la modernidad.

Enmarcado en el tema que se trata, al igual que buena parte de la instauración del poder sobre la tierra en Colombia, Mutis también juega con este factor: “[Don Graci] Decía haber adquirido la mansión por herencia de su madre, pero luego se supo que había caído en sus manos por virtud de ciertas maquinaciones legales de cuya rectitud era arriesgado dar fe.” (MUTIS, 1982, p.131). Al igual que su uso en el paisaje, la hipérbole en la presentación de la casa, ubica la parodia que es comentada por Carmen Bustillo (1994) y que estaría presente en la mansión a fin de “renovar” un “tema corto y muy conocido” con “un texto que lo actualiza” (p.144). Por lo que, la presentación de la casona a partir de la redundancia remite a un sentimiento de conmoción al contemplarla.

El edificio no parecía ofrecer mayor diferencia con las demás haciendas de beneficio cafetero de la región. Pero mirándolo con mayor detenimiento bastante más grande, de más amplias proporciones, de una injustificada y gratuita vastedad que producía un cierto miedo MUTIS, 1982 p.150

El uso de la expresión hiperbólica, ampliamente usado en el barroco y neobarroco, sirve también como elemento literario que rompe con la racionalidad, el cual supone uno de los principales rasgos del gótico decimonónico, aspecto que introduciría al mismo tiempo la fantasía. En este marco, el anterior apartado guarda

referencia con la tradicional descripción de los escenarios góticos, principalmente con el castillo<sup>10</sup>. El uso de la hipérbole se reitera en los corredores de la mansión, que parecen fusionarse con el paisaje circundante: “Un corredor continuo en el piso superior rodeaba cada uno de los tres patios que se sucedían hasta el fondo. El último iba a confundirse con los naranjales y limoneros de la huerta” (MUTIS, 1982, p.150). Esta mezcla con la naturaleza asociaría la mansión, desde una perspectiva colonial, a un lugar fuera del dominio humano, distante del control que ejerce el pensamiento racional y más próximo del desdén que producen las pasiones e ideas propias de una mirada esencialista sobre la naturaleza tropical. No es al azar que uno de los lugares, que no es ni completamente exterior ni interior, esté a su vez tan presente en el filme. Invadidos por los danzones, boleros y las óperas barrocas provenientes del gramófono de Don Graci, los corredores funcionan como lugares de contemplación, de interacción entre los personajes, al tiempo que despiertan una sensación laberíntica de confusión e infinitud. A este respecto se dedica el *El sueño del fraile*; un capítulo del libro recreado también en el filme (véase la secuencia del 4), como se puede constatar en el siguiente fragmento:

Transitaba por un corredor al cruzar una puerta volvía a transitar el mismo corredor con algunos breves detalles que lo hacían distinto. Pensaba que el corredor que el corredor anterior lo había soñado y que éste sí era real. Volvía a transponer una puerta y entraba a otro corredor con nuevos detalles que lo distinguían del anterior y entonces pensaba que aquél también era soñado y este era real. Así sucesivamente cruzaba nuevas puertas que lo llevaba a corredores, cada uno de los cuales era para él, en el momento de transitarlo, el único existente. Ascendió brevemente la vigilia y pensó: “también ésta puede ser una forma de rezar el rosario” (MUTIS, 1982, p.143).

---

<sup>10</sup> Serravalle de Sá apunta a la imagen del castillo como un escenario “ambivalente” al aseverar: “El castillo puede denotar un refugio o un santuario en las montañas, pero también podría ser símbolo de un pasado noble” (traducción personal). Por su parte, Rodríguez Eljaiek compara la dinámica de la mansión con el Castillo gótico en el que se conserva un secreto, donde se confunde constantemente a sus lectores o espectadores, pues es un lugar donde se duda de lo real y lo sobrenatural, aunque también establece paralelismos con la *casa embrujada*, marcada por un secreto o una maldición.

#### IMAGEN 4 – Fotogramas de la secuencia del sueño del fraile



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

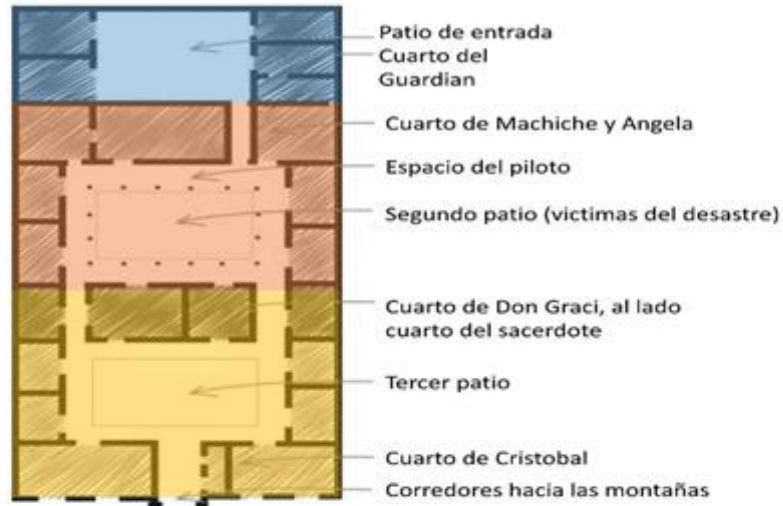
En la descripción literaria la casa se componía de tres patios alrededor de los cuales vive cada uno de los personajes: en el primero, el guardián; en el segundo, el piloto Camilo, Machiche y Ángela; y en el tercero, el fraile, el sirviente y el dueño. Esta cartografía de los habitantes delinea a su vez la distancia entre cada uno de los personajes, interrumpida solamente por el sonido que podría filtrarse entre los cuartos, pasillos y patios. La descripción literaria de la mansión “mapea” la distribución de los interiores de la casa, donde cada habitación resguarda un arquetipo del propio universo gótico como menciona Eljaiek-Rodríguez (2017). De esta manera, la detallada geometrización del espacio corresponden a su vez, a un orden moral, político y administrativo colonial, al tiempo que cada habitante deforma la institución que representa. Al revisar la distribución de sentidos en ejes verticales (control racionalidad) y horizontales (distribución de las víctimas), se evidencia una relación psicoanalítica del mal que se transfiere al espacio de la hacienda.

La división dada por los muros y la vista a los patios nos habla de una división de clases que dependen mutuamente y nos dará pistas de la destrucción final (véase la figura 5, construcción de sentido horizontal). La única habitante sin un propio cuarto es Ángela, quien durante su estadía permanece con su amante de turno. Según lo expuesto, a través de la nueva huésped se quiebran las fronteras entre cada uno de los cuartos. Gracias a la curiosidad de la joven y el anhelo por nuevas experiencias, esto propicia un desequilibrio en la propia delimitación del espacio y las categorías que coexisten en la casa. En consecuencia, la llegada de la muchacha establece el despertar de los tormentos que yacen en el inconsciente de los personajes y, por lo tanto, la emergencia de sus más oscuros deseos y acciones. Pero, una vez el juego parte de las sombras de los personajes (por recordar el valioso uso del concepto de *unheimlich* desde el punto de vista psicoanalítico).

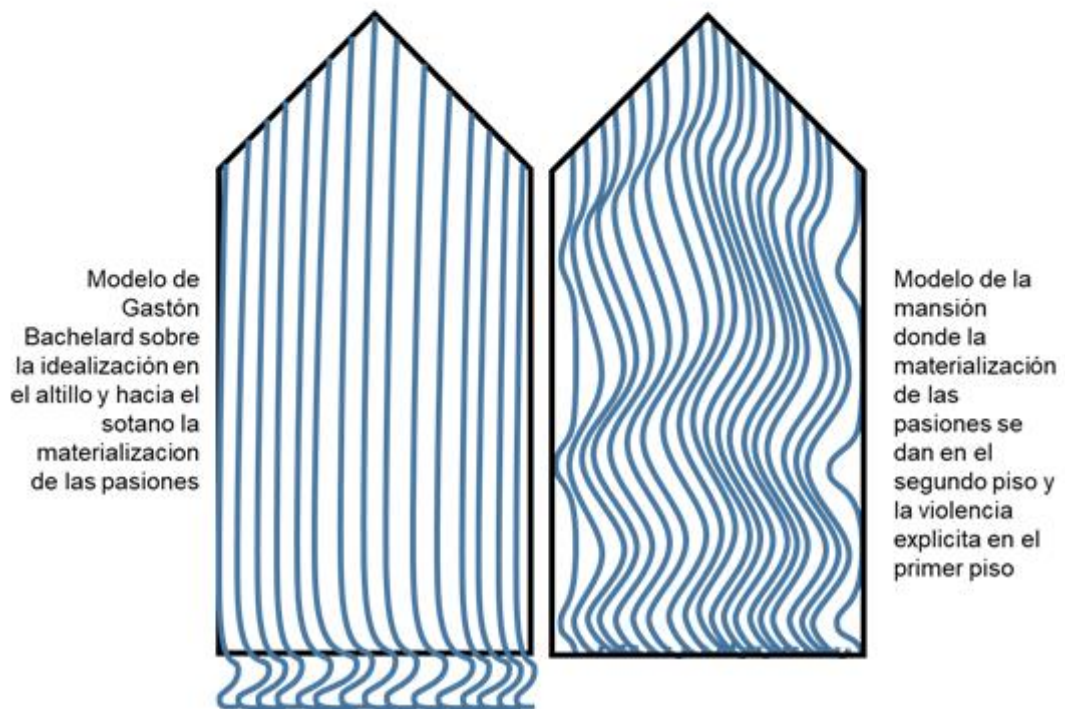
Desde una perspectiva filosófica, para el autor Gaston Bachelard la casa como objeto de topografía puede traducir estados de espíritu de un sujeto (sea este un poeta o un personaje ficcional), pues los espacios, al igual que los objetos que los ocupan, también conservan y refractan experiencias, sueños y afectos. Consecuentemente, *la mansión* es la materialización de la consciencia de Don Graci, de sus sueños y pesadillas. Al retomar la idea de la casa bachelardiana, su topografía introduce una suerte de verticalidad de sentidos desplazados de la propia psique humana, donde el ático funciona como reflejo de la racionalidad y hacia el sótano se encuentran las pasiones y los sueños desenfrenados.

FIGURA 5- Esquema de la casa<sup>11</sup>

### CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS HORIZONTAL



### CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS VERTICAL



Fuente: Elaboración personal

<sup>11</sup> Nos basamos en la Gráfica de Fernando Gutiérrez H. (2016) del texto “De la casa a los espacios íntimos a partir de la descripción fenomenológica de Gaston Bachelard”, para realizar la interpretación de la construcción de sentidos vertical en el presente trabajo

Al contrario de la casa bachelardiana (véase la figura 6, construcción de sentidos vertical), la casona de Mutis está compuesta de forma inversa, el desenfreno de las pasiones se haya en todos los niveles, en las plantas superiores los aposentos se encuentran en el mismo nivel, situando a los personajes en igual grado de maldad, disponibles hacia el mundo exterior, visibles y viscerales al mismo tiempo. Si bien en los primeros niveles se ejecutan los actos más violentos (la agresión a Cristóbal, la muerte de Ángela, la vigilancia del guardián) y bajo sus tierras yacen las víctimas, los odios surgen en las locaciones comunes: los pasillos. Para Mayolo, los corredores toman un protagonismo a través del uso de recursos de sonido, del sueño del fraile y del constante panoptismo entre los habitantes de la casa. Es en estos lugares donde fluye el figoneo y se tejen las motivaciones para la destrucción, aspectos prolépticos que apoyan la configuración semántica de la maldad en el orden colonial representado (véase la imagen 5).

#### IMAGEN 5- Fotogramas de la secuencia de las primeras abluciones



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

#### 4.2.2. Tejiendo la red: una aproximación a las tensiones en la casona

A pesar de que los personajes arriban a la casa de formas completamente distintas y bajo circunstancias normales (al igual que la apariencia de la hacienda en la imagen 6), cada habitante se niega a abandonar la hacienda, lo que en otrora fuese refugio, también conlleva a una trampa en medio de un confín. En consecuencia, *La mansión de Araucaima* funciona como una proyección fantasmal de un modelo capitalista/moderno/patriarcal, una ilusión que promete la salvación, pero en realidad lleva a la catástrofe. Allí donde los deseos que provienen del fuero interno de los habitantes se transforman en móvil para su decadencia.

#### IMAGEN 6- Vista exterior de la casa



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

Esta apariencia fantasmagórica de la hacienda se asemeja a la fascinación que procura el capitalismo, detallada por Castro-Gómez (2008). Al revisar las teorías de Walter Benjamin, Georg Lukacs y Judith Butler, el autor anota como dichos teóricos abordan la ilusión que genera y sustenta el capitalismo. En otras palabras, gracias al concepto de la forma-mercancía, el mundo material “fascina” e “interpela” a los sujetos:

La ilusión de un mundo social enteramente desacoplado de sus historias locales tiene la capacidad de seducir a las personas y despertar deseos ocultos. Inspirado por los surrealistas, Benjamín explora el fantasmagórico mundo de la mercancía en el París de la segunda mitad del siglo XIX, mostrando cómo las “iluminaciones profanas” del capitalismo generan en las personas el deseo de materializar los símbolos que la mercancía ofrece: prestigio, riqueza, belleza, salud, felicidad. (CASTRO-GÓMEZ, 2008, p.12)

Al igual que la forma-mercancía, la mansión seduce a sus presas, tejiendo su destrucción, porque en medio de un mecanismo simbiótico entre sus habitantes y el sistema violento se cristalizó la perversidad, gracias al paso indiscriminado del tiempo. Así, al igual que el “mundo de la mercancía” que produce satisfacción a corto plazo, la misteriosa hacienda cafetera se presenta como una vía de escape en medio de un paisaje tropical, o bien como un refugio que se reviste a la medida de las necesidades de quien toca sus puertas. Una quimera que atrapa y termina por destruir a los más débiles. Así, al guardián, la mansión le ofrece la ilusión del control que desea sobre los espacios y los habitantes, al fraile el lugar para el pecado y el desdén, al aviador la autodestrucción y el regocijo en su propia frustración. Don Graci, por su parte, materializa sus caprichos infantiles a través de la casa, donde naturaliza el sistema violento que destruiría a sus huéspedes. Asimismo, es intencional la transferencia de culpabilidad de Don Graci en la narrativa desde el inicio hacia el final de la obra, esto ocurre a causa de las tensiones que se tejen entre los personajes y que, en general, evidencia la manera como se invierte la atención de los “sujetos notables” hacia los subalternos y, especialmente, hacia los personajes femeninos, como se puede constatar en los fragmentos del texto y en la siguiente imagen (7):

## IMAGEN 7 – Intriga contra Ángela



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986<sup>12</sup>.

[...] la participación de Don Graci en los hechos fue capital, él ideó el sacrificio y a él se debieron los detalles ceremoniales que lo antecedieron y precedieron”.

Ya se mencionó la participación de Don Graci en los hechos, pero no está por demás agregar que, en cierta forma, todos los hechos fueron el mismo o mejor aún que él mismo dio origen y sentido a todos los hechos. Como no evadió su papel sino que sencillamente se contentó con ignorarlo, lo sucedido tomó las proporciones de una molesta infamia, hija de una impunidad incomprensible pero inevitable. Más adelante se sabrá algo sobre este asunto pero ya no con iguales palabras ni desde el mismo punto de vista” (MUTIS, 1982, p.131-133).

Un ejemplo de esta imagen ilusoria que produce la mansión la constituye la versión cinematográfica durante la escena de la cena ofrecida por Don Graci, en medio de una aparente armonía entre los habitantes. La mesa abundante ofrece los más diversos frutos tropicales, mientras que cada uno de los integrantes de la historia lucen sus mejores prendas y un maquillaje casi teatral. Suárez, asemeja la recreación de universo gótico tropical con el barroco en que “se cita visualmente el banquete o la cena lezamiana [...] traducido en “ese trópico lleno de frutos, de iguanas, de leche, de unciones, de los sacrificios internos de la casa” (2015, p. 66).

---

<sup>12</sup>El movimiento hacia la cámara, adquiriendo casi un primer plano del personaje de Machiche, evidencia la transferencia de culpabilidad en la intriga.

## IMAGEN 8 - Don Graci antes de la cena final



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986<sup>13</sup>.

En la mesa del comedor se recrea una microesfera patriarcal, un universo de obediencia y “buenas costumbres”. A lo largo de la conversación entre los personajes reconocemos la hacienda como proyección del ideario de Don Graci, un lugar donde impera el binarismo y el orden construido a su beneficio. La mansión se erige como una proyección del ideario conservador, que se autoreconoce como moderno y que liga las costumbres europeizantes como símbolo de refinamiento, como los privilegios a manos extranjeras que protegen la tierra y los recursos (véase la imagen 8 de Don Graci). Aspectos que se asemejan a la constitución del ciudadano (blanco y “civilizado”) que propone Segato:

Y este sujeto, que ha formulado la regla de la ciudadanía a su imagen y semejanza, porque la originó a partir de una exterioridad que se plasmó en el proceso primero bélico e inmediatamente ideológico que instaló la episteme colonial y moderna, tiene las siguientes características: es hombre, es blanco, es *pater familiae* —por lo tanto, al menos funcionalmente, heterosexual—, es propietario y es letrado. Todo el que quiera mimetizarse de su capacidad ciudadana tendrá que, por medio de la politización —en el sentido de publicitación de la identidad, pues lo público es lo único que tiene potencia política en el ambiente moderno—, reconvertirse a su perfil. (SEGATO, 2014, p.83).

---

<sup>13</sup> Durante la multiplicación de la las imágenes de sí (la multiplicación de su *ego conquiro*), a través de la puesta en escena, El personaje tararea la sentencia final de la ópera Don Giovanni, elemento metanarrativo que anuncia la desgracia.

De la misma manera que Don Graci construye un orden a través de las máximas en las paredes, la enrarecida apariencia de los personajes durante la última cena funciona como una suerte de homogeneización del universo del mal. Es allí, justamente, donde se abraza el “*performance* de la blancura”, que mucho dista del imaginario sobre el hacendado en el país<sup>14</sup>. En este conjunto de relaciones sociales se entrecruzan los imaginarios rurales en Colombia y la artificialidad de las prácticas heredadas de la colonia, como los placeres que a corto plazo ofrece la hacienda, transformándose en forma-mercancía que fascina a través de la artificial erudición, que se pretende europeizante y civilizatoria (véase el conjunto de fotogramas de la imagen 9).

En medio de este *performance*, el hacendado propone un juego e interpela al espectador y quiebra la cuarta pared, mientras tanto, los personajes desaparecen en los corredores, lugares de vital importancia en el universo ficcional. A través de un plano secuencia, se reafirma el sentido laberíntico de los cuartos y pasillos interconectados. De esta modo, la propuesta del juego despliega las tensiones entre quien se ve y es visto (hacendado-espectador/ hacendado-habitantes/ habitantes-Ángela y viceversa) y sus verdaderas intenciones de consumo, que desdobra toda posibilidad de llevar a cabo cualquier pesadilla bélica.

No obstante este juego de tensiones no es exclusivo del campo visual, a través de elementos sonoros también se tejen y se conectan las tensiones entre los personajes. Si Mutis amplifica, y exagera, los sonidos del ambiente tropical, en el caso de Mayolo, la banda sonora introduce los *leitmotifs*<sup>15</sup> que identifican a los personajes y sus intenciones en la sonoplastia. Estas características del sonido a su vez procuran un extrañamiento en el espectador y anuncian la posibilidad del desastre, que llega a

---

<sup>14</sup> Vistos a lo largo del siglo XIX como hombres rústicos, la sociedad rural fue tachada como productores de riqueza, herederos de la tradición colonial y no, como hombres refinados. Como prueba Mercedes López “la preeminencia de la cultura urbana sobre la rural [...] puede explicarse debido a la desconfianza que las élites nacionales del siglo XIX sentían con respecto a las poblaciones indígenas [...] asociadas con los espacios rurales”. (LOPEZ, 2019, p.179). No es sino hasta el inicio del siglo XX que la instauración de la burguesía cafetera promueve el desarrollo industrial endógeno, en un escenario que conecta la alta sociedad hacendada con el refinamiento de las urbes, pero que no termina separándose de la asimilación cultural y la explotación de la mano de obra campesina.

<sup>15</sup> Esto ocurre con el personaje de Ángela a través de una melodía producida por sintetizador, que nos transporta al presente de la filmación de la película. Ocurre también con Machiche y el vals *Damisela Encantadora*, compuesto por Ernesto Lecuona (1895 - 1963).

su ápice en el juego de la cena final, donde impera el sonido del ambiente tropical. Tanto Mutis, como Mayolo desdibujan la necesidad de espacios sombríos para configurar la perversión. Por el contrario, en la dulzura del bolero, en los corredores, en los paisajes exuberantes se puede sembrar y toma forma la maldad a plena luz.

### IMAGEN 9 - Fotogramas de secuencia final



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

#### 4.2.3. Control biopolítico en la mansión

El personaje del Guardián Paul ejerce el ordenamiento biopolítico en la casona (véase imagen 10). A través de su descripción, se resalta su carácter militar/colonial al servicio del *status quo*, que busca reforzar así las estructuras de poder en detrimento de quienes considere bajo su mandato:

Había sido antaño soldado de fortuna, mercenario a sueldo de gobiernos y gentes hartas y dudosas. Frecuentador de bares en donde se enrolaban voluntarios de guerras coloniales, hombres de armas que sometían a pueblos jóvenes e incultos que creían luchar por su libertad y solo conseguían una ligera fluctuación en las bulliciosas salas de la bolsa [...] Desde cuando llegó le fueron confiadas ciertas tareas que suponían una labor de control sobre las entradas y salidas de los demás habitantes de la mansión. Todas las llaves de cuartos, cuerdas, instalaciones de beneficio estaban a su cuidado. A él había que acudir cada vez que se necesitaba una herramienta o había que sacar los frutos a vender (MUTIS, 1982, p.129).

De este modo, el guardián controla el comportamiento de los personajes, el almacenaje, los cuartos y está dispuesto a ejercer la violencia para estabilizar y centralizar el poder en “Don Graci”. Esto quiere decir que la propia dinámica interna de los habitantes refleja un orden moderno, en que todos los integrantes son piezas de este sistema endógeno, donde se ejercen técnicas de control disciplinario, reconocidas entre quienes comparten el espacio de la hacienda. El colonialismo interno, provoca a su vez la administración sobre la vida y la muerte, que se encuentran a merced de los poderosos.

Asimismo, el *performance* actoral espontáneo del propio Mayolo, quien interpreta al guardián y parodia, en el juego del soldado con sus binoculares, el panoptismo disciplinario que circula en la mansión y que se relaciona directamente con la composición de los cuadros voyeristas, como el control de los habitantes a través del fisgoneo por rendijas, paredes caladas e incluso el sonido que se filtra entre los cuartos. Aspectos que manifiestan la omnipresencia del poder tal como lo menciona Eljaiek-Rodríguez:

De nuevo, el voyeurismo como tema gótico es desarrollado y tropicalizado por Mayolo en relación con Ángela y los demás personajes. En la mansión todos se observan entre sí y derivan placeres y displaceres de este acto: don Graci se baña con sus huéspedes, menos con el fraile, para poder observarlos y, así, alcanzar un placer sexual; mientras, los que no participan del baño otean desde diferentes puntos de la casa; al fraile le basta con ver y escuchar para conseguir satisfacción, así como recurre en algunos casos al masoquismo, y Camilo ve para admitir que está fijo en la mirada y que no puede pasar al acto (ELJAIK - RODRIGUEZ, 2017, p.203).

La biopolítica que ejerce el control demográfico concedido al guardián atraviesa también, por las relaciones íntimas, el sentido de la belleza, y por el elemento biológico-social que se politiza a partir de los roles sociales y raciales. Tal vez sea este el principal motivo por el cual el guardián no se involucra con Ángela y, definitivamente, el motivo por el cual rechaza a Machiche:

Una noche en que el guardián esperaba a la Machiche ésta no acudió a la cita. Por un oportuno comentario de Don Graci durante el desayuno del día siguiente, el guardián se enteró que aquella había dormido con el sirviente. [...] Esa noche dijo a la Machiche que no quería nada con ella, que no aguantaba más que la peste de negro que despedía en las noches y que su blanco cuerpo de mujerona de puerto ya no despertaba en él ningún deseo (MUTIS, 1982, p.155).

## IMAGEN 10 - Fotograma del guardián



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

Con su distanciamiento físico, afectivo y psicológico, el guardián refuerza sus ideas sobre el disciplinamiento de la voluntad, a partir del cual reprime los deseos de Machiche. De la misma manera, el guardián controla a partir de órdenes verbales el cuerpo del sirviente. Estas actitudes radican en la apropiación epistémica de la colonialidad del ser, es decir, a “la experiencia vivida de la colonización y su impacto en el lenguaje” (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 130). Paul, transformándose en una figura del capataz, instrumentaliza la raza para dominar y explotar al sirviente, al tiempo que establece una interacción violenta, la cual atraviesa todo el relato y mantiene la tensión entre los dos personajes (véase la imagen 11). Asimismo, personifica un instrumento al servicio de la colonialidad del poder y del ser, lo que sitúa a Machiche en un lugar de reprochable subordinación en cuanto mujer madura, inadecuada tanto por sus parámetros estéticos como por ser amante del sirviente (desprecio que parte de la inferiorización de la raza).

## IMAGEN 11 – El guardián ejerciendo su control



El guardián recuerda un fragmento de la obra literaria:

—Machiche, acuérdate que los espejos se ven uno de tres formas distintas: en el uno la verdad; en el otro, la mentira y en tercero, la traición. (00:21:00-00:21:15)

Mientras, Cristóbal realiza sus labores, el guardián arremete contra él. Mientras tanto, escuchamos los gritos en portuñol de los personajes, los cantos de las cigarras y los ladridos del perro del guardián, el espacio tropical marca su presencia continua a través del sonido

Esta serie de relaciones entre los habitantes crea un juego de tensiones que determinan la performatividad entre los dominadores y subordinados, que se fundamentan a partir de la raza y el sexo, los cuales se tratan con mayor detalle a continuación.

### 4.3. LA SITUACIÓN DE LA RAZA

*“Incluso la flor más blanca ha de hundir su raíz en la tierra negra”*

Cristóbal el sirviente es descrito literariamente como una especie de Frankenstein (Eljaiek-Rodríguez, 2017), un negro haitiano al que le es asignado el cuidado de la casa y la atención de los habitantes. Mayolo por su parte nos presenta un hombre fuerte, atractivo, con un marcado acento brasileño, al ser interpretado por Antonio Pitanga, practicante de candomblé. Constantemente instrumentalizado por los demás personajes, Cristóbal teje afectos y enemistades que se sustentan hasta la llegada de la joven Ángela.

Así pues, el aviador se vale de una cierta amistad con Cristóbal para poder tener agua caliente para afeitarse, sábanas limpias semanalmente y beneficios en sus comidas. Por el contrario, habría entre Cristóbal y Paul una tremenda antipatía, que se genera en el plano del discurso, a través de conversaciones cortantes y que rápidamente pasan a las agresiones físicas. En la versión literaria, Cristóbal habría sido amante, o por lo menos habría estado al servicio del placer, de Don Graci en sus años mozos. Así pues, el lugar que ocupan Machiche y Cristóbal en sus roles de servicio sustentan un sistema de violencia patriarcal repetitivo que se materializa en rituales, comportamientos y pasiones que, a su vez, automatizan el sexismo y el racismo en el interior de la hacienda (SEGATO, 2003).

Llama la atención las selecciones, tanto literarias como cinematográficas, en las cuales se apoyan los creadores para componer la figura del sirviente. Mutis decide utilizar la imagen del negro haitiano, país donde se recrea el arquetipo del zombi y de la emancipación negra. Mayolo, en contraste, se desvía hacia Brasil, decisión que toma a partir de sus conversaciones con el propio Mutis y que, en general, busca paralelismos sobre los destinos e historias comunes de las negritudes en el continente. Quizás por este motivo, la obra de Mutis describe la transformación de las tradiciones del sirviente, rasgo que nos invita a reflexionar sobre la diáspora negra y los horizontes comunes de las comunidades afroamericanas, como se nota en el siguiente trecho:

Cristóbal había sido macumbero en su tierra natal, pero ahora practicaba un rito muy particular, con heterodoxas modificaciones que contemplaban la supresión del sacrificio animal y en cambio propiciaba largas alquimias vegetales. Los olores de hierbas maceradas, que salían de su cuarto ciertos días, invadían toda la casa, hasta cuando Don Graci protestaba: “Díganle a ese negro de mierda que deje sus brujerías o nos va a ahogar a todos con sus sahumeros del carajo” (MUTIS, 1982, p. 147).

## IMAGEN 12- Fotograma de Cristóbal en la secuencia inicial



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

Semillas, velones, cantos en yoruba, acompañan a Cristóbal en la primeras imágenes que lo presentan (véase la imagen 12). Los espacios del campo, la cocina, los fogones de panela no solo constituyen históricamente lugares destinados para el servicio de la mano de obra esclava (propia de la configuración de la hacienda), sino que también resultan propios de la construcción imagética de las negritudes en Colombia. No podemos olvidar el papel que jugaron los relatos de viajes en la homogeneización de grupos específicos de la población: blancos, negros, pueblos originarios y mujeres. La representación estilizada del integrante negro, radica en un dominio simbólico de la diferenciación racial, donde la geografía, los habitantes y sus costumbres se distancian del espacio del hombre letrado, de los lugares de descanso y del resto de actividades para ser desempeñadas en la hacienda:

Es por eso que la fijación de la raza a partir de lo que se conoce como políticas de identidad, de la diferencia o del reconocimiento tiene un costado perverso[...] Es porque, si no en ciertas formas de identidad se generan a posteriori de una conciencia de sufrimiento compartido y no a partir de una histórica o una experiencia cultural francamente común, el congelamiento de las identidades plasma fundamentalismos [...] inevitablemente conservadores por basarse en la construcción de lo que se supone haber sido el pasado cultural y su transformación forzada en realidad permanente (SEGATO 2013 p.233).

Este uso homogeneizado de la representación de la negritud, si bien puede ironizar las características naturalizadas de un conjunto de la población colombiana: al apuntar y criticar estas representaciones, también ejemplifica una etapa del proceso decolonial<sup>16</sup>. No podemos negar que la composición estética de la película se vale del barroquismo y los elementos tradicionales del gótico y que reconoce signos europeizantes, los cuales son retomados y en parte resignificados por los integrantes del equipo artístico del film. Pero que al final no huyen de las conflictivas formas que se han cristalizado históricamente sobre la representación de los grupos minoritarios y raciales, como asevera López:

Aún más allá de la mitad del siglo, el cuerpo –aunque racializado– no es un ente que funciona con independencia de la influencia de factores externos como el clima, la comida y el vestido mismo [...] Esta naturalización de la diferencia en sí misma es parte de un complejo proceso de representación de la vida cotidiana que va más allá del juicio sobre la fisonomía de los individuos para, de hecho, involucrar también actos performativos, en los cuales tanto la actuación de los individuos como las respuestas de las audiencias cumplen un papel en poner en escena la blancura [o la negrura] (LOPEZ, 2019, p.120-121).

Ejemplos de estas formas representacionales ambiguas y conflictivas, son las abluciones con leche que realiza Don Graci desde la primera secuencia (véase Imagen 13). En medio de un ambiente de éxtasis, el sirviente derrama la leche en su cara, líquido que no solo deforma su rostro, sino que proporciona una imagen perturbadora gracias al agudo diseño sonoro que superpone tanto la presencia del paisaje tropical, por medio de sonidos puntuales y ruidos de animales, como la música europea. Las abluciones con leche pueden sugerir varias lecturas: por un lado, evocan los baños cosméticos de las mujeres romanas, por otro, la relación mágica con la santería. Sin embargo, una interpretación más directa puede sugerir una relación

---

<sup>16</sup> Carlos Efrén Agudelo expone la compleja universalización de las poblaciones negras, específicamente, en el tratamiento de aspectos raciales en Colombia, que resulta interesante, teniendo en cuenta la composición de las visualidades a lo largo de la historia: “La consideración de las poblaciones negras como un grupo étnico es problemática. El proceso mediante el cual estas poblaciones se han articulado a la sociedad nacional no ha recorrido un solo camino. A pesar de las argumentaciones sobre un punto de partida inicial constituido por el origen africano común, el trauma de la esclavización y las formas de resistencia pueden registrar diferenciaciones importantes. Son múltiples las variantes de la esclavización (rural, de planeación, minera, urbana, etc.), de los procesos de resistencia y adaptación, de las formas de sociabilidad y participación en las sociedades coloniales y luego republicanas, y de los mecanismos de implantación territorial y movilidad. Si podemos encontrar en los diversos mecanismos de discriminación racial un aspecto de identificación genérica de este grupo de población inducido desde la estigmatización, esto no ha sido óbice para que se desarrollen formas diversas de participación y de identificación social” (AGUDELO, 2004, p.179).

simbiótica con el mestizaje. Este último representa para Juana Suárez un tema recurrente en la producción audiovisual de Mayolo: “una imposibilidad de escapar al mestizaje y al mulataje que hace insostenible el proyecto de “pureza racial”, que desafía la vigilancia patriarcal y que desestabiliza el orden económico” (2009, p.331).

### IMAGEN 13. Las abluciones de leche



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

El mestizaje representa un espacio sombrío de la propia identificación colombiana. Ser mestizo es un lugar complejo desde la colonización en la Nueva Granada, pues no dependía radicalmente de una diferenciación visual, y si, de una negociación jurídica, una clasificación que podría afectar las relaciones entre vecinos y agremiaciones (RAPPAPORT, 2018). La categoría de mestizo, más allá de una identificación racializada, es desde la colonización una forma de identificación móvil. Lo cierto es que el mestizaje ha funcionado como reconocimiento socio-racial, que ha venido funcionando a través de una etnofagia estatal, por medio de la cual se limaron las asperezas de la heterogeneidad, al tiempo que se negaron las diferencias sociales y raciales conflictivas en el interior del país. Posteriormente, ya entrado el siglo XX, los intelectuales debaten sobre la pertinencia y la naturaleza del mestizaje en el país, como lo describe Peter Wade a continuación:

Como describí en mi libro *Gente negra, nación mestiza*, es posible ver un contraste en las actitudes hacia el mestizaje de los intelectuales colombianos Luis López de Mesa y Laureano Gómez. Mientras Gómez tenía una visión pesimista del progreso de la nación colombiana, lamentando sus orígenes mestizos y apelando a lo que los colombianos habían heredado del "espíritu español" para guiar la nación, López de Mesa escribía, en su ensayo *De cómo se ha formado la nación colombiana* –publicado en 1934–, que los "obstáculos" que derivan del mestizaje podían ser superados y que la mezcla no causaba "grave perturbación espiritual" [...] Sin embargo, mostraba una cara diferente en un texto destinado a circular entre un comité especial de expertos, en el que habló de "los errores fatales" que representaban algunos tipos de mezcla racial (WADE, 2003, p.275-276).

En consecuencia, el mestizaje ha representado un lugar de reconocimiento conflictivo, en términos de Wade constituye: "una lucha para ver qué va a ser incluido y excluido, y para ver hasta dónde pueden retarse las jerarquías de poder" (WADE, 2003). De tal manera que la llegada del personaje de Ángela establece no solo una insurrección al orden establecido, sino la natural asimilación de la alteridad a través de la figura retórica y simbólica propia del mestizaje. Es quizá por este motivo que inquietan las provocaciones del personaje de Don Graci, literaria y cinematográficamente, desde las abluciones hasta la famosa frase fílmica "incluso la flor más blanca ha de hundir su raíz en tierra negra" que reza para incitar a Cristóbal a involucrarse sexualmente con Ángela, elementos que anuncian la desgracia narrativa. Lo cierto es que el mestizaje, sexualizado en la mansión, lejos de apaciguar las contradicciones y fricciones de la supremacía de los hombres a través de la raza, acentúa la distancia abismal de participación real de los sujetos en las sociedades coloniales (véase la imagen 14). Por esto, los conflictos que son tejidos en las narrativas de Mayolo demuestran no solo la inclusión evanescente de Ángela, sino también la exclusión de los sujetos subalternizados por sus categorías sociales, a pesar de su aparente igualdad, consecuencia de sus accesos carnales. Al contrario, estas provocaciones insisten en la instrumentalización de los sujetos a través de la corporización y sexualización tras un telón de fondo colonial recrudescido.

La categoría de la raza por medio del cual se arguye el dominio del cuerpo del criado, sexualizado, instrumento de fuerza de trabajo y lugar de sometimiento violento por parte del capataz, evidencian los alcances de la colonialidad del poder. El papel del sirviente demuestra la naturalización de dichos papeles de quien reconoce el horizonte histórico de la colonialidad, no solo en el ámbito ficcional, sino en los conflictos cotidianos que naturalizan la subalternización.

## IMAGEN 14. Sexualización en la mansión



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

### 4.4. LA MIRADA HACIA LA MUJER

Segato asevera: “es en los ‘géneros’ que se traviste una estructura subliminal en sombras, de relación entre posiciones marcadas por un diferencial de prestigio y de poder” (2003, p.92). En concordancia con esta idea, la posición social de cada uno de los personajes atraviesa por el sistema de género y sexualidad que jerarquiza las potencias masculinas como prerrogativa.

En el orden colonial la sexualidad ocupa un lugar binario, operando en clasificaciones fijas, en consecuencia, cada sujeto deberá regirse bajo acciones y actitudes que corresponden a su lugar en la estructura social jerarquizada. Esto no es una excepción en la lógica de la mansión tropical, esta forma rígida del canon binario, empuja a los sujetos a operar desde la disfuncionalidad violenta. La crueldad del orden patriarcal se acentúa a partir de la subalternización de los personajes femeninos o feminizados como son: Machiche, Ángela y el Piloto. Ejemplo de esto es el desprecio por los proyectos del aviador, la denominación de la “histeria” frente a los ataques de ira de Ángela, o bien, la venganza que elabora Machiche (supuestamente de forma autónoma) y que desencadena el desastre. Adicionalmente, estos personajes se encuentran relegados al espacio doméstico, marcados por las valoraciones residuales de los campos emocional, sexual, intelectual y/o financiero.

Además de las características presentadas, el cuerpo femenino ha sido, gracias a la imposición patriarcal, un lugar en que confluyen diversos sentidos

opuestos a la valoración masculina, entre ellos se encuentran: la vanidad, el pecado, la venganza, la perversión y la degradación. Esto se evidencia en las historias de los personajes espectrales de los mitos regionales (como la llorona o la patasola), o bien, en el destino pasivo y moralizante de la mujer en el melodrama latinoamericano de principio del siglo XX, que se actualiza en los horizontes de la telecolonialidad a través de los nuevos medios. Flores y Zuluaga (2015), mencionan cómo en el universo ficcional de Mayolo, tanto el escenario como la presencia de la mujer funcionan de forma simbiótica:

En esa casa degradada, el lugar de la mujer, que en la tradición romántica y melodramática se representaba como el ángel del hogar, se invierte. Esta representación de lo femenino asociada a lo instintivo y libidinal vehicula una lectura en clave política. La mujer, en las ficciones de Mayolo, es el vehículo que desestructura y desorganiza el universo familiar, en vez de integrarlo y sostenerlo [...] Lo femenino establece una línea de correspondencia semántica con la noción de territorio y específicamente con la idea construida de América, que al representar una Otredad radical se convirtió en la condición de posibilidad del proyecto moderno. “La feminidad salvaje – caníbal, lasciva e incestuosa– fue uno de los pilares androcéntricos de la modernidad. El canibalismo se asoció tempranamente a una feminidad siniestra, voraz y libidinosa” (FLORES; ZULUAGA, 2015 p.90).

La territorialización del cuerpo femenino genera una geografía imaginada que automatiza la pulsión escópica sobre los personajes femeninos, la delimitación de sus espacios de acción y la intención de sus actos. Situándose espacialmente alrededor del mismo patio, los tres personajes son introducidos fílmicamente frente al espejo. La superficie del espejo plantea un problema de una imagen que se modifica, pero que se mantiene de forma perenne. Por lo tanto, el artefacto cotidiano del espejo plantea desde el inicio de los tiempos un problema filosófico, una serie de sentidos que conectan formas simétricas, ambivalentes y dobles que se direccionan linealmente, lo que genera un efecto de multiplicación identitaria (como en el caso de Machiche), fraccionamiento de los deseos (en Ángela) y la oposición entre el ser y el poder ser (para Camilo). Es a su vez una referencia directa al ocularcentrismo del sistema colonial, que sustentan la vigilancia, el control sobre los visitantes de la casa y la duplicación de un ego lesionado en cada uno.

#### 4.4.1. Ángela

*Sólo los ojos, la mirada, no se avenían al conjunto.  
Tenían una expresión de cansancio felino y siempre en  
guardia, algo levemente enfermizo y vagamente  
trágico.*

En la primera secuencia de *La mansión de Araucaima* vemos cortos *close up* que nos ofrecen pistas vagas de la historia personal de nuestra protagonista. Cartas, una foto en blanco y negro de un hombre y un diario. Luego de un paseo frente a la mansión al lado de su novio<sup>17</sup>, Ángela posa frente a un espejo, mientras se observa detenidamente con cierta melancolía, el vapor ha trastocado su reflejo, al igual que lo harán las manchas de los viejos espejos de la hacienda, en lo que sugiere una fragmentación de su propio reconocimiento. Acto seguido sale del baño y conversa con su novio sobre la procedencia de los objetos que fueron mostrados (véase la imagen 15).

Ante falta de empatía de su compañero y tras las insistentes caricias, la protagonista parece estar mucho más preocupada por desempeñar su papel en la película comercial que se encuentran grabando, mostrándose sexualmente indispuesta y emocionalmente distante. Las múltiples tomas y las repeticiones ironizan el quehacer cinematográfico, como la incapacidad de la joven de asumir su papel, empleo que su novio, un joven asistente, le habría conseguido. Después de un ataque que es definido como “histérico” por sus colegas y compañero, Ángela decide escapar y emprende el camino hacia la hacienda que la intrigaba en la primera secuencia. De esta forma, la película imprime en el personaje de Ángela un espíritu infantil e inestable que puede tener origen en el suicidio de su padre, pero también en la falta de interés que manifiesta por cualquier proyecto o amorío que la conecte con la realidad circundante. A diferencia de las heroínas góticas, seres sensibles, quienes se asombran con el paisaje sublime en contacto con una realidad que las invoca, Ángela parece distanciarse de toda sensibilidad, prestándose al jugueteo y la manipulación y

---

<sup>17</sup> El mismo personaje que sería su hermano en *Carne de tu Carne* y a través del cual Mayolo establece una intertextualidad respecto de su film anterior, casi una continuación narrativa, o bien un hilo conductor por medio del cual se establece un dialogismo entre las temáticas de las películas.

cuyas fracturas interiores emergen tras las presiones de la realidad. Situaciones que se salen de su control o de su impulso manipulador.

### IMAGEN 15. Fragmentos de la secuencia inicial



- ¿De quién son esas cartas?
- De mi papá
- Y ¿él, dónde está?
- Se suicidó.

Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

La llegada de Ángela es a su vez la llegada orgánica del presente, el cual irrumpe en el estatismo de las diversas temporalidades que reposan en sospechosa calma en la hacienda. Eljaiek-Rodríguez (2017) destaca el constante encuadramiento sobre la joven en la cinta lo cual acentúa no solo la mirada voyerista en la casa, sino también el ritual de iniciación en una cadena del mal que es mantenida por los integrantes de la casona, como apunta Juana Suárez:

En la medida en que Ángela va minando el poder sexual de la Machiche, su sangre fresca se convierte en el bien preciado de los otros habitantes de Araucaima. Pronto se torna en el objeto de interés del piloto, del fraile y del siervo negro. Este último empujado por don Graciliano: “en esta casa no se cometen pecados veniales”, le advierte el hacendado, y le recuerda que “aún la flor más blanca tiene que enterrar sus raíces en la tierra negra”. Como este, todos los actos sexuales en que participa Ángela no son más que ritos de iniciación. En su distribución del placer, la Machiche decide que Ángela no debe irse pero para poder restituir su poder sexual en la mansión y reafirmar su territorio, sostiene una relación lésbica con la joven, relación que literalmente se convierte en “el mordisco de la vampira” (SUÁREZ, 2009 p.329).

Empero, esta dirección de la mirada no solo revela la preponderancia de la presencia de la joven en el orden social de la casona, sino la tradición de la mirada patriarcal sobre el consumo del cuerpo femenino el que, en sí mismo, justifica la muerte de la propia Ángela hacia el final del relato y la disolución del pacto que une a los moradores de la casa. Por lo tanto, retomamos el concepto de la “mirada pornográfica”, acuñado por Rita Segato y que podríamos afirmar es la primera manera de dominación del cuerpo femenino presente en el filme.

La exterioridad de la mirada pornográfica y perversa sobre el cuerpo y la representación focalizada y objetivada de sus placeres se encuentra asociada a la exterioridad colonial moderna – exterioridad de la racionalidad científica, exterioridad rapiñadora de la naturaleza, exterioridad administradora de los recursos, exterioridad expurgada del otro y de la diferencia, ya apuntadas por Aníbal Quijano y por Walter Mignolo, en sus textos y que aquí traduzco en términos de ese carácter pornográfico de la mirada colonizadora (SEGATO, 2014, p.608).

Tras la falta de interés que demuestra Ángela entre las distintas experiencias con cada uno de los habitantes de la casa, se encuentra, de otro lado, una constante competencia entre los habitantes, un estatus eminentemente masculino y patriarcal sobre el que impera la posibilidad de la destrucción:

[...] bajo la mirada y evaluación de sus pares, probando y reconfirmando habilidades de resistencia, agresividad, capacidad de dominio y acopio de lo que he llamado “tributo femenino” (*op.cit.*), para poder exhibir el paquete de potencias –bélica, política, sexual, intelectual, económica y moral– que le permitirá ser reconocido y titulado como sujeto masculino (Ibidem, p.613).

Ángela es un personaje ambivalente, la sexualización exacerbada durante su estancia en la hacienda acarrea la muerte de la muchacha, como si este fuera un desenlace predecible. No obstante, valdría preguntarnos respecto a la causalidad de la progresión narrativa, ¿acaso el personaje de Ángela busca su destrucción al seguir sus deseos por encima de la razón? Considero pues que el “castigo” proferido a Ángela responde una vez más a la afirmación de una sexualidad que jamás es propia, sino que tiene que ajustarse a la moral cristiana del decoro, una suerte de preservación ritual que se opone al disfrute del goce sexual. Esta sexualidad debe responder a los deseos masculinos, al deseo del novio quien le ofrece una salida laboral, al papel pasivo de intérprete publicitaria, a la obediencia de sus obligaciones, de la expectativa de los habitantes de la mansión, de la voluntad ajena y nunca propia. El rasgo de la moralidad católica en el relato literario se transforma en un “remordimiento de conciencia” en el denominado *Sueño de Ángela*. Por medio de este

se trasladan tanto la deformación moral-religiosa que sitúa a Don Graci como un protagonista santificado, como un pasado que recrimina sobre el presente:

Entraba una iglesia abandonada cuyas amplias y sonoras naves recorría velozmente en la bicicleta. Se detuvo frente a un altar con las luces encendidas. La figura del dueño, vestido con amplias ropas femeninas de virgen bizantina, estaba representada en una estatua de tamaño natural. La rodeaban multitud de lámparas veladoras que mecían suavemente sus llamas al impulso de una breve sonrisa de otro mundo. “Es la virgen de la esperanza”, le explicó un viejecito negro y enjuto, con el pelo blanco y crespo como el de los carneros. Era el abuelo del sirviente, que le hablaba con tono de reconvención que la angustiaba y avergonzaba. Ella te perdonará tus pecados. Y los de mi nieto. Enciéndele una veladora (MUTIS, 1982, p,146).

Esta forma de la mirada que primero reconoce, luego desea y, finalmente, consume, se transforma en un mecanismo de destrucción que se repite en cada personaje, pero también despojan la frescura y curiosidad que condenan a Ángela. Aspectos que al final se reflejan en la culpa y el castigo, sentimientos que desencadena la creencia cristiana, los cuales justifican el modelo de transgresiones que se desarrollan en el gótico.

La representación localizada del cuerpo femenino se acentúa en la presencia de los desnudos, que objetiva el placer, como ocurre, por ejemplo, en las abluciones, en los encuentros entre Machiche y Cristóbal, o entre la muchacha y Machiche. Al final, todos los personajes de la casa conviven en medio de una lógica patriarcal dentro de la que circula Ángela, de este modo, la joven no puede ser vista más allá de su corporeidad y su papel como objeto de placer de los habitantes:

Una pedagogía del festín sacrificial del cuerpo consumido como alimento del pacto entre los hombres que así, frente a sus restos, se celebra y consolida. Pedagogía necesaria de insensibilidad, bloqueo de la empatía y distancia rapiñadora, para generar el *esprit de corps* de la hermandad masculina (...) E importa poco porque para aplicarse efectivamente en ese lugar, el objeto debe, por su parte, objetificar la mirada del espectador, enseñarle a desear desde afuera, desde la falta, y ser capaz de secuestrarla y educarla a dirigirse a lo que exhibe. A pesar de activo, el “objeto” de la mirada que, a su vez, la objetifica, se encuentra, por lo tanto, cautivo y obligado a comportarse como sujeto eficiente de esta pedagogía de la crueldad que es la pedagogía del mirar pornográfico (SEGATO, 2014 p.608).

#### 4.4.2. Machiche

De otro extremo se encuentra Machiche, apodada por Don Graci como “La gran ramera de Nínive” durante sus “abluciones”. En su descripción literaria, se le nombra como “la encargada de todas las labores domésticas y no se le conocía una determinada preferencia en sus relaciones” (1982, pg.136). Machiche representa una figura disciplinada a partir de características biológicas y funciones sociales establecidas por el sistema patriarcal, que como mujer deberá cumplir. Machiche, es configurada como un cuerpo femenino al servicio de los deseos del universo de la mansión.

#### IMAGEN 16. Fotograma Machiche frente al espejo



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

En la creación cinematográfica, por su parte, su imagen “femenina” es reforzada a través de los boleros que ella constantemente canta, dándole un aire melancólico y romántico “oxidado”, que recuerdan, gracias a la composición del diseño del sonido y la puesta en escena, la representación femenina melodramática (véase la imagen 16). La multiplicación de las imágenes se produce a través de la presencia de espejos del tocador para mantener viva su vanidad<sup>18</sup>, que tensionan su pasado

<sup>18</sup> El uso del tocador de Machiche hace referencia a una serie de referentes imagéticos de la duplicación, tal como las fotografías, los espejos los retratos. Apoyados en el género *vanitas* el espejo

idealizado y la mujer del presente, así como las fotografías que evocan una belleza de antaño que se encuentran alrededor del cuarto. Por su parte, el vestuario vaporoso e íntimo refuerza el uso de la corporeidad al servicio de las voluntades ajenas. En la versión de Mayolo, Machiche no sale de la casa, por el contrario, espera ansiosamente los regalos que Cristóbal le lleva tras sus salidas al pueblo. “Mistificada” a través de la primera secuencia como figura maternal con Don Graci, “amante” de Cristóbal y “objeto de disputa” para el Guardián, Machiche es un personaje relegado a las labores domésticas, lo que en consecuencia causa: “un desmoronamiento de su valor y munición política, es decir, de su capacidad de participación en las decisiones que afectan a toda la colectividad” (SEGATO, 2016, p.116). A partir relación que entablan Ángela y Cristóbal se enredan las motivaciones para enfrentarse con aquella que considera su contrincante.

Su venganza atraviesa por el uso de su sexualidad y busca el desmoronamiento moral de la visitante. Para Eljaiek-Rodríguez (2017), el estereotipo de Machiche se aproxima al del vampiro, afirmación que puede deberse a la capacidad de despertar el deseo a través de la instrumentalización de su sexualidad: como ritual y arma, simultáneamente. Así, los artilugios de Machiche parten de un esquema patriarcal que termina por destruir las dos figuras femeninas en tensión. La naturalización del desenlace violento hecho, a su vez, en la misma mitificación del personaje femenino como pilar de la maternidad, de la protección y el cuidado de los distintos personajes de la casa y la naturalización de su papel sexual en medio de la dinámica masculina que se respira en la hacienda. Por lo tanto, Machiche es el reflejo que corporiza la violencia epistémica impuesta a la figura femenina en conjunto, donde se reproduce un sistema simbólico de dominación que condiciona las relaciones de género y produce el juego de tensiones con la nueva integrante de la casa.

El denominado desastre destruye a los personajes más débiles física y moralmente, sin embargo, que se teje a través de la imbricada conciencia colonial que pervive a través de arquetipos, los cuales se exponen como medios de destrucción y dominación continua. Así, el desastre no es más que la consecuencia de un sistema imperante, que se manifiesta a través de la colonialidad del ser y la

---

del tocador es un testigo de la realidad, la verdad del paso del tiempo que ha transformado su corporeidad y hace evidencia de la fugacidad de la vida y la belleza.

performatividad entre dominadores y subalternos. Estos *desideratums* que persiguen a los personajes se manifiestan a través de su subconsciente, en los sueños, como se nota en los fragmentos literarios y en el fotograma de la película (véase el fotograma de la imagen 17):

Entró a una gran casa de salud. Una moderna clínica que se levantaba a las orillas de una transparente laguna de aguas tranquilas. Cruzó la puerta principal y se internó por los anchos y silenciosos corredores pintados de un color crema mare e iluminados por una luz tamizada y suave.

la contratamos a usted para recortar las hierbas y líquenes que van creciendo en la sala de operaciones, en los laboratorios y en algunos corredores. No es un trabajo pesado pero sí exigimos una absoluta dedicación y responsabilidad. No podemos continuar con esas plantas y hierbas que siguen creciendo por todas partes. (MUTIS, 1982, p.138).

### IMAGEN 17. El sueño de Machiche



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

Mutis decide utilizar uno de los espacios paradigmáticos del gótico: el hospital y las características de esterilización de este escenario para, una vez más, representar la represión y la imposibilidad de cualquier huida. Es allí donde el autor refuerza la función del cuerpo femenino en el orden de la casa: su proyección como enfermera destaca su cuidado maternal, la limpieza incesante de musgo entre las

baldosas, su función de servicio y, simultáneamente, la represión a partir del cumplimiento de estos papeles, pues: “Las plantas crecían en forma persistente, continua” (MUTIS, 1982, p.138). La sexualidad ritual del personaje es prácticamente su único poder, pero hacia el desenlace tiene un efecto moralizante e incómodo, resultado de su venganza, es asesinada por Camilo. La causalidad de su muerte, desencadenada por la frustración del piloto, funciona como detonante para la destrucción de ambos personajes, que se cataliza en la dinámica sexualizada, binaria y moralizante. El cuerpo femenino no encuentra en sí mismo una verdadera legitimación y termina por ser, simultáneamente, resultado de una sociedad matricida que responde a una enseñanza ética y teológica.

#### **4.4.3. Camilo**

Inicialmente, podríamos pensar en el piloto como un sujeto que responde la lógica patriarcal, no obstante, Camilo nunca logra encuadrarse completamente en la dinámica sexualizada de la mansión: “El piloto se fue quedando en la mansión sin atraer sobre sí ni el rechazo ni la simpatía de nadie [...] Rondaba por la casa con una vaga sonrisa, como excusándose por ocupar un sitio que nadie ofrecía” (MUTIS, 1982, p. 134). A pesar de ser heterosexual, blanco e ilustrado es impotente sexualmente y por ello en distintas escenas de la película el personaje es menospreciado, por ejemplo: cuando muestra sus planos de renovación de la hacienda a Don Graci o cuando el Fraile corrige sus cuentas. No obstante, llama la atención cómo su condición se refuerza incluso en el sueño de Machiche:

“¿Quieres que te ayude?”, le dijo él desde lo alto con una actitud protectora que a ella le pareció por completo fuera de lugar. “Pero si tú no sabes hacerlo —le repuso ella, tratando de no lastimarlo—. No supiste hacerlo conmigo y tampoco sabes hacerlo con ella”. Él le contestó: “Sí lo hice una vez lo puedo hacer siempre”, y partió dándole la espalda mientras saludaba a alguien que aparecía en el fondo de la terraza, alguien muy importante e investido de una inmensa autoridad y de quien dependía la suerte de todos (MUTIS, 1982 p.138).

La propia consciencia de Machiche extiende argumentos que subyacen en patrones patriarcales, tales como la incapacidad de Camilo para realizar ciertos quehaceres domésticos, la escasa agresividad que manifiesta, como su incapacidad sexual. En consecuencia, el personaje de Camilo como “impotente” lo sitúa en un no-lugar, donde se vuelve vulnerable frente al binarismo colonial y la

construcción de la masculinidad, los cuales calcan un proceso de larga duración que describe Rita Segato:

Sobre este sujeto pesa el imperativo de tener que conducirse y reconducirse a ella a lo largo de toda la vida bajo la mirada y evaluación de sus pares, probando y reconfirmando habilidades de resistencia, agresividad, capacidad de dominio y acopio de lo que he llamado “tributo femenino”, para poder exhibir el paquete de potencias —bélica, política, sexual, intelectual, económica y moral— que le permitirá ser reconocido y titulado como sujeto masculino (SEGATO. 2014 p.613).

### IMAGEN 18. Fotograma de Camilo



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

Mayolo compone a Camilo con un tremendo aire nostálgico (véase imagen 18). Lo presenta en medio de un cuarto con paredes azules casi en penumbra, pijama a rayas, pálido al punto de parecer enfermo. Su cuarto decorado con mapas de aviación y aviones de papel, imprimen, a pesar de su simpleza, la infantilización del personaje. Tras levantarse, anuncia su destino, Camilo, reza: “tú conoces señor mejor que nadie la inutilidad de mis pasos sobre la tierra, no me hagas, pues, partícipe de ella, ya no me la proveas durante mi trabajosa vigilia y guárdamela para mi última hora”, mientras suspira se observa frente a un espejo. La tensión íntima de Camilo frente al espejo explora la oposición entre una imagen unívoca y un cuerpo que no responde a las expectativas de un sistema imperante. Esta dicotomía produce una

suerte de emasculación a partir de la cual se transforma en depositario de interpretaciones sobre sí mismo, como ocurre en el sueño de Machiche.

El gótico tropical deforma a través de las tensiones de la mirada los arquetipos que convoca como en el caso del piloto. La figura del viajero constituye un arquetipo de la colonialidad del saber, cuyas lecturas antropológicas ayudaron a delinear los rasgos de las poblaciones en el interior del país a lo largo del siglo XVIII hasta entrado el XX. No obstante, la automatización de la sexualidad y la sexualización de los personajes distinguen todo aquello que parece y de hecho es, recombina los sentidos opuestos que el mismo arquetipo representa y que se trasladan, simbólicamente, a la experiencia de un viajero que no puede viajar, física, mental, psicológica y sexualmente. Si Camilo muere es justamente porque carece de todo *Ego* reconocible para sus pares masculinos, y se transforma en “lugar significativo”, no en “productor de significados”, en términos de Laura Mulvey (1988). Por esto, la red de destrucción se termina de tejer alrededor de la aparente incapacidad/impotencia del piloto

Su participación en la tragedia fue primordial, consciente y largamente meditada, por razones que ya se verán o habrán de adivinarse. Fue Machiche quien maquinó contra el piloto una larga e invisible intriga que lo llevó a ser, después de la víctima, el actor principal. Había en él un tal deseo de destruirse que su propia debilidad lo llevó a tomar sobre sí la parte más delicada y decisiva del drama” (MUTIS, 1982 p.135).

De este modo, la muerte de Camilo es esperada, su frustración constante, como la carencia de “potencias” masculinas implican la desmoralización del aviador y su subsecuente desexualización y autodesprecio. Por lo tanto, la inmolación del aviador es una consecuencia de una subalternidad de baja intensidad, en el que se tensionan las revisiones de la masculinidad y el cumplimiento de sus expectativas de género.

## 5. CONCLUSIONES

Este trabajo destaca la transformación de estéticas al invertir el punto de vista colonial, imperial y eurocéntrico. Lo cual evidencia el constructo de la colonialidad del ver. Se pretende encontrar aspectos críticos de las obras de Álvaro Mutis y Carlos Mayolo a partir de un análisis intertextual sobre *La mansión de Araucaima*. La obra de Mutis dialogó y se apropió formas de representación foránea y desafió las reglas preestablecidas del género gótico que inicialmente había planteado Buñuel, por lo cual propuso elementos propios de su propia experiencia de vida tropical, igualmente familiares para el público latinoamericano.

Por su parte, el “grupo de Cali” representó un hito dentro de la cinematografía nacional. Sus realizaciones desenfrenadas en medio de un contexto histórico caótico y tremendamente violento, con seguridad alimentó las narrativas que hoy conocemos como “góticas tropicales”. Los tres de Cali y sus colegas creativos, avivaron el fuego que atizó la expansión de la cinefilia y la profesionalización del quehacer cinematográfico regionalmente. Nuestros problemas estructurales fueron alegorizados y parodiados, logrando así nuevas maneras de representación, actualizándolos y brindando nuevos horizontes sobre las interpretaciones de sus obras.

La formación del gótico tropical se basa también en una relación de los realizadores con su propia experiencia de ser habitantes del trópico. La representación desde una mirada externa del trópico compuso un repertorio que repercutió en la construcción de la identidad nacional, en la homogeneización de los pueblos y las regiones, en las políticas del naciente Estado nación. Como mencionamos respecto del barroco, a través de la incorporación de elementos propios, se transforma el género del gótico, al renovar sus estatutos y las motivaciones del horror, los monstruos y la monstruosidad de nuestra realidad. Unos y otros artistas responden a cada contexto de forma crítica, explorando a través de distintas estrategias de creación, mientras cuestionan los estatutos del colonialismo.

Para el presente trabajo se establecieron tres ejes sobre los cuales se realizó el análisis de las obras homónimas “*La mansión de Araucaima*”, a saber: el primero, notas sobre el espacio, el control biopolítico de la casa y las relaciones de

raza y género de los habitantes que representan estereotipos de subalternización. Con esta división se pretendía realizar un análisis que facilitase articular los conceptos de la teoría decolonial con las características del gótico tropical como una creación heterogénea del gótico.

Para el presente análisis se apuntaron las características atribuidas al espacio, visto tanto del punto de vista del paisaje como de la arquitectura de la hacienda, escenarios que funcionan como eje transversal de las obras del gótico tropical. Para esto, se revisaron las diversas interpretaciones sobre los escenarios con el fin de producir un efecto de maldad en el campo narrativo. Inicialmente, se examina la inserción de los paisajes y elementos orientales, que sirvieron para la transformación del *locus moenus* y que, simultáneamente, resulta útil para la inclusión de elementos externos que encarnan el mal en las narrativas anglohablantes. Posteriormente, vemos como la transformación de la descripción sublime del paisaje adquiere un significado simbólico. De allí que los elementos narrativos asociados al paisaje, al trasladarse las narrativas al trópico, apoyan la inversión de la configuración del mal. Si lo externo funciona como posible detractor de las normas morales, el colonialismo es el fenómeno de larga duración que perpetúa la perversidad, si el paisaje funciona como reflejo del expansionismo imperial, en contraste, el trópico suspende todo el sistema corrosivo que produce la maldad.

A diferencia del peligro que se presenta como exterior, propio de la mirada esencialista burguesa e imperial del gótico anglosajón (SERRAVALLE DE SÁ, 2010), el gótico tropical apunta a las fricciones que surgen, consecuencia de la conformación de la identidad nacional. La diferenciación racial, la etnofagia cultural y el mestizaje, son componentes bajo los que se funda la identidad nacional, aunque son fenómenos fácticos, también responden a una conformación violenta de la sociedad colombiana y latinoamericana, como asevera Juana Suárez:

En los dos largometrajes de Mayolo, las imágenes góticas que —según Carlos Jáuregui— expresaban los temores a la insurrección en las plantaciones, se subvierten contra toda representación del amo blanco. Jáuregui habla de “decapitación, robo y sacrificio diabólico de niños, la mutilación sexual, la violación de mujeres, la quema de medios de producción y mercancías, el degüello de los administradores de las plantaciones, la dominación zombi y el canibalismo” (2008: 277). Al hacer así, estas imágenes no restauran ningún orden; por el contrario, complican y desmantelan muchos otros imaginarios de La Violencia y las violencias (SUÁREZ, 2009, p.321).

Por su parte, a través de la figura del guardián se expone la representación del voyerismo que se centra en la muchacha, un cuerpo bastante blanco, que contrasta con el del resto de los habitantes subalternizados, y en la mayoría de las actividades de los habitantes, mediado por el uso *paródico* de los binoculares de Mayolo. En el gesto de vigilancia permanente, el guardián Paul también representa *la hybris* del punto cero, donde inicialmente desaparece el *locus* de observación, para asumir una postura de vigilancia y control pero que, hacia el final de la cinta, se transforma en el testigo del descentramiento de toda imposición del orden violento. Por esto, no debemos olvidar que en este personaje no solo se centra el control de los suministros y bienes de la casa, sino también el control a través del ejercicio de la violencia sobre las figuras subalternas, especialmente, Machiche y Cristóbal, que tejen los principios del conflicto en el interior de la hacienda. El juego de puntos de vista que propone el propio Mayolo, desde el inicio de la historia con su presencia, evidencia a quien observa, corporiza la fuente de control, desdibuja la *hybris* del punto cero y demuestra el desequilibrio de su dominio.

La naturalización de la representación étnica de Cristóbal quizás sea el principal elemento que se destaca en la manera como se componen los cuadros y las escenas literarias. En suma, considero que al igual que con otros personajes, podremos pensar en escalas de análisis como: paisaje, arquitectura y cuerpo. De este modo, la representación del paisaje podrían darnos pistas de la cultura de invernadero que menciona Felipe Martínez, que a través de las primeras secuencias de Ángela en el filme publicitario destacan la horizontalidad no-natural del paisaje. Por el contrario, el paisaje que visita el sirviente se encuentra mucho más próximo de la selva virgen, donde Cristóbal parece apenas un elemento compositivo del cuadro. La selección de espacios arquitectónicos destinados al sirviente también insisten en las funciones manuales del mismo, en los espacios de trabajo rural, composiciones que se asemejan a los cuadros de costumbres del siglo XIX. Ya en el análisis sobre la raza, situar la escala del cuerpo en el esclavo nos permite articular todas las formas de dominación, ya sea a través de la fuerza, la sexualización, la manipulación de sus afectos al servicio de las necesidades de la mansión y sus habitantes o de la particularidad de sus costumbres, su acento y conversaciones en portugués.

Me tomaré un momento para reflexionar sobre el final de la película de Mayolo y el llamado del poder perturbador de los antagonistas. Después de enterrar a los personajes de Machiche, Ángela y el piloto, los cuatro personajes sobrevivientes posan con sus pertenencias frente a la mansión. Tras un sutil gesto de rebeldía de Cristóbal, Graci le ofrece su libertad, ante lo que el esclavo alegremente celebra con un cántico infantil "*cala a boca muleque, muleque é tú*". La semejanza con la historia nacional es evidente, la perpetuación de los poderes del clero, de las fuerzas militares al servicio del poder terrateniente y burgués, que jamás abandonan su presencia fantasmal tras el esclavo, a pesar de su distancia, pues ya ha cometido los más abominable actos a su servicio, producen la sensación de la quimera sobre su libertad (véase imagen 19). A su vez, nos hablan de la etnofagia y la asimilación a través de la idealización de la libertad y la supuesta incorporación en un orden participativo, que en teoría, disolvería la violencia sistémica y el pasado de subalternización. Reconocemos pues este gesto como parte de la homogeneización del Estado nación moderno, que no es más que una nueva forma de control, más sutil pero igualmente indolente. El sistema se transforma, pero jamás desaparece, por esto considero que el abandono de la casa no destruye sino que suspende y mantiene la posibilidad de perpetuación o transformación del mecanismo de maldad.

Destaco, el movimiento como una característica de las obras (libro y película), representada en medios de transporte, en los tránsitos de los personajes y sus velocidades, sin embargo, a pesar de los traslados, entradas o salidas, el sistema de consumo entre categorías humanas es perenne. Recordando a Mutis y su personaje del Gaviero, pensaríamos también que los traslados no son necesariamente transformadores de una realidad, ni mucho menos llevan a mejorar las condiciones de vida de un viajero, sino la condición de la incerteza, lo que también se aplica a la Mansión. Palabras como movimiento o progreso fueron figuras retóricas de las conformaciones del estado nacional, que simulaban la linealidad de un recorrido en busca de un paraíso prometido, de un futuro lleno de certezas, de éxito, pero que al final se fundamentan en la circularidad del pensamiento moderno. La importancia de la trazabilidad de rutas comerciales, de tránsito y turismo, se alejaban de las realidades geográficas, lo cual garantizó la división entre las regiones andinas y las regiones tropicales y diferente de lo planeado, llevó a la improvisación en las regiones

más abandonados por la figura del Estado. De allí que el atavismo que se vive al interior de la hacienda, responde a su vez a la estaticidad del pensamiento moderno, fundamentado en esquemas de desarrollo, donde considero que incluso se ironiza el uso de diferentes medios de transporte (tanto a nivel literario como cinematográfico), donde los personajes aunque salgan o ingresen a la hacienda, se sujetan en el establecimiento de la colonialidad del poder. Si los relatos de viajes describían el flujo por los paisajes, sus vicisitudes, insistían también en la construcción de nexos civilizatorios que se sustentaban en ideales irrealizables en Colombia y cuyo fin último era la homogenización como clave del éxito para un país próspero, mitos que reforzaron políticas segregacionistas y modelos desarrollistas infértiles de consumo entre la población.

En los personajes de Machiche, Ángela y Camilo es central la infantilización y el reemplazo de las figuras femeninas y feminizadas. Situamos a Camilo entre dos universos, por un lado, el orden de la casa colonial y una apariencia masculina y, por el otro, la incapacidad para pertenecer completamente a este sistema. Estos personajes son sujetos fronterizos, en la encrucijada de su función del género, el sexismo y el patriarcalismo, por las cuales terminan siendo víctimas de la experiencia colonial, del consumo desmedido de los sujetos y de las tremendas asimetrías en las relaciones del poder. Las figuras femeninas eclipsadas se transforman en “un puro objeto de significado”, sea como amante, madre, pura o impura, son organizadas a partir de un orden de la mirada, que instauro el consumo del cuerpo a través del patriarcalismo y de la heterosexualidad aparente. Al igual que el paisaje tropical, la mujer es observada y consumida tras el ojo colonial, convirtiéndose en una suerte de paisaje antropológico sobre el que se ejercen las pulsiones escópicas del ser y el deber ser. Asimismo, la mirada y la cristalización del dispositivo que observa, desea y consume, sintetiza el juego que proponen tanto la colonialidad del ver como la mirada pornográfica. Todo esto se intensifica a partir del voyeurismo, de los juegos con espejos, del uso de elementos pictóricos y fotográficos, de frases en los muros, de los boleros, que componen la dirección de fotografía, de arte y de sonido, como en la cantidad de detalles que configuran la obra de Mutis (véase imagen 19).

## IMAGEN 19. La libertad de Cristóbal



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986

El fundido por medio del cual se superpone la llegada del novio de Ángela sugiere la perpetuación de este orden en el presente y a través del tiempo. La demonización de la alteridad, de esta forma, no se manifiesta a través del papel del subalterno, o partir de sus características físicas, como suele ocurrir en el gótico clásico, y si en la homogeneización de la deformación moral sobre el poder que cada personaje posee. De esta manera, las formas de trabajo y de su respectivo control se encuentran articuladas en la perpetuación del modelo de consumo del otro, que no se limita a la permanencia en la casona de dichos personajes en particular, sino a todo aquellos que “no salgan” de ella y de la forma mercancía que, ilusoriamente, aparenta la casa.

## IMAGEN 20 Sexualización entre Machiche y Ángela



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

Esta lectura propuso identificar el juego de tensiones que se instaura en la mirada y, por lo tanto, en la composición de las imágenes que se expresan a través de los objetos de utilería (como los binoculares del guardián, los tocadores y cuadros), los espacios escénicos (los corredores), o bien, en los procedimientos metanarrativos presentes en las obras de Mutis y Mayolo. Todos estos elementos esbozan posibilidades representativas de la colonialidad del ver (Barriendos) y de la mirada pornográfica (Segato). Lo anterior propone la continuidad de las temáticas, y problemáticas, que se encuentran en permanente suspensión en el interior y exterior del plano fílmico.

Si la colonialidad del ver supone la desaparición del lugar de enunciación, la *Mansión de Araucaima* sitúa este *locus* de la mirada, quiebra la invisibilidad que procura no solo el discurso de la exterioridad moderna-colonial, sino también el propio dispositivo cinematográfico. Esto lo logra a través de planos-contraplanos en escenas tales como las abluciones, la presencia del director personificando al guardián o la quiebra de la cuarta pared. Así también, a partir del concepto de la mirada pornográfica, comprendemos la permanente focalización de los

placeres en el “cuerpo-objeto”, la sexualización en el interior de la casa que se desplaza del cuerpo del esclavo al cuerpo femenino. Además, incluye diferentes repertorios visuales, literarios e históricos que moldea en función de esta representación sobre el uso descartable de los cuerpos que habitan la mansión por parte de las estructuras de poder.

De allí que la focalización de la mirada que captura, describe y consume su objeto de observación se transforma en un mecanismo de destrucción, que queda al desnudo a través de las estrategias mencionadas anteriormente. Por esto, al seguir la tesis inicial de Mutis, se coloca toda la maldad en cualquier escenario, una continuidad *in situ* que puede representarse tanto en el día, en el trópico y en los sujetos como un elemento compositivo perenne.

Esta disertación pretendía responder a las preguntas: ¿qué es el gótico tropical? y ¿podríamos realizar un análisis ampliado, cuya enunciación parta de Latinoamérica? Así, considero que el término gótico tropical es una re-creación heterogénea del gótico, pues si de un lado retoma características del gótico anglohablante, existe, empero, el impulso transformador de los símbolos que responden, ahora, a la construcción histórica, imagética, que se mezclan con el horizonte de la memoria cultural e individual de los creadores, del público que los interpreta, o a quien la obra interpela. Considero como heterogéneas y no como resultado simplemente de la trasculturación, porque evidencian las tensiones entre los hemisferios norte y sur, entre las formas de representar la otredad y, especialmente, porque no solamente trastoca los imaginarios góticos sino que crea nuevos símbolos. En consecuencia, la aparición de estos nuevos elementos compositivos, nuevos motivos de horror, incluso nuevos estatutos, pueden provocar nuevas formas de analizar estas obras y, definitivamente, el análisis desde epistemes latinoamericanistas que enriquecen la visión de los procesos de creación y los resultados de las obras en su conjunto.

Por todo esto, se reafirma la hipótesis inicial de que el gótico tropical objeta la necesidad del ambiente sombrío como fuente del “miedo”, el que se establece a partir de tensiones originadas por la colonialidad del poder, el ver y el saber a partir de los cuales también se articula la invención del trópico. A su vez, la

articulación del lugar de enunciación tropical y su subalternidad reflexiona sobre el dispositivo cinematográfico, las condiciones de producción (el proceso) y el resultado de las obras que podemos analizar en la actualidad desde una perspectiva ampliada de interpretación geoeπίstémica, de los repertorios visuales sobre la tropicalidad y sus cuestionamientos.

Pensar desde una perspectiva latinoamericana nos invita a reflexionar sobre los procesos por los cuales las obras fueron hechas. Aunque esto es opcional, no podemos obviar los propósitos que despertaron la escritura del relato de Mutis, tampoco esta suerte de leyenda que se sustenta apenas en las entrevistas del autor. En el caso de Mayolo, el proceso realización no fueron fáciles, el hecho de haber tenido poco tiempo de preproducción, producción y de recursos, hubieran podido llevar la obra al fracaso<sup>19</sup>. La diferencia de las actuaciones, de idiomas, de condiciones climáticas, el tiempo récord de grabación, la confianza en su equipo de trabajo y el ritmo caótico y genial del director, fueron factores que se conjugaron en una apuesta, en una obra *sui generis*. Por esto, aunque la mayoría de las veces solo vemos la obra finalizada, el proceso, en nuestros casos, realmente importa. Aunque no quise colocarlas en primer plano, porque pienso que se deben también a las características de producción de la época.

Sobre los procesos de creación, pienso también en el intercambio privilegiado entre los dos autores. Esto se ejemplifica en la decisión compartida de llamar actores de Brasil, por considerarlo igualmente un país tropical con horizontes históricos similares. Noto el cuidado atribuido a los objetos que componen el plano narrativo, cuya presencia se transforma en un homenaje entre los autores y entre

---

<sup>19</sup> Miguel González menciona en una entrevista con Katia González la dificultad de la realización de *La mansión de Araucaíma* en los siguientes fragmentos:

“Esa fue la prueba de resistencia, porque, por la premura y por el presupuesto, la película no tuvo preproducción. María Emma Mejía, entonces gerente de Focine, de un momento a otro le dijo a Mayolo que debía hacer la película en mes y medio. Yo me había enseñado a que primero se leía el guion, luego se hacía el alegato y se definía una identidad a cada personaje, pero en estas circunstancias no se podía, nos tocaba hacer la película en poco tiempo, y con un agravante: había que hacer todo un trasteo hasta Santander de Quilichao (Cauca). No se podía quedar ninguna cosa en Cali. El reto diario de *La mansión de Araucaíma* fue cumplir con el plan de rodaje”. “El mayor temor era la iluminación, que nuestro director de fotografía iluminara bien. Mayolo no le tenía mucha confianza, porque no había hecho ninguna gran película. Rodrigo Lalinde asistió al taller de dirección de fotografía con Néstor Almendros realizado en Bogotá el año anterior. Aunque fue un alumno aventajado, en *La Mansión de Araucaíma* se iba a probar iluminando con unos espejos. La luz del sol rebotaba en los espejos. Eso nadie lo había hecho aquí” (2015, p. 140- 144).

diferentes referentes que tejen cualquier obra artística, los cuales la transportan más allá del mero campo de representación en que automáticamente se tienden a situar, como argumenta Natalia Brizuela sobre la literatura, pero que se aplica a las artes en conjunto:

El surgimiento de la literatura como algo diferente del campo de las *belles-lettres*, entre el inicio del siglo XIX (en Europa) y fin del mismo ( en América) fue un catalizador para la emergencia de lo que Rancière llamó “el régimen estético del arte” y que fue lentamente dejando atrás el régimen anterior, en el cual las artes se producían y eran visibles dentro de rígidas estructuras y paradigmas que organizaban las reglas de cada arte y las mantenía en su lugar claramente delimitadas dentro de estrictas jerarquías de importancia y poder. Al salir [la literatura en el siglo XIX] para el mundo, con todo su caos y descomposición del sistema de unidad que caracterizaba el régimen representativo, la literatura puede ser cualquier cosa, no tiene características específicas que la distinguían de otras prácticas (BRIZUELA, 2014, p. 22,23, traducción personal).

Un ejemplo de estos diálogos es el uso de los cuadros que Mutis describe con el objetivo de anunciar los “hechos” y que en la cinta se transforma en un elemento al que se le ofrece un lugar privilegiado (véase imagen 21), o bien, la referencia a los cuadros de costumbres y la recreación del universo exterior de la hacienda, que al igual que la casona parece suspendido en el tiempo (imagen 22), o el tocador de Machiche, inspirado en las películas de Visconti (imagen 23). Me parece fundamental en este sentido destacar que el “relato” de Mutis fue pensado en y para el cine, nace como “una literatura fuera de sí”, y aunque las descripciones visuales, detalladas, son rasgos característicos del escritor, adquiere un tono particular en el medio audiovisual. Pues el cine es un arte donde es posible explorar las características del sonido, sea por medio de la reiteración de los leitmotiv (casi como una ópera), del paisaje sonoro, de las tesituras de las voces y sus características al escuchar los idiomas portugués y español. El sonido apenas sugerido en el relato gana una tridimensionalidad en la película, proporciona volumen a la imagen (profundidad, capas, proximidad, intimidad) y reconocemos en las entonaciones los tonos emocionales que se modulan en el plano fílmico.

Aunque el gótico tropical representa una manera de reflexionar sobre nuestro pasado, recombina elementos de la tradición y cultura popular<sup>20</sup>, reconfigura

---

<sup>20</sup>Algunos autores destacan la producción de Mayolo a partir de la reinterpretación de referentes fílmicos y populares: “Sin embargo, en su interés por generar otro código visual, las películas de Mayolo no son una imitación de Romero (ni de Roger Corman ni de cualquier otro director de su repertorio favorito).

y ofrece homenajes a los maestros del cine, a referentes europeos y a formas de apropiación estéticas como el barroco. De este modo, no se distancia completamente de las impresiones de los ojos imperiales, por tanto, posee rasgos conflictivos que provocan aún su reflexión. Sin embargo, no ha de negarse la importancia de su análisis y, mucho menos, la importancia de las obras del gótico tropical, que funcionan como mitos fundadores en la cinematografía nacional. Al igual que en la literatura, nuevas formas de horror cinematográfico han nacido en nuestros días (tal como las obras muy recientes del director Jordan Peele en Estados Unidos o *Bacurau* en Brasil) y no son gratuitas. Mucho menos resulta aleatorio que surjan en medio de la emergencia de gobiernos que demonizan la alteridad y perpetúan las miradas coloniales sobre nuestros pueblos y nuestra diversidad. El renacimiento del cine y la literatura de género, la nueva composición de películas de zombis, monstruos y realidades distópicas, que tienen como referentes, o se incluyen en la diversidad del gótico fronterizo (gótico en los trópicos, en África, en Asia), tampoco resultan sorprendentes. Especialmente, cuando la noticias aceleradas de nuestra contemporaneidad nos retan día a día, *tweet* tras *retweet*, visualización tras compartir. Las formas del horror responden a su época y a sus contextos. Por esto, distintos elementos sobrenaturales aparecen en la cinematografía contemporánea en formas sutiles (como en *Los silencios* o *Pájaros de verano*) o directas (*Monos*). Todas estas obras oscilan con las provocaciones que otrora hiciera el gótico en los trópicos, tras la sofisticación de las formas de sometimiento en las dictaduras de los setentas y el recrudecimiento de la violencia por el narcotráfico, aspectos que sirvieron de sustrato para las obras analizadas en este trabajo.

---

Mayolo contextualiza estos ingredientes dentro de la historia del Valle del Cauca, que enriquece con los mitos locales, las referencias a la historia opresiva de la hacienda azucarera y el imaginario de "La Violencia" (FLORES; ZULUAGA, 2015, p.63). Empero, estos elementos son transversales a la experiencia de los creadores del movimiento gótico tropical, lo que enriqueció la manera de contarnos a través del cine y las distintas manifestaciones que de este movimiento se desprenden.

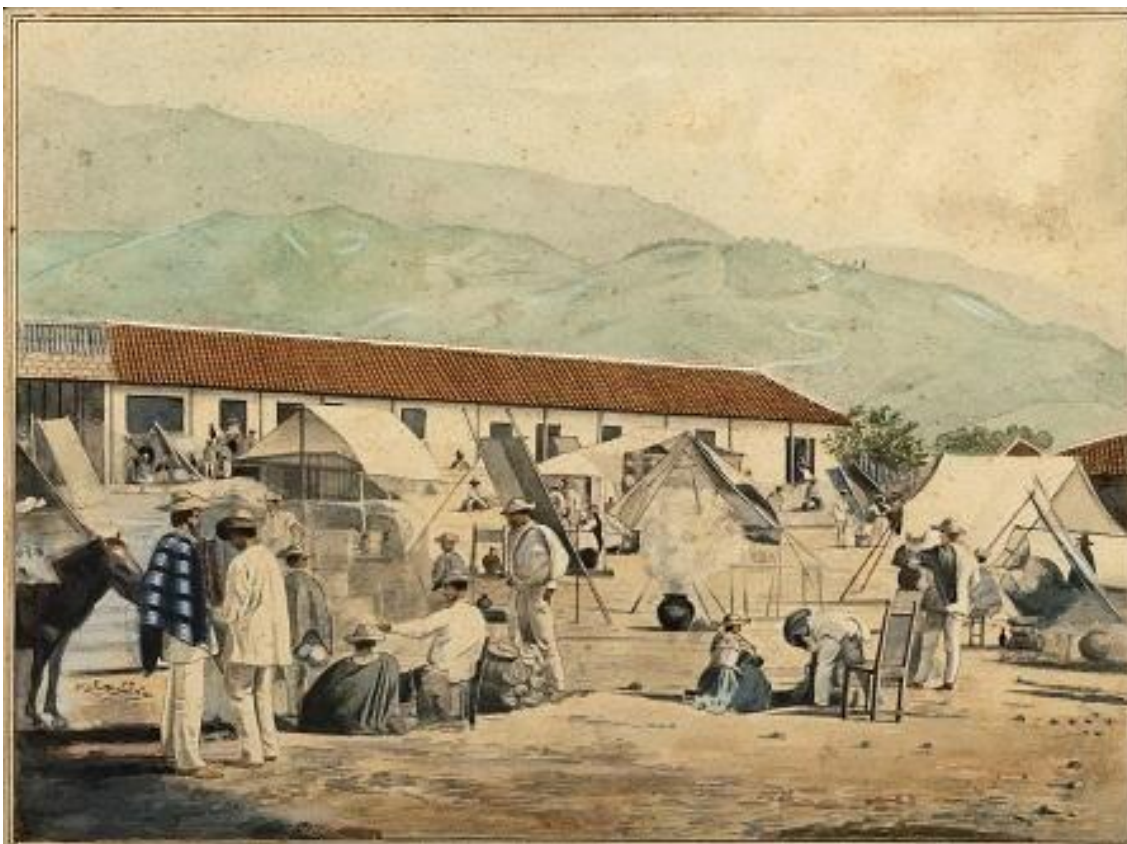
IMAGEN 21 - Cuadro mutiniano<sup>21</sup>



Fuente: *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

<sup>21</sup> El cuadro aparece al inicio en la presentación y hacia el inicio de los hechos.

**IMAGEN 22 – Comparación de los cuadros de costumbres de los relatos de viajes y los escenarios de la película**



Fuente: Mercado popular. Acuarela de Manuel María Paz, ca. 1850- 1902. Colección de Arte, Banco de la República./ *La mansión de Araucaima*. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986

## IMAGEN 23 – Platanizando a Visconti<sup>22</sup>



<sup>22</sup> Este es uno de los referentes que menciona el director de arte, Miguel Gonzalez: “Creo que uno de mis directores predilectos era el italiano Luchino Visconti. Ese fue mi referente. Pero, en este caso, era como “platanizar” al pobre Visconti. El tocador de la Machiche está inspirado en el tocador de la condesa de la película *Senso* (1954). En *La mansión de Araucaíma* era una mesa cualquiera que se vistió con una tela y la llené de objetos. La cena también está inspirada en Visconti, porque a este director le encantaba filmar a la gente hablando.” (2015, p.139)

## BIBLIOGRAFÍA

ALMANZA, Roberto. Des(en)cubrimiento del otro y la invención de lo caribe: bases para el análisis crítico del dispositivo caribe En: GROSFOGUEL, R, et al. **Lugares descoloniales: espacios de intervención en las Américas**. Editorial Pontificia Universidad Javeriana. 2011.

ANTELO, Raúl. «**Lindes, límites, limiaries**». **La literatura y sus lindes en América Latina**. Agencia Nacional de Promoción Científica. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la UNL 2008

ANZALDÚA, Gloria; SALDÍVAR-HULL, Sonia; SIMÓN, Carmen Valle. **Borderlands/La frontera**. Capitán Swing, 2016.

ARFUCH, Leonor. biografía, memoria e historia. **Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria**, v. 1, n. 1, p. 68-81, 2014.

ARNOLD, David. **La naturaleza como problema histórico: el medio, la cultura y la expansión de Europa**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ARTEAGA, Andrés. **Levaduras de destrucción: melancolía y desvanecimiento del yo en la obra de Álvaro Mutis**. Editorial Biblos, 2019.

AVILA CAMARGO, Diana. **Relatos de viajeros Colombianos. Imaginarios, representación y territorio 1850-1860**. Quito: Editorial Universitaria Abya-Yala. 2015.

BARRERO FAJARDO, Mario. **Maqroll y compañía**. Ediciones Uniandes-Universidad de los Andes, 2012.

BARRIENDOS, Joaquín. La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. **Nómadas** (Col), 2011, no 35, p. 13-29.

BERDET, Marc. **Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwood**. Acta poética, 2016, vol. 37, no 2, p. 35-52

BERNAL, Augusto. Entrevista con Carlos Mayolo. **Arcadia va al cine**, 1987, vol. 16.

BIBLIOTECA NACIONAL DE COLOMBIA. **Láminas de la Comisión Corográfica**. Disponible en:

<<http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/biblioteca-digital/publicacion?nombre=Láminas+de+la+Comisión+Corográfica>> Acceso 2/08/2019.

BRAHAM, Persephone. Ana Lydia Vega y el género negrogótico. **Revista Iberoamericana**, 2010, vol. 76, no 231, p. 443-457.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Editora Rocco, 2014.

BUSSING LÓPEZ Ilse; LÓPEZ GET Anthony. Introducción. En: (Org.)BUSSING LÓPEZ I; LÓPEZ GET A. **Oscuras Latitudes: una cartografía de los estudios gótico**, Costa Rica: Ed Universidad de Costa Rica, 2018.

BUSTILLO, Carmen. Álvaro Mutis: parodia y autoparodia en «La mansión de Araucaíma». In: **Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo**, 1994, vol. 49, no 1, pp. 142-165.

\_\_\_\_\_. **Barroco y América Latina: un itinerario inconcluso**. In: Equinoccio, 1996.

BYRON, Glennis. **Global Gothic**. A New Companion to the Gothic. Ed. David Punter. Oxford: Blackwell, 2012. pp. 369-378.

CAAMAÑO, Virginia. La estética gótica y su presencia en la literatura latinoamericana contemporánea: El caso de Fernando Iwasaki y sus minificciones. En: (Org.)BUSSING LÓPEZ I; LÓPEZ GET A. **Oscuras Latitudes: una cartografía de los estudios gótico**. Costa Rica: Ed Universidad de Costa Rica, 2018.

CALVO, Karen. Terror en el trópico: cómo entender la escritura gótica en el contexto de la narrativa costarricense. En: (Org.) BUSSING LÓPEZ Ilse; LÓPEZ GET Anthony.**Oscuras Latitudes: una cartografía de los estudios gótico**, Org. Ilse Bussing López, Anthony López Get. Costa Rica: Ed Universidad de Costa Rica, 2018..

CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra; ORDIZ, Inés. (Eds.). **Latin American Gothic in Literature and Culture**. New York, NY: Routledge, 2018.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFUGUEL, Ramon (coords.) **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007

CERON, Diego; Álvaro Mutis. In: **La enciclopedia de Banrepcultural** [On line]. Texto original tomada de la Gran Enciclopedia de Colombia del Círculo de Lectores, tomo de biografías Disponible en:

<[https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=%C3%81lvaro\\_Mutis](https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=%C3%81lvaro_Mutis)>  
Acceso: 29/01/2019.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; RESTREPO, Eduardo. **Genealogías de la colombianidad: formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX**. Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

CHAVES, José Ricardo. **Cuentos tropigóticos**. Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

\_\_\_\_\_. **Jaguares góticos**. Umbral, 2003.

CLERY, E. J. The Genesis of 'Gothic' Fiction. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 21-39

CUÉLLAR BARONA, Margarita. **La figura del monstruo en el cine de horror**. En: Revista CS, (2), pp. 227-246. 2008. Disponible en:

<<https://doi.org/10.18046/reecs.i2.419>>. Acceso: 29/01/2019.

DUNCAN, Cynthia. **Unraveling the Real: The Fantastic in Spanish American Ficciones**. Philadelphia (PA) : Temple University Press, 2010.

DUSSEL, Enrique. **Filosofías del Sur. Descolonización y Transmodernidad**. México: Editorial Akal, 2015

EDWARDS, Justin; VASCONCELOS, Sandra. Introduction: Tropicalizing Gothic. En: (Orgs.) Edwards, J; Vasconcelos, S. **Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas**. New York, NY: Routledge. 2016. pp. 1-10.

ELJAIK-RODRÍGUEZ, Gabriel Selva de fantasmas. **El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos** Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017

ELJAIK-RODRÍGUEZ, Gabriel. **The Migration and Politics of Monsters in Latin American Cinema**. Springer, 2018.

ENRÍQUEZ, Mariana. **Las cosas que perdimos en el fuego**. Buenos Aires: Vintage Español, 2017.

ESCOBAR, Arturo. **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Siglo del Hombre, 2007.

FLÓREZ, Daniel; ZULUAGA, Pedro Adrián. Mayolo, padre nuestro. **Cuadernos del cine colombiano N.21**, 2015. pp.75-102

FUENTES, Carlos. **Aura**. Mexico: Ediciones Era, S. A. de C. V. 1962

\_\_\_\_\_. **Vlad**. Santillana Ediciones Generales SA de CV, 2010.

GOMÉZ, Legis A. Clase, etnia y región: el Caribe Novogranadino y la mirada del "Otro". 1750-1830. **Artelogie** [En línea], n. 9, 2016. <<http://artelogie.revues.org/298>> en 9 de jul. 2018.

GÓMEZ GUTIÉRREZ, Felipe. La violencia y su sombra. Asomos al género del horror en el cine colombiano: Vallejo, Mayolo, Ospina. En: (Orgs.) Díaz-Zambrana, R;Tomé, P. **Horrofílmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe** . San Juan, Puerto Rico: Isla Negra Editores. 2012. pp. 281-299.

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo. **Haceres decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2017.

GONZALEZ MARTINEZ, Katia, Miguel González, la experiencia plástica del cine. **Cuadernos del cine colombiano N.21**, 2015. pp.134-143

\_\_\_\_\_, Katia, Luis Ospina, humor y rigor. **Cuadernos del cine colombiano N.21**, 2015. pp.120-133

\_\_\_\_\_, Elsa Vasquez, el papel de la continuidad. **Cuadernos del cine colombiano N.21**, 2015. pp.144-154

GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ, Fernando. De la casa a los espacios íntimos a partir de la descripción fenomenológica de Gaston Bachelard. **Bitácora Arquitectura**, n. 32, p. 68-73, 2016.

GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo. Gothic Fuentes. En: **Revista Hispánica Moderna** 57 1/2 (2004): pp. 297-313.

FREUD, Sigmund. **Lo siniestro**. Barcelona: Calamus Scriptorius, 1979.

FUMAGALLI, M.et al (Eds.). **Surveying the American tropics: a literary geography from New York to Rio** (Vol. 2). Oxford University Press. 2013

HOGLE, Jerrold E. Introduction: the Gothic in Western Culture. En: (Ed) HOGLE, J. E. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge UP, 2002. pp. 1-20.

INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. **Poesía y prosa de Álvaro Mutis**. Biblioteca básica de Colombia. Bogotá: Andes Editores.1982

IWASAKI, Fernando. **Ajuar funerario**. Editorial Páginas de Espuma, 2016.

KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión**. México: Siglo XXI Editores. 2004

LAMBERTI, Luciano. **La casa de los eucaliptos**. Buenos Aires: Random House, 2018.

LEÓN, Christian. Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. **Aisthesis**, 2012, no 51, p. 109-123.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Mercedes. Blancura y otras ficciones raciales en los Andes colombianos del siglo XIX. **Blancura y otras ficciones raciales en los Andes colombianos del siglo XIX**, 2019, p. 1-257.

MALDONADO-TORRES, Nelson. **Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto**, En: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramon (coords.) **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007

MARTÍNEZ PINZÓN, Felipe. **Una cultura de invernadero**. Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2016.

MARTINEZ TORO, Pedro. Casa Grande y Senzala y el mundo nuevo híbrido y mestizo 1. **POLIGRAMAS**, 2008, vol. 217, p. 234.

MELCHOR, Fernanda. **Temporada de huracanes**. Literatura Random House, 2017.

MIGNOLO, Walter et al. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. 2003.

MONTIJO, Josué. **El killer**. Ediciones Callejon Inc, 2007.

MUÑOZ ARBELAEZ, Santiago. Las imágenes de viajeros en el siglo XIX: El caso de los grabados de Charles Saffray sobre Colombia. **Hist. Graf** [En línea], México, n. 34, pp. 165-197, jun. 2010. Disponible en:

<[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-9272010000100007&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-9272010000100007&lng=es&nrm=iso)>. Accedido en 30 jul. 2019.

MUTIS. Alvaro. **La Mansión de Araucaima y otros relatos**. Bogotá, Biblioteca Familiar Colombiana 1982.

MULVEY, Laura. **Placer visual y cine narrativo**. Valencia: Episteme, 1988.

NIÑO, Carlos. Las casas de hacienda. In: **Revista credencial** [En línea]. Bogotá, Dic 2017. Disponible en: <<http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/las-casas-de-hacienda>>. Acceso en 30/11/ 2019.

ORDIZ ALONSO-COLLADA, Inés. **Manifestaciones ficcionales del terror: el gótico contemporáneo de las Américas**. Tesis de Doctorado, Universidad de León, 2014. Disponible en :

<<https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/5968/TESIS%20DE%20IN%C3%89S%20ORDIZ%20ALONSO-COLLADA.pdf?sequence=1>>. Acceso en 04/04/2019.

ORDIZ, Inés. Estrategias ficcionales de lo insólito. La literatura gótica frente a la literatura fantástica. **Badebec**, 2014, vol. 3, no 6, p. 138-168. Disponible en :

<<https://dspace.stir.ac.uk/bitstream/1893/26793/1/Ordiz2014.pdf>>. Acceso en 04/03/2019.

PALERMO, Walter Mignolo-Zulma. **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Ediciones del Signo, 2009.

PIÑEIRO CARBALLEDA, Aurora. **El gótico y su legado en el terror: una introducción a la estética de la oscuridad**. México: Bonilla artigas Editores, UNAM FFYL, 2017

PRATT, Mary L. **Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

PUNTER, David. **The Literature of Terror**. London y New York: Longman, 1980.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina**. 2000

RAPPAPORT, Joanne. **El mestizo evanescente: Configuración de la diferencia en el Nuevo Reino de Granada**. Traducción de Santiago Paredes Cisneros. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2018.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Diccionario de la lengua española** (22.a ed.). 2001. Disponible en: <<http://www.rae.es/rae.html>> Acceso: 29/01/2019

RODRÍGUEZ, Carina. **El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2014.

ROMERO REY, Sandro. Carlos Mayolo: de los muertos vivientes. **Cuadernos del cine colombiano N.21**, 2015. pp.17-38.

SAGE, Victor; LLOYD SMITH Allan. "Introduction". En: (Org.) SAGE, V.;LLOYD-SMITH, **Modern Gothic: A Reader**. 1996. Manchester: Manchester UP, 1996. pp.1-5.

SHIN, Jeong-Hwan. La estética neobarroca de la narrativa hispanoamericana. Para la definición del barroco como expresión hispánica. In: F. Domínguez Matito y ML Lobato López (Coords.), **Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro**. 2002. p. 1669-1680.

SCHLENKER, Alex. Hacia una memoria decolonial: breves apuntes para indagar por el acontecimiento detrás del acontecimiento fotográfico. **Calle14: revista de investigación en el campo del arte**, 2012, vol. 6, no 8, pp. 128-142.

SCHMIDT, Rita Terezinha. A literatura comparada nesse admirável mundo novo. **Revista brasileira de literatura comparada**. Porto Alegre, RS. N. 11, 2007, pp. 11-33,

SCHWEBLIN, Samanta. **Distancia de rescate**. Literatura Random House, 2015.

SEGATO, Rita. **Las estructuras elementales de la violencia**. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

\_\_\_\_\_. **La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: y una antropología por demanda**. Prometeo libros, 2013.

\_\_\_\_\_. El sexo y la norma: frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad. **Revista Estudos Feministas**, 2014, vol. 22, no 2, p. 593-616.

\_\_\_\_\_. Colonialidad y patriarcado moderno. **La guerra contra las mujeres**, 2016.

SERRAVALLE DE SÁ, Daniel. **Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani**. Trans Pacific Press, 2010.

SUÁREZ, Juana. **Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura**. Programa Editorial UNIVALLE, 2009.

\_\_\_\_\_. De casas y haciendas azucareras en el gótico tropical. In: **Cuadernos de Cine Colombiano, Nº 21**, p. 50-73, 2015.

VÁZQUEZ, F.,Javier; ORDIZ ALONSO-COLLADA Inés **Ecós del gótico en México: Carlos Fuentes y otros narradores contemporáneos**. Siglo Diecinueve, 2012, no 18.

VEGA, Ana Lydia. **Falsas Crónicas Del Sur/False Southern Chronicles**. La Editorial, UPR, 1991.

\_\_\_\_\_. **Pasión de historia y otras historias de pasión**. Ediciones de la Flor, 1991.

WADE, Peter. Repensando el mestizaje. **Revista colombiana de antropología**, 2003, vol. 39, p. 273-296.

## **BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA**

ACEVEDO LATORRE, Eduardo. **Geografía Pintoresca de Colombia**. Bogotá: Litografía Arco, 1984.

ALBÁN-ACHINTE, Adolfo. Estéticas de la re-existencia:¿Lo político del arte?. En: (Org.) GÓMEZ-MORENO. P; MIGNOLO, W. **Estéticas y opción decolonial**, 2012, pp. 281-295.

ALTMAN,Rick. **Los géneros cinematográficos**, Barcelona: Ediciones Paidós 2000,

ARMITT, Lucie. "The Magical Realism of the Contemporary Gothic". En: (Ed.) PUNTER, D. **A Companion to the Gothic**. Oxford: Blackwell, 2000. pp. 305-316.

BARRENECHEA, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". En: **Revista Iberoamericana** 80 (1972). pp. 391-403.

BESSIÈRE, Irène. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. En: (Ed.) ROAS, D. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001. pgs. 83-104.

BEVILLE, Maria. **Gothic Postmodernism**. Amsterdam: Rodopi, 2009. Impreso.

BOTTING, Fred. Aftergothic: consumption, machines, and black holes. En: (Ed.) Hogle, J. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia. Uma literatura fora de si**. Trad. Carlos Nogueé. Río de Janeiro: Editora Rocco, 2014.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1976

CORNEJO POLAR, Antonio. El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima: Latinoamericana Editores, n. 7-8, p. 7-21, segundo semestre de 1978

CUBILLOS PANIAGUA, Ruth. La intermedialidad en el siglo XXI. Dossier. **Diálogos. Revista electrónica de Historia**, v. 14, n. 2, sept. 2013 - feb. 2014

FUGUET, Alberto; GOMEZ, Sergio. Eds. **McOndo**, Barcelona: Mondadori. 1996

GÓMEZ MORENO, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter. **Estéticas decoloniales. sentir. pensar Hacer en Abya yala y la gran comarca**. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GONZALEZ, Beatriz. La escuela de Humboldt: Los pintores y la nueva concepción del paisaje. **Revista Credencial Historia**, Bogotá [En línea], n. 122, 2000. Disponible en:

<<http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-122/la-escuela-de-humboldt>> Accedido en 10 jul. 2018.

HERRERO CECILIA, Juan. **Estética y pragmática del relato fantástico**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, **Culturas híbridas**, Sao Paulo: Edusp, 2006 [1989]

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UnB, 2009.

HUTCHEON, Linda. **A theory of Adaptation**. New York: Taylor and Francis Group, LLC, 2006.

KING, Stephen. **Danse Macabre**. London: Hodder, 1981.

LÓPEZ VARELA, Asunción, Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación, en «**Cuadernos de Información y Comunicación**», xvi pp. 95-114. 2011,

MARTÍNEZ MESANZA, Julio. "Entrevista a Álvaro Mutis". In: **Revista Nueva Revista de política, cultura y arte**. 1998. Disponible en:

<<https://www.nuevarevista.net/libros/entrevista-alvaro-mutis>>. Acceso 20/07/2019

NANDORFY, Martha J. La literatura fantástica y la representación de la realidad. En: **Teorías de lo fantástico**. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. pp. 243-261.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Ed. Siglo XXI, 1982.

SÁNCHEZ, José Luis. **De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

STAM, Robert: **Teoría y práctica de la adaptación**. Trad. Lauro Zavala. México, UNAM, 2010.

SOBREVILLA, David. Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina. En: **Revista de Crítica literaria latinoamericana**. Lima-Hanover, Año XXVII, N° 54, 2001; pp. 21-34

TODOROV, Tzvetan. **Introducción a la literatura fantástica**. México: Premia Editores, 1980.

VANEGAS CARRASCO, Carolina. Un trópico para el universo. Reflexiones sobre un grabado de trajes de Colombia de 1837. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos** [En línea], Images, mémoires et sons, 2017. Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/71732> > Accedido en 10 de diciembre 2018.

VARGAS, Juan Pablo. Breve panorama del cine fantástico mexicano del nuevo milenio 2000 - 2014 tendencias y rutas temáticas. Dossier: **Historia del cine colombiano y latinoamericano**. Cali, Vol. 12 Núm. 46, 44 pps, 2016. Disponible en:

<[http://revistas.univalle.edu.co/index.php/historia\\_y\\_espacio/article/view/1893](http://revistas.univalle.edu.co/index.php/historia_y_espacio/article/view/1893)>  
Accedido en 10 de diciembre 2018.

## FILMOGRAFÍA

BACURAU. Dir: Kleber Mendonça Filho. Brasil, 2019.

CARNE DE TU CARNE. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1983..

CELESTINO Y EL VAMPIRO. Dir: Radames Sanchez. Puerto Rico 2004.

GET OUT. Dir: Jordan Peele. Estados Unidos. 2017.

EL GOLEM. Dir: Paul Wegener, Alemania 1914.

EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI. Dir: Robert Wiene. Alemania 1920.

JUAN DE LOS MUERTOS Dir: Alejandro Brugués. Cuba, España. 2013.

LA MANSIÓN DE ARAUCAIMA. Dir: Carlos Mayolo. Compañía del fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1986.

LOS SILENCIOS, Dir: Beatriz Seigner, Brasil, Colombia, Francia, 2019

MONOS, Dir: Alejandro Landes. Colombia, Argentina, Holanda, Alemania, Uruguay, Dinamarca, Suecia, Suiza. 2019.

NOSFERATU, EL VAMPIRO. Dir: F. W. Murnau. Alemania. 1922.

PÁJAROS DE VERANO, Dir: Ciro Guerra. Colombia, México, Francia, Dinamarca, 2018

SANTO CONTRA LOS ZOMBIES. Dir. Benito Alazraki. México 1961.

US. Dir: Jordan Peele. Estados Unidos. 2019.

¡VAMPIROS EN LA HABANA! Dir: Juan Padrón. Cuba, España, Alemania. 1985.