



Monstruosidades, animalidades, juventud y otros estereotipos de las violencias guerreras de Colombia en pantalla grande

Monstrosities, animalities, youth and other stereotypes: Colombia's war violence on the big screen

Marcela Landazábal Mora¹

Resumo

El presente análisis deriva de un conversatorio organizado por Cineclubes Cinelatino de la Unila en torno a *Monos*, película dirigida por Alejandro Landes. El texto encuentra en el material filmico tres pautas para abordar las narrativas de la violencia armada en Colombia en el marco de post-acuerdo de paz y las estéticas que han surgido acerca de los actores de la guerra: las alegorías míticas como instancias de autoridad; el rol de los diferentes estereotipos de las mujeres en el escenario de conflicto armado; la infancia y los procesos de desmovilización y reinserción social, finalizando con una breve reflexión sobre las poéticas de las geografías de violencia.

Palabras clave: Imagen y narrativa de guerra. Post-acuerdo. Infancia y milicia. Género y conflicto armado.

Abstract

This analysis has a precedent of a discussion organized by Unila's Cineclubes CineLatino about *Monos*; a film directed by Alejandro Landes. The text finds in the film three main instances to address the narratives of armed violence in Colombia in the post-peace agreement framework and the aesthetics that have emerged about the actors of the war: mythical allegories as instances of authority; the role of different stereotypes of women in the scenario of armed conflict; childhood and the processes of demobilization and social reintegration, ending with a brief reflection regarding the poetics of the geographies of violence.

Keywords: Image and narrative of war. Peace-agreement. Childhood and militia. Gender and armed conflict.

¹ Marcela Landazábal Mora. Investigadora Centro Nacional de Derechos Humanos CENADEH, Comisión Nacional de Derechos Humanos CNDH, México. mlandazabal@cndh.org.mx

Dejar de tratar la violencia como una patología para verla desde adentro, desde el ojo y desde el corazón de sus protagonistas y de sus víctimas, que por lo demás siempre son los mismos.

Alfredo Molano, *Los Años del Tropol*

No sucede lo inimaginable sin imagen, sin imaginación. En espacios de históricas violencias, como América Latina, el cuestionamiento central sobre la vida violentada se confronta con la capacidad de ver, imaginar y evidenciar lo liminal entre la resistencia y la extinción de todas las formas de vida. En Colombia, por ejemplo, la vida presenta la paradoja de la exuberancia extrema de lo vivo (en las topografías, orografías y diversidad de especies, espacios y comunidades) en contrapunto con formas extremas de aniquilación del universo biótico. Existe una condición límite de *lo salvaje* impuesta a comunidades humanas y no humanas adscritas a lugares selváticos, bajo la fuerza de la herencia colonial y los ejercicios de control político y económico vigentes, donde se condenan selva y salvaje –por ‘su naturaleza’– a la extinción. Semejante realidad devastadora exige ubicarse donde aparentemente nada sucede, porque allí sigue aconteciendo la vida; ese lapso de tiempo y espacio imperceptible donde se fragua el cambio, el cual Gilles Deleuze (2021) explica como *el intervalo*. Me interesa situar la siguiente noción: lograr una visualidad de, desde, acerca y para salvajes, es hacer *cine* (movimiento) a pesar de la muerte. Las narrativas cinematográficas en estos entornos, cuando acuden a un compromiso político se antepone a las figuraciones agudizadas de la necropolítica; se oponen al desdén por lo salvaje. ¿Qué tiene que ver, en la espacialidad del cine, *el/lo salvaje* con los entornos de guerra, la complejidad del conflicto armado y los estereotipos de la violencia? ¿Cómo comprender esa superposición de capas históricas en las cuales se expresa la vigencia del salvaje colonizado en la violencia armada? ¿Qué implicación tiene el estatuto cinematográfico en el registro político de dicha visualidad?

La presente reflexión se basa en *Monos*, filme estrenado en 2019, dirigido por Alejandro Landes, para elaborar una aproximación acerca de la violencia en Colombia en el marco de los años inmediatamente posteriores al Acuerdo de Paz, firmado en 2016.² A lo largo de cuatro pautas –*las alegorías míticas como instancias de autoridad; el rol de los diferentes estereotipos de las mujeres en el*

² El filme se estrenó primero en el festival de Sundance en Estados Unidos y meses después en Colombia y América Latina.

escenario de conflicto armado; la infancia y los procesos de desmovilización e integración a la vida civil; y las poéticas de las geografías de guerra— se busca comprender, no la violencia, sino los modos en que el relato cinematográfico logra extenderla, más allá del relato oficial y los estereotipos, en tanto memoria compartida. En gran medida, el ejercicio mediático hegemónico contemporáneo produce retazos de verdad, compone otra forma de opresión sobre el conocimiento y el reconocimiento, por ello requiere un contra-discurso, no para completarlo, sino, para cuestionar el estatuto de verdad a través de uno de sensibilidad (que no se rastrea en imágenes de prensa y narrativas oficiales) y en cambio sí en la dimensión ética de la imagen, salvaguardando, a contracorriente, la dignidad de la vida.

Monos es una ficción aterrizada en el tuétano de una realidad violentada, por ello, adscribirla en algún género cinematográfico específico no ayuda a resolver los enigmas que plantea en la dimensión política de la realidad colombiana y latinoamericana. Será mejor comprenderla en tanto ‘hecho cinematográfico’ colocando entre diferentes grupos de personas “un caudal donde circulan documentos, sensaciones, ideas, sentimientos, materiales ofrecidos por la vida prefigurados por el filme” (COHEN-SÉAT, 1958). De esta manera, es posible avistar el universo fenoménico de la violencia armada en Colombia en su dimensión subjetiva, entenderla como un conjunto de movimientos y de imágenes (realidades) percibidas junto a otras no percibidas. Sin ánimo de contravenir la intención del director, este texto sitúa el lugar político del cual, según Alejandro Landes el filme, ‘no toma partido’, pues ‘prefiere desarrollar una narrativa alterna a la cinematografía existente en torno al conflicto armado’ quizá para apartarse de la densidad mediática que abriga la cobertura sobre el conflicto, y también para apartarse del enorme peso del cine de realidad y de la exigencia que hay sobre la tradición documental.³ Pero *Monos* formula un ‘común’ en contra de un ‘universal’ pues no otorga nunca el nombre de lugar preciso, ni una fecha, sino una reconstrucción de la violencia en ‘algún momento’ y en ‘algún lugar’ que pertenece a diversas geografías anticipadas por las mismas violencias, y que por lo mismo logra convocar sensibilidades en diferentes puntos de América Latina. Ese espacio de indeterminación común es válido sólo dentro del filme, sin embargo, para aterrizar la dimensión política es necesario hacer la operación de vuelta, salir del mundo de *Monos* y otorgar nombres y espacios concretos a sus violencias. Es necesario ese ejercicio ante la dificultad que encarna nombrar, recordar y organizar la memoria de la violencia, la mirada de las

³ Entrevista de Alejandro Landes, Canal 13, Colombia. Episodio 29 de <https://www.youtube.com/watch?v=xi6pkKKh1Fo>

infancias de guerra, de las mujeres combativas, y de los efectos de la vida mercenaria, y las subjetividades que de allí resultan. Toda esta complejidad debe situarse para averiguar cómo opera el estatuto del *salvaje* en los contornos de lo que hoy se conoce como violencia armada en Colombia.

De manera que, comprender el ensamblaje de sentidos históricos en *Monos* requiere necesariamente una disposición estética donde no se determinan tiempos, actores o lugares específicos a través de personajes (como lo haría un registro académico regular sobre el filme), sino instancias de sensibilidad del relato fílmico que atraviesan la memoria colectiva nacional. Es esta una resemantización poética del orden de la vida (y las vidas) desbordada(s) por las violencias mediadas por el lenguaje cinematográfico. Ello compromete una configuración de tiempos, no lineales sino existenciales; y otra configuración de espacios, no externos sino internalizados. Se trata del paisaje de la violencia armada reciente como una imagen fugitiva, siempre cinética, inscrita en la imposibilidad de establecer una única memoria compartida desde el primer cuadro, como algo existente y a la vez, 'inimaginable'. Así inicia el plano abierto donde se percibe una montaña alta de páramo (un ecosistema específico de algunos países de Suramérica) a suerte de iniciación visual para pisar la tierra, aún silvestre, silente, incómoda. El filme coloca de manifiesto la dupla seres *violentos/espacios salvajes* a través de un juego de narrativas audiovisuales dispuestas en una pulcra y bien realizada edición. No hay forma de leer este material sin estar en tierra, sin delatar el paisaje, sin tomar lugar. *Monos* encara directamente el problema del conflicto armado en Colombia y lo hace a través del salvaje.

Toma 1. Monstruosidad y salvajismo: figuraciones míticas como instancias de autoridad

La monstruosidad es un régimen de sensibilidad inscrito desde la colonización y actualizado por la geopolítica imperante en los confines del orden mundial. Quizá la monstruosidad más emblemática que acompaña la historia de sumisión en América Latina persigue el rastro de Calibán, esa figura que anticipa al niño, al monstruo y al esclavo a la vez, en la poética crítica de Georges Lamming (2015).⁴ Desde el condicionamiento colonial, el salvaje ha sido objeto de deseo (para

⁴ Comenta Georges Lamming en *Los placeres del exilio*: "Calibán no puede revelarse en ninguna relación consigo mismo, porque no tiene ser que sea reacción a las circunstancias impuestas a su vida. No se le ve como una posibilidad de espíritu capaz de fertilizar y ampliar los recursos de una visión humana. Calibán es el propio clima en que los hombres

hacerlo dominable, domesticable, civilizado). Pero este deseo no refiere enteramente a un sujeto, sino a una articulación producida a partir de la diferencia extrema incorporada a un estereotipo sobre el que recae el menosprecio y el fastidio. Se trata de la dialéctica entre un modo dominante de ver el mundo y una experiencia compleja, y acomplexada, de ser visto en el mundo, como lo alertó Frantz Fanon en *Piel blanca, máscaras negras* (2009). Lo salvaje funciona como un horizonte de visibilización, denuncia y repulsión de lo monstruoso inscrito en visualidades específicas, produce presencias, pero no es una esencia sino una narrativa adosada a personas, geografías y al sedimento simbólico de las fantasías civilizatorias de Occidente. Como afirmó Georges Lamming, se trata de “una condición” (2007, p. 185).⁵ Con *Monos* se da esa apertura hacia esa condición monstruosa de habitar el linde entre la vida y la muerte.

La iniciación hacia esta condición salvaje se da desde la primera escena, cuando el filme enseña un grupo de jóvenes jugando con los ojos vendados, lo que puede entenderse como un partido de fútbol. Las implicaciones de este deporte en la trama social y política latinoamericana develan de entrada un primer acercamiento a la condición precaria, inscrita en el comportamiento de las comunidades juveniles, más ‘próximas’ a lo animal y lo pasional, pero también a lo ‘tribal’ como antítesis de lo político-civilizado y, sin embargo, es ese el escenario donde se configura la complejidad entre las relaciones sociales. No obstante, como afirmó Ryszard Kapuscinski, “en América Latina, la frontera entre el fútbol y la política es tan tenue que resulta casi imperceptible” (KAPUSCINSKI, 2006, p. 8). El juego dispuesto en el espacio fílmico tensa la relación vida y muerte, hasta hacerla una condición ritual, donde el sentido de existencia se expone a la absoluta saturación de las precariedades de ese grupo de adolescentes inscritos, no en su espacio lúdico, sino en el de las violencias de la política.

Lévi Strauss comentó en el *Pensamiento salvaje*: “en el juego, ganar es ‘matar’ al adversario” (STRAUSS, 1997, p. 57-58). En este sentido, la narrativa del filme coloca en evidencia la capacidad para disputar roles, bandos y el campo mismo del juego, que finalmente es el de la vida en su forma mítica (lúdica, ritual) y en su forma necropolítica (en lo que son ‘esas’ vidas indeterminadas sin un

encuentran la naturaleza de ambigüedades y en que, según su deseo, cada hombre intenta una resolución, intentando, a la vez, asesinar el pasado. La historia de Calibán, porque su historia es muy turbulenta, pertenece por completo al futuro. Es el viento que nos recuerda que el conflicto se ha escondido” (2015, p. 179-180).

⁵ En referencia a la distinción que hace Georges Lamming en *Los placeres del exilio* donde afirma: “No se le permite a Calibán distinguir, porque los ojos que registran la personalidad deben pertenecer a una persona, deben derivarse de una conciencia que pudiera considerarse como una persona. Y Calibán es una condición” (LAMMING, 2007, p. 185).

destino definido, salvo el de la muerte violenta). Por tanto, la condición mítica del salvaje configura también un modo de relación, de inmersión dentro del relato de las violencias actuales en Colombia, ya no desde ese horizonte colonizador, sino actualizado en el horizonte gubernamental contemporáneo.

Hay un cambio semántico que gira del mito de la dominación hacia la administración de las vidas ‘salvajes’, centrado en el usufructo de lo que se puede obtener de esas vidas ‘huérfanas’, orilladas a la zona del no-ser, excedentes y disponibles a toda actividad de renta cuyos capitales les son ajenos (FANON, 2018; MBEMBE, 2016). El valor de las vidas expuestas en el filme delata una transposición histórica donde el valor simbólico del salvaje no acompaña su valor económico, ni se compara a lo que Judith Butler (2010) entiende como las vidas que pueden ser lloradas. Esto es evidente en la transacción que presenta la figura de la mujer médica, blanca y extranjera secuestrada, cuyo cautiverio es la prenda de ingreso monetario para la organización. En este fondo narrativo surgen dos personajes cardinales: *el mensajero*, un varón enigmático y *Shakira*, una vaca cuya muerte será el detonante para comprender el linde entre animalidad y humanidad que inscribe el filme.

El mensajero aparece con un gesto riguroso durante un entrenamiento de resistencia física. Es un soldado fornido que entra en escena sobre un caballo blanco. Su humanidad defectuosa se devela cuando desciende del animal y se revela la escala de un pigmeo disciplinador para dar órdenes traídas de ‘alguna parte’ a la tropa juvenil conformada por varones y mujeres. El clima autoritario da por hecho un marco de guerra. *El mensajero* es un personaje transitorio, va de paso, encarna un metapoder que vigila, coordina, ordena y a la vez sostiene la vida, porque provee el alimento; todo lo trae de un espacio superior.

En esta evocación del *mensajero*, el papel de una figura antrozoomorfa y mítica como el centauro, cuando administra un poder, tiene que ver con la configuración del estatuto moral de toda comunidad jerárquica cuyo mandato central es la obediencia, específicamente exigida a la infancia. De ahí que las exigencias de lealtad y las pruebas que se imponen en el grupo conformen el semillero de guerreros.⁶ No hay una causa ideológica, no hay una justificación o explicación de su condición allí, sólo reciben órdenes. El juego de apariencias que engrandecen las escalas humanas

⁶ Esto puede rastrearse en los informes y análisis sobre la niñez reclutada a la fuerza en el conflicto armado, donde, el condicionamiento leal al grupo impone diferentes pruebas y roles que implican secuestro, tortura, acompañamiento sexual y asesinato. Véase UNICEF, *Infancia en tiempos de guerra: ¿los niños de Colombia conocerán por fin la paz? Informe de Alerta sobre la infancia amenazada en Colombia*, marzo 19 de 2016.

(en tanto defectuosas) se alza como mandato, e inscribe un adoctrinamiento basado en la pérdida de sensibilidad como requisito de supervivencia no de cada cuerpo, sino del grupo. Por otro lado, este varón diminuto pero fuerte enaltece su estatura al afirmarse sobre 'la bestia' (el caballo), para imponer en cada instrucción un indicio de autoridad. Una imagen similar procede de la época colonial con el colonizador; el varón militar fue un súbdito impositivo regido por un poder externo, el de la metrópoli, mientras oprimió al colonizado, sentado en la bestia. El *mensajero* presenta una humanidad servil que, a su vez, ejerce el poder sobre presencias inferiorizadas –adolescentes barbarizados e infantilizados; 'esclavizados', aptos para estar en la guerra y sin 'poder' de autodeterminación.⁷ De manera que un adolescente armado (o muchos) está condicionado por los mandatos de la organización, una estructura donde participa, a la vez que desaparece la voz propia marginando al límite la capacidad de escucha.

El lenguaje de la guerra es, ante todo, visual. La carencia de una apertura estética hacia el diálogo y las facultades hápticas del grupo de adolescentes colocan a la deriva el problema de la subjetividad de quienes conforman sus milicias. De ahí que sea más fácil acudir a los estereotipos como imágenes fijas de la violencia. En el caso de los grupos al margen de la ley, los menores de edad reclutados en el conflicto armado son considerados como víctimas y bajo las nominaciones de los alias sostienen el anonimato. De cierta manera, dejaron su ciudadanía en suspenso mientras atraviesan el trance etario de indistinción. Se trata siempre de una población carente de identidad individual y a la vez, tomada como excedente social. El paso a la adultez en el medio guerrero es poroso, pero jurídicamente está bien diferenciado; al cumplir la mayoría de edad, los jóvenes, víctimas de reclutamiento, delinquen y adquieren estatus de victimarios.⁸ De repente, de la clandestinidad saltan al estereotipo, se hacen visibles en una instancia inmóvil que congela toda disposición perceptiva, siguen acallados en su otredad. Aquí se tensa la dialéctica entre el silencio y la palabra del salvaje cuando pasa del mutismo, no al diálogo, sino a la blasfemia en tanto gesto de frustración y rebeldía; como lo hizo Calibán cuando aprendió la lengua de Próspero sin obtener la autonomía de su isla (LAMMING, 2015). Entonces, el cerco identitario de las juventudes

⁷ Cuando se hace referencia a la masculinidad militar se toman en cuenta los vínculos entre armas, hombres y violencia presentes en el conflicto armado y la política militarista en Colombia, donde se inscribe una presencia estereotipada de la figura del varón de guerra. Véase: MARTÍNEZ G. Lina M. (2018).

⁸ La ley de víctimas en Colombia -Ley 1448 de 2011-, por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral de las víctimas del conflicto armado interno, establece en el artículo 3, parágrafo 2: "Cuando los niños, niñas o adolescentes hubieren sido víctimas del reclutamiento ilícito, deben haber sido desvinculados del grupo armado organizado al margen de la ley siendo menores de edad para acceder a la indemnización".

combatientes se alza en estereotipos paralizantes de infantes a bestias.

De esta manera, el filme encara sensiblemente las conductas emocionales de la adolescencia como un intersticio psicológico colectivo, estableciendo un antecedente para observar el marco miliciano insurgente desde una perspectiva diferente al juicio social, que casi siempre recae sobre el varón guerrillero (ya adulto) en tanto verdugo. El cuestionamiento sobre el tiempo que viene ‘después de la violencia’ y la capacidad de reinserción social después de un Acuerdo de Paz, como el firmado por el gobierno colombiano y las FARC en 2016, fue una pregunta latente ante la cual la sociedad debía construir la respuesta, o al menos, la capacidad de abrir campo al diálogo. Después de todo, las infancias en guerra no son las únicas condicionadas por el conflicto, también Monos propone ese cuestionamiento especular con el resto de la sociedad ‘civilizada’.

La película rodada entre 2017 y 2018 (marco de post-acuerdo) pone en evidencia que el futuro en este Sur va más allá de discursos tecnocientíficos frecuentes en el norte global porque en estos confines del planeta, el futuro –al menos el derecho a imaginarlo– tiene que ver con la capacidad de integración de una sociedad fragmentada por diferentes niveles de ‘irracionalidad’ e ‘insensibilidad’. Esto implica establecer diferentes caminos para un acuerdo entre ‘humanidades’ empezando por el cambio de perspectivas y narrativas sobre el conflicto armado y sus actores. Quizá de esta manera se convoque a pensar el fin de la guerra bajo un principio de paz; no a la inversa: terminar la guerra para construir la paz –como sostiene el imaginario generalizante del discurso oficial.

La paz, prevista en el vasto paisaje silente y húmedo de páramo, puede entenderse en tanto principio (natural) de vida, en oposición a la muerte violenta, gestionada y administrada como forma de relación con el otro. De esta manera la simbología de lo natural y animal es determinante, ahí la importancia de algo impensado en ese espacio, como una vaca, llamada *Shakira*. ‘Cuidar a *Shakira* para tener leche y sostener la vida’ fue el encargo del mensajero. Extendiendo una desviación de Rómulo y Remo, la vaca funge como mito fundador en el filme. La naturaleza animal de la madre que provee alimento, encarnada en *Shakira*, fue traicionada por la manada salvaje, cuando en un descuido, *Lobo*, el jefe de la manada se distrajo para copular con *Lady*, su mujer (el fruto prohibido; la manzana de la discordia). *Perro*, uno de los personajes más bélicos del grupo, el más moreno de los varones y, por ende, el que encarna ‘lo más salvaje’, el monstruo, asesina a la vaca. *Shakira*, el principio integrador y portador del alimento no existió más; un primerísimo plano sobre su ojo

delata su muerte. El encuadre de *Shakira* recuerda al filme *Dios y el diablo en la Tierra del Sol* de Glauber Rocha, cuando aparece el cráneo de una res como sinónimo de hambruna en un desierto vasto y silente. No obstante, en *Monos*, la muerte se presenta como una contradicción porque el paisaje no es desolado, es frondoso; el ecosistema de páramo es la cuna del agua, de la vida y la exuberancia. En este contexto, la muerte no es némesis de la existencia en su forma natural, no es equilibrio, se presenta más bien como una saturación de contradicciones de las sociedades en entornos de guerra, donde el deterioro del medio biótico hace parte del estado permanente de destrucción.

El estado de guerra es una instancia de desertificación moral y emocional, de anestesia social, de parálisis ante la vida, donde la muerte violenta se naturaliza. Por eso el *mensajero* reitera las órdenes sobre la tropa, la repetición posibilita toda ideologización, mientras la violencia se practica como modo de relación con la vida y con los vivos. Se naturaliza la violencia de los violentos (VARELA, 2013). Entonces los adolescentes de la guerra no son violentos por primarios o precarios, o por irracionales, sino porque han sido disciplinados bajo una forma guerrerista de habitar el mundo, y ese modo de relación contradice el cuidado. Por ello, cuando el grupo recibe el encargo de cuidar tanto de *Shakira*, como de la *Dra.* (la mujer secuestrada), una vida animal y otra humana, fracasa.

Bajo la mirada guerrerista patriarcal es posible posicionarse sobre el animal, así sea el que sostiene la vida, hasta la muerte. En cambio, frente a otra vida humana, ajena al colectivo, se anteponen todos los condicionantes sociales, culturales, de edad, género, raza y por supuesto, estatus económico. A través de la *Dra.* se asume el rol social buenos o malos y allí, a través de la tortura y el secuestro se subyuga el privilegio. Esa segunda vida, se lastima, pero no se extingue. Este complejo escenario detona dos aspectos: en primer lugar, hay un juego entre los significantes de *Lobo* y *Perro*, donde el primero ejemplifica la lealtad con la manada, y el segundo, encarna la 'rabia'. A la inversa de las fábulas, aquí se trata de humanos animalizados asumiendo su propio destino como moraleja.

Lobo asume la culpa de la muerte de *Shakira*, la vaca, y termina con su vida; un final ejemplar en compensación por su falta de liderazgo. La doctrina moral del héroe masculino y las formas de autocastigo e inmolación están al margen de un condicionamiento emocional extremo donde, ceder al erotismo no declara una distinción visible entre la ternura (como vulnerabilidad) y la pasión (en tanto animalidad irracional).

En segunda instancia, el nombre *Shakira* para la vaca establece un punto de conexión externo a la narrativa del filme, y le otorga especificidad geográfica al aludir a una de las cantantes colombianas más reconocidas en la industria musical internacional. Esta parte puede ser un guiño de humor sobre la base de un conocimiento popular. Sin embargo, surge otro vínculo, dado que Shakira, la cantante, tiene un sencillo de 2009 llamado *Loba*, en cuyo video musical performa una serie de movimientos animales. De aquí surge el vínculo con Rómulo y Remo en la mitología romana, una de las bases de la civilización occidental. Momentos después de la muerte de *Lobo*, *Pitufo*, el más pequeño, comenta: ‘A *Shakira* le salió más rica la carne que la leche’. Con esa afirmación descarnada indicó que el asesinato de la vaca no fue una muerte en vano, no fue una muerte de desperdicio –como lo fueron las 6.402 vidas perdidas en el fenómeno de los falsos positivos.⁹ La milicia asesinó a la vaca que les proveía alimento y la engulleron. Esta secuencia recuerda el ciclo de la vida más allá de su condición caníbal. Ese proceso indigerible refiere más al sentido matricida en un contexto de guerra donde la muerte sucede en un instante de locura o en un segundo de hastío en el cual los mercenarios son lanzados al vacío del relato de la historia.

A través de la ironía y el humor ácido, la conexión con el público permite extrapolar lo que sucede en el filme, pues se abre un espacio emocional que alberga a la comunidad del país después de los diálogos del Proceso de Paz, pero también alberga a todas las geografías donde llega la música de la cantante en un escenario globalizado, propio de sociedades matricidas y fratricidas. De esta manera, se infiere un despliegue del problema colombiano a un colectivo más amplio. Los personajes en *Monos* no son personas, sino formulaciones de tipos para caracterizar determinados estados emocionales compartidos y otros difusos compartidos en colectivo. Ahora bien, las formas de narrar la violencia en Colombia no siempre han sido objetivas pues se trata de reconsiderar los diversos estadios de la ‘propia’ o ‘apropiada’ condición salvaje que linda con lo ‘irracional’, lo ‘inimaginable’, lo ‘insospechado’. En vez de ‘hacernos los locos’, se trata de hacernos cargo ‘como locos’ de los delirios expuestos en común, como afirmó Roger Bartra, “creer en la locura sobre la locura se convierte en ironía” (BARTRA, 2022, p. 243). De modo que, en condición de guerra, la ironía permite construir algunos esquemas de supervivencia y relación con los otros.

Quizá, esto se expresa en el juego de palabras del título: *Monos* en tanto monólogos. Ahora

⁹ Jurisdicción Especial para La Paz JEP. Comunicado 019 de 2021. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/La-JEP-hace-p%C3%BAblica-la-estrategia-de-priorizaci%C3%B3n-dentro-del-Caso-03,-conocido-como-el-de-falsos-positivos.aspx>

bien, en la desambiguación del significado local, 'mono' se le dice al rubio, al blanco civilizado, y también al primate, como dos extremos de una línea circular. Civilización y barbarie; gravedad y humor; vida y muerte. El filme logra posicionar la importancia de un vacío al abordar un grupo de adolescentes sin delatar su historia personal, ni la de la organización a la que pertenecen. Sin grandes tramas o historias que contar, la realidad de la manada se concentra en una serie de torpezas contingentes expuestas en constantes titubeos y diálogos cortos, donde apenas se perciben rasgos propios de cada presencia. *Monos* logra abrir campo a ese espacio vacío donde la maldad o la bondad no se concretan en una forma definida, el espacio donde se deshace el juicio social. Hay una suerte de liberación del prejuicio. Entonces, se trata también de los monólogos de la conciencia del público, en tanto observador de un conflicto que puede tomarse como próximo o ajeno. *Monos* entrafña diversos significantes de humanidad partiendo del salvajismo.

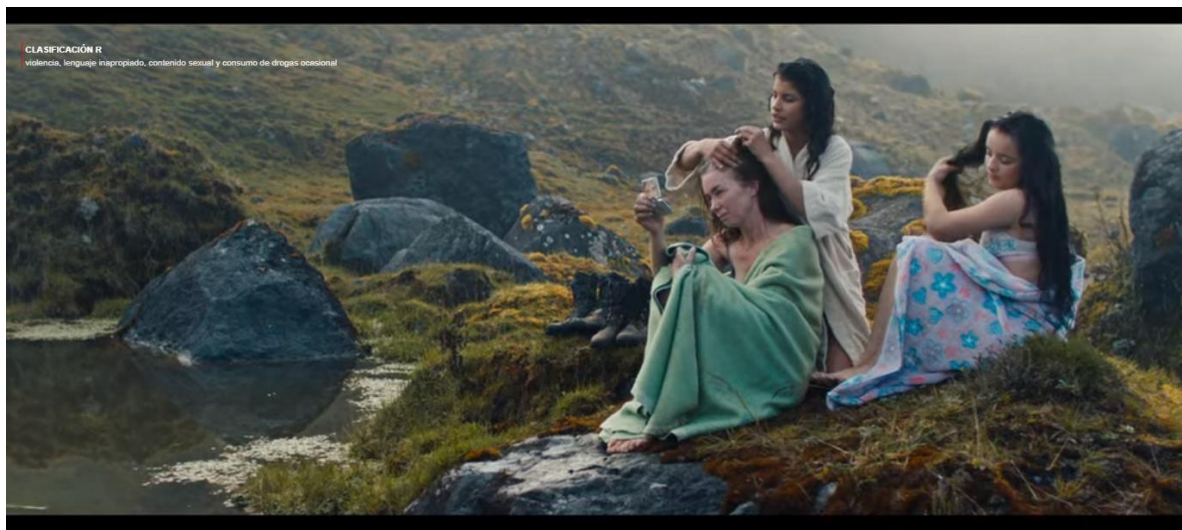
Toma 2. Animalidad(es) de mujer

Hay tres perfiles femeninos que juegan el rol de las contradicciones salvaje-civilizada en el filme. *La sueca* toma el rol de una Eva, seduce, engaña, incorpora la tentación a través de diferentes mecanismos que van desde su cuerpo hasta el uso de alucinógenos. Visibiliza el juicio canónico sobre la mujer salvaje en tanto objeto de deseo irracional. *Lady*, otro personaje, lleva este nombre de uso popular en Colombia, siendo la mujer más morena del grupo, quien a su vez cae en diferentes juegos de seducción, traición e interés por ascender en su status dentro de la organización. *Lady* presenta el blanqueamiento, un intersticio paranoide de indeterminación identitaria donde se repudia la condición propia y se fantasea con la del opresor (FANON, 2009). *La Dra.* una médica extranjera, una 'gringa', presenta también el estereotipo de la blanca, excesivamente calculadora y racional. El desarrollo del personaje es interesante en cuanto al rol de poder que inscribe, pese a su breve aparición. Por una parte, su condición de secuestrada no le impide ofrecer a la *Sueca* un cambio de vida si la libera. Aquí, el poder de negociación de la blanca refiere más al engaño colonial, al modo de la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel (KOJEVE, 1982) que a la pericia del propio personaje.

Los roles de esclavo y amo fueron encarnados por mujeres al envés de la narrativa crítica, que suele anunciarse en clave masculina, lograron tejer escenas clásicas del acervo pictórico-religioso de la modernidad, aludiendo a las venus surgidas del agua, donde, en instantes sutiles de cuidado corporal, se logró construir un 'presunto común de la feminidad' en prácticas como el trenzado de cabello durante el baño (Figura 1). La desnudez femenina al momento del aseo ubica un breve

espacio de ternura y seducción, particularmente negado a los varones –despojados de ello, su naturaleza se aproxima más con lo guerrero, sucio, abyecto–. Las mujeres guerreras, guerrilleras y excombatientes del conflicto armado en Colombia se contraponen al imaginario predominante de ‘las víctimas’ o las mujeres que han quedado soportando las consecuencias de la guerra y el desplazamiento forzado. Por lo tanto, las guerras han sido también masculinizadas, despojadas de todo formato afectivo y toda capacidad de ‘reinserción social’.¹⁰

Figura 1 – Escena de baño de las mujeres –Lady, la Dra. y la Sueca. 7’ 16”



Fuente: Alejandro Landes, MONOS (2019)

Pero también es importante destacar, que esa inversión de género ama-esclava; adulta-niña, a diferencia del relato masculino entre Calibán y Próspero, abre un campo emocional hacia la ternura, la decisión, la protección. Si bien, en *Monos*, las mujeres son caracterizadas con emocionalidades ambiguas y encriptadas, ninguna mujer parece tener un código ético definido, salvo *Rambo*, una figura más andrógina. El personaje de la Dra. en su rol de secuestrada, a menudo nombrada por su profesión y en una ocasión por su nombre propio en las noticias, indicando su jerarquía científico-social y racial, se contrapone a las mujeres adolescentes de esa agrupación insurgente de selva. La capacidad de nominar o visibilizar públicamente una vida única y propia sobre las demás, da cuenta de una vida que importa, frente a las que no (BUTLER, 2010). La primera es una vida digna de duelo, las segundas, no. Aquí se alerta sobre la sensibilidad colectiva, sobre la capacidad de respuesta social frente a los duelos que duelen. De manera que la precarización debe

¹⁰ Véase COMISIÓN DE LA VERDAD, ‘La delgada línea’, 2022 <https://www.comisiondelaverdad.co/mujeres-y-personas-lgbtqi#>

comprenderse como un estado de empobrecimiento psíquico y material que impide apreciar y cuidar la existencia, no se trata de un estado salvaje en su forma natural, sino de un proceso de salvajización en un contexto extremo, como el cautiverio, el reclutamiento y la guerra. Es esta la herida del salvaje, denotada en el Calibán de Shakespeare, la de-formación en monstruo. De aquí que el núcleo emocional, más que el racional, esté tan presente en el odio, la repugnancia, el miedo, la ausencia, la carencia. La herida es lo salvaje. La herida salvaje no se origina por un único hecho preciso, por el contrario, se trata de violencias superpuestas que chocan contra toda pretensión de reconocimiento.

El filme resuelve esta tensión en la escena del cortejo entre la *Sueca* y la *Dra*. Tal situación no surgió desde el cerebro reptil, desde el ‘deseo salvaje’ de la guerra, que es el bélico-masculino, más bien, se trata de una manifestación de la tensión maternal a contracorriente de la ausencia de afectos durante el cautiverio. *La Dra.* es el único personaje adulto que permanece con el grupo de adolescentes, su secuestro puede entenderse como analogía del enclaustramiento de sus conciencias. Esto es más comprensible al detallar que *la Dra.*, pese a todo pronóstico de supervivencia (de una blanca en la selva), logra liberarse y hallar el camino de su propia salvación. La psiquis que encarna la mujer, no blanca sino mayor, refiere precisamente a que, bajo una conciencia adulta, no necesariamente correspondiente con la edad adulta, es posible encontrar el camino de escape de toda ruta de ideologización. Asunto que se extiende a todo el colectivo desmovilizado durante el Acuerdo de Paz, en la imperiosa necesidad de desarticularse de la organización, del alias, de la construcción clandestina de identidad grupal hacia la individual, y encontrar el estado adulto que le permita vincularse a la reintegración social, desde una subjetividad más definida. Esto es, cambiar todo el esquema de relaciones de dependencia que lo abocaron a habitar su estatus de combatiente.¹¹

La adolescencia es una instancia central para visibilizar la infancia combatiente en el filme. Sólo en la secuencia de escape se muestra la infancia rural, testigo de las atrocidades de la guerra. Los tres niños de la familia que acogió a Rambo perfilan esa mirada testigo, sólo de manera transitoria. La infancia funciona como una bisagra, está ligada al porvenir –el futuro en su sentido

¹¹ El énfasis en el aspecto de identidad civil en el proceso de reintegración es de capital importancia, porque ha llevado, en la praxis a procesos de estigmatización por parte de la sociedad civil donde se acoge mejor a la víctima que al desmovilizado. Es visible cómo en muchos casos los antiguos combatientes preferían comentar que eran desplazados para conseguir empleo o casa, en vez de decir que eran desmovilizados. Véase (PATIÑO OROZCO; PATIÑO GAVIRIA, 2012)

práctico— y a la maternidad, la cual remite de nuevo a los procesos de continuación de la memoria, incluso en el bando insurgente. Maternidades deseadas, indeseadas o forzadas circulan en todo el ámbito de reproducción de las comunidades que no participan de lleno en las organizaciones armadas legales o insurgentes. La saturación de alegorías en *Monos* alerta sobre un posicionamiento en clave femenina que establece otras formas de reconstrucción histórica en medio del entramado de procesos opacos y zonas de indistinción en el marco de post-acuerdo. El futuro del acuerdo implica la escucha en todas las dimensiones. La mirada de *Lady* frente a los niños, en ese absoluto silencio que deja la muerte súbita y violenta de los padres, es acompañada por el sonido de un contrastante concurso en la televisión donde se escucha ‘¿quién tiene la suerte de estar del otro lado de la pantalla?’. Ese instante delata la multiplicidad de perspectivas sobre la guerra y delata también la condición real de todo espectador: ser ajeno a la guerra.

Por otra parte, hay otro registro del bando insurgente, desde las mujeres. Ante ello, la Comisión de Género de la Comisión de Verdad, brinda una luz de escucha en la recolección de relatos que ha reconstruido:

Ser mujeres insurgentes implica una doble trasgresión al patriarcado. El orden patriarcal nos asigna a las mujeres unos determinados roles, de manera que [...] ser una mujer insurgente significa una transgresión doble. Una transgresión a los roles tradicionales que: ‘desde su casa crie los hijos y sea buena, sumisa, obediente y dedíquese a la familia’. Y la segunda, una mujer metida en la política, que es un ámbito asignado a los hombres [...] y además en la política armada [...] ahí hay una transgresión fuerte.

[...]

Esta última palabra: resistencias, articula el pasado y el presente de las mujeres insurgentas. Según sus voces, ante el disciplinamiento liberaron la imaginación; frente a la violencia, la tortura, la discriminación y la crueldad respondieron con firmeza y sensibilidad; al proyecto de muerte le han contestado con sanación colectiva; al patriarcado con insubordinación trasgresión y persistencia y ante la violencia han construido espacios de contención y acogida. Todas las experiencias obtenidas en el marco del trabajo adelantado: dentro de sus organizaciones, en relación con su lucha contra el Estado, después de dejar las armas y en los procesos de construcción de paz a lo largo y ancho del territorio nacional están atravesadas por las resistencias. (CDLV, 2021).¹²

¹² La Comisión de la Verdad y el acondicionamiento del enfoque de género ha logrado crear un capítulo inadvertido sobre las mujeres combatientes, en contrapunto con mujeres víctimas no movilizadas: ‘Con esas palabras y en ese manifiesto se reconocen mujeres que pertenecieron a las guerrillas: Movimiento 19 de abril (M-19), Ejército Popular de Liberación (EPL), Movimiento Armado Quintín Lame (MAQL), Partido Revolucionario de Trabajadores de Colombia (PRTC) y Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP), quienes en diálogo con la Comisión de la Verdad se reivindicaron como insurgentes, apelativo otorgado por el Estado, que apropiaron y resignificaron para autodenominarse Insurgentas. Allí también se sintieron convocadas algunas mujeres que hicieron parte de opciones políticas no armadas como el Partido Comunista de Colombia Marxista - Leninista (PCML), Partido Comunista

La emocionalidad de las mujeres en estas declaraciones enseña también que la insurgencia está vinculada a un entramado de expectativas, donde la paz –o al menos el acuerdo– es principio de reconstrucción y sanación. Ellas mismas son agentes de esa reconfiguración de sentidos en contra de lo que Rita Segato llama ‘mandato de masculinidad’ (SEGATO, 2016). Este da por sentado que el agresor se construye en torno a la agresión: el insurgente en torno a las armas; el soldado en torno a la victoria anti-insurgente, igualmente bélica. Ninguna de estas formas de violencia permite agencia de cambio y tampoco construye mundo. Es la estela de la guerra la que deja un acumulado de defectos emocionales, no al contrario. No es la población campesina, rural o ‘salvaje’ la que nutre la guerra, sino el impulso estereotipante de la guerra la que margina primero los lugares y luego sus comunidades. ¿Cómo sostener la vida –alimentos, animales, comunidades, saberes– en los confines de la muerte?

Toma 3. Humanidades post-acuerdo

Rambo es el personaje emocionalmente más trabajado del filme –llora en silencio, es apasionado, se enamora, se solidariza con *Lady*, se opone a la traición, huye y maneja un cierto sentido de conciencia– sin embargo, su presencia alerta un estado intermedio diferente a los estereotipos de género en el grupo. Su cuerpo está matizado por la condición andrógina, pero presenta algunos rasgos presumiblemente femeninos. Es el único personaje de la organización que huye, en aras de construir un destino más propio, menos condicionado por el mandato gregario. Después de la intensa fuga y sin poder reponerse del duelo de sus cuidadores, es rescatada por un helicóptero del ejército, donde es declarada como NN. Esta forma inaugural de reconocimiento oficial partiendo del desconocimiento recuerda que los infantes reclutados para la guerra se presumen como aún no ciudadanos; su forma de vida ha sido la clandestinidad, una suerte de cimarronaje al margen de toda forma de distinción – funcional para los abusos de autoridad por parte de dirigentes de las organizaciones al margen, y para las narrativas generalizantes del Estado y los medios de comunicación.¹³ La frase final del militar en el helicóptero –‘estamos esperando instrucciones, qué hacer con el NN’– debe ser una frase que retumbe en el reconocimiento social

Colombiano (PCC) y la Corriente de Renovación Socialista (CRS). <https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/voces-de-mujeres-insurgentas-la-historia-contada-desde-otro-lugar>

¹³ Véase la Compilación de Noticias ‘Niños NN en las filas de las AUC’ del 7 de abril del 2014 como ejemplo. <https://www.hchr.org.co/index.php/compilacion-de-noticias/108-ninos-y-conflicto/4779-ninos-nn-en-las-filas-de-las-auc>

hacia los actores del conflicto armado después del Acuerdo de Paz. Debe contemplarse también las edades y la capacidad de responder a nombres propios, en vez de nombres de guerra. Pero la nominación como NN no empieza por el Estado, es una práctica de identificación grupal en detrimento de la individual, que los grupos al margen de la ley –tanto guerrillas como paramilitares– han empleado históricamente.¹⁴ El uso de ‘alias’ tiene doble utilidad, por un lado, encubre la identidad como estrategia para huir de la vigilancia oficial, por otro, implanta una personalidad guerrera (específicamente bélica).

Rambo delata que el proyecto de deshumanización de los combatientes no siempre es cumplido a cabalidad. La condición ‘post-humana’ de *Rambo* tiene que ver más con la noción de supervivencia, como un rasgo propio de sostenimiento raso de la vida muy próximo a la conducta animal y por supuesto, un posterior formato humanitario, dispuesto en la integración a la vida civil, que no depende sólo del individuo sino del acompañamiento social. Tomando a *Rambo*, ese nombre masculino de un personaje épico de la cinematografía guerrera de las décadas de 1980 es posible inferir que los sobrevivientes de la guerra son ‘rambos’ que han encubierto sus condicionamientos de feminidad para sobrevivir. Pero si se toma en cuenta al personaje de la *Dra.* es posible observar cómo la condición femenina adulta es una instancia necesaria para sobrellevar la crisis y liberarse o integrarse en el retorno a la vida civil. En este punto, en *Rambo* se percibe una persistente conciencia femenina, una que no va acorde con la programación guerrerista de exterminio y minusvaloración de la vida. Tanto varones como mujeres armados se han condicionado al estereotipo de la masculinidad armada y así mismo, han sido precarizados emocionalmente en el relato de la guerra en Colombia. Esa doctrina también ha recaído sobre los grupos militares oficiales. Aunque el soldado no emplea el ‘alias’, es nominado por su apellido paterno; su nombre también desaparece subordinado ante el aura vertical de la patria. El varón de guerra no es una condición que recae sólo sobre los hombres, en las mujeres juega roles determinantes de deshumanización en su condición de ‘hembras guerreras’.

Ahora bien, ser hombre no implica ser bélico, es el condicionamiento social de masculinidad guerrera como método de precarización emocional se ha acomodado primero sobre los hombres, y luego sobre las mujeres combatientes. Las facultades sensibles de los varones (bélicos) en la

¹⁴ Véase el informe de la CIDH, El delito invisible Criterios para la investigación del delito del reclutamiento ilícito de niños y niñas en Colombia <https://www.corteidh.or.cr/tablas/26271.pdf>

actualidad los posiciona como irracionales, culpables, rabiosos, traidores, gregarios, adolescentes; persistentemente infantilizados. Si un hombre muestra un atisbo de ternura es juzgado como feminizado, fragilizado; castrado emocionalmente. Así mismo, el actor armado es visto frecuentemente como un/a salvaje si viene de un grupo al margen, y como héroe o heroína, si viene de la fracción oficial –canonizados por el aparataje mediático de los desfiles de independencia: ‘las chicas de acero’, ‘los lanceros’, comandos especiales y demás, por ejemplo. Ambos estereotipos deben ser drásticamente cuestionados en el marco de post-acuerdo. Por su parte, los adolescentes desvinculados del conflicto conforman uno de los problemas más presentes en el marco de la integración social, en particular, cuando se trata de juventudes rurales. El grupo de *Monos* es conformado por diferentes presencias de las que apenas se presumen las huellas de sus lugares originarios. Se trata también de un proceso de racialización sobre los fenotipos y las topografías de origen, las cuales suelen ser las más decisivas a la hora de la ‘reinserción’ social. En este sentido, la integración de los desmovilizados no siempre es un retorno al lugar de procedencia, sino el choque entre una frustrante contraposición de geografías.

Toma 4. Poéticas del entorno

Este punto es clave para comprender que las identidades bélicas, desmovilizadas, desplazadas y todas las que inscribieron sus cuerpos en campos de guerra están, también, atravesadas por geografías de guerra. El filme presenta la poética de la hidrografía –del páramo a la selva, de las lagunas a rápidos de ríos furiosos– como una meta-narrativa donde la guerra como instancia de muerte es algo que se vive por donde fluye el agua, en todo el territorio nacional. Los exuberantes epicentros ecosistémicos de vida delatan la paradoja de la muerte en Colombia. La horizontalidad y globalidad de la guerra funciona como un clima que lo envuelve todo estereotipando los ‘nichos del salvaje’, esto se extrapola también a otras regiones del planeta.

El mundo viviente, al margen de todo parámetro de ordenamiento y dominación, ha recibido de manera reiterada la denuncia civilizatoria y ello implica la estereotipación de la vida, en todas sus formas existentes –animales, bosques diversos y comunidades humanas en tanto salvajes (originarias, insurgentes, militantes, entre otras) en tanto peligro. En los entornos de los necropoderes, la vida –y sus formas de resistencia– constituyen una amenaza. Por lo anterior, es imperante considerar las particularidades que ofrece el medio biótico y su participación en el conflicto, bien sea en su forma de protección, camuflaje, explotación o zona de resguardo. Siguiendo a Alejandro Castillejo Cuéllar,

ex-comisionado de paz en Colombia, la topografía es una dimensión central en la narrativa de reparación, ya que define o marca las formas de interacción entre grupos armados y comunidades rurales; marca también las pautas culturales de cada región; y funciona como agente conector entre las memorias ancestrales (por ejemplo, de las comunidades negras e indígenas) y las urbanas (CASTILLEJO-CUÉLLAR, 2020).

En *Monos*, el seguimiento de la cámara a la altura siempre del cuerpo hace evidente que quien ve, quien filma, es otra persona –una escala humana. Sin embargo, cuando *Rambo* resulta tendida en la orilla del río –después de un seguimiento intenso a través de tomas subacuáticas, primerísimos planos y encuadres muy cerrados, un silencioso plano aéreo interrumpe la proximidad con el medio fluvial. Desde lo alto se aprecia la diminuta escala de su cuerpo exhausto, tendido en la playa del río. La perspectiva del rescate es aérea, siempre busca recoger lo caído. El corte de la escena nos aproxima a *Rambo* de nuevo, sentada en un helicóptero militar. Acto seguido aparece la ciudad, el helicóptero militar irrumpe la paz de ese encuadre; ella ha sido rescatada. Ya al interior del aparato, su mirada enfoca la lente de la cámara, un plano cerrado se queda con el llanto. El filme termina en este cruce de miradas. El paisaje selvático es memoria de todo lo vivido, pero en ningún modo es un asunto superado.

Encuadres visuales y mercado: reflexión final

La canonización estética del estereotipo de las violencias suramericanas mantiene vigente la distorsión selva-salvaje-guerra en la medida en que, como público –pero también como co-creadores de imágenes– actualizamos esa fascinación. Aquí, la perspectiva del director del filme importa porque está alentada desde una mirada privilegiada de varón, con una específica formación académica estadounidense, y donde puede jugar con las exigencias del mercado dominante acudiendo a su origen suramericano. De esa manera, los códigos dispuestos sobre la violencia en tanto hábitat del *salvaje* sacian también el apetito de una narrativa presuntamente humanitaria que circula por estos años en la industria cinematográfica estadounidense. Aquí se comprende por qué los premios ganados por el filme en el norte global ratifican la vigencia del sensacionalismo de un país salvaje de Suramérica. Es el punto crítico de la industria cultural, la contradicción entre exhibición y poética, que excede la voluntad del director, del público, del filme. No obstante, que la película sea un producto cooptado por el mercado, no le impide ser también un producto cultural.

Del público depende rehabilitar las miradas políticas de la poética para arrebatarse a las fuerzas efímeras de los mercados cinematográficos sus modos de cooptación de significados. Se trata de contradecir lo que sucede en las geografías del hambre, como las llamaría Frantz Fanon, que no es el hambre misma –la cual se supone es el principal motor del canibalismo– sino el empobrecimiento subjetivo de su gente y el desconocimiento de su íntima relación con el espacio. La pérdida de sentido en ‘nuestros’ paisajes también se mitiga en la medida en que se logren disponer espacios de diálogo acerca de los filmes. Se trata de regresarlos a la dimensión mitológica y política de la palabra.

La fotografía de *Monos* es pulcra, compleja, armónica en sus contrastes y en el color, mientras se acompaña de un sonido excelso. La cámara pocas veces hizo planos abiertos para enseñar paisajes majestuosos, quizá para invertir esa tradición dominante de la historia del arte y el encuadre panorámico que distancia la naturaleza ávida de dominación. Con referentes explícitos al *Señor de las moscas* (Harry Hook), *Apocalipsis Now* (Francis Ford Coppola), incluso, *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick) ésta última condicionada en otro entorno salvaje como Vietnam, *Monos* expone una visualidad compartida en la industria cinematográfica dominante, pero no por ello pierde su horizonte poético. Entra en el juego de Hollywood sobre los lugares comunes de las guerras de guerrillas, pero con una cierta sensibilidad apoyada en un juego onírico, surreal, psicodélico – empleado por otros directores como Guillermo del Toro– que busca embellecer el cine actual latinoamericano, y, sin embargo, no se deslinda de su condición salvaje. El tiempo de esas narrativas en extremo politizadas con recursos tecnológicos precarios ‘propias del cine de autor’ en América Latina ha quedado atrás, esto es bueno, porque alienta también a que los directores que surgen en ‘el nicho del salvaje’ se apropien de una visualidad no precarizada. Con este telón de fondo, es visible que el relato espectacular de la guerra no tiene conflicto con la imagen idealizada de la guerra, claramente ‘el conflicto’ está fuera de ella.

Pero la paradoja más relevante de *Monos* no confiere a ese contraste entre el circuito mercantil del filme y la complejidad del mensaje, me interesa más decantar en la enseñanza que habilita la posibilidad creadora de la guerra y para ello me concentraré en la figura de *Rambo*. El personaje no es una mujer, tampoco una combatiente rasa, es más bien una alegoría – de ahí la dificultad para situar su género– y, sin embargo, tiene emocionalidad femenina. Pero la alegoría en contexto de guerra, donde la muerte se anuncia como destino, figura sentidos no unívocos de continuidad de la existencia. *Rambo* no es símbolo de supervivencia, su mirada ante la lente, después de su inusitada supervivencia, supone una continuidad también en la historia social, no sólo en su

biografía. Al modo de Walter Benjamin, se trata de una historicidad concreta, prescrita como “eterno pasaje”.¹⁵ De manera que, para el caso colombiano, quizá esta figura constituya una invitación hacia la conciliación, en principio, con las propias imágenes de la guerra, y desde luego, la capacidad de la alegoría como continuidad que rebase los sentidos hallados en la pantalla.

En abril de 2021, cuando escribí las primeras líneas centrales de esta intervención, en el marco de un Cine-debate promovido por la Universidad de la Integración Latinoamericana – Unila en Foz de Iguazú, Brasil, donde compartí mesa con Daniel Gordillo, el filme seguía presentando una realidad latente, como una historia suspendida de un lugar donde no pasa el tiempo. Después de mayo, en ese mismo año, Colombia explotó en un estallido social sin precedentes en el cual convergieron las demandas de diferentes actores sociales marginados. Los reclamos a una reforma tributaria leonina; el hastío y debilitamiento social de la pandemia que dejó miles de desempleados; la fuerte presencia de la migración venezolana empobrecida; los recurrentes asesinatos de líderes y lideresas municipales en zonas rurales y la falta de un apoyo estatal ante la crisis que venía manifiesta desde 2019, fueron los puntos de radicalización del Paro Nacional. La paz en ciernes, el hambre, la falta de educación y la negación de otros derechos fundamentales fueron el objeto de una convocatoria social inesperada, donde participaron el Consejo Regional Indígena CRIC y la Guardia Indígena del Cauca y en el que las madres de los adolescentes violentados conformaron también una barricada de contención. Fue evidente que la juventud no está sola, no es huérfana y tiene apoyo; esa misma juventud reclama aún educación gratuita porque presente que su vida, a futuro, está amenazada. Todas las presencias ‘salvajes’ salieron de sus resguardos, de sus guaridas, a las calles.

Las imágenes emitidas en cadenas de WhatsApp y otras redes sociales delataron una sociedad precarizada, pauperizada y fragmentada; presa de una estética dividida en relatos binarios: buenos/malos; campo/ciudad; gente de bien/vándalos. También, se hizo vigente el principio de apropiación de las imágenes en contra de toda autorización de los medios oficiales, en contra de toda cinematografía. Aquí, los diferentes sectores sociales pusieron en circulación sus propias imágenes, donde los grupos de apoyo, conformados de manera contingente, comprobaban la veracidad de la información a la vez que ayudaban a difundir datos y cifras que el gobierno no tenía

¹⁵ Como lo explica Susan Buck-Morss en *Dialéctica de la mirada: El argumento de Benjamín es que, expresada de manera alegórica (como eterno pasaje) o simbólica (como efímera eternidad) la temporalidad penetra toda experiencia, no solo abstractamente, como historicidad del Ser a la manera de Heidegger, sino de modo concreto. Aquello que es eternamente verdadero puede ser capturado solo en las transitorias imágenes materiales de la historia misma (BUCK MORSS, 1995, p. 37).*

en cuenta. La realidad de nuevo rebasó la imagen cinematográfica.

La juventud de ‘la primera línea’, como se llamaba a los jóvenes que fueron violentamente reprimidos por encabezar las manifestaciones, constituyó el catalizador de la violencia estatal a manos de la policía y otros grupos paralegales mancomunados con el gobierno. El salvajismo excedió al ‘salvaje’.

Toda narrativa estetizada, con un formato específico de difusión y reiteración, es colectiva, construye una ética visual; por ello, las imágenes de la guerra (de todas las guerras) y las distinciones sobre los actores del conflicto armado nos pertenecen, en tanto marco común. El nosotros está muy lejos de integrar(nos) porque está fragmentado. La guerra constantemente se actualiza en narrativas que la dotan de sentido al ser reapropiadas, comentadas, repetidas e incorporadas en la visualidad compartida. Aun así, la guerra se consume en tanto imagen, configura un género en la visualidad –cinematográfica, de prensa, etc.– que es posible retirar cuando incomoda. Aún no se asume como ‘realidad’, siempre es objeto de ‘realización’, de producción y reproducción imaginaria. En Colombia, tras décadas de negación del conflicto armado por parte de las poblaciones urbanas, y décadas de resistencia por parte de las poblaciones rurales, es necesario construir puentes de escucha y de acceso a la palabra en el marco del post-acuerdo, pero también puentes hacia las imágenes y las formas de imaginar tanto la guerra, como lo que puede sucederla. Ya se puede hablar del conflicto –en parte debido al territorio labrado por instituciones como la Comisión de la Verdad– ahora el problema es cómo hablar de ese conflicto; cómo construirle una narrativa fuera de los binarismos opuestos y, sobre todo, cómo reconocer colectivamente que el conflicto sigue sucediendo. El rol de la imagen-movimiento es determinante al actualizar una y otra vez, la permanencia de esa guerra, pero también su capacidad de transformación.

¿Qué puede proponer *Monos* o su análisis después de este episodio? Sólo una aclaración para volver lo salvaje hacia un sentido de vida, y no de muerte. Por salvaje ha de entenderse un nicho de vida silvestre, una pulsión que va más allá de la supervivencia –opuesto a todo principio civilizador y explotador. De *Monos* saltamos a los ‘vándalos’ de la primera línea; de la realidad en imágenes del cine a la ‘realidad social imaginada’. En tal contexto, quizá sea pertinente ubicar la moraleja de esta fábula: se requiere urgentemente un diálogo inter-generacional que convoque mujeres, juventudes y otras alteridades minorizadas. Se requiere situar el diálogo social fuera de campo –de la imagen repetida de la guerra– y tomar partido en la reconstrucción social que propone el horizonte post-acuerdo, que, más que un futuro conciliado e idealizado es un trazado de diálogo, muy próximo en

el presente donde el principio de paz proteja la coexistencia de lo viviente.

Bibliografía

BARTRA, Roger. **El mito del salvaje**. Ciudad de México: Siglo XXI, UNAM, INAH, 2022.

BERGSON, Henri. **Materia y memoria**. Buenos Aires: Cactus, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes**. Madrid: Balsa de Medusa, 1995.

BUTLER, Judith. **Marcos de Guerra**. Las vidas lloradas. México: Paidós, 2010.

Castillejo- Cuéllar, Alejandro. Remendar lo social. Espíritus testimoniantes, árboles dolidos y otras epistemologías del dolor en Colombia. En **Ciencia Nueva**. Vol. 2 No. 2, 2020 https://www.researchgate.net/publication/348767269_Remendar_lo_social_Espiritus_testimoniante_es_arboles_dolidos_y_otras_epistemologias_del_dolor_en_Colombia.

COHEN-SÉAT, Gilbert. **Essai sur les principes d'une philosophie. Notions non fondamentales et vocabulaire filmologie**. París: PUF, 1958.

COMISIÓN COLOMBIANA DE JURISTAS. El delito invisible Criterios para la investigación del delito del reclutamiento ilícito de niños y niñas en Colombia, Bogotá: Corte Interamericana de Derechos Humanos, 2009 <https://www.corteidh.or.cr/tablas/26271.pdf>

COMISIÓN DE LA VERDAD. Voces de mujeres insurgentas: la historia contada desde otro lugar. Edición especial online, Julio de 2021. <https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/voces-de-mujeres-insurgentas-la-historia-contada-desde-otro-lugar>

DELEUZE, Gilles. **La imagen movimiento**. Estudios sobre cine 1. Barcelona: Paidós, 2021.

FANON, Frantz. **Los condenados de la tierra**. Trad. Julieta Campos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económicas, 2018.

_____. **Piel negra, máscaras blancas**. Madrid: Akal, 2009.

KAPUSCINSKI, Ryszard. **La guerra del fútbol y otros reportajes**. Barcelona: Anagrama, 2006.

KOJEVE, Alexandre. **La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel**. Buenos Aires: La Pléyade, 1982.

LAMMING, Georges. **Los placeres del exilio**. La Habana: Casa de las Américas, 2007.

MARTÍNEZ, G. Lina M. (2018). Construcción de la verdad con perspectiva de Género: un marco

teórico feminista y narrativo para el esclarecimiento de las lógicas de la guerra en Colombia. **Análisis Político**, 31(93), p. 79-92. <https://doi.org/10.15446/anpol.v31n93.75618>

MBEMBE, Achille. **Crítica de la razón negra**. Ulzama: Futuro Anterior, 2016

_____, **Necropolítica seguido de El gobierno privado indirecto**. España: Melusina, 2011.

MIRC, Ministerio Interior de la República de Colombia. **Ley de víctimas y restitución de tierras y decretos reglamentarios**, marzo de 2012. Segunda Edición. <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/caminosParaLaMemoria/descargables/ley1448.pdf>

NACIONES UNIDAS. Oficina Del Alto Comisionado Para Los Derechos Humanos. **Compilación de Noticias ‘Niños NN en las filas de las AUC’** del 7 de abril del 2014 <https://www.hchr.org.co/index.php/compilacion-de-noticias/108-ninos-y-conflicto/4779-ninos-nn-en-las-filas-de-las-auc>

PATIÑO OROZCO, Rafael; PATIÑO GAVIRIA, Carlos. Configuración de la identidad de desertores de la guerrilla Colombiana **Psicología & Sociedad**, No. 24, Vol. 3m 2012 <https://doi.org/10.1590/S0102-71822012000300005>

SEGATO, Rita. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

SHAKESPEARE, William. **La tempestad**. Ciudad de México: Trillas, 2015

STRAUSS, Lévi. **El pensamiento salvaje**. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1997.

VARELA CORREDOR, Daniel. Psicólogos, excombatientes e intervención psicosocial: desnaturalizar la violencia en Colombia en Alejandro Castillejo y Fredy Leonardo Reyes Albarracín, **Violencia, memoria y sociedad: debates y agendas en la Colombia actual**. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 2013.

UNICEF, Infancia en tiempos de guerra: ¿los niños de Colombia conocerán por fin la paz? **Informe de Alerta sobre la infancia amenazada en Colombia**, marzo 19 de 2016. https://www.unicef.org/sites/default/files/press-releases/glo-media-UNICEF_CHILD_ALERT_COLOMBIA_ESPANOL_19_03_16_FINAL.pdf