

**Las representaciones interculturales y la alteridad como motor de diálogo e intercambio, un estudio semiótico de la película El abrazo de la serpiente de
Ciro Guerra**

SEBASTIÁN SANABRIA CHACÓN

Trabajo de grado para optar al título de comunicador social

Asesora:

NANCY MALAVER CRUZ

**UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL PARA LA PAZ
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS BOGOTÁ**

D.C. 2020

Las representaciones interculturales y la alteridad como motor de diálogo e intercambio, un estudio semiótico de la película El abrazo de la serpiente de Ciro Guerra.

SEBASTIÁN SANABRIA CHACÓN

**UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS
FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL PARA LA PAZ
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS BOGOTÁ**

D.C. 2020

Agradecimientos.

Todo se lo debo a mi madre y a mi abuela, mis primeras maestras, las personas que siempre han acompañado mi proceso. Soy profesional por su amor incondicional.

Gracias a Angie Alejandra, que estuvo conmigo en todo momento y que fue mi motor mientras se construía este documento.

Gracias a Nancy Malaver, quien me dió claridad, organización y muchas luces.

Gracias por ser tan buena tutora.

Tabla de contenidos.

1. Introducción.	4
2. Delimitación del ejercicio de investigación.	5
2.1 Problema.	5
2.2 Antecedentes.	17
2.3 Justificación.	23
2.4 Objetivos	25
2.4.1 Objetivo general	25
2.4.2 Objetivos específicos	25
3. Marco referencial.	26
4. Marco metodológico.	43
4.1 Análisis de información.	48
4.2 Resultados.	77
5. Conclusiones.	81
6. Bibliografía.	90

1. INTRODUCCIÓN

La investigación, *las representaciones interculturales y la alteridad como motor de diálogo e intercambio, un estudio semiótico de la película El abrazo de la serpiente de Ciro Guerra* tiene como punto de partida el problema de la representación del indígena en los medios de comunicación y las formas en las que estos, desde la superficialidad, crean representaciones de las comunidades que imposibilitan los diálogos interculturales entre culturas en los territorios y ciudades del país, los cuales no cuentan con el respaldo del Estado en la creación de políticas que garanticen además del reconocimiento, la transformación de las instituciones y relaciones sociales, para así, cambiar las condiciones de estar, ser, pensar y vivir de manera distinta, por eso, esta monografía tiene la intención de encontrar y resaltar una iniciativa que desde su campo, como lo es el cine, construya representaciones dotadas de un sentido intercultural.

Es el caso de la película colombiana del director Ciro Guerra, *El abrazo de la serpiente*, un relato descolonizador que se preocupa por hacer una representación respaldada por investigaciones antropológicas en los territorios de los cuales transcurre la historia. El objetivo general de esta investigación es comprender las representaciones de alteridad e interculturalidad del indígena con “los otros”, que hacen parte del relato del film por medio de la identificación, el análisis y por último el reconocimiento de acciones que evidencien las principales categorías trabajadas (interculturalidad y alteridad) en el relato.

La metodología de investigación es cualitativa, y se centra en la comprensión de los signos, códigos y sentidos que la película construye, con base en la teoría semántica, de las cuales resultados respecto a la construcción de sentidos a partir de los signos se obtienen acciones claves que representan las categorías conceptuales dentro del relato.

El abrazo de la serpiente, es una película con representaciones interculturales que permiten comprender al otro a partir del encuentro de signos, universos simbólicos y lenguajes distintos que terminan por contar una historia desde una acción dialogante y aprehensiva.

2. Delimitación del ejercicio de investigación

2.1 Problema

Las regiones del país han sido de gran atractivo para los cineastas no solo por las llanuras y los inmensos paisajes que mostrar, o por la biodiversidad de fauna y flora que caracteriza a un país como Colombia, sino también por la gran riqueza cultural e histórica a la que algunos le han apostado a representar desde el cine y otros escenarios, por ejemplo, en la literatura, un ejemplo de gran envergadura es la imagen que dejó Gabriel García Márquez de Macondo y de sus alrededores; ese interés y todas esas representaciones de la realidad colombiana desde la ficción o desde el realismo permite ir tejiendo las imágenes de nuestra cultura. y el cine es un escenario que se ha ido configurando tanto de los que buscan representar las culturas colombianas o para que las mismas culturas dejen su representación allí, y sorprende que según el Instituto Distrital de las Artes (2012) “el Chocó, el río Orteguaza, la frontera con el Perú y la Sierra Nevada de Santa Marta sean los “escenarios” naturales donde se establecieron los primeros contactos entre la población indígena colombiana y la cinematografía” (p.19) pues Colombia tiene aún un rezago por el cine no comercial, al que le llaman cine arte, donde normalmente las imágenes que más generan identificación son las relacionadas con la comedia debido a que generan relación con la colombianidad.

En 1998 se creó el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, Proimágenes Colombia que permitió la creación del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico “ fuente hasta hoy de más de 50 mil millones de pesos (unos 25 millones de dólares) en estímulos para escritura,

producción, distribución, participación internacional, exhibición y conservación de cine nacional (Rivera, 2014, p. 130) fondo que ha permitido diversificar la oferta al financiar propuestas cinematográficas, sin embargo, Aragón (2019) exalta que el cine colombiano carece de financiación y de difusión para que llegue a otros públicos.

Lo anterior, se destaca sobre todo en relación con la producción fuera de lo comercial porque pese a que el Fondo Nacional hubiese existido hasta comienzos del siglo XXI el cine, los documentales y los videos datan en Colombia desde la segunda década del siglo pasado (Instituto Distrital de las Artes, 2012) imágenes y relatos que dan vida al cine indígena, por ejemplo, que ha adquirido una vida propia dentro de los festivales de cine más en un país destacado por ser pluriétnico y donde son opulentos las historias y las verdades que tienen los pueblos por contar en un territorio tan afectado por la colonialidad y la poscolonialidad (Villegas, 2014) más aún cuando a pesar de los devastadores procesos histórico han sobrevivido en Colombia más de 87 pueblos indígenas.

Los cuadernos de cine colombiano “Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento” es un documento que expone la investigación impulsada por la Gerencia de Artes Audiovisuales que hace parte del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) de la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C y la Cinemateca Distrital en asociación con la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura de Colombia. Este documento-archivo organiza los diferentes periodos históricos que determinan las representaciones indígenas en Colombia en los filmes, destacando que los primeros acercamientos se limitan a exhibir las “danzas sagradas y costumbres de ciertos grupos indígenas... costumbres salvajes o arcaicas, y multiplica juicios de valor negativos con respecto a los indígenas “catios”, “paezes” y “yoghi” (Instituto Distrital de las Artes, 2012, p.22) representaciones que a pesar que ha pasado el tiempo y ya hay otros productos con

otras imágenes y sentidos aún se presentan en la oferta cinematográfica en Colombia según el mismo documento.

Otra etapa narrativa que se reconoce y que será posteriormente analizada en esta investigación es “el proyecto de evangelización” en el cual, lo sustancial es rechazar toda creencia ajena de la no occidental y “en la lógica de tal proyecto, la asimilación religiosa resulta inseparable de la asimilación cultural, es decir, de la asimilación del estilo y las normas de vida occidentales” ((Instituto Distrital de las Artes, 2012, p.24) es decir, la religión termina por determinar las demás esferas de “ser y hacer” de las comunidades por lo que su imagen es escrutada desde una visión simplista y desde el relativismo cultural, dado que se observa e interpreta una cultura respecto a una dominante.

Empero, luego habrá dos factores que jugaran a favor de la representación indígena en el cine: por un lado, la creación del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) como forma de organización autóctona, en efecto, este factor político determina el aparecer de las comunidades indígenas como actores políticos y culturales, esto al parecer disyuntivo del rol simplista de dominado en esa relación dual de poder; por otro lado, la transición la marcó un factor cultural al generarse nuevos desarrollos de la antropología social que llevan a que el cine descubra otra imagen del indígena, trascendiendo esa narrativa que cuestiona- de manera prejuiciosa o simplista- toda aquella población primitiva no europea, gracias a que se generan otras condiciones como por ejemplo, que aparezcan más directores que diversifican el universo filmico a partir de productos con otra miradas que a la vez impactan los ejes temáticos en la creación y producción. Además convergen otros aspectos al empezar a encontrarse “mayor formación y experiencia cinematográfica...formación antropológica de algunos de ellos, contribución de antropólogos o de otros especialistas en ciencias humanas y

sociales, mayor disponibilidad de recursos, progresos significativos a nivel cualitativo (estética, técnica).” (Instituto Distrital de las Artes, 2012, p.27).

De manera que a partir de los 60’- 70’ se abre un espacio a otras representaciones que contrastan esos relatos que establecen y legitimaba una imagen de los indígenas contadas desde una postura relativista y cultural, en este paso se crean películas tales como *Planas: testimonio de un etnocidio* de 1971 producida por Marta Rodríguez y Jorge Silva que cuenta la experiencias violentas sufridas por las comunidades indígenas hasta el momento en primera persona, desde ellos mismos. También está “*Las contradicciones del capitalismo* (1971) filme que se presenta como un deseo de contra-informar sobre las matanzas y torturas cometidas por los colonos de la región en contra de los pueblos indígenas, frente a la negativa de los medios de comunicación oficiales de delatar esta sangrienta realidad” ((Instituto Distrital de las Artes, 2012, p. 45)

A partir de “los 90’ los indígenas se apropian del lenguaje audiovisual con el fin de crear sus propias representaciones y actualmente se encuentran varias obras que evidencian ello (ejemplo). Hay que destacar que la colonialidad, la explotación extranjera y el abandono del mismo Estado son argumentos muy comunes en estos films que involucran las comunidades, sin embargo, la Cinemateca por medio de este documento, a pesar de hacer una línea evolutiva no niega que aun siguen existiendo representaciones pensadas desde otras culturas, donde los sentidos creados no corresponden a las comunidades representadas.

Ahora bien, con el objetivo de hacer una introducción al tema de **Las representaciones interculturales y la alteridad como motor de diálogo e intercambio, un estudio semiótico de la película El abrazo de la serpiente del director Ciro Guerra** atípica en el contexto del cine colombiano, no comercial, a blanco y negro y hablada casi en su totalidad en las lenguas

de las comunidades indígenas del Amazonas, la cual atrajo la vista de una gran parte del país después de recibir una nominación de los premios Oscar a la mejor película no hablada en inglés¹ en el año 2015 tiene un contexto importante de revisar dado que es importante ver hila las representaciones que presenta su relato, por ello, esta investigación *Las representaciones interculturales y la alteridad como motor de diálogo e intercambio, un estudio semiótico de la película El abrazo de la serpiente de Ciro Guerra* para hacer una aproximación al problema en el marco de la película con el objetivo de contextualizar al lector acerca de las consecuencias sociales y culturales que trajo consigo la colonización en el territorio colombiano, se abordará dos obras que cuentan la historia de Colombia desde una mirada crítica, dejando de lado el discurso oficial específicamente de un acontecimiento que marcaría la historia, tanto de la cultura no occidental como de la misma: El “descubrimiento de América”.

Caballero (2018) en su libro *La historia de Colombia y sus oligarquías* comprende el descubrimiento de América no como un encuentro armónico sino por el contrario considera que

En 1492 descubrieron América los europeos, y los americanos descubrieron a los europeos recién llegados: los españoles de Castilla, blancos y barbados. No fue un amable y bucólico “encuentro de dos mundos” mutuamente enriquecedor, como se lo ha querido mostrar en las historias oficiales para niños y adultos de Europa y América. Fue un cataclismo sin precedentes, en nada comparable a las innumerables invasiones y guerras de conquista que registra la historia. Fue un genocidio que despobló hasta los huesos un continente habitado por decenas de millones de personas: en parte a causa de la violencia vesánica de los invasores (2018, p. 1)

¹ Se denomina así al premio otorgado por la Academia de Artes y Ciencias cinematográficas a las películas que son producidas fuera de Estados Unidos y no son habladas en inglés.

El encuentro entre dos mundos como se ha llamado también a este evento histórico redujo la población indígena en un 90%, esto se puede entender a partir de la idea de los indígenas como inferiores, en numerosos diarios de los colonizadores españoles se hablaba de los “salvajes” refiriéndose a los indígenas que habitaban el territorio (Caballero,2018) despojando así a los salvajes de su característica de “hombres” y adjudicándose el poder de destruirlos.

20 años después de la llegada de los colonizadores, en 1512 y después de haber asesinado a casi la mayoría de los indígenas que habitaban el territorio colonizado, desde España se reconoce a las comunidades como “hombres”, aclarando que debían ser sometidos a la evangelización con prácticas como la persuasión y el ejemplo y si no era posible, debía ser a través de la fuerza.

Maya (2007), historiadora colombiana, explica que este tipo de sometimientos dejaron secuelas culturales considerables “En consecuencia, otra de las conjeturas que ha orientado mi reflexión presume que el esclavismo y el colonialismo crearon una poderosa epistemología de negación, de invisibilización, de inferiorización y de discriminación” (p. 181)

En ese orden de ideas, Maya (2007) plantea que es importante trasladarlo a la actualidad y centrarse en uno de los puntos claves de esta investigación, el cual tiene que ver con la representación del indígena en los medios de comunicación.

Medio milenio después de ser colonizados existe la brecha del indígena y el “no indígena”, el relacionamiento de estas dos partes se limita a la representación que los medios de comunicación pueden ofrecer a sus consumidores. La prensa, la televisión o el cine ofrecen una visión re-presentada de la realidad, como lo menciona González (1997), pues los medios interpretan la realidad y sobre esa interpretación construyen o presentan una nueva forma de

ella, una realidad mediada. En este sentido, la identidad de los pueblos indígenas que actualmente habitan en territorio colombiano cuando es representada cae en el prejuicio, entendido por González (1997) como el estereotipo de valoración negativa, cargada de una actitud hostil.

Un ejemplo de lo mencionado anteriormente, es el estudio sintáctico (Rivera, 2009) en el cual se analizan las maneras de significación a las comunidades indígenas, teniendo en cuenta la producción e interpretación del discurso de noticias del periódico El Tiempo, en las cuales se identifican **cinco “macro voces”** que representan los pueblos indígenas en Colombia.

Rivera (2009) las identifica de la siguiente manera: como **exóticos** “Líderes dicen que la menor de 14 años violó la norma que prohíbe relaciones con personas diferentes a su raza”; “Por amorío con un policía la obligaron a [...]”; “Fue solo una semana lo que María pudo disfrutar [...]”; **violentos y conflictivos** “La dureza del castigo provocó rechazo en Pereira por tratarse de una menor”. “En un consejo se acordó tener 72 horas en el cepo. Un pie está dentro de un orificio que forman dos palos sujetados por una cadena, lo que le impide movilizarse”; **incivilizados, anacrónicos e ignorantes** “Rechazan castigo con cepo niña indígena”. “[...] pero esa breve relación la condenó al cepo, castigo centenario que los indígenas acostumbran [...]” ; **los indígenas son una minoría que inspira compasión** “Teresita Cardona, directora regional del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF) dijo que las normas indígenas no pueden estar por encima de la Constitución”; “Por esa razón, ayer se disponía a intervenir para proteger a la menor maltratada”; y **como vitrina para ofrecer productos** declarando que ser raros y exóticos los hace un objeto para exhibir. (p.77-78).

Ahora, es importante ahondar en el ¿por qué? de estas representaciones, por ende, hay que remontarse a la visión de sociedad, desde el punto de vista político en Colombia, que en un primer momento se remonta a la conformación de Colombia como estado-nación, la cual supuso el establecimiento de, como lo menciona Fernández (2016):

Una sola lengua, una única religión, un territorio definido y unificado, así como la homogeneización racial y cultural con la consecuente carga de violencia, exclusión y negación de los diversos grupos sociales que hacen parte de la geografía colombiana (p.19).

Siendo difícil pensar entonces, que las comunidades indígenas tuvieran relevancia en los escenarios de participación de nuestro territorio. Ahora bien, desde 1991 la Constitución de Colombia, entiende a la nación como multicultural, pensando en la creación de escenarios favorables para las comunidades indígenas, dejando de lado un concepto como el de la homogeneización racial, dando paso a un escenario cultural donde se da reconocimiento de las diferencias de cada grupo, teniendo en cuenta sus particularidades (Sevilla, 2007). Y aunque esto significa un gran avance respecto al reconocimiento cultural de las comunidades indígenas, esto puede llegar a ser insuficiente en términos de participación, siendo lo multicultural un concepto limitado, el cual para Restrepo, Manosalva, Benjumea & Noreña, (2014) no trasciende a diálogos que funcionen sobre las líneas de justicia, política, sociedad y economía, limitando la relación con sus connacionales solo a la identificación.

Lo anterior, habría que contrastarlo con el concepto de interculturalidad, en relación con los procesos de relacionamiento que este concepto propone y que Walsh (2010) interpreta de tres maneras. La primera, como una forma de describir la relación entre dos culturas . La segunda, como el proceso en el que una cultura incluye a otra y la tercera, que pretende partir

no de un problema de diferencia o diversidad “sino del problema estructural que requiere la transformación de las instituciones y relaciones sociales, y las condiciones de estar, ser, pensar, conocer, aprender, sentir y vivir distintas”. (p.78)

A partir de lo mencionado, se entiende que lo indígena en la actualidad en Colombia supone una lucha contra una estructura social, política y racial, y aunque el Estado reconoce la existencia de diversas identidades en territorio nacional, no se preocupa por la transformación de sus relaciones sociales dentro del territorio. Por ende es importante buscar iniciativas que desde su hacer, en primer medida desnaturalicen los prejuicios, en algunos casos masivos, que se tienen de las comunidades indígenas (como se evidenció con anterioridad en este texto) y en segunda medida, que hagan un esfuerzo por describir las relaciones que se construyen dentro de los territorios.

Este tipo de relato se considera importante porque, teniendo en cuenta que Colombia es el segundo país más diverso en culturas indígenas en latinoamérica, como lo mencionan Villegas & Alarcón, los relatos que representen al indígena se pueden dividir en cuatro momentos, el primero, que relata los primeros contactos (década de los treinta), el cine de evangelización (década 1960), el redescubrimiento del indígena (1960-1980) y la época contemporánea, comentada con anterioridad en este texto, en la cual las comunidades indígenas se apropian de las herramientas y construyen sus productos cinematográficos (2017).

Un ejemplo de lo mencionado es la década de los noventa, donde las comunidades indígenas en Colombia se agruparon con el fin de interrogarse por su representación y su poder político. La participación activa de las comunidades se evidenció en la producción de piezas documentales pedagógicas, las cuales se preocuparon por grabar ritos propios de los pueblos, con objetivo de preservar la identidad indígena en un producto que no dependiera solamente de la memoria de los integrantes de la comunidad, sino por el contrario, que los

ritos se pudieran reproducir las veces que fueran necesarias. Por otro lado, también se colaboró con cineastas en la producción de piezas argumentales (Restrepo *et al.*, 2014) lo que sugiere la creación de productos alternativos, partiendo de la complejidad en la construcción de sus identidades y la autorepresentación.

Estas iniciativas construyen conocimiento de vital importancia para la memoria cultural de estas comunidades, y también se consideran “una fuente que contribuye tanto a la visualización y participación política como a las luchas legales y culturales de las comunidades indígenas” (León, 2016 p. 22), ahora bien, entonces vale la pena preguntarse desde el campo de la comunicación ¿Cuál es el impacto del cine, como medio y productor de representaciones y sentidos para el reconocimiento de una comunidad como la indígena?

De acuerdo con Torres (2012) el principal problema, muy común en latinoamérica, es el tema de la poca difusión del cine producido por comunidades indígenas al carecer de financiación debido a que muchas de las producciones terminan archivadas por falta de interés o apoyo. Además, estas producciones no son respaldadas por políticas nacionales que aseguren la continuidad y la producción de más productos autóctonos, más aún cuando podrían ser una oportunidad para fortalecer el reconocimiento de las comunidades indígenas y sobre todo para garantizar el diálogo cultural y la cercanía con otras culturas no indígenas, dentro de nuestro territorio.

Desde ese punto de vista, películas como *El abrazo de la serpiente* están pensada para, como lo menciona Mora (2015) “hacer un llamado a los entes estatales, a las organizaciones internacionales y a la solidaridad de los hermanos no indígenas” (p.207).

El encuentro y el reconocimiento del “otro” es una de las cuestiones que pretende desarrollar esta investigación de cara al problema de la falta de representaciones diversas que

se construyen en el cine y a la falta de encontrarse con otros en esas representaciones, por eso la importancia de identificar los diálogos interculturales que construyen los sentidos de una u otra comunidad y cultura, y en ello radica el valor político y social del género cinematográfico al crear significados determinantes para comprender al otro. Por ende, también es importante el consumo que tienen las comunidades indígenas de productos cinematográficos “no indígenas”, Mora (2015) explica que las comunidades tienen una brecha que resulta fundamental, el lenguaje, porque hay indígenas que no saben leer o a los que se les dificulta captar en su totalidad los mensajes cuando van en subtítulos, sumándole a esto una carencia de infraestructura para la reproducción masiva de estos contenidos, como lo pueden ser los cinemas, en los territorios que habitan estas comunidades.

Recapitulando lo anterior, el poco presupuesto y la falta de ayuda gubernamental para la generación de producciones indígenas- o que representen las interculturalidades de estas- y la escasa divulgación nacional hace necesario fijarse en productos- como *El abrazo de la serpiente* sirven de escenario para encontrar un diálogo entre culturas al presentar sentidos, significados y lenguajes que representen a estas culturas porque corresponden a sus vivencias sociales, políticas y culturales, por ende, el cine de *Ciro Guerra*, en especial **El abrazo de la serpiente**, aparece como una alternativa en el escenario fílmico, en vista de que plantean una propuesta audiovisual a partir de una cuidadosa investigación antropológica que representa a las comunidades indígenas en el encuentro y no en la mera coexistencia.

El interés en la película de *El abrazo de la serpiente*, parte de que su reconocimiento fue gracias a dejar una imagen de interculturalidad que nos permitiera entender un fragmento de la historia tan importante y determinante como es el “encuentro” con el otro- no el descubrimiento- entre las comunidades indígenas y el occidente; sin embargo, obras

anteriormente mencionadas, aseguraban que el indígena eran representada desde el prejuicio, el relativismo o el reduccionismo, por esto, la intención es encontrar a partir de los lenguajes cinematográficos cuáles son las representaciones de interculturalidad que se construyen y qué signos permitan comprender al “yo” y a los “otros” que confluyen en el relato, considerando el valor imaginativo que tiene el cine, para Morín, citado por Dittus (2013)

“La imagen mental que se proyecta doblemente, es decir, tanto desde la presencia y ausencia de un referente, como en forma espontánea. Pero también lo hace sobre imágenes y formas materiales, tales como dibujos, grabados o esculturas, en una clara tendencia hacia la deformación o lo fantástico. De ese modo, la imagen mental y la imagen material revalorizan o empeoran potencialmente la realidad que dan a ver, cargado de trascendencia una representación aparentemente sin valor alguno” (p.79)

En ese orden de ideas, la representación construida se carga de un sentido y el lenguaje permite la conversación entre la imagen mental y la realidad cuando observa la película.

Teniendo en cuenta lo anterior, es importante resaltar entonces, la potencialidad del film ya mencionado, para crear sentido tanto en las comunidades indígenas como en las comunidades “no indígenas” y con una capacidad mediática superior muchas películas comerciales que son proyectadas en la actualidad, teniendo en cuenta su nominación a los premios Oscar, como mejor película de habla no inglesa.

En una entrevista que CABLENOTICIAS² le hace a Ciro Guerra, el director de la película, menciona que el interés por este tipo de productos se basa:

² Por motivo de no encontrar fecha de publicación, se comparte el vínculo de acceso en el cual será posible escuchar las concepciones e intereses que impulsan a Ciro Guerra a llevar adelante una película de esta categoría en la red nacional e internacional como lo es El abrazo de la serpiente https://www.youtube.com/watch?v=2UGc_Ha42w8&ab_channel=CABLENOTICIAS

Por lo desconocido que es, realmente por el misterio que conlleva (...) Me llama la atención eso, al mirar Perú o Brasil son países que tienen una relación muy de dos caminos por lo amazónico, tienen literatura y cine del tema y en Colombia ese **DIÁLOGO** con las comunidades ha estado centrado al círculo de los antropólogos y los científicos, pero lo interesante del cine es que tiene la capacidad de, a través de las historias, llevar al espectador en un viaje como ningún otro arte puede.

A partir de lo anterior, vale la pena plantear la pregunta que guiará esta investigación, a partir de analizar las representaciones que se construyen en **El abrazo de la serpiente**, en relación con conceptos tales como la interculturalidad y la alteridad para contrastar el valor del cine como configurador de sentido.

¿De qué manera se representan los procesos de alteridad e interculturalidad del indígena con “los otros” en la película **El abrazo de la serpiente** del director Ciro Guerra?

Antecedentes:

El presente estado del arte está elaborado a partir de la revisión de cuatro investigaciones, una tesis doctoral, una tesis de maestría y dos artículos de investigación elegidas debido a la aproximación en componentes conceptuales con los trabajados en la presente monografía. Alteridad, interculturalidad y representación indígena, y aunque en un principio se quería relacionar este estado del arte con investigaciones de no hace más de 5 años, la bibliografía encontrada en ese transcurso de tiempo resultó insuficiente para la elaboración de este documento.

Consecuencia de lo anterior, las investigaciones mencionadas a continuación tienen como objetivo abordar distintas experiencias del audiovisual indígena en textos publicados desde el año 2005 de experiencias de investigación en territorio latinoamericano principalmente.

La primera investigación “Aplicaciones del audiovisual etnográfico a procesos de desarrollo e inclusión social en Centroamérica a partir del rescate y revitalización del patrimonio material y cultural” la cual pretende identificar las principales dimensiones del audiovisual etnográfico como herramienta de comunicación y educación; exponer una muestra de la riqueza patrimonial centroamericana para fortalecer las identidades culturales, se rige bajo una metodología mixta, que pretende en primer momento realizar una investigación documental de experiencias en Centroamérica para la posterior propuesta y en segunda medida, la acción participante en la implementación de estrategias para la revitalización del patrimonio en Costa Rica. (Bruzón, 2016)

Las conclusiones destacables que interesan a esta investigación respecto al uso del audiovisual en comunidades en términos de representación son las siguientes:

El apoyo del audiovisual etnográfico al fortalecimiento de las identidades culturales empieza por la documentación del patrimonio inmaterial. Para Bruzón (2016), se hace imprescindible registrar con la cámara todas aquellas manifestaciones que están en riesgo de desaparecer y entender que los audiovisuales son igualmente un importante impulso para la revalorización del patrimonio inmaterial mediante la construcción de reflexiones individuales y colectivas que enfatizan la necesidad de fortalecer la competencia comunicacional de las comunidades.

La segunda investigación “La difícil puesta en marcha de la interculturalidad en el Ecuador. El cine indígena, ¿herramienta de conocimiento y nuevas representaciones?” (Torres, 2012) se rige bajo la siguiente pregunta de investigación: ¿Aplicada al sector audiovisual, la interculturalidad podría crear nuevas representaciones alrededor de la figura del indígena; y

más precisamente, el cine y el video producidos por indígenas pueden convertirse en una herramienta de conocimiento e intercambio intercultural?

Esta investigación se desarrolla bajo una metodología mixta, que en un primer momento, plantea realizar un análisis de contenido, en la cual se tratan como “textos” los productos escritos y audiovisuales, argumentando el cine producido por comunidades indígenas como un documento etnográfico, y segundo momento, la observación participante realizada por la investigadora con las comunidades indígenas ecuatorianas en procesos de producción audiovisual.

Se rige bajo un enfoque constructivista estructural y analiza la interculturalidad en Ecuador como un proceso reivindicador hacia las comunidades indígenas que por medio de la producción audiovisual hacen un contrapoder a las representaciones “coloniales”, que entienden al indígena como alguien exótico e incivilizado (Torres, 2012). Las conclusiones destacables de este trabajo de investigación son las siguientes:

La primera, el audiovisual debe ser elaborado por las comunidades indígenas para romper con la idea de que lo indígena un “otro” extraño en el cual debe existir el papel de traductor, que es en el caso del cine es el director quien cuenta a la audiencia la identidad de los pueblos indígenas. Por el contrario, para que exista un proceso no estereotipación, el cine debe ser producido en su totalidad por las comunidades, siendo esta una herramienta, según Torres (2012), de autoconocimiento, afirmación identitaria y fortalecimiento cultural,

La segunda, parte de los problemas de difusión del cine producido por comunidades indígenas, lo que principalmente es un problema económico, porque muchas de las producciones terminan archivadas por falta de interés o apoyo (Torres, 2012).

Por último, la autora se preocupa por el consumo de las películas indígenas en las ciudades de Ecuador (que no tienen relación con las comunidades) y la idea de ver una película que tenga referencias propias de una cultura que está fuera del universo simbólico de quien las consume, acusando el hecho de generar un producto desde el discurso “indígena” y “no indígena” podría impedir procesos de interculturalidad.

La tercera investigación es *Miradas y alteridad, la imagen del indígena Latinoamericano en la producción audiovisual* hecha por Carreño (2007) la cual tenía por objetivo identificar los procedimientos utilizados en la construcción de la imagen del indígena en el cine y video. Estudiados a partir de ejes articuladores, los géneros cinematográficos, el contexto histórico de la producción y las estrategias de representación utilizadas en estas películas.

La metodología de investigación es cualitativa, la cual está planteada con objetivo de realizar un análisis interpretativo a través de la revisión documental de archivos audiovisuales que aborden el tema indígena en toda Latinoamérica.

La investigación hace un recuento de las producciones, primero, desde un sentido global del cine en sus orígenes y su relación con los indígenas, para luego relatar la experiencia del audiovisual producido por las comunidades en Latinoamérica para luego centrarse en cuatro experiencias significativas de representación, analizadas desde lo narrativo pero haciendo hincapié en el análisis de la imagen; porque para Carreño (2007) “la tendencia predominante en las Ciencias Sociales por el descuido de las imágenes como fuentes de información, es consecuencia de que tradicionalmente se las ha entendido como ilustración del texto escrito, minimizando su potencial dentro de la investigación social” (p.8).

Las conclusiones de este texto en primera medida tienen en cuenta lo representacional cuando se trata de significar a un “otro” en el cual se califica a las comunidades como exóticas, que para Carreño (2007) hacen parte de una industria cultural de consumo de imágenes sobre la

alteridad construida en lo audiovisual a partir de la relación de poder entre el indígena y el mestizo.

Como segunda conclusión, se destaca el valor intercultural de los cuatro productos investigados, en tanto que hay diferencias entre la sociedad productora de la imagen y la sociedad representada (indígena). Es importante también hablar de las representaciones que predominan desde lo visual están construidas a partir de una mirada eurocentrista lo que significa la idea de una “cultura general, el lenguaje cotidiano y los medios de comunicación, engendran un sentimiento ficticio de superioridad innata en las culturas y los pueblos de origen europeo” (Shohat y Stam, citado en Carreño, 2007).

Como tercer momento, se habla del indígena en las producciones argumentales o de ficción en las cuales la construcción de personajes indígenas en películas analizadas como *Selknam* o la *Tierra del Fuego* comparten características de significación con los famosos western de Hollywood, entendiendo entonces al indígena en las películas de ficción como una entidad neutra, sin importar las características del lugar donde se encuentre, sino su papel de indígena dentro de la historia, dejando de lado la construcción fiel de la cultura, por el contrario, se busca solo representar lo que en el imaginario significa lo indígena, despojando de cultura o tradiciones a las comunidades, siendo esta una representación superficial.

Por último, se puede decir que aunque los pueblos indígenas de Latinoamérica han sido un tema recurrente dentro de la producción audiovisual, cabe resaltar también que existen productos que logran construir representaciones novedosas y respetuosas a las culturas.

El cuarto texto a analizar “Decolonial encounters in Ciro Guerra’s *El abrazo de la serpiente*: indigeneity, coevalness and intercultural dialogue. *Postcolonial Studies*” es un artículo de investigación que se preocupa por analizar la representación cinematográfica de la indigenidad por medio de un enfoque interdisciplinario en el cual se discute las estrategias

empleadas en la película para descolonizar la categoría de “indio” desafiando la lingüística, en el cual argumenta D’Argenio (2018) argumentando que el audiovisual es un instrumento de investigación político y cultural, en el cual se llevan a cabo diálogos interculturales.

El autor se preocupa por hacer una descripción del contexto en el cual argumentalmente transcurre la película, la metodología de investigación es cualitativa y su método es el análisis interpretativo de la narrativa textual y visual.

El texto se divide en tres temas principalmente, La oposición a la lingüística de dominación, que tiene que ver con la transformación del discurso y las maneras de representar a los personajes que hacen parte de la película, un ejemplo de esto son los personajes de occidente que hacen parte de la película, tienen una intención distinta a dominar al indígena, están desprotegidos y fuera del rol de “poder”.

En segunda medida, se habla de los encuentros descoloniales, explicando el encuentro entre el indígena y el investigador, en los cuales no se representa al indígena como un ignorante ante un conocimiento nuevo como lo es el occidental, por el contrario, se complejiza ese encuentro cuando el protagonista indígena le da su propio significado, basado en su contexto y cultura, al conocimiento occidental nuevo que se está enfrentando.

Por último se destaca el diálogo intercultural, entendida como la relación entre el mundo nativo y el mundo occidental. hablando de la coexistencia e interacción de varias formas de conocimiento, a pesar de que El abrazo de la serpiente se involucra muy críticamente con la intervención colonialista en la Amazonía colombiana y con el sistema de poder eurocéntrico, habla más del diálogo entre culturas que de la reivindicación de una cultura oprimida. (D’Argenio, 2018)

Una conclusión destacable de este trabajo de investigación tiene que ver con reconocer a las películas como prácticas de representación que no reflejan la realidad del todo pero pueden representar un importante trabajo cultural, porque logran poner en primer plano los puntos de vista indígena desafiando la política de reconocimiento eurocéntrica y colonialista proponiendo así un medio dialógico / intercultural de contacto cultural. (D'Argenio, 2018)

Lo que desencadena en un proceso comprometido y riguroso de hacer una película sobre “el otro”, una película que no reproduce intervenciones opresivas y en cambio desafía las formas en que se ha construido históricamente la otredad, que en última instancia propone un tipo particular de cine intercultural.

2.3 Justificación

La monografía logra evidenciar que productos cinematográficos como **El abrazo de la serpiente** pueden ser representaciones interculturales, al darle cabida a poblaciones o comunidades poco narradas en el espectro del cine a partir de su cultura en encuentro con el otro, ya sea con su par, con el occidental, con ese otro desconocido, con el que logra construir un relato a partir del encuentro, intercambio y las relaciones de paridad o no con un “otro”. Además se analizan signos que dejan ver cómo esos diálogos interculturales facilitan entender una cultura desde la otra y para analizar las expresiones culturales desde la heterogeneidad.

Como estudio semiótico logra evidenciar la interdisciplinariedad de la comunicación al ver cómo las redes de signos y símbolos nos organizan culturalmente de manera compleja a través de códigos que pueden o no permitir comprender al “otro” o separarlo herméticamente y desconocer las heterogeneidades y diferencias al relacionarse culturas distintas a través de la canalización de sentidos por medio del cine, como aquel que reproduce verdades y formas de percibir y vivir dentro de las diferentes realidades. El tema del “descubrimiento”, de la

colonización es un tema debatible y en razón de ello, vale la pena descifrar aquellos signos que construyen esas representaciones simplistas que no permiten conocer esos encuentros complejos y violentos que dejan secuelas en nuestras formas de convivir en pleno siglo XXI.

La idea de que el cine comunica no es solo porque sea un canal, es porque es una concatenación y unión de muchos sistemas de representación- o ser una representación en sí misma- que llama la comunicación a indagar el mundo simbólico que construye al generar representaciones, narrar culturas y convertirse en un medio tan distinguido que propicia el conocer de “otros”. Justamente muchas investigaciones suelen analizar estereotipos, imágenes generalizantes y ambigüedades pero no muchas investigaciones observan productos como **El Abrazo de la serpiente** que recrea diferentes *representaciones interculturales* que producen sentidos de empatía, reconocimiento a través de acuerdos, competencias y diálogos para el reconocimiento de las heterogeneidades que puede permitir a otras ciencias sociales estudiarlo desde su campo al estar este tema del *encuentro desde la diferencia* en auge.

La comunicación como campo de significación, como espacio de encuentro permite descubrir y comprender fenómenos culturales de gran redundancia para las representaciones interculturales que tenemos de nosotros y de “otros” y que permiten generar alteridad o simplemente desconocimiento, lejanía.

Dicho esto, esta investigación se propone a aportar a la línea de investigación *Narrativas, representaciones y tecnologías mediáticas* (Suarez, 2008) y a observar la creación filmica desde la estructura simbólica, a partir de la comprensión e interpretación de lenguajes para reconocer aquellas representaciones interculturales que se generan desde el cine, una propuesta audiovisual culturalmente distinta que permite ver la comprensión desde la

interacción con los “otros” a partir de signos específicos que permiten entender estos conceptos.

Las representaciones interculturales y la alteridad como motor de diálogo e intercambio, un estudio semiótico de la película El abrazo de la serpiente de Ciro Guerra busca suscitar en la academia una conversación acerca de las representaciones de comunidades en el encuentro con otras, a ver la imagen en movimiento como objeto comunicante para encontrar formas de investigar el cine desde la comunicación.

2.4 Objetivos

2.4.1 Objetivo general

Comprender las representaciones de alteridad e interculturalidad del indígena con “los otros” en la película colombiana **El abrazo de la serpiente**

2.4.2 Objetivos específicos

- Identificar las representaciones que permitan observar la alteridad y la interculturalidad en el relato cinematográfico **El abrazo de la serpiente**.
- Analizar las representaciones de interculturalidad en el marco del diálogo y las relaciones de alteridad.
- Reconocer la capacidad de la película **El abrazo de la serpiente** como creador y productor de sentidos en el marco de conceptos clave como la alteridad y la interculturalidad.

3. MARCO REFERENCIAL

Interculturalidad, Alteridad, representación

Teniendo en cuenta lo relevante que es para este análisis entender los procesos de interculturalidad, hay que comprender qué se entiende por interculturalidad, sin embargo, este concepto se hace desde la distinción con multiculturalidad, dado que estos son conceptos interrelacionados y dependientes, según Alsina (1997), quien estudia la comunicación en el espacio intercultural: “entiendo por multiculturalismo la coexistencia de distintas culturas en un mismo espacio real, mediático o virtual; mientras que la interculturalidad sería las relaciones que se dan entre las mismas” (p.13), es decir “**el primer elemento de toda identificación es su carácter relacional**: al mismo tiempo que establece un "nosotros" define un "ellos" (Grimson, 2001, p..29) esta noción permite entender que la concepción de alteridad está inmersa en los procesos de interculturalidad dado el valor que define en la interacción de una cultura y otra.

Atendiendo a la definición de Alsina, revisemos qué se concibe como cultura; dado que representa a aquello que interactúa, siendo un concepto controvertido y polémico al creerse que hacía referencia a un conjunto de aspectos, costumbres y prácticas cerradas, homogéneas cercano a un, como lo menciona Grimson (2001)“tropo ideológico del colonialismo, clasificando y encerrando pueblos periféricos en espacios de sujeción y legitimando las desigualdades características del funcionamiento del capitalismo occidental” (p.23) sin embargo, desde una mirada crítica la cultura hace que dos o más grupos compartan y desarrollen un conflicto, por ello el autor afirma que“ la **cultura** es útil, entre otros aspectos, para entender cómo se organizan las diferencias y los conflictos en una sociedad, así como para analizar las relaciones entre personas y grupos que hablan "idiomas" diferentes (p.26).

En esta instancia la cultura refleja una serie de experiencias compartidas y deja su carácter de inmutabilidad y el de generar espacios separados y sin interacción dado que la idea de hablar de cultura desde el campo de la comunicación es situar lo intercultural a partir del desarrollo que tiene por vías, canales y procesos de la comunicación para que constituyan su identidad, dado que Israel (1995) citado en Alsina (1997) señala que “ lo **intercultural** pasa por el desarrollo de dispositivos comunicativos interculturales.” (p.13)

Retomando las nociones de multicultural y pluricultural, de cara a entender la diferencia con lo intercultural desde la mirada crítica Walsh (2008) asegura que lo que indica el multiculturalismo se relega a la mera existencia de múltiples culturas y no a su dimensión relacional y es un concepto producto del relativismo cultural que oculta las desigualdades y hace más visibles las diferencias entre culturas, mientras que pluricultural está relacionado con la <convivencia>, a diferencia lo intercultural que señala y alienta, más bien, un proceso y proyecto social político dirigido a la construcción de sociedades, relaciones y condiciones de vida nuevas y distintas. Aquí me refiero no sólo a las condiciones económicas sino también a ellas que tienen que ver con la cosmología de la vida en general, incluyendo los conocimientos y saberes, la memoria ancestral, y la relación con la madre naturaleza y la espiritualidad, entre otras. (Walsh, 2008, p.141)

Es implosionar desde la diferencia en las estructuras coloniales del poder como reto, propuesta, proceso y proyecto; es hacer conceptualizar y re-fundar estructuras que ponen en escena y en relación equitativa lógicas, prácticas y modos culturales diversos de pensar, actuar y vivir. (Walsh, 2008, p.141)

Si bien al hablar de interculturalidad se evoca la interacción, entonces hay un dispositivo comunicativo que bien podría ser el lenguaje dado que es mediante el cual la sociedad está organizada y es organizadora, y determina la relación entre sociedad y cultura (Morín, 1995),

esto pensando desde la perspectiva de la complejidad que ve la cultura como algo que se reconstituye y regenera al interactuar cada persona en el entramado social con los principios socioculturales que ya están prescritos e integrados cada individuo por tal “Las sociedades no existen y las culturas no se forman, conservan, transmiten y desarrollan si no es a través de las interacciones cerebrales/individuales entre individuos (Morín, 1995, p.19)

Adicionalmente los conjuntos de principios que reposan en la cultura que Morin (1995) menciona como lógicos provienen de acciones dialógicas, sin embargo, la cultura también contiene ciertos determinismos organizados que son impuestos, estructurados, normalizados e inscritos en el aprendizaje, y que solo mediante las lógicas de dialógica cultural pueden ser debilitados, paradigmas, doctrinas y estereotipos producto de lo que llama “Imprinting cultural”.

De hecho, la dialógica cultural supone el comercio cultural. El comercio cultural está constituido por los intercambios múltiples de información, ideas, opiniones, teorías, el comercio de las ideas será tanto más estipulado en tanto que se efectúe con las ideas de otras culturas y con las ideas del pasado (Morín, 1995, p 32)

En el marco del intercambio aparece el diálogo que reestructura y mantiene los pluralismos, las heterogeneidades, favoreciendo el intercambio de verdades fuera de la concepción de cultura homogénea que dista de las relaciones que se construyen con el “otro”.

Además Alcina (1997) comprende el diálogo como una **competencia intercultural** definida como la “(...) habilidad para negociar los significados culturales y de actuar comunicativamente de una forma eficaz de acuerdo a las múltiples identidades de los participantes” (Chen y Starosta, 1996 citado en Alcina, 1997) (p.13), esta competencia logra no solo una comunicación que permita “conocer” las características o procesos de otra cultura, sino el comprender las propias para generar conciencia cultural, esto en el marco de

la alteridad porque esto parte de que “para comprender al otro hay que comprender, en primer lugar, su incompreensión. (Alcina, 1997 P.14)

En el caso del académico argentino Enrique Dussel, que ha teorizado sobre la filosofía de la liberación y que tiene especial interés por la historia latinoamericana destaca que “para intentar el diálogo intercultural había que comenzar por hacer un diagnóstico de los “contenidos” últimos de las narrativas míticas, de los supuestos ontológicos y de la estructura ético-política de cada una de ellas” (Dussel, 2005) esto está relacionado con los estudios que han configurado otro relato histórico que le apuesta a liberarse de los condicionamientos culturales eurocéntricos que se han establecido en la historia, las narrativas y las culturas “oprimidas”.

Para los 90’ el interés por la interculturalidad desde el campo de la comunicación se hizo evidente, y Alejandro Grimson al hablar de interculturalidad definió la comunicación como una primera aproximación, un proceso simbólico de intersección entre perspectivas disímiles pero no inconmensurables. La comunicación requiere más que contacto, implica grados múltiples de comprensión, aunque la comprensión absoluta sea solamente una ilusión .. la comunicación sucede en contextos que requieren de algo compartido, incluso para estar en desacuerdo (Grimson, 2001, p.118) y en ese sentido el campo de la comunicación ha permitido encontrar los límites de la interculturalidad:

“Pero hay que decir que se trata de unos límites paradójicos. Por un lado, pueden dificultar lo intercultural pero, por otro lado, son condición necesaria de su existencia. Se trata de las representaciones identitarias y territoriales. En relación, a la primera, la alteridad puede ser una barrera infranqueable, pero si no existieran los otros no habría comunicación intercultural” (Alsina, 2004, p. 63)

A partir de lo anterior se debe reconocer que alteridad es una relación metafísica, en la que se entiende que el ser sólo tiene certeza de su “yo” interno y que la demás información del mundo se aprende a partir de la relación con un “otro” llamado alter ego, Levinas dice lo siguiente al respecto “Lo Otro metafísico es [...] una alteridad que no es un simple revés de la identidad, ni de una alteridad hecha de resistencia al Mismo, sino como una alteridad anterior a toda iniciativa, a todo imperialismo del Mismo” (p.62) el otro es un “yo” del cual aprendo a través de otro cuerpo, porque solo a través de encontrar al otro semejante puedo construir un diálogo para aprender.

Esta relación de un “Yo y un otro” parte de hacer una contraposición a las lógicas construidas del ser como unidad, siendo importante, como lo menciona Levinas, el carácter relacional del individuo, porque según el autor cuando un hombre se encuentra con los demás no solo es la simple relación entre dos cuerpos entre los cuales se entabla una conversación, sino es el encuentro en el cual se abren las dimensiones internas humanas (2000).

De lo anterior es importante resaltar el carácter **dialógico** de estas relaciones, por medio del lenguaje, que sería un punto en común para la construcción de alteridad, porque solo a través del otro es posible comprender nuestra dimensión interna, esto se relaciona entonces con lo mencionado por Todorov en La conquista de América - el descubrimiento del otro, donde menciona que cada una de nosotros es reflejo de las personas que lo rodean y rodearán, siendo éste un paso fundamental para reconocer la diferencia (1987)

Para Bajtín (2015), desde muy temprana edad el hombre se inicia como ser social, específicamente, desde que adquiere el lenguaje, construyendo su individualidad a partir de las relaciones que tiene con el otro, con su discurso y sus acciones. Es importante entonces cuestionarse acerca de las relaciones que se establecen fuera de esos límites sociales, es el

caso de la época de la “conquista” española en territorio, ahora, latinoamericano, en donde los colonizadores establecieron sus relaciones con el otro indígena a partir de la cosificación, el otro no es otro en cuanto no se lo reconozca de esa manera.

Bajtín (2015) cree que el “el mundo de las relaciones entre el yo y el otro es generador de los valores inherentes a su interacción” cuando el otro es visto como un objeto, no existe alteridad alguna, porque se deja de lado sus nociones, costumbres y prácticas, porque se desapropia de su “otredad”, imposibilitando verse reflejado en ese otro “objeto”.

Todorov comparte lo anterior, y explica que para que sea posible la alteridad debe existir un diálogo desde los saberes del “otro” (1987), la reciprocidad es un valor fundamental, respetar los saberes de los demás es una práctica en donde no se imponen conocimientos, comprender entonces que somos reflejo de los otros es un paso importante para respetar la diferencia.

Esta relación, Bajtín (2000) la cataloga como la “vivencia concreta” del ser humano real, donde “la correlación de las categorías figuradas del yo y el otro; y esta forma del yo, mediante la cual me estoy vivenciado a mí, al único, es radicalmente distinta de la forma del otro, mediante la cual estoy vivenciando a todos los demás seres humanos, sin excepción” (54-55)

En relación con esto Lévinas (2000) cree que cuando se está en presencia de un otro, entendido como un otro y no como un objeto “la subjetividad del sujeto se descentra y se destituye” esto está relacionado con el título mismo de la obra “Totalidad e infinito”, la totalidad, entendida como la idea de mismidad, donde se hace de lo propio lo único. Y la relación con lo infinito, entendida como lo que desborda nuestra finitud, nuestra totalidad, entendida como el otro. Es por esto que lo relaciona con la descentralización de la subjetividad, la idea del conocimiento como algo que es total se destituye cuando entra en conversación con lo que para Levinas es el infinito, el otro, en donde a través de un proceso

de alternancia entre la exterioridad y la interioridad de los involucrados en el proceso dialógico, se manifiesta la alteridad.

Esta relación hace trascender al “Yo” y convertirlo en un “otro, explicado por medio de la metáfora del rostro, porque para el autor cuando se mira al rostro del otro se elimina la barrera del egocentrismo, la totalidad del “yo” conversa con lo infinito del “otro”, por esta razón Todorov (2000) le da la razón a Levinas cuando comenta que solo se tiene alteridad cuando se entiende que hay que transformar al otro en nombre de sí mismo. Algo importante que se debe agregar es que la alteridad es posible para Levinas cuando existe la “desnucleación del mundo sustancial del Yo” (Todorov, 2000, p.216) lo que se entiende como la hospitalidad, actuar sin reservas de manera ética ante un otro.

Para concluir acerca de alteridad, cabe mencionar que esta investigación la entiende como un valor ético (Levinas,2000) que desde su sentido dialógico, por tanto comunicativo, invita a responder la llamada del otro, a respetarlo y por ende, a proteger su vida. Por consiguiente, es importante distinguir lo que se entiende por “otredad” el cual es un neologismo, una palabra que describe la relación con el otro, no necesariamente desde un sentido ético.

Ahora bien, la presente investigación destaca como uno de los aspectos más importantes, atendiendo al tema de la alteridad y al hablar del otro, la imagen de ese otro y los sentidos que se crean alrededor del otro, por ello, se hace necesario exponer este tema en relación a la **representación** atendiendo a que desde las ciencias sociales y corrientes como los estudios culturales han venido enriqueciendo la discusión del lenguaje, la representación y el sentido.

Representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestras mentes mediante el lenguaje. Es el vínculo entre los conceptos y el lenguaje el que nos

capacita para referirnos sea al mundo 'real' de los objetos, gente o evento, o aun a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios. (Hall, 1997, p.4)

Muchos teóricos dejan ver que, a partir de la comunicación, el lenguaje permite que el otro aparezca y que su representación entre en un juego de relaciones entre unos y otros en medio de un sistema diverso en el que se comparten ciertos signos, códigos llamado cultura por eso Hall (1997) reconoce que el sentido, lenguaje y representación son elementos a partir de los que se estudia la cultura al estar todos inmersos en un universo conceptual en el que se construyen perspectivas culturales comunes al crear y compartir diferentes lenguajes porque “La representación conecta el sentido al lenguaje y a la cultura...la representación significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre, o para representar de manera significativa el mundo a otras personas” (p.2)

Estas perspectivas que se comparten son gracias a ciertos sistemas de representación que “...consisten, no en conceptos individuales, sino en diferentes modos de organizar, agrupar, arreglar y clasificar conceptos, y de establecer relaciones complejas entre ellos. (Hall, 1997, p.4) estos determinan los diálogos que configuran diferentes perspectivas culturales dado que son los sujetos quienes fijan el sentido gracias a que los constituye- a cada sujeto- un sistema de representación (Hall, 1997).

Hall (1997) expone, parafraseando a Ferdinand de Saussure, que el lenguaje es un fenómeno social, además la teoría científica del lenguaje que él como padre de lingüística estudió e impulso es una base teórica para la concepción de representación que construye Stuart Hall quien en “El trabajo de la representación” enseña dos sistemas de representación, primero uno relacionado a los conceptos que permiten la estructuración- creación de sentidos y representaciones y otro que es el lenguaje que hace que se intercambien esos sentidos, representaciones y conceptos.

El concebir que son los sujetos quienes producen el sentido corresponde al enfoque construccionista en el que se reconoce un enfoque público y social del lenguaje (Hall, 1997) y además se reconocen las “prácticas simbólicas y los procesos mediante los cuales la representación, el sentido y el lenguaje actúan” (p.10) este enfoque se contrapone a dos enfoques: al reflectivo que señala que el sentido es generado por el mismo objeto y el enfoque intencional que considera la lengua única fuente de sentido (Hall, 1997) sin embargo, estos enfoques contrarían la idea de que el sentido corresponde a los códigos y convenciones sociales que fijan la relación entre un signo y concepto, y ese carácter relacional del sentido (Hall, 1997). Considerando lo anterior, desde el punto de vista de la construccionista, la representación se define como:

Un proceso por el cual los miembros de una cultura usan el lenguaje (ampliamente definido como un sistema que utiliza signos, cualquier sistema de signos) para producir sentido...Somos nosotros –dentro de las culturas humanas—los que hacemos que las cosas signifiquen, los que significamos. Los sentidos, en consecuencia, siempre cambiarán, entre culturas y entre períodos. No hay garantía de que un objeto de una cultura tenga un sentido equivalente en otra, precisamente porque las culturas difieren, a veces radicalmente, una de otra en sus códigos –la manera como ellas inventan clasifica y asigna sentido al mundo. (p.42)

Aquí entra el tema de códigos y signos. Primero revisemos la noción de código dado que como asegura Eco (1990) los códigos retoman una importancia singular en los 50' y se refieren al “sistema de normas en que se basa una cultura” (p.294) dado que pasan a ser <convenciones sociales> que estructuran la comunicación entre sistemas y generan o transforman un sistema en otro.

Al igual que la noción de cultura, esto genera contrastes en el discurso del conocimiento ya que también el autor asevera que “la noción de código es al mismo tiempo una condición preliminar y una consecuencia inmediata de un proyecto que se instituye en las ciencias humanas” (Eco, 1990). El código es toda una fuente de análisis para lingüistas, semióticos, comunicólogos y otros científicos de las ciencias sociales dado que se convirtió en un instrumento categórico que tiene un impacto en la forma de estructurar no sólo el lenguaje sino la realidad y las formas de convivencia que determinan las formas de interacción en el espacio social al ser generales, o algunas otras contextuales (Eco, 1990)

Otra distinción por destacar es que los códigos pueden surgir de una representación o de formarse a partir de ella (Eco, 1990) debido a que de la representación-o derivado de ella- se pueden identificar o presentar patrones, imágenes o modelos que “pretenden simbolizar o corresponder de alguna manera o de los de alguna estructura.” (p.329)

Y es que no solo Umberto Eco menciona el simbolismo de los códigos sino Hall (1997) por otro lado, resalta lo simbólico aseverando que “La representación es una práctica, una clase de ‘trabajo’, que usa objetos materiales y efectos. Pero el sentido depende, no de la cualidad material del signo, sino de su función simbólica.” (p.10)

En definitiva los códigos permiten entender el signo porque el desarrollo de este depende de las estructuras en las que surja o a las que de forma, es por esto que el pedagogo Cimaomo (2009) interpretando la teoría barthesiana comprende varios tipos de códigos lingüísticos:

Código Semántico o Sémico: Unidades mínimas de significación, dimensiones connotativas del texto...Basado en el concepto de connotación, a continuación, procuraremos develar algunas cuestiones respecto a los significados que ocultan los elementos tomados como lexías. (p.6)

Código Simbólico: Temas, ideologías..., que remiten a trasfondos universales de significación. Se trata de descifrar los símbolos que se encuentran en el texto, espacios privilegiados de las sustituciones, desplazamientos, modificaciones del lenguaje. (p.9)

Código Referencial o Cultural: Conocimientos, tradiciones...Es la voz de las ciencias, de las costumbres, de la cultura, de la sabiduría y del habla populares, entre otros entornos, que permite al discurso ubicarse de modo extratextual, situacional.

Código Comunicacional: Instancias de enunciación –marcas del sujeto y del lugar desde donde se enuncia- y de la recepción del objeto-relato. (p.10)

Para el caso de los construccionistas los signos son ‘arbitrarios’, es decir, que no hay una relación natural entre el signo y su sentido o concepto (p. 12) porque quién define el sentido es el código. Justamente Hall (1987) citando a Barthes descubre que la interpretación o decodificación del signo se da a través de dos niveles, la denotación, es el nivel meramente descriptivo, algo casi invariable, por el contrario, la connotación es el análisis del signo desde un código más amplio eso quiere decir

Comenzamos ya a interpretar los signos completos de los amplios campos de la ideología social –las creencias generales, los marcos conceptuales y los sistemas de valores de la sociedad. Este segundo nivel de la significación, según Barthes, es más general, global y difuso...’. Se trata de ‘fragmentos de una ideología. Esos significados tienen una estrecha comunicación con la cultura, el conocimiento, la historia, y es a través de ellos, por así decir, que el medio ambiente del mundo [de la cultura] invade el sistema [de las representaciones]’ (Barthes, 1967, p. 91-92 citado en Hall, 1987).

En esta discusión, Foucault refiere que el signo si pertenece a lo que designa porque “los signos del lenguaje no tienen ya más valor que la mínima ficción de lo que representan” (p.55) pero estos toman sentido según el análisis y el grado de conocimiento que se tenga para observarlos, y en ello se descubre el sentido mismo.

Foucault (1968) analiza el signo en relación con un objeto y de manera transparente con lo que quiere representar, esto querría decir que para encontrar representación en el entramado cultural hay que reconocer los signos que llevarán al valor y a lo significado.

El signo marcaba en la medida en que era "casi la misma cosa" que lo que designaba... Pero hay una condición para que el signo sea esta dualidad pura. En su ser simple de idea, de imagen o de percepción, asociada o sustituida por otra, el elemento signifiante no es un signo. Sólo llega a serlo a condición de manifestar además la relación que lo liga con lo que significa. Es necesario que represente, pero también que esta representación, a su vez, se encuentre representada en él (p.70)

Si el signo es la representatividad de la representación entonces es donde se ubica la cosa representada, es donde aparece una parte- algunos le llaman una red o mapa de imágenes- de lo que se quiere interpretar de algún elemento, acción, relato teniendo en cuenta que “Si el ser del sentido está por completo del lado del signo, todo el funcionamiento está del lado de lo significado.” (p.72)

Si bien, ya se ha ido presentando la corriente de Saussure que discrepa como destaca Hall (1987) con la de Charles Sanders Peirce, considerado padre de la teoría de los signos quien considera el tema del referente, es decir, el hecho de referenciar- algo- donde las ideas y objetos viene de un mundo exterior ya conocido, una noción que aún no planteada dentro de la triada de significado y signifiante que asume el construccionismo para determinar un signo.

Pero además, con base en este pensamiento referencial, Casetti & Di Chio (1991) exponentes del análisis semiótico, establecen en el texto *Cómo analizar un film* que para escudriñar los marcos de significación que soportan los signos hay que contemplar la tipología del signo, que está concebida desde el índice, ícono y símbolo. El primero- el índice- es visto como aquel signo que “testimonia la existencia de un objeto, con el que mantiene un íntimo nexo de implicación, sin llegar a describirlo” (p. 69)

Los índices se introducen en los relatos fílmicos como señales para que sean inferidas, de ahí viene su sentido dado que “son instrucciones más o menos detalladas de lo que el oyente ha de hacer para ponerse en conexión experiencial directa o en otra conexión con la cosa significada” (Pierce, 2005, p. 6)

El ícono es la reproducción del signo, de las formas de este, sería la expresión del significante (Casetti & Di Chio, 1991) y como bien Pierce (2005) menciona acerca del ícono, éste mantiene “las cualidades-que- se parecen a las de ese objeto, y provocan sensaciones análogas en la mente para la que es una semejanza. Pero realmente permanece sin conexión con ellas.” (p. 8)

También es necesario llegar al signo convencional (Casetti & Di Chio, 1991) donde simplemente al signo o a la cosa representada se le “designa sobre la base de una norma” (p.69) es decir, la transmisión de significados se reflejan en una serie elementos habitados dentro de un sistema que se reconocen por convención, justamente un símbolo:

Consiste precisamente en que es una regla que determinará su Interpretante. Todas las palabras, frases, libros y otros signos convencionales son Símbolos. Hablamos de escribir o pronunciar la palabra "hombre", pero es sólo una réplica, o encarnación de la palabra, que se pronuncia o se escribe. La palabra en sí misma

no tiene ninguna existencia, aunque tiene un ser real que consiste en el hecho de que los existentes se conformarán a ella (Pierce, 2005, p.7)

Desde el punto de vista de la filosofía, Henri Lefebvre (1983) concuerda con Foucault y Hall al asegurar que “El signo no es sino la representación de una representación...” y destaca que... Cuando se mira un objeto como representando a otro, ese objeto se llama signo y tiene función de signo. El signo es representación "redoblada", los exegetas. El único contenido del representante es lo que representa y su propia relación con "ello" (p.23)

Para Lefebvre (1983) las representaciones dan vida a un modo de comunicación que coexiste con otros modos y que circulan en la experiencia humana, ningún objeto puede prescindir de representación, es decir, de pasar por la prueba de otro (Lefebvre, 1983); se podría decir que agrega a ese modo constructorista de ver el lenguaje, los signos y las representaciones al ejemplificar que:” El artista sabe que la obra "representa" algo pero que es un elemento prestado, un contenido desplazado, subordinado a una forma. La presencia no proviene del "sujeto" ni del objeto, sino de la obra” (Lefebvre, 1983, p. 169)

Aunque esa representación puede ser alterada como se cree que los signos son arbitrarios al considerar que la representación surge no al colocar algo ante un sujeto sino luego de que este lo interprete, o sea que depende como ese sujeto se relacione con el objeto representado y ello define las formas de transmisión de una sociedad de conocimientos y concepciones.

MARCO HISTÓRICO - EL ABRAZO DE LA SERPIENTE

Es importante realizar entonces una descripción narrativa del film para entender cómo entran en diálogo los personajes que tienen una gran carga de significación con los hechos históricos que la película, relata, por ende, en el siguiente apartado del texto se hablará de los personajes

y eventos que trazan la película, para luego ser descritos de manera detallada, con el objetivo, de entender el por qué de dichas representaciones.

Lo primero, es que este producto es catalogado, por su mismo director y productora Cristina Gallego, como una película de ficción, la comunidad indígena que es centro del relato se construye a partir de las conversaciones previas que el equipo de producción tuvo con las comunidades indígenas que habitan el territorio del amazonas colombiano, específicamente en el Caquetá y Putumayo . “Los Cohiuanos”, como fueron llamados, son una comunidad que tiene como único sobreviviente a Karamakate, un chamán que tiene todo el conocimiento medicinal y botánico de una cultura que está a punto de extinguirse. Por otro lado, existen dos personajes que también son parte importante de la historia:

Dos investigadores que llegan a la selva amazónica buscando la planta medicinal “Yakruna” (también ficcionada) y que para encontrarla tendrán que solicitar de la ayuda de Karamakate, el único que sabe su ubicación. La construcción del primero de estos dos personajes se basa en la historia de los diarios de viaje del etnólogo Theodor Koch-Grünberg, explorador alemán que fue pionero en las grabaciones musicales etnográficas del amazonas que realizó, el cual se nombra en la película como Theo y que entra a ser parte de la historia porque se relaciona con Karamakate en su juventud. El segundo de estos personajes se construye también a partir de los diarios de viaje de otro investigador de las comunidades indígenas, Richard Evans Schultes, (Evan en el relato) importante biólogo estadounidense destacado por su estudio de las plantas en el amazonas, y que se relaciona con Karamakate en su adultez.

La naturaleza narrativa de la película no sigue un orden cronológico, constantemente se hacen saltos temporales en la trama, en la que se le cuenta al espectador la travesía de cada uno de los dos investigadores junto a Karamakate en la búsqueda de la Yakruna.

El contexto histórico de este audiovisual es amplio, esto porque se abarca un gran espacio temporal en cuanto a que los personajes no habitan el territorio en los mismos años, siendo específicos la historia transcurre en los años 1909 y en 1941. El tema que será transversal para para entender la historia de **El abrazo de la serpiente** es el hecho que marca el desarrollo de esta película, la “fiebre del caucho” es un evento que se caracterizó por la esclavitud de los indígenas del Amazonas para la explotación del caucho extraído de los árboles de caucho de la región por ocasión de la primera y segunda guerra mundial.

Fiebre del caucho:

Se le denominó así, al periodo de explotación del caucho a gran escala en territorio nacional, afectando en mayor medida al Caquetá y Putumayo, esta explicación estará apoyada en una investigación realizada por las investigaciones de la antropóloga Gina Paola Sierra (2011) para el Banco de la República de Colombia , donde se explica las causas y consecuencias de este fenómeno en el territorio colombiano y el texto de Camilo Mongua Calderon (2017), doctor en Historia, el cual hace un análisis historiográfico de la época de caucho en el Putumayo-Caquetá.

Este acontecimiento tuvo lugar entre 1879 y 1945, esto debido a los grandes avances tecnológicos en cuestión de movilidad que se desarrollaron en el mundo, específicamente en Inglaterra y Estados Unidos, finalizando el siglo XX, pues la necesidad de producir llantas y recubrimiento para los cableados de los vehículos era cada vez mayor, lo que generó girar la vista hacia el Amazonas, donde se encontraban los árboles de caucho o también llamados por las comunidades indígenas “la madera que llora” en busca de materia prima para los recubrimientos de sus llantas.

Según Sierra, a partir de 1885 se empezaron a instalar las primeras casas caucheras en territorio colombiano, luego, apoyadas por políticas nacionales, en específico el Decreto No.

645 de 1900, en donde se daba vía libre a la explotación privada en terrenos baldíos o de nadie, se consolidó una infraestructura organizada para la explotación del polímero (2011).

La primer década del siglo XXI fue “la de mayor demanda para el caucho del Amazonas se dio a partir de los primeros años del siglo XX, con el crecimiento de la producción en serie de automóviles de bajo costo” (Sierra, 2011) lo que trajo consigo prácticas esclavistas para las comunidades indígenas, el Peruano Julio Cesar Arana, llamado el barón del caucho, logró hacerse con la propiedad de la mayoría de caucherías en el Putumayo y trajo consigo sistemas para que los indígenas que trabajaban en las caucherías fueran obligados a sustraer el caucho con un sistema que perpetuaba su tiempo de trabajo, el cual consistía, según el libro El Río de Wade Davis (2017), en lo siguiente:

“Los trabajadores bajo contrato estaban legalmente sujetos a sus empleadores, al cabo de los cuales podrían cambiar libremente de trabajo o volver a casa, **siempre y cuando no tuvieran deudas** Este era el truco, al llegar río arriba desde algún remoto lugar el trabajador ya debía 150 dólares por el pasaje” (Davis, p.280)

Así también se les empezaba a cobrar por los alimentos, la ropa y los utensilios, como cuchillos, que debían usar para trabajar. Un sistema en el cual cada kilogramo de látex se pagaba a 5 centavos de dólar y que en la mayoría de los casos perpetuaba a los indígenas en deudas que solo se podían pagar en un siglo de trabajo. Cuando un indígena no cumplía con su cuota diaria, que eran 10 kg, sufrían castigos tales como, el azote o los golpes, les cortaban los dedos o las manos, y si esto era reiterativo, eran asesinados. (Davis,2017)

Este tipo de prácticas estuvo durante todo la primer década del siglo XX, (tiempo en el que transcurre el primer encuentro de Karamatake y Theo) y como consecuencia de lo anterior, como lo menciona Mongua, más de 40.000 indígenas fueron asesinados por cuenta de una práctica que sometió y esclavizó a las comunidades del Putumayo y Caquetá (2017)

En 1912 la producción de caucho en el continente latinoamericano bajó considerablemente, las semillas del árbol de caucho fueron llevadas a África y Malasia, las cuales lograron monopolizar el mercado mundial por su buena calidad y un precio final más competitivo.

Durante la segunda guerra mundial se reanuda la recolección del caucho en el Amazonas, por causa de la segunda guerra mundial, tiempo en el que transcurre el segundo encuentro de Karamatake y Evan, para este año la producción de caucho en el mundo se vio mermada por la invasión de los territorios en donde se sembraba el árbol de caucho, lo que generó que Estados Unidos volteara su vista nuevamente a las selvas del Amazonas para extraer el material que hacía falta para la producción masiva de las llantas de los vehículos que eran enviados a combate, según Wades, en misiones se encargaba a los exploradores americanos con conocimiento del Amazonas a buscar nuevamente los territorios caucheros, para su extracción

4. MARCO METODOLÓGICO

Esta investigación cuenta con un enfoque metodológico cualitativo a fin de recolectar y analizar información no estructurada, cuyo fin es hacer un proceso de interpretación de diversos significados. De este método se genera una indagación dinámica donde se “recaban datos expresados a través del lenguaje escrito, verbal y no verbal, así como visual, los cuales describe, analiza y convierte en temas que vincula, y reconoce sus tendencias personales.”

(Sampieri, 2014, p.8)

Como es evidente ya en el recorrido de este documento se ha encontrado la fase de planteamiento, antecedentes, conceptualización (Sampieri, 2014) vistos como marcos de análisis cualitativos porque son toda la documentación necesaria para la interpretación y decodificación de la información. Ahora bien, el diseño metodológico parte de un análisis semiótico que abarca la comprensión y el análisis de todo signo (Becerra, 2005) y que se

ocupa dentro del campo de la comunicación en descubrir “los mensajes, su producción y consumo simbólicos” (Becerra, 2005, p.21) para determinar las lógicas de significación que constituyen o conforman los esquemas y las estructuras de sentido que organizan los signos.

En ese orden de ideas, el marco de análisis que surge del enfoque semiótico interpreta diferentes planos- secuencias de la película **El abrazo de la serpiente**, porque como asegura Hall (1997) a partir del enfoque semiótico se descubre y se acerca a la producción de sentido de palabras, imágenes u objetos ya que “ofrece un método para analizar cómo las representaciones visuales portan sentido” (p.24)

Adicionalmente, Craig (1999) plantea un recorrido epistémico alrededor de los objetos de comunicación de cara a reflexionar y sugerir los problemas verdaderos para investigar y construir un campo de la comunicación. Uno de los objetos es la semiótica, de la cual asegura que “Los problemas de comunicación en la tradición semiótica son principalmente problemas de (re) presentación y transmisión de significado, de brechas entre subjetividades que se pueden salvar, aunque sólo de manera imperfecta, mediante el uso de sistemas de signos compartidos.” (Craig, 1999, p.136) y ese sistema de signos o representaciones viene impactando la cultura y las formas de organizar nuestra formas de convivir por tal, el hecho de analizar un producto filmico también responde a un interés contextual por encontrar esos signos que tienen una gran significación para nuestra historia y sociedad.

Instrumentos

Para hablar de los instrumentos para la recolección de información de esta investigación, se debe primero explicar que no hay una “figura” de técnica universal para analizar un film, y por el contrario, si existe una gran variedad de propuestas metodológicas para entender las

películas desde diferentes campos de estudio, como lo hacen ver en su tesis (Lara & Duarte, citados en Jacques Aumont & Michel Marie,) donde explican que el análisis del film “toma prestados conceptos, métodos y campos teóricos de otras disciplinas, o, de una manera aún más frecuente, de otras teorías, constituidas a propósito de otros objetos.” es por esto que se abordarán dos autores distintos, con propuestas metodológicas complementarias entre sí para llevar a cabo esta investigación, el primero es “El análisis del film” de Aumont y Marie, en el cual se explica cómo se debe abordar el análisis del cine entendiéndolo como un texto fílmico y el segundo es un texto de Casetti y Di Chio llamado “Cómo analizar un film” que da luces a esta investigación acerca de la relación de los conceptos fuertes para este análisis y algunas formas, muy claras y sintetizadas de cómo estudiar una película con el objetivo de llegar a reflexiones de lo que representa este producto cinematográfico.

En general son 3 instrumentos que se utilizarán para estudiar **El abrazo de la serpiente**, cabe aclarar que estos instrumentos nacen de la relación de los conceptos claves con metodologías de investigación que no son propias de la comunicación, sino más bien, que hacen parte, como se mencionó anteriormente, de un préstamo de conceptos y métodos de varias ciencias del conocimiento, por ende, estas técnicas para recolectar información estarán sujetas a variaciones que enriquezcan el análisis y contribuyan a llegar a reflexiones más amplias acerca de las representaciones de alteridad e interculturalidad dentro de la película en cuestión a analizar.

Découpage:

Este instrumento es entendido por Aumont y Marie (1990) como “la descripción del film en su estado final” (p. 57) en donde se utilizan las unidades de secuencia y escena para delimitar la película. Esta técnica va tomar la forma a partir de la tesis de Duarte y Lara (2013),

investigadores que plantean una matriz para la recolección de información, en donde se centran en la descripción del relato a partir de 2 variables, la primera es la IMAGEN, en donde se busca, a través de la descripción detallada de la *Acción, Dirección de actores, Planos, Encuadres y Movimientos de cámara* (Duarte y Lara, 2013) y la segunda es el sonido, donde se tiene en cuenta dos variables de análisis, *Diálogo y Banda sonora*.

Este instrumento de análisis plantea una descripción a partir de lo meramente observable en el film. Con el objetivo de enriquecer esta matriz de investigación y para fines prácticos del análisis del relato se adicionará entonces una nueva variable que surge, de entender el cine como un texto filmico, Caseti y Di Chio, proponen estudiar la película a partir de otra variable que es la narración y que tiene 4 subvariables, la descripción de los *personajes,, transformaciones y ambiente*. (1990). Para describir las 3 variables anteriores se va tomar en cuenta 9 secuencias que son relevantes y que se relacionan directamente con el tema de investigación de esta tesis, para luego separar estas secuencias en escenas relevantes, con el objetivo desglosar lo meramente observable.

El esquema de la matriz de análisis es el siguiente:

SECUENCIA	ESCENA	IMAGEN	SONIDO	NARRACIÓN
<i>Número de secuencia.</i>	<i>Número de escena.</i>	<i>Acción, Dirección de actores, Planos, Encuadres y Movimientos de cámara</i>	<i>Diálogos y banda sonora</i>	<i>personajes, transformaciones y ambiente.</i>

- **Matriz de signos y códigos**

Es un instrumento metodológico en el que se presentan las variables y los conceptos de la investigación de manera que se cree “un marco de comparación racional “(Rivas, 2006, p.204) para que se haga un análisis que permita observar y medir el fenómeno que se estudia. Justamente la de estudio observacional concuerda con el método cualitativo y consiste en “una guía de observación, sin embargo, al igual que en las matrices estudiadas, define con claridad la relación variable-dimensión-indicador-ítem de observación” (p.212)

La matriz que se va a presentar se crea a partir de las asociaciones categóricas de interculturalidad y alteridad con los Índice/Icono/símbolo/código encontrados en la película de cara a que identificar los aspectos y elementos constitutivos de una representación a partir de este marco relacional y relacionado de conceptos y significados del film.

Este segundo instrumento es totalmente propositivo, porque a partir del texto ya mencionado de Caseti y Di Chio y en relación con los conceptos claves de esta investigación se busca relacionar, la descripción de los signos, que según Pierce, se clasifican en 3; los *índices*, *íconos* y *símbolos*, con las categorías y subcategorías trabajadas en el marco referencial de este documento, centrándose entonces en la búsqueda de signos interculturales que sirvan para la configuración de códigos dentro del relato de, **El abrazo de la serpiente**.

Cabe aclarar que este instrumento es consecuente al *decoupage*, los signos no se pueden analizar aislados del contexto que les da sentido, por ende, este instrumento de investigación se plantea a partir de tomar variables claves de la anterior técnica de investigación, que signifiquen en el narración del texto filmico, para luego hallar esos signos y códigos en relación con la interculturalidad y la alteridad (y sus respectivas subcategorías).

Un ejemplo de la matriz de “Signos y Códigos” es el siguiente:

Escena/Secuencia	Signo	Código
# Escena, # Secuencia	Signo índice/ Signo icono/Signo símbolo	

4.1 Análisis de información:

Imagen, sonido y narración en El abrazo de la serpiente.

Alteridad a partir de la imagen, sonido y narración en El abrazo de la serpiente:

La imagen, el sonido y la narración en **El abrazo de la serpiente** se analizarán por medio de identificar acciones específicas de alteridad que se identifican a partir de la descripción categórica del marco referencial de la presente investigación. Las herramientas de recolección de información que se utilizan para este punto son dos, el decoupage (Anexo 1) y el mapa de actores (Anexo 3), las cuales tienen como objetivo encasillar los conceptos trabajados en el marco referencial, en acciones que serán nombradas a lo largo de este análisis como se puede ver a continuación:

Alteridad.

La primera acción de alteridad que se va resaltar es la *empatía*, en la que se destacan los espacios donde los personajes (el sujeto) ven al otro como alguien en el cual, como lo menciona Bajtin en el marco referencial, su subjetividad se descentra y permite hablar o interactuar a partir del otro, desde su conocimiento, sus vivencias o su cultura.

Ejemplo de lo anterior ocurre en **la imagen** Secuencia 5, Escena 1 (Anexo 1) en donde Manduca, un personaje que ha sido afectado por la violencia de los caucheros en el territorio del Amazonas, puede sentir el dolor del indígena recolector de caucho, porque además de haber estado en su lugar, conoce las consecuencias que acarrea para el recolector haber regado todo el caucho, ahora bien, dentro del relato es imposible que los viajeros ayuden al indígena, porque además de ir cortos de provisiones, están evitando a toda costa tener contacto con los caucheros, por esto, **la imagen** que encierra *la empatía* es **El abrazo que ofrece Theo a Manduca** después de disparar al aire, porque comprende lo mucho que lo ha afectado el conflicto. Ver Anexo 1:

Secuencia	Escena	Imagen [Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]
Secuencia 5:	Escena 1: 34:01	<p>Dirección de actores/Acción: Manduca se encuentra con árboles de caucho que están en proceso de extracción, pasa sus manos por las marcas que han dejado los cuchillos en él. Lleno de ira bota todos los recipientes donde se guarda el caucho.</p> <p>Acto seguido aparece un indígena recolector de caucho visiblemente maltratado y empieza a recoger el material que ahora está en el suelo.</p> <p>Al ver que es imposible llevar a cabo esta tarea se arrodilla frente a Manduca y le pide que lo mate.</p>

		<p>Manduca lo duda pero busca entre las maletas de Theo un arma, situando la boca del cañón en la frente del indígena recolector que le implora por su muerte.</p> <p>Karamatake y Theo intentan calmar la situación, Karamatake está muy molesto porque no sabía que llevaban un arma entre sus pertenencias, Theo no quiere que Manduca asesine a este personaje, es por ende que gritan y piden que no lo mate.</p> <p>Manduca dispara al aire, y siente alivio cuando lo hace, no asesina al indígena, solo descarga su furia disparando.</p> <p>Theo se acerca a Manduca y lo abraza, mientras Karamakate se aleja molesto del lugar.</p> <p>Encuadre: Se puede ver en primer plano la cara del indígena recolector de caucho rogando por su muerte, en una secuencia de plano y contraplano que marca la conversación entre los personajes, se desenlaza la escena en un plano contrapicado que pone a Manduca apuntando con su arma a la cámara en un plano detalle.</p>
--	--	---

Otro ejemplo de *empatía* se puede observar en **la imagen** de Secuencia 9, Escena 3, en donde Karamakate, después de haber sido amenazado por Evan con un cuchillo, lo perdona casi de inmediato, entiende las razones por las cuales Evan lo intentó agredir y le

brinda la oportunidad de soñar, creando así un diálogo desde los saberes del otro, para entenderlos y así, lograr el perdón. **La imagen** de alteridad es **Karamakate respondiendo a la violencia de Evan con conocimiento.**

Argumentando con base en el mapa de actores, los personajes construyen también relaciones que se basan en la alteridad y sobretodo, en *la empatía*, como puede ser visto en la relación entre (Anexo 3) que explica, por ejemplo, la relación entre Karamakate y Manduca que durante el transcurso del relato es cambiante, porque aunque tengan una relación en conflicto, los dos han comprendido que desde la diferencia pueden encontrarse puntos en común para dialogar y lograr compartir experiencias.

En contraposición de lo anteriormente comentado, está el **sonido** (diálogo y banda de sonido) de la Secuencia 1, Escena 1, momento en el que los personajes tienen su primer encuentro, Karamakate es un personaje que desconfía de todos, los blancos e indígenas simbolizan, en ese orden de ideas, la muerte y la sumisión, es por esto que no encuentra semejanza ni con el explorador occidental ni con su cercano, el indígena Bara:

Secuencia	Escena	Sonido (Banda de sonido, Diálogo)
1	1 1:26 -	<p>IDIOMA TUKANO:</p> <p>Karamakate: Váyanse.</p> <p>Manduca: ¿Eres Karamakate, el mueve mundos?</p> <p>Karamakate: ¡Váyanse! ¿Qué quieren?</p> <p>Manduca: Soy Manduca, hijo de Rúibukuri, de la Maloca Komeilemong. Soy Bará del río...</p> <p>Karamakate: Conozco a los Bará. Se entregaron a los blancos sin pelear.</p>

		<p>Manduca: Él es Theo, mi amigo y mi compañero de viaje. Está muy enfermo. - Todos los payés han tratado de sanarlo. Nadie pudo. Nos dijeron que tú eres el único que puede ayudarnos.</p> <p>Karamakate: Yo no soy como tú. Yo no ayudo a los blancos.</p> <p>Váyanse.</p>
--	--	--

La segunda acción que cabe resaltar en el marco de las imágenes de alteridad es *La hospitalidad*, concepto clave para Levinas, que se puede ver en la secuencia Secuencia 4, Escena 1 (Anexo 1):

Secuencia	Escena	[Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]
Secuencia 4:	Escena 1 30:20	<p>Dirección de actores:</p> <p>Se puede ver a Theo cargar todas muchas maletas, el peso de estos elementos casi sobrepasan el suyo, mientras que en contraste Karamakate y Manduca están totalmente liberados de cargas.</p> <p>Manduca al observar esto, se acerca a ayudarlo, a socorrerlo para solventarlo a Theo de algo de peso.</p>

La *hospitalidad* se manifiesta en el momento en el que Manduca actúa sin reservas, de manera ética ante el otro, ayudándolo sin importar que sus formas de entender el valor de los objetos sea completamente diferente a la suya, es por esto que la imagen de

hospitalidad es la de **Manduca cargando parte del conocimiento de Theo, salvando sus pertenencias y solventando de carga a su compañero de viaje.**

Otro momento en el que la *Hospitalidad* aparece en el relato es en el **sonido** de la Secuencia 6, escena 1, en donde los tres viajeros llegan por provisiones a la misión de evangelización comandada por el padre capuchino Gaspar, el **diálogo** de esta escena es interesante debido que durante la conversación se niega a Karamakate el poder expresarse en su lengua, porque además de estar prohibida tiene una connotación negativa para los capuchinos, es por esto que Karamakate, usando su conocimiento a favor, hace un acción que hace despertar la *empatía* en Gaspar, porque le habla en español y citando una frase en la biblia, acción que de inmediato hace cambiar de parecer al padre Capuchino, quien les ofrece posada y alimentos.

Secuencia	Escena	Imagen [Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]
6	Escena 1 52:06	<p>ESPAÑOL:</p> <p>Gaspar: ¡No tenemos caucho!</p> <p>Theo: No queremos caucho.</p> <p>Gaspar: ¿Qué quieren?</p> <p>Theo: Mi nombre es Theodor Von Martius, soy etnógrafo de la Universidad de Tubingen y del Museo de Stuttgart.</p> <p>Ellos son Karamakate y Manduca, mis compañeros de viaje.</p> <p>Gaspar: ¿Qué quieren?</p>

	<p>Theo: Necesitamos comida para continuar con nuestro viaje. Frutas, mandioca, víveres, lo que sea. Podemos intercambiar.</p> <p>Gaspar: No me interesa. Váyanse.</p> <p>Theo: Tengo dinero. Puedo pagarle.</p> <p>Gaspar: No me interesa.</p> <p>TUKANO</p> <p>Karamakate: Vámonos.</p> <p>ESPAÑOL</p> <p>Gaspar: ¿Qué dijo? Aquí no se permiten las lenguas del demonio.</p> <p>Karamakate: “Si juzgáis que soy fiel al Señor, venid a mi casa y quedaos en ella”.</p> <p>Vámonos pues.</p> <p>Theo: Tranquilos. No podemos seguir viajando sin comida. (A Gaspar) Usted es capuchino, ¿no? Ayúdenos... Nos acogeremos a sus reglas, no hablaremos más que español. Somos hombres de ciencia. Como Santo Tomás de Aquino.</p>
--	--

		<p>Theo:</p> <p>“No se olviden de mostrar hospitalidad, porque por ella algunos, sin saberlo, hospedaron ángeles.”</p> <p>Gaspar: No creo. Pero la Casa del Señor no es mía para negarles hospitalidad. Sean bienvenidos a la Misión de San Antonio de Padua en el Vaupés</p>
--	--	---

En contraposición con la **imagen Hospitalidad** vale la pena mencionar la Secuencia 3, Escena 1 (Ver Anexo 1): Manduca, ofrece su ayuda a Theo, un acto ético que es bien recibido, porque Manduca entiende que la responsabilidad de remar no debe recaer en los dos indígenas y que es válido recibir ayuda. La acción de *Hospitalidad* hasta el momento es clara, pero cuando Karamakate se ríe de Manduca por permitirse ser ayudado la imagen cambia, ya Manduca no quiere ser ayudado y Karamakate vuelve a su trabajo, la *Hospitalidad* no se convierte en acción dentro de la secuencia.

Secuencia	Escena	Imagen [Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]
3	Escena 1 22:38	<u>Dirección de actores/Acción:</u> Karamakate (joven) y Manduca se encuentran remando en la balsa acompañados de Theo. Theo intenta ayudar a Manduca a remar y Manduca se ve notablemente agradecido. Mientras tanto Karamakate al ver que Manduca está

		<p>permitiendo ser ayudado se ríe de la situación y esto enfurece a Manduca, que nuevamente toma el remo y continúa con su labor.</p>
--	--	---

La tercer y última acción que vale la pena destacar de alteridad es el *Reconocimiento del otro*, porque para que exista un escenario que dé viabilidad a la alteridad, debe haber un reconocimiento a la singularidad de un diferente sin que pierda su valor como un “otro”, esta acción se puede evidenciar en la imagen de la Secuencia 3, Escena 3, porque deja a Theo como un personaje que no entiende a las comunidades indígenas como inferiores, por el contrario, se preocupa por bailar para ellas en un acto de cortesía, no de sumisión. Donde se **constituye la imagen de *reconocimiento del otro* como un baile de parte de un alemán que causa gracia en las comunidades indígenas.**

Secuencia	Escena	Imagen [Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]
3	3 26:20	<p><u>Dirección de actores/Acción</u> Theo y Manduca tararean una música alemana mientras bailan, aplaudiendo y pegando a sus piernas al ritmo de su canto.</p> <p>Los Bará gritan y aplauden, alentandolos. Karamakate ríe a carcajadas ante esta divertida coreografía.</p> <p>Puesta en plano/Encuadre: Plano general, en la imagen se puede ver los cuerpos de la Maloca</p>

Para hacer contraposición a lo anterior, se puede destacar **el sonido** (diálogo y banda sonora) de la secuencia 7, escena 4 (Ver anexo 1) donde a través del diálogo, Karamakate deja ver a Evan que para él, la comunidad que acaba de “envenenar” ni siquiera se puede catalogar como un “otro” porque, al no ser parte de los pueblos que son hijos de la anaconda, no merece tener reconocimiento como un hombre, lo que deja ver que dentro del relato su “envenenamiento” está justificado.

Secuencia	Escena	Sonido (Diálogo y banda sonora)
7	4 1:18:40	<p>TUKANO</p> <p>Karamakate: Estamos demasiado pesados.</p> <p>*bota varias maletas de la canoa*</p> <p>Evan: Pero que diablos haces, deja de joderme. ¿Cuál es tu obsesión con estas cosas?</p> <p>Karamakate: tus cosas sólo te van a llevar a la muerte.</p> <p>Evan: ¿De qué hablas? ¡Tú fuiste quien los envenenó!</p> <p>Karamakate: Yo no los envenené. Sólo les di algo para que pensarán mejor.</p> <p>Karamakate: Pero son makú. Ni siquiera son hijos de la Anaconda. Son menos que hombres. No podía ser de otra manera.</p> <p>Evan: Hablas como un cauchero. Eres peor que ellos. Tú eres quien me está engañando. Sabes mucho más de lo que dices.</p>

La narración (ambiente, personajes, transformaciones) también juega también un papel para hacer contraposición a la imagen de *Reconocimiento del otro* dentro de la película, debido que los escenarios en los que se ambienta son transgresores y muy dicentes, un ejemplo de lo anterior se puede observar en la Secuencia 6, Escena 1 (ver anexo 1) en donde, desde el ambiente se logra crear un espacio en el cual los indígenas son vistos como salvajes o caníbales, despojandolos así de sus cualidades humanas para justificar sus agresiones.

Secuencia	Escena	Narración (personajes, transformaciones y ambiente)
Secuencia 6	Escena 1 49:46	Ambiente: Cuando llegan a la casa de los capuchinos se puede ver un cartel que anuncia la misión evangelizadora con el siguiente mensaje: Temerosos de Dios bienvenidos a La Chorrera. También se puede apreciar una placa que enuncia el objetivo de la misión: despojar la condición de salvajes y caníbales a los indígenas del territorio, por medio de la enseñanza de Dios.

Interculturalidad

Este punto va tener la misma estructura del subtítulo inmediatamente anterior, por lo que se pretende, a partir de la Imagen, el sonido y la narración identificar y nombrar acciones que son claves dentro del relato con respecto a la descripción teórica realizada de

interculturalidad, las herramientas de recolección de información que se utilizarán a continuación son el Decoupage (anexo 1) y el mapa de actores (anexo 3).

La primera acción de interculturalidad es llamada en el marco referencial como competencia intercultural, acción que a grandes rasgos, por medio del diálogo, negocia los significados culturales de forma eficaz de acuerdo a las múltiples identidades de los participantes, por ende, para efectos prácticos y propositivos dentro de esta investigación, la primera acción intercultural del relato **El abrazo de la serpiente** es el *Acuerdo intercultural*, el cual se ve evidenciado a través de las variables ya mencionadas de Imagen, Sonido y Narración.

El *Acuerdo intercultural* se ve claramente reflejado en la imagen y el sonido de la Secuencia 2, escena 3 (ver anexo 1), en donde Evan y Karamakate están dialogando acerca de cómo llegar a la Yakruna:

Secuencia	Escena	Imagen [Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]	Sonido [Banda de sonido, Diálogo]
2	3 12:40	<u>Dirección de actores/Acción:</u> Kamaratake se sienta junto a Evan y empiezan a dialogar acerca de la Yakruna, Evan le ofrece dinero a Kamarakate pero él se ríe de su propuesta.	TUKANO Karamakate: ¿Eso es mambe? Evan: -Si Karamakate: ¿Te gusta nuestra coca?. ¿También te quieres llevar la yakruna?

		<p>Acto seguido Evan le muestra las hojas de coca que carga consigo cuando hablan acerca del mambe.</p> <p><u>Puesta en plano:</u> Se hace un plano detalle tanto del dinero como de las hojas de coca que carga consigo Evan.</p>	<p>ESPAÑOL:</p> <p>Evan: Puedo pagarte mucho dinero si me ayudas. Es mucho dinero.</p> <p>TUKANO:</p> <p>Karamakate: A la hormiga le gusta el dinero. A mi no. Sabe feo.</p>
--	--	--	--

El primer componente que vale la pena resaltar dentro del apartado anterior es la imagen **de Karamakate riéndose del dinero de Evan**, el cual podría haber servido de valor de cambio para llegar a la yakruna, sin tomar en cuenta la utilidad que Karamakate tiene ve de los dólares, por ende es valioso destacar que, a través del diálogo, se haya podido llegar a un acuerdo, a través de la competencia de culturas, acerca de cómo buscar la yakruna sin llegar a someter al otro.

Ahora bien, el **sonido** en esta escena tiene un gran componente de significación, cuando Evan dice: “Puedo pagarte mucho dinero si me ayudas. Es mucho dinero” está hablando a través de un signo que representa valor para él, mientras que Karamakate ve ese mismo objeto, el dólar, como un signo de alimento, que por cierto, sabe mal.

Un sonido dentro de la película que es antagonista a la acción que se acaba de mencionar se puede encontrar en la Secuencia 6, escena 1, en donde, existen una negación de *Acuerdo intercultural*. Esto visto desde dos puntos de vista, el primero, que es meramente

enunciativo, en el cual un niño indígena recuerda a otro que tienen prohibido hablar en su lengua nativa y el segundo, es la negación de los niños a responder, así puedan entender lo que les digan, si no les hablan es español. Pasando entonces de un *acuerdo intercultural* a una *imposición cultural*.

Secuencia	Escena	Sonido (Diálogo y banda sonora)
6	1: 49:46	<p>TUKANO</p> <p>Manduca: Hola, pequeño hermano ¿Cómo es tu nombre?</p> <p>Niño 1: Me llamo Manhekanalienípe.</p> <p>ESPAÑOL</p> <p>Niño 2 : Ese no es tu nombre, esa lengua no podemos hablar.</p> <p>Niño 1: Mi nombre es Jeremias.</p> <p>TUKANO</p> <p>Karamakate: ¿Dónde están los curas?</p> <p>Niño 1 - Niño 2: ...</p> <p>ESPAÑOL</p> <p>Theo: ¿Dónde están los curas?</p> <p>Niño 2: Vamos.</p>

La segunda acción que se va a analizar, es la *Comprensión*, la cual es entendida como el proceso simbólico en el cual existe un nivel de entendimiento dentro de un contexto que

requiere de algo compartido y donde es válido estar en desacuerdo con el otro. Este tipo de acciones son recurrentes dentro del relato de la película, porque constantemente existen choques culturales, debido a la conversación entre dos cosmovisiones muy distintas.

Un primer momento en el que se puede ver la acción *de Comprensión en El abrazo de la serpiente* es la **imagen** y **sonido** de la secuencia 3, escena 4 (ver anexo 1), donde se puede apreciar un momento significativo dentro del relato de la película, porque para este punto de la historia Theo le muestra a la comunidad indígena Bará una brújula que carga consigo, los Bará están sorprendidos por el artefacto y los beneficios que ofrece, deciden tomar la brújula para ofrecer intercambio, cuando Theo se da cuenta que no la tiene increpa y trata de ladrones de los Bará, resultado de esto, la comunidad adopta una postura mucho más severa, porque acaban de enterarse de un conocimiento que está por fuera de su cosmovisión y no están dispuestos a renunciar a él, el sonido de *Comprensión* en esta secuencia el diálogo de Karamakate “El conocimiento es de todos. Pero tú no lo puedes entender” y a su vez, la imagen que describe esta acción es la de Theo pensativo y calmado después de entender que no puede privar de conocimiento a los que no lo tienen.

Secuencia	Escena	Imagen [Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]	Sonido [Banda sonora, diálogo]
3	4 27:40	Al día siguiente Theo, Karamakate y Manduca se disponen a abandonar la aldea de la comunidad Bará, pero	BARÁ Theo: ¿Alguno de ustedes cogió mi brújula?

	<p>Theo recuerda que no lleva consigo su Brújula, luego pregunta a Tuschau por el elemento y después de ver a un joven reír le increpa asumiendo que él la tiene.</p> <p>Le pide que le devuelva su brújula pero el joven solo se ríe de la situación. Theo se molesta y con fuerza sujeta la cara del joven, la expresión de toda la aldea cambia, las risas pasan a ser caras serias, desafiantes.</p> <p>Tsuchau le ofrece intercambio de jarrones y collares por ella pero Theo no los acepta.</p> <p>Theo se altera y Manduca intenta detenerlo.</p> <p>Theo entiende por las miradas desafiantes de los Bará que no le van a devolver la brújula y se va a la balsa con Karamakate</p>	<p>Theo: ¡Devuélvanmela! ¡Ladrones! ¿Quién la tiene?</p> <p>ALEMÁN</p> <p>Manduca: ¿Qué haces? Déjalo. Se perdió.</p> <p>Theo: No puedo dejar una brújula aquí</p> <p>BARÁ</p> <p>Theo: Diles que la necesito. Por favor</p> <p><i>Theo se va y sube a la balsa</i></p> <p>Karamakate: No eres más que un blanquito.</p> <p>ESPAÑOL</p> <p>Theo: ¿Qué? Su sistema de orientación se basa en los vientos y las estrellas. Si aprenden a usar la brújula, ese</p>
--	--	--

		<p>Por último, se puede observar a Theo pensativo en la canoa después de la conversación que tuvo con Karamakate, comprende lo que s</p> <p>Puesta en plano: Plano general para describir toda la confrontación.</p> <p>En la balsa se hace un plano/contraplano donde no se ve a Manduca, solo la conversación entre Theo y Karamakate.</p>	<p>conocimiento se perderá.</p> <p>BARÁ:</p> <p>Karamakate.</p> <p>No puedes impedir que aprendan. El conocimiento es de todos. Pero tú no lo puedes entender. Pero tú no lo puedes entender porque no eres más que un blanco.</p>
--	--	--	--

La acción de comprensión también se puede analizar a partir del mapa de actores (ver anexo 3) en el cual se describe la relación que se construye entre Theo y Manduca que está trazada por actos comprensivos y diálogos desde la diferencia. Esta es una relación bidireccional, en la cual el conocimiento es el valor de intercambio que se ofrecen mutuamente, Theo tuvo un acto de alteridad con Manduca pagando su deuda con los caucheros y Manduca, creyendo que Theo es alguien que puede ayudar al mundo occidental a respetar el conocimiento de los indígenas, actúa de manera comprensiva con

sus prácticas, donde constantemente tiene actos en los que protege, ayuda, entiende y defiende al otro.

En contraposición con la acción de comprensión cabe analizar el sonido de la Secuencia 7, escena 4 (ver anexo 1) en donde Karamakate “envenena” a la comunidad que está siendo gobernada por el mesías, esto se puede entender un acto en donde no hay ninguna relación ni de interculturalidad ni de alteridad, el sonido que resalta de esta secuencia es Karamakate diciendo “Sólo les di algo para que pensarán mejor. Pero son makú. Ni siquiera son hijos de la Anaconda. Son menos que los hombres. No podía ser de otra manera”, para Karamakate la voz del otro no es válida, el “otro” semejante ha construido un conocimiento que para Karamakate no tiene razón de ser “son lo peor de ambos mundos” se menciona también en la Secuencia 7, Escena 3 (ver anexo 1), Karamakate no comprende las condiciones en las cuales creció la comunidad, no le da validez a sus prácticas y prefiere acabar con ellos, bien lo menciona Alcina ”para comprender al otro hay que comprender, en primer lugar, su incompreensión. (Alcina, 1997 P.14)

La tercera acción que se va analizar dentro del relato de **El abrazo de la serpiente** es el *aprendizaje*, que será entendido como un intercambio de verdades fuera de la concepción de cultura homogénea, este tipo de acciones ocurren cuando se encuentran los dos mundos en cuestión dentro del relato, el conocimiento occidental e indígena dialogan y pueden llegar a aprender del otro sin la necesidad de invisibilizarlo. Un ejemplo de lo anterior se puede ver en la Secuencia 5, escena 6 en la que se puede ver claramente el diálogo entre las dos culturas que entienden de manera muy distinto lo que puede significar una fotografía, en donde Theo y Karamakate, por medio del diálogo describen lo que significa para cada uno la fotografía, las culturas están hablando entre sí, Karamakate seguramente

seguirá llamando “Chullachaqui” al ícono de sí mismo pero entenderá que occidente no lo ve así, mientras que para Theo la fotografía ya no es solo eso, ahora también la va entender como la proyección de “alguien” que viaja como un fantasma en el tiempo sin tiempo.

Secuencia	Escena	Imagen [Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]	Sonido [Banda de sonido, Diálogo]
5	6 48:20	<p>Dirección de actores: Theo le muestra una fotografía que recién le tomó a Karamakate.</p> <p>Posteriormente, Theo quiere devolverle el collar que tiene de los Cohiuano a Karamakate, y él le indica, mientras lo mira fijamente a los ojos, que un collar es parte de un Cohiuano y que no se debe dar.</p>	<p>¿Qué haces?</p> <p>Theo: Voy a guardarla.</p> <p>Karamakate: ¿Por qué me vas a guardar?</p> <p>Theo: Ése no eres tú. Es una imagen de ti.</p> <p>Karamakate: ¿Como un chullachaqui?</p> <p>Theo: ¿Un qué?</p> <p>Karamakate: Un chullachaqui.</p> <p>Todos tenemos uno.</p> <p>Un ser igual a ti, pero vacío, hueco.</p> <p>Theo:</p> <p>Esto un recuerdo de ti en un momento</p>

			<p>que ya pasó.</p> <p>Karamakate: Un chullachaqui no tiene recuerdos.</p> <p>Sólo vaga por el mundo, vacío, como un fantasma, entre el tiempo sin tiempo.</p> <p>Karamakate: ¿Vas a mostrarle mi chullachaqui a tu pueblo?</p> <p>Theo: Si me lo permites.</p>
--	--	--	---

Un segundo momento en el que la acción de *aprendizaje* se puede ver en el sonido de Secuencia 5, Escena 4 (ver anexo 1) cuando Theo habla desde el conocimiento del otro, él le pregunta a Karamakate si la boa es su enfermedad, Theo podría asociar su conocimiento con la medicina occidental pero decide hablar desde el conocimiento del otro. Estos sonidos son frecuentes en la película cuando las palabras que no tienen un significado construido dentro de la lengua del hablante se dicen, a partir de cómo lo hace el otro, nombran lo incomprensible desde la comprensión de quien enseña.

Secuencia	Escena	Sonido
a		[Banda de sonido, Diálogo]

<p>Secuencia 5</p>	<p>Escena 4 44:07</p>	<p>Theo: ¿Por qué el maestro no quiso hablar conmigo?</p> <p>Karamakate: No sé, nunca había pasado.</p> <p>Theo: ¿Tú qué viste?</p> <p>Karamakate: El maestro me llevó a hablar con el jaguar. Me contó que Watoíma al caer en la tierra se transformó en una boa. Esa boa tiene una misión. Matarte.</p> <p>¿Esa boa es mi enfermedad?</p> <p>Si el Caapi no quiso hablarme, ¿la yakruna podrá cuidarse?</p> <p>Karamakate:</p> <p>Tú no sabes escuchar. Tendré que enseñarte a hacerlo,</p> <p>Theo: ¿Te dijo algo más el jaguar?</p> <p>Karamakate: Que tenía que protegerte.</p>
--------------------	---------------------------	--

Cabe resaltar que este *aprendizaje* también se puede ver relatado en la narración de la película, esto se puede evidenciar en la Secuencia 5, escena 5 (Anexo 1) donde sin decirlo antes, Manduca aparece escribiendo mientras Theo le dicta en alemán una carta para su esposa, Manduca sabe hablar y escribir en alemán, ha aprendido de su compañero el conocimiento de occidente y lo ha hecho suyo, Manduca es el puente de conocimiento entre ambos mundos, no por imposición sino por interés.

La acción de *aprendizaje* más fuerte dentro del relato de la película ocurre en la Secuencia 9, escena 4, momento en el que Karamakate le brinda la última flor de yakruna que existe a Evan, que representa todo el conocimiento de los Cohiuano y que, por cierto, está a punto de desaparecer con la muerte del último integrante de la comunidad. La imagen de

interculturalidad es la de Theo aprendiendo a soñar como lo haría un Cohiuano, imagen que en el encuadre hace ver como si Karamakate le estuviera hablando al espectador de la película, en donde quien ve la secuencia, está siendo parte del proceso de *aprendizaje* de la cultura de ese otro, que está dentro del relato.. El sonido de esta secuencia representa la transferencia de conocimiento y ritualidad entre Karamakate y Theo, quien alienta a Theo a recibir **el abrazo de la serpiente**, a recibir el conocimiento de toda una cultura y a ser portador para occidente de lo que significa lo indígena.

Secuencia	Escena	Imagen [Acción/ Dirección de actores/Puesta en plano/Movimientos de cámara/Encuadre]	Sonido [Banda sonora, diálogo]
9	4 1:48:20	<p><u>Dirección de actores:</u></p> <p>Es de noche y Karamakate y Evan se encuentran sentados alrededor de una fogata.</p> <p>Karamakate le pide a Evan que se desnude la espalda.</p> <p>Karamakate le empieza a hacer círculos en la espalda y lo invita a tomar el caapi.</p>	<p>TUKANO:</p> <p>Karamakate: Este es el caapi más de todos. Existe desde antes del descenso de la serpiente. Él te llevará a verla. Te llevará a verla, ella es enorme, terrible, pero no debes temerle.</p> <p>Debes dejar que te abrace. Su abrazo te llevará a lugares antiguos donde no existe la vida, ni siquiera su embrión.</p>

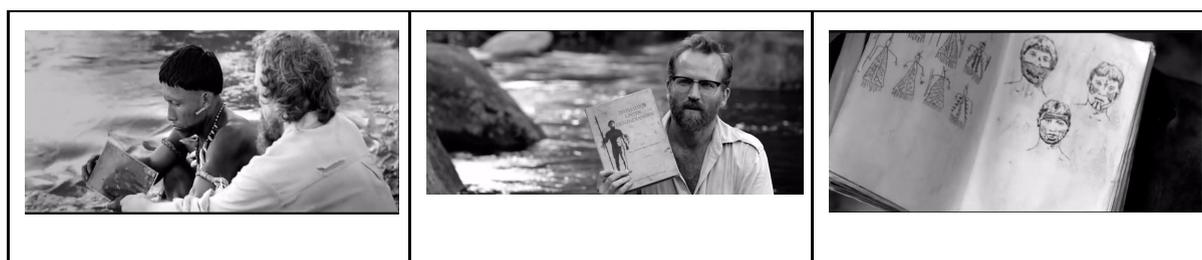
		<p>Evan lo hace y Karamakate se acerca a él y sopla mambe en la nariz de Evan.</p> <p><u>Encuadre:</u> Cuando Karamakate le está hablando a Evan se hace un primer plano a la cara del chamán, lo que genera la sensación de que a quien se está hablando, es al espectador.</p>	<p>Te llevará sobre la tierra y bajo el agua, donde viven los dueños de los animales y luego te mostrará el río bajo el río, la raja que separa los mundos, la escalera a la Vía Láctea, el lugar donde el rayo espera su nacimiento.</p> <p>Evan: Traté de matarte, no merezco esto.</p> <p>Karamakate: Bebe. Yo también te maté, antes, en el tiempo sin tiempo, ayer, hace cuarenta años, o tal vez cien, o hace millones de años. Pero tú volviste. Porque no era a mi pueblo a quienes tenía que enseñar. Era a ti.</p> <p>KARAMAKATE:</p> <p>Llévalos más de lo que te pidieron. Llévalos una lección. Diles todo lo que veas, diles todo lo que sientas. Vuelve entero, sin caparazón.</p>
--	--	--	--

			Eres cohiuano.
--	--	--	----------------

Signos y códigos en clave de la interculturalidad y la alteridad.

El presente análisis pretende evidenciar 4 representaciones que son significativas dentro del relato de **El abrazo de la serpiente** construidas a partir de signos y códigos frecuentes de la película, estas son importantes porque construyen y configuran sentido dentro del relato, y a su vez, dejan ver la intención comunicativa del film que en cuestión se está analizando, es importante resaltar que este análisis se obtiene a partir de dos instrumentos. El primero, la matriz de signos y códigos (ver anexo 2), la cual describe los signos que se consideran representativos de alteridad e interculturalidad, con base en su ícono, índice y símbolo y los códigos que organizan estos signos dentro de la película. El segundo, el mapa de actores que describe las relaciones entre los personajes desde los dos puntos de vista de los dos involucrados en la interacción(ver anexo 3).

¡Esto no es muerte, es vida!





Dentro de la película juegan varios signos que crean diferentes ideas representadas y van dando sentido al tema de lo que une y separa a las comunidades que se encuentran dentro del relato.

El conocimiento de cada una de las dos culturas es un signo representativo porque puede unir o separar a los personajes del relato, los íconos de este signo son los libros, los dibujos, los relatos y los utensilios que sirven a cada uno de los personajes como elementos funcionales en su ritualidad, los cuales en algunos casos son compartidos, los signos de conocimiento sirven a los personajes para enseñar su conocimiento, un ejemplo de esto son los libros de occidente y los dibujos del mundo indígena, están en lugar de ese conocimiento y significan en cuanto sirven como herramientas de enseñanza/*aprendizaje* en el film.

En estos signos confluyen las visiones de Theo y Karamakate respecto a las cosas materiales y al sentido que tienen para ambos, indiscutiblemente esto es signo de pertenencia que separa ambas culturas (indígena-occidental) por un código cultural, sin embargo, en este caso el signo es un libro en el que Theo recopila todo lo que observa de su exploración, pero que más que un diario, este objeto aguarda las diferentes percepciones e imágenes de su viaje y cuando Karamakate cuestiona lo que lleva porque para él (karamakate) el libro lo asocia con toda la parafernalia occidental y por eso al decirle que es es muerte hace referencia a todo lo que ha venido a exterminar y a dominar a su cultura teniendo en cuenta que representa las formas de transmisión del conocimiento por medio de la escritura y karamate por sus

creencias y formas o cosmovisiones se inclina con la oralidad, sin embargo, este signo para Theo es una forma de representación de la naturaleza, de los sentidos que tiene él acerca de lo que encuentra, que no está en una lógica dominante sino que por el contrario, como prueba su relación con Manduca se ha mantenido en un diálogo cultural y por eso para Theo es valioso dicho registro y llevarlo consigo, al valer como evidencia en el conocimiento occidental.

¡Caucho maldito!



Otro signo percibido en el relato de la película es el caucho, el cual tiene un valor simbólico y hace precedencia en algunos momentos del relato para acentuar la violencia resultado de la colonización y explotación de los recursos de la naturaleza que va en contraposición de la cosmovisión de las comunidades indígenas, por eso, el caucho es un signo que se asocia a la muerte, trazado bajo un código sémico que connota las consecuencias de la extracción del caucho en el Amazonas.

Vale la pena resaltar que para karamakate, quien representa la voz de las comunidades indígenas, no solo el caucho representa muerte como ya se había comentado, hay otros signos que están bajo el marco de un código comunicacional que refiere dos modos de enunciación distintos, por un lado, para él responde a las lógicas de la naturaleza y considera que esta

satisface en cierto momento y espacio a quienes conviven con ella, no obstante el modo occidental del que viene Theo y Evan anuncia que la naturaleza y sus recursos tienen un uso y es el humano es el que impone las lógicas de extracción, necesidad y satisfacción.

El caucho también es un signo que refiere a la violencia en la selva para los capuchinos, se deben defender de ese otro extractor, que va hacer lo que sea para conseguir el valioso producto, por eso el arma aparece como índice de defensa ante una pasada y posible repetitiva amedrentación. El “maldito caucho” es una expresión que encierra muy bien lo que simboliza el polímero, todo lo que lo rodea tiene una significación negativa para las dos comunidades, la explotación de la tierra, las prácticas esclavistas, las guerras de occidente que no cesan y la idea del “todo vale” para conseguir el caucho.

Manduca:



En este momento del análisis se entenderá a Manduca como un signo de encuentro que, a lo largo del relato, deja claro, por medio de los índices, íconos y símbolos, los distintos momentos de significación en que la alteridad y el diálogo entre saberes se hacen presentes. Cabe resaltar los elementos que dejan ver a Manduca como alguien que ha tenido una relación compleja con occidente, primero, siendo trabajador en una cauchera, consecuencia de la ya mencionada fiebre del caucho y segundo, construyendo una relación de amistad con

Theo, la cual surge de la acción de *hospitalidad* que tuvo el occidental al pagar la deuda de Manduca en el lugar en el que estaba.

Esta relación trajo consigo un intercambio de conocimientos, Manduca aprendió el idioma de Theo, dentro del relato se puede ver cómo estos dos personajes cambian el idioma en el que hablan sin presentar inconveniente, saltando del tukano al español o alemán, también aprendió bailes típicos del país germanico, expresiones y comportamientos que aplicaba con Theo a lo largo del relato, compartió tanto que se amisto con el occidental, siendo esto muy difícil en un contexto que imposibilitaba ese tipo de relaciones. Mientras tanto Theo logró aprender acerca de las comunidades indígenas con un aliado que representaba pacto y confianza, Manduca era su carta de presentación ante el mundo que lo veía como un explotador, esclavista o evangelizador.

Esto es importante resaltarlo porque la comunicación de Manduca con los dos mundos Resultado de esto, su vestimenta ha cambiado, su conocimiento se ha ampliado y la visión que tiene del “otro” occidental, se ha transformado. Manduca lucha por el reconocimiento y el respeto de las comunidades indígenas con las figuras que representan una dominación para él y su gente, no deja que golpeen a los niños que están siendo evangelizados por los capuchinos, actúa, responde y contraataca ante la figura de conocimiento absoluto de espiritualidad que pretendió ser la iglesia en aquella época, no admite el conocimiento de los indígenas como el único y universal, pone en duda las acciones de Karamakate que son impulsadas por su cosmovisión, tiene acciones de *hospitalidad*, *reconocimiento del otro* y *aprendizaje*, no es solo un punto medio entre los dos conocimientos, sabe interpretar los valores positivos y negativos de cada uno de los dos extremos y se comporta de forma ética ante el otro.

“Son lo peor de ambos mundos”



La religión y las prácticas evangelizadoras tienen un nivel importante de representación porque en un primer momento de la película muestran las maneras en las que el conocimiento de las comunidades indígenas era anulado por completo, se les obligaba a los niños a suprimir la lengua de su comunidad para ser reemplazada por el español, el adoctrinamiento en principio era amistoso pero en cuanto los niños no obedecían a los mandatos u órdenes de los padres capuchinos se optaba por actuar con violencia ante ellos, no existía alteridad ninguna con el otro que se creía inferior y se entendía a la evangelización como la única manera de despojarlos de su condición de “salvajes”, la interculturalidad analizada a partir de la religión también es nula, las prácticas de imposición no permitían que los saberes configuraran ningún tipo de diálogo, el conocimiento válido sólo era el occidental.

Los signos religiosos simbolizan el no reconocimiento de las comunidades indígenas como interlocutores válidos en escenarios sociales y son índice de prácticas violentas ante los que no piensan de la manera que se considera correcta. En el final de la secuencia existe un momento en el que se significa la lucha de las comunidades por evitar las prácticas evangelizadoras, siendo Manduca el signo que se defiende de la misma manera que sus semejantes están siendo atacados, cuando Manduca golpea a el padre capuchino, es el símbolo de la resistencia y su clara intención de lucha para no perder su otredad.

En el segundo momento en el que la película se centra en la religión, lo hace proponiendo un escenario distópico tanto para los indígenas como para la religión católica misma, los signos que son relevantes dentro de estas escenas es la imagen de un mesías, un símbolo de salvación interactuando cuarenta años después con la comunidad de niños que quedaron desprotegidos después de la muerte del padre capuchino, donde las prácticas de las dos comunidades se han desdibujado por completo, el conocimiento indígena y la relación cercana con la naturaleza no existe, la idea de Dios está en manos de un autoproclamado salvador, por eso Karamakate los nombra así, lo peor de ambos mundos, porque no son más que una comunidad víctima de un proceso de intercambio de conocimiento desdibujado en donde tampoco existe interculturalidad, porque aún desde el desconocimiento las prácticas que rigen a esta comunidad son interpretaciones de un conocimiento religioso incompleto, por eso se pueden ver prácticas cargadas de simbolismos tales como la crucifixión y el mesianismo.

4.2 Resultados

Las representaciones de Alteridad e interculturalidad en El abrazo de la serpiente.

Existen varias representaciones claves de alteridad e interculturalidad que se construyen a partir del relato cinematográfico del film que es cuestión se analizó y que son eje del relato para la construcción de escenarios favorables para el intercambio de conocimientos, costumbres o ideas entre las cosmovisiones sobre una línea de alteridad, donde el reconocimiento y el respeto por el otro en los personajes que habitan el escenario que narra la película propician, como lo diría Alsina, una comunicación intercultural.

Estas representaciones surgen de los signos presentes en la película, que tienen predominancia y actúan como eje de la narración, dotando de sentido el relato con acciones de alteridad o interculturales, las cuales son: el intercambio de conocimiento, la relación de Karamakate con Theo/Evan y Manduca como representantes de interculturalidad.

Estas representaciones cohabitan y se encuentran en momentos específicos, el conocimiento, por ejemplo, no se separa, se construye junto al intercambio con otros, en el mundo occidental participan signos de las comunidades indígenas, Theo y Manduca (de lado y lado) pueden ser evidencia de esto, aquí no se construyen culturas separadas, desde el acercamiento de una a la naturaleza y la lejanía de otra a las cosas materiales, las acerca a una constitución heterogénea pero no siempre conflictiva y eso representa Theo y Manduca y a la concepción de cultura crítica.

La representación intercultural queda clara en signos como los sueños (construcciones mentales que pueden compartir ambos en ciertos momentos o ciertas oportunidades del relato a raíz de la conexión espiritual) posibilita el diálogo intercultural, un signo visto constructivo y no pernicioso como los otros como el de las armas, el caucho y hasta la misma yakruna que los acompañan un universo signficante marcado por los códigos simbólicos de la colonización y no porque en sí mismo como signos sean destructores, allí reposa la necesidad y la importancia de observar las representaciones y sus sentidos.

La representación de un mundo de occidente por Theo, no está configurado sólo desde la indiferencia sino desde el intercambio, el diálogo en las diferentes secuencias potencia la representación de la alteridad al lograr encontrar en el otro un signo que permite avanzar en el relato (Karamakate cuando responde al padre capuchino), siendo la lengua conector fundamental para el intercambio cultural, Theo debe conocer el conocimiento de Karamakate,

su lengua, para lograr interactuar y en últimas, aprender de él. Manduca debe aprender el lenguaje de occidente para convivir con Theo y lograr así, apoyarlo.

En cuanto a la complejidad representativa de la relación entre Karamakate y Evan/Theo, se puede resaltar en un primer momento la negación absoluta del chamán indígena del conocimiento del otro, resultado de la condición de evangelizador/extractor que tenía el extranjero en la selva amazónica para las comunidades que hermanaban con la naturaleza, pero en un segundo momento vale la pena destacar la imagen de un Karamakate anciano, que entiende la llegada de Evan como una segunda venida de Theo, cada uno de ellos dos son dos hombres, que habitan el universo simbólico de Karamakate, el tiempo sin tiempo.

Karamakate convive dos veces con occidente, pero en un segundo momento y resultado de ese intercambio cultural, en el cual evidenció acciones de alteridad por parte de ese conocimiento que en un principio negaba, logra entablar un vínculo con Evan, que resulta en la acción representativa más fuerte de interculturalidad dentro del relato, compartir el conocimiento a tal punto de convertir a ese otro distante en parte de su comunidad.

Las relaciones se transforman, los signos que separaban como lo puede ser la vestimenta, se convierten en parte de ambas culturas, no por imposición, sino por resultado del encuentro, un encuentro en donde constantemente se puede ver puntos en común que son resultado de compartir espacios en los cuales quienes están involucrados tienen un poder de decisión igualitario.

Un común denominador en las acciones de alteridad es la construcción de escenas en las que existe una carga simbólica que es representada por medio de la cercanía del personaje que hace el papel del “otro” con sus códigos culturales y en contraste, el “Yo” que aunque es ajeno al contexto del otro, está dispuesto a escuchar y valorar su cultura.

Lo anterior da cabida al personaje que se convierte en signo dentro del relato de interculturalidad, es importante resaltar que el papel de Manduca es valioso y representativo en cuanto a la construcción de un personaje que sea empático y logre transitar entre el conocimiento que crea válido, como se mencionó con anterioridad en este escrito, no es solo un punto medio entre occidente y el Amazonas, es un personaje, signo, que representa la capacidad de aprender del otro sin perder la individualidad, y que dentro de esos aprendizajes culturales también se crean escenarios en los cuales pueda cuestionar su propia forma de entender el mundo.

La alteridad, como se ha mencionado en estos párrafos, es fundamental para que exista un escenario intercultural, sin alteridad no hay cabida para una relación que valore al otro y le de un espacio de participación igual al propio. Es difícil encontrar una representación de interculturalidad que esté exenta de una acción de alteridad en esta película y fuera de ella. Cabe resaltar que dentro de estos encuentros es fundamental tanto para la alteridad como la interculturalidad el carácter dialógico de estas relaciones, la película representa esto cuando cambia por completo el sentido de las relaciones entre los personajes a medida que comparten, discuten, llegan a acuerdos, contradicen el conocimiento del otro, porque de esta manera es como se construyen procesos de comunicación intercultural.

Ahora bien, claro que hay imágenes “no interculturales” y de “no alteridad”, las cuales se evidenciaron en el análisis de información de esta monografía y que también son importantes dentro del film, porque configuran un relato que se preocupa por crear representaciones complejas basadas en las prácticas que surgen del encuentro entre dos mundos, por eso también este relato ha sido catalogado como descolonizador, porque pone en tela de juicio los eventos históricos y crea un sentido de la película que hace crítica a las representaciones y las

maneras de contar las prácticas de evangelización de otros escenarios que configuren representación, como lo son los medios tradicionales y las entidades oficiales.

Es por esto, que vale la pena destacar el valor del cine a partir de las Representaciones encontradas de interculturalidad: Si la representación está en la obra (Lefebvre, 1983) **El abrazo de la serpiente**, es una representación intercultural en sí misma por su carácter de mostrar las diferencias pero también los momentos y espacios de encuentro, por permitir que tanto comunidades indígenas vulneradas por la colonización se sientan, se entiendan y se abarquen en una relación constante con un otro que representa un “yo” porque tiene una historia, unos códigos y patrones distintos, esa sería otra premisa importante, donde la idea no es llegar al signo y a la cosa representada sino a las cualidades, patrones, efectos de esa representación que se perpetra en un entramado cultural y social y nos permite legitimar expresiones de distinta índole.

5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Este trabajo de investigación se centró en comprender las representaciones de alteridad e interculturalidad configuradas por la película **El abrazo de la serpiente**, indagando los signos, códigos, significados e imágenes que sirven para construir un film en medio de una amalgama de producciones que parecen ir en un camino opuesto a las lógicas del mercado, que se preocupan por reproducir representaciones comerciales y que tienen como consecuencia la superficialidad de los productos finales al ser muestras culturales que impactan la historia y las percepciones que se tiene de uno u otro grupo social y cultural.

Este hecho ha sido tratado con anterioridad en otras investigaciones, las cuales ya fueron abordadas y vale la pena ahora, rescatar los acuerdos o diferencias con los estudios precedentes a este proyecto.

Para *Las representaciones interculturales y la alteridad como motor de diálogo e intercambio, un estudio semiótico de la película El abrazo de la serpiente de Ciro Guerra*. es importante poner en conversación los postulados de las investigaciones que en cuestión se utilizaron para realizar el estado del arte de la presente investigación.

Bruzón (2016), por ejemplo, propone que la importancia de las representaciones que hablan del indígena se hagan a partir de un relato que capte fielmente la cotidianidad de las comunidades, lo cual se logra recopilando en cámara todas aquellas acciones de la comunidad específica con la cual se está trabajando con el fin de resaltar aquellas prácticas que están a punto de desaparecer a causa de la reducción significativa de las comunidades y su conocimiento.

Esto no concuerda con el presente estudio, porque, como primera cosa, esta película propone salir de la representación del indígena que se basa en narrar meras costumbres y sensaciones en una comunidad en específica dado que por el contrario **El abrazo de la serpiente es una película** soportada en una investigación antropológica que construye una identidad ficcionada de las comunidades que aparecen en el relato, pero no por ser ficcionada carecen de complejidad, porque- y un punto que vale la pena resaltar- es que muestran una identidad y una cosmovisión cultural no sólo desde la coexistencia de diferentes culturas sino la relación que mantiene y regenera los tejidos culturales de cada grupo social, esto es evidente en la creación de signos comunes.

Ahora bien, esta investigación no busca desestimar el valor de los audiovisuales que se encargan de reproducir fielmente la identidad y las prácticas de las comunidades indígenas, pero sí comprende la necesidad de construir un relato de ficción que tenga representaciones e

imágenes interculturales que permitan ver la cultura como un fenómeno complejo recreado a partir de los conflictos y disparidades que surgen de las interacciones pero que asimismo son tan constitutivas para las historias de país y para los relatos históricos que confluyen, una representación - que aún falta en el espectro cinematográfico- que contraste versiones e imágenes estereotipadas o generalizaciones sobre una u otra cultura; además como asegura Morín (2005) lo dialógico, lo que suscita conversación entre diferentes logra hacer frente a esas estructuras impositivas de pensamiento y conocimiento, en este caso, la película **El Abrazo de la Serpiente** una representación que confronta lo el hecho social de la colonización desde un relato intercultural.

Por otro lado, Torres (2012), explica la importancia de que el audiovisual que trate el tema indígena sea producido en su totalidad por las comunidades, dejando de lado el papel de representar a otros, siempre a un ajeno a la comunidad y de darle sentido al relato según su interés. Sin embargo, las comunidades indígenas no cuentan con los recursos necesarios para producir sus propios audiovisuales, como se mencionó en el problema de investigación, el Estado colombiano no cuenta con políticas que incentiven la producción audiovisual para las comunidades indígenas, y muchas veces estos esfuerzos se ven mermados por la falta de presupuesto una vez iniciado el proyecto. Adicionalmente, también involucrar a las comunidades indígena es un reto que se ha ido solventando, sus representaciones son simbólicas y necesarias para reestructurar esas formas de relacionarse y apropiarse del tema del “yo” y los “otros” en un contexto colombiano, lo importante es tener claro que no es sólo es representar por exotizar sino por comprender los significados que han sido construidos y que explican maneras y relaciones culturales.

Como segundo punto, es importante acotar que esta investigación resalta el valor intercultural de una producción como lo es **El abrazo de la serpiente**, que como se mencionó anteriormente, fue construida teniendo de base la investigación en las comunidades del Amazonas, en donde, dicho por el mismo director Ciro Guerra, se realizó un acuerdo con los indígenas para no incluir nombres reales de las plantas o comunidades, por lo que se podría decir en términos de esta investigación, que se realizó un acuerdo intercultural (Alsina, 1997). Por esto se resalta que para la construcción de productos interculturales es difícil hacer un relato sin vincular a los “otros”, eso significa que la representación debe ser creada a partir de lo que el otro considere de sí mismo, sino que, por medio de los acuerdos, se puede llegar a construir un producto intercultural que sirva para relatar la interculturalidad.

Torres (2012), también destaca que se preocupa por el consumo de las películas que hablan del indígena en las ciudades de su país que no tienen relación con los pueblos representados, porque estos productos suelen estar fuera del universo simbólico de quien las consume, acusando el hecho de generar un producto desde el discurso “indígena” y “no indígena” podría impedir procesos de interculturalidad.

Otro punto importante para mencionar es el reconocimiento en Colombia debido a la participación de este film en los premios Óscar y la gran repercusión mediática que esto generó. Pese a esto, este tipo de propuestas- como **El abrazo de la serpiente**” en el cine aún son muy escasas y la natural pérdida de reconocimiento que en su día le generó la nominación, por ende es importante, que el Estado, los productores y los mismos consumidores entiendan el valor de un producto que en sí mismo sirve para acercar los dos conocimientos desde los dos “extremos” representados.

De la investigación de Carreño (2007) vale la pena destacar que él señala la falta de interés por parte de las investigaciones sociales de incluir a la imagen como objeto de estudio válido e importante para el análisis de un film, dándole más importancia al guión y la representación con base sólo en el sonido del relato, por eso, vale la pena resaltar esta investigación porque que se preocupa por la cuidadosa descripción de las imágenes generadoras de signos y códigos dentro del relato, para así, entender los sentidos que se generan desde una perspectiva más amplia, claro está, la presente monografía no abarca por completo la inmensidad representativa que puede generar la imagen, pero si se aproximó por medio de este estudio semiótico a fijar cómo la comunicación condiciona las representaciones y permite identificar en el estudio de los signos los significados que hacen que nos <comprendemos> <organizamos> y <convivimos> que no son muy obvios al momento de solamente observar la película. Lo que da por hecho que este tipo de relatos se pueden analizar desde la imagen con mayor profundidad en ramas del conocimiento como la producción audiovisual.

Carreño (2007) también menciona que las producciones en las que se ficciona al indígena, se suele caer en la representación neutra y simplista de la cultura, donde, a través del imaginario cultural del indígena construido a partir del nulo relacionamiento con las comunidades, se despoja de conocimiento y tradición al representado.

En contraste con lo anterior, una de las conclusiones de *Las representaciones interculturales y la alteridad como motor de diálogo e intercambio, un estudio semiótico de la película El abrazo de la serpiente de Ciro Guerra* es que la comunidad no solo no es representada de una manera neutra, sino que por el contrario, es dotada de poder por medio de signos que configuran representaciones y hacen ver al indígena fuera de los esquemas tradicionales que lo encierran en el anacronismo y salvajismo, por el contrario, dota de sentido a los pueblos

del amazonas, generando así, representaciones en donde no sólo se respeta la cultura y las tradiciones de las comunidades, sino que las ubica como una cultura con un conocimiento importante para occidente, con un entendimiento distinto de la naturaleza, el conocimiento, el valor de las cosas y la ritualidad.

Y es que en esta medida, también se logra evidenciar a partir de los signos y las imágenes la intención de representar desde la alteridad, dado que más que el relato estar de un lado o de otro (indígena-occidental) lo que sí fue notorio es como en una serie de imágenes, diálogos y signos nos fueron llevando a reflexionar acerca de la complejidad de este tipo de encuentros que han marcado la historia de comunidades primitivas y occidentales, considerando los conflictos, las ambigüedad e incomprensiones de dos mundos simbólicos y culturalmente distintos, con formas de comunicar y relacionar los signos desde un lugar de enunciación marcado por representaciones que van dejando la historia, las experiencias de encuentro y la creación de lenguajes específicos, espacios en los que hubo oportunidad de encontrar hospitalidad, empatía y el reconocimiento de la existencia de un otro, es por esto que la película se considera un espacio de interculturalidad y alteridad viable desde la comunicación para generar lugares de encuentro y diferencia que permitan de una forma compleja valorar la heterogeneidad cultural, esto no solo evoca existencia de infinidad de culturas, sino que dentro de una misma puede identificarse y dialogar variables que pluralicen a los que integren y se identifiquen con cierto modo cultural, político y social de vivir.

Para ir finalizando, algo por destacar son las razones por las cuales D'Argenio (2018) comparte en gran parte las conclusiones de esta investigación puesto que ambas investigaciones concuerdan en ver al cine como un instrumento de investigación político y cultural, en donde, a través de las representaciones se trazan temas importantes que entran a participar en la "conversación" de representaciones culturales, con un sentido de reivindicación política y exaltación al poder de participación de las comunidades indígenas.

La principal diferencia entre la investigación de D'Argenio (2018) y *Las representaciones interculturales y la alteridad como motor de diálogo e intercambio, un estudio semiótico de la película El abrazo de la serpiente de Ciro Guerra* es la preocupación por comprender las representaciones de interculturalidad en el relato a partir de una metodología semiótica, que se preocupe por entender el carácter comunicativo de este film. Esta investigación entiende que la comunicación permite construir no solo divisiones o dualidades sino encuentros como los de la comunidad indígena y occidental que determinan la historia del descubrimiento de estos, aquí queda claro que lo intercultural es a través de dispositivos de comunicación (diálogo, intercambio, reconocimiento y conocimiento del otro), no obstante que sea intercultural no niega ese carácter impositivo y poco comprensivo con el otro que terminó por fuera de todo acuerdo acuerdo y diálogo, una cuestión muy importante de seguir estudiando desde la alteridad actualmente.

Hablando ahora de las categorías que sirvieron de eje para la construcción de este documento es importante resaltar la transversalidad de las mismas a la hora de llevar a cabo un análisis de este tipo, vale mencionar que dicha transversalidad es consecuencia de la aproximación entre los conceptos trabajados, como es el caso de la interculturalidad y la alteridad, que en su teoría suelen aproximarse dado que al analizar las imágenes de la película fue evidente la manera como al tiempo de percibir alteridad aparece y posibilita la interculturalidad. Conceptualmente hablando, dentro del campo de la comunicación cabe hablar y retomar muchas veces más la importancia de las representaciones debido a las relaciones, interpretaciones y comprensiones que condicionan y alteran.

En ese sentido, una primer recomendación sería continuar con los estudios semióticos en el film desde la comunicación, por la carga de significación que circula en un espacio como el

cine que se reproduce en signos y símbolos que estructuran códigos que impactan las formas en que se produce sentido y se configuran y/o comprenden las sociedades, además porque la semiótica permite acercarnos a la cultura, un concepto y una realidad tan compleja de la que vierten redes simbólicas de sentido y significado que hacen que compartamos y dialoguemos entre ciertas expresiones y modos de vida, de conocimiento y de saber.

Otra recomendación importante para esta investigación es el uso de matrices que permitan cruzar información para la identificación y análisis de información muchas veces que necesita ser revisada con cuidado por su carácter connotativo.

Finalmente, habría que decir que este estudio en sentido académico evidencia que cada signo, símbolo e imagen fue implicaba a su vez una serie de características, aspectos y factores contextuales porque la representación se da a partir del análisis de una cosa representada que lleva en sí inmerso un contenido social, político, histórico y cultural (Suarez, 2008), aquellos que nos permitan reconocer los medios o sistemas que nos acerquen, nos hagan comprendernos y lograr empatía es una investigación que tiene un valor y una carga importante para la comunicación como campo de conocimiento en proceso de constitución dada la necesidad de consolidar metodologías que respondan a las realidades actuales, en ese orden se cree importante estudiar el impacto en la audiencia, la relación de estos saberes desde los signos y los símbolos con la comprensión directa de las personas a raíz de su experiencia con el cine, un medio de cosas representadas que influye y reproduce tantos sentidos culturales y emblemáticos.

6. BIBLIOGRAFÍA

Alsina, M. R. (1997). Elementos para una comunicación intercultural. Revista CIDOB d'afers internacionals, 11-21.

- Alsina, M. R. (2004). Cuestionamientos, características y miradas de la interculturalidad. *Sphera pública*, (4), 53-68.
- Aragón, P. A. (2019). *La crítica especializada de cine en Colombia: un estudio sobre su actualidad y desarrollo desde la mirada de los críticos* (Doctoral dissertation). Universidad del Rosario, Bogotá-Colombia.
- Bruzón, L. (2016). *Aplicaciones del audiovisual etnográfico a procesos de desarrollo e inclusión social en Centroamérica a partir del rescate y revitalización del patrimonio cultural* (Doctoral dissertation, Universidad de Huelva).
- Caballero, A. (2018). Historia de Colombia y sus oligarquías, Capítulo 1. Obtenido de http://bibliotecanacional.gov.co/proyectos_digitales/historia_de_colombia/capitulo1.html.
- Casetti, F & Di Chio, F (1991). *Cómo analizar un film*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Delgado, L. B. (2016). *Aplicaciones del audiovisual etnográfico a procesos de desarrollo e inclusión social en Centroamérica a partir del rescate y revitalización del patrimonio cultural* (Doctoral dissertation, Universidad de Huelva).
- D'Argenio, M. C. (2018). Decolonial encounters in Ciro Guerra's *El abrazo de la serpiente*: indigeneity, coevalness and intercultural dialogue. *Postcolonial Studies*, 21(2), 131-153.
- Davis, W., (2017) *El río, exploraciones y descubrimientos en la selva amazónica*, Bogotá, Colombia. Editorial Planeta.
- Dittus, R. (2013). El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político. *Cuadernos. info*, (33), 77-87.

- Dussel, E. (2005). Transmodernidad e interculturalidad. *México: Universidad Autónoma de México.*
- Eco, U. (1990). Semiótica y filosofía del lenguaje. Barcelona, España. Editorial Lumen.
- Fernández, M. D. S. J. (2016). *Representaciones sociales de lo indígena: una mirada de los niños, niñas y jóvenes colombianos.* Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Ciencias y Educación.
- Foucault, M. (1968). Representar. En M. Foucault (Ed), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* (pp. 53-82). Argentina. Siglo XXI.
- Gallego, C. (Productor) & Guerra, C. (Dirección). (2015). *El abrazo de la serpiente* [Película]. Colombia, Venezuela y Argentina: Ciudad lunar producciones.
- Grimson, A. (2001). *Interculturalidad y comunicación* (Vol. 7). Norma Editorial. Bogotá, Colombia.
- González, C. (1997). Identidad, alteridad y comunicación, definiciones y relaciones. *Signo y pensamiento*, 16(30), 77-84.
- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. *Representation: Cultural representations and signifying practices*, 1.
- Instituto Distrital de las Artes. (2012). *Cuadernos de Cine Colombiano No. 17A: Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento.* Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Lefebvre, H. (2008). La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones. D.F, México. Fondo de Cultura Económica.

- León, C. (2016). Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología. *Maguaré*, 30(2), 17-45.
- Levinas, E., Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad. Salamanca, 1999, p. 62.
- Maya, L. “Propuesta de estudio para una formación afroamericanística”, América Negra (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1994), 139-158.
- Mora, P., Barbosa, F., Fuentes, K., Hernández, D., Paredes, I., Ulcué, G., & Maestre, D. (2015). Poéticas de la resistencia. *El video indígena en Colombia. Cinemateca Distrital*.
- Morin, E. (1995). Cultura y conocimiento. P. Watzlawick y Peter Krieg. *El Ojo Observador*, Gedisa, Barcelona, pág, 73-81.
- Everaert-Desmedt, N. (2004). La semiótica de Peirce. L. Hébert. *Signo*.
- Pardo, A. (1998). Cine y sociedad en David Puttnam. *Comunicación y sociedad*. Volumen (2). 53-90
- Restrepo, P., Manosalva, K., Benjumea, E. & Noreña, M. (2014). Del cine etnográfico al documental intercultural: entre la representación y el cambio social. *Nexus comunicación*.
- Rivera, J. G. (2009). Las representaciones que el diario El Tiempo hace de los indígenas en Colombia. *Forma y Función*, 22(2), 71-91.
- Rivera, J. (2014). ¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia. *Anagramas*, 13(25), 127-144.
- Sevilla, M. (2007). Indígenas urbanos y las políticas del reconocimiento dentro del contexto colombiano. *Perspectivas internacionales*, 3(1).

Sierra, G.P. (2011). La fiebre del caucho en Colombia. Bogotá: Editorial Credencial.

Recuperado de:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/octubre2011/la-fiebre-de-l-caucho-en-colombia>

Suarez, T. (2008). LÍNEA ACTIVA DE INVESTIGACIÓN: Narrativas, representación y tecnologías mediáticas. Universidad Santo Tomás, Bogotá.

Todorov, T. (1987). El Descubrimiento de América. Un problema del otro. Siglo XXI.

Torres, M. (2012). La difícil puesta en marcha de la interculturalidad en el Ecuador. El cine indígena ¿herramienta de conocimiento y nuevas representaciones?. (Tesis de Maestría). Repositorio documental Gredos-Universidad de Salamanca.

Villegas, A., & Alarcón, S. (2017). Historiografía del cine colombiano 1974-2015.

HISTORELo. Revista de historia regional y local, 9(18), 344-382.

Walsh, C. (2008). Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político-epistémicas de refundar el Estado. *Tabula rasa, (9), 131-152.*

Walsh, C. (2010). Interculturalidad crítica y educación intercultural. *Construyendo*

interculturalidad crítica, 75, 96. Recuperado de

http://www.aulaintercultural.org/IMG/pdf/Interculturalidad_Critica_y_Educacion_Intercultural1.pdf

Anexo 1. Deucopage interculturalidad y alteridad

<https://drive.google.com/file/d/1UxFlgcGKmRSbYYN6a2mFL8iWjxFCFTf-/view?usp=sharing>

Anexo 2. Matriz signos y códigos

<https://docs.google.com/document/d/1vNHXJLJeLSxSicIEdZ0W5vonXMrIStQoaEXeOiBJdcM/edit?usp=sharing>

Anexo 3. Mapa de personajes de la película El abrazo de la serpiente

https://docs.google.com/document/d/1ALh3A7_9giHgoVOg2c_rKs-RcG2c_sY3D4jeW5fBpIs/edit?usp=sharing