Visitas al Patio

ARTÍCULO

La deposición de cuerpos en *Réquiem NN* (2013): cuidado fluvial en tiempos de violencia[1]

The Deposition of Bodies in Réquiem NN (2013): Fluvial Care in Times of Violence

Amanda M. Smith[2]
University of California, Santa Cruz

ACCESO ABIERTO

Para citaciones: Smith, A. (2025). La deposición de cuerpos en Réquiem NN (2013): cuidado fluvial en tiempos de violencia. *Visitas al Patio*, 19(1), 37-58. https://doi.org/10.32997/RVP-vol.19-num.1-2025-5089

Recibido: 20 de septiembre de 2024

Aprobado: 22 de diciembre de 2024

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

RESUMEN

Décadas de violencia por el Magdalena Medio han convertido al río en una fosa común para miles de víctimas de desaparición forzada en Colombia. Ante esa realidad, el río Magdalena se ha considerado tanto víctima como testigo del conflicto armado, otorgándole así un rol pasivo en el pasado reciente del país. Sin embargo, en el documental *Réquiem NN* (2013), de Juan Manuel Echavarría, el río emerge como protagonista en el contexto de la adopción de las almas de los cuerpos que han llegado a las orillas de Puerto Berrío, Antioquia. Este ensayo propone leer al río en diálogo con las humanidades líquidas, para explorar su agencia activa como ser fluvial en una geografía bélica. El análisis revela una ética del cuidado colectiva derivada del trabajo fluvial de deposición -el depósito de sedimentos y otras cargas como parte del flujo del río- que surge como tropo central en el documental. Se sugiere que la producción cinematográfica puede exceder el discurso de victimización para plantear al río como maestro de una forma de cuidado fluvial que promete cursos de curación de las secuelas de violencia, alternativos a las estrategias estatales y eclesiásticas. A lo largo de la discusión, el cine documental se vuelve un medio para acercarse a las experiencias no humanas de la guerra.

Palabras clave: cine documental; hidrocrítica; conflicto armado; Río Magdalena; cuidado más-que-humano.

ABSTRACT

Decades of violence in the Magdalena Medio region of Colombia have turned the river into a common grave for thousands of victims of forced disappearance. In the face of this reality, the Magdalena River has been considered both a victim and a witness of the armed conflict, thus granting it a passive role in the country's recent past. In the documentary film *Réquiem NN* (2013), by Juan Manuel Echavarría, however, the river emerges as a protagonist in the context of the adoption of the souls of bodies who have washed ashore in Puerto Berrío, Antioquia. This essay proposes to read the river in dialogue with the liquid humanities in order to explore the river's active agency in a geography of war. The analysis reveals a collective ethics of care derived from the fluvial work of deposition—the depositing of sediments and other loads as part of the river's flow—which appears as a central trope in the documentary. I suggest that cinema can

Copyright: © 2025. Smith, A. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/ la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.

Universidad Editorial Universitaria de Cartagena

[1] Quiero reconocer la generosidad intelectual con la que Josefina Bittar Prieto me acompañó en la redacción en español del presente trabajo.

[2] PhD, Literatura latinoamericana, The Johns Hopkins University. Profesora Asociada en UC Santa Cruz. Correo: ams@ucsc.edu

exceed the discourse of victimization to pose the river as a teacher of a fluvial form of care that promises courses of healing, alternative to state and ecclesiastic strategies for confronting the aftermath of violence. Throughout the discussion, documentary film becomes a medium for approaching nonhuman experiences of war.

Keywords: documentary film; hydrocriticism; armed conflict; Magdalena River; more-than-human care.

> "Porque si yo petrifico un poco la noción del significado del río diciendo 'es cementerio' porque ahí el perpetrador arrojó los cuerpos, puedo estar comunicando algo equivocado y es decir que sí que es tal el poder del perpetrador que le cambió el significado al río. Pero si yo le trato de devolver la naturaleza al río en el sentido de dador de vida, de volver a habitarlo, de volver a ocuparlo eso es una forma de resistir al efecto del terror que el perpetrador quiso. Entonces también hay que hacer rituales de sanación o de recuperación porque la recuperación de los significados es una forma de confrontar los daños o las estrategias de terror".
>
> Andrés Fernando Suárez, "Ríos de vida y muerte"
>
> "Un río nunca se sobrecarga"
>
> Ignacio Piedrahita, *Grávido río*

Figura 1. Sin título. Fotografía de Felipe Romero Beltrán, imagen reproducida con el permiso del artista

La luz fantasmal del sol matutino filtrado por las nubes, una red suspendida en el aire, en las manos de un pescador de pie en la proa de una canoa, segundos después de ser lanzada y antes de caer al río y sumergirse en

él. Se trata de una fotografía del artista colombiano Felipe Romero Beltrán (n. 1992). A primera vista, puede parecer un agradable fotograma de la vida diaria en el trópico, pero la imagen forma parte del libro, *Magdalena,* una colección de fotografías tomadas entre 2016 después de la firma de los Acuerdos de Paz en Colombia y 2020 en Puerto Berrío, Antioquia, una pequeña ciudad portuaria a orillas del río Magdalena. Junto a escenas cotidianas de la vida ribereña como la imagen del pescador, el libro también presenta imágenes del cementerio de Berrío, vistas de ataúdes vacíos y entreabiertos y retratos -de personas desaparecidas durante la larga y continua guerra interna de Colombia y de quienes las buscan.

Como parte de esta inquietante colección, la foto, sin hacer ninguna referencia explícita a la violencia en la historia de la región, evoca a los cuerpos humanos -víctimas de la desaparición forzada- que durante décadas se han enredado en las atarrayas de los pescadores en los ríos colombianos. A pesar de los esfuerzos de varios actores armados por eliminar los cuerpos -a veces mutilados- de gente asesinada arrojándolos a los cursos de agua, miles de víctimas han reaparecido y, como resultado, el significado de los ríos colombianos se ha alterado de forma indeleble, especialmente en la "zona roja" del Magdalena Medio[3]: una chinchorra ya no es solamente una herramienta de sustento sino que implica la amenaza de pescar NN (ningún nombre en español, o *nomen nescio* en latín), como denominan los ribereños colombianos a los cuerpos violentamente anonimizados que la corriente entrega a sus orillas. Como sostiene Romero Beltrán en el prólogo al libro, "Los cuerpos aparecidos en el río Magdalena son indicio y metáfora de un conflicto que transformó por completo el territorio, han condicionado las costumbres y prácticas funerarias de los habitantes de la zona" (sin pág.). Como resultado, contemplar la superficie del río en el Magdalena Medio del siglo XXI conlleva imaginar lo que pueden arrastrar sus profundidades: los cuerpos que el río puede, en cualquier momento, depositar en sus orillas. Las fotografías de Romero Beltrán comunican el mensaje a través de la omisión, ya que "los conflictos armados" han convertido al Magdalena en metonimia de la muerte violenta de una desaparición forzada (Mazo, Giraldo, Zuleta y Montoya, 2016:157).[4]

En torno al conflicto armado y la época post-Acuerdo en Colombia, la deposición -de cuerpos humanos- es una de las cualidades más destacadas de sus ríos. En solo cinco ríos colombianos (Magdalena, Cauca, Putumayo, Sinú y San Jorge) hasta 6000 víctimas de desaparición forzada han sido confirmadas y el Centro Nacional de Memoria Histórica estima que el número más alto de desaparecidos se encuentra en el Magdalena Medio (Rudling y Vega Dueñas). Liz Yasmit Arévalo Naranjo y Andrés Prieto Ruiz han confirmado más de 2600 desapariciones forzadas entre 1970 y 2015 en el Magdalena Medio, aunque reconocen las barreras políticas y geográficas que obstaculizan la sistematización del estudio del número de víctimas (29-30). En un evento organizado por la Comisión de la Verdad para el Manifiesto de la Verdad del río Magdalena en Barrancabermeja, se habló de la cifra de 7000 desaparecidos solo en la región del Magdalena Medio (*Manifiesto de la verdad del río Magdalena*). El mayor número de víctimas se ha encontrado en los municipios de Barrancabermeja y Puerto Berrío (Arévalo Naranjo y Prieto Ruiz 30).

Desde las obras de Gabriel García Márquez e incluso antes, hay una larga tradición cultural que da cuenta de esta

[3] La zona del Magdalena Medio corresponde a un área geográfica entre los departamentos del Cesar y Caldas. El Instituto Geográfico Agustín Codazzi la considera una región interdepartamental tanto por sus características geográficas como por sus culturas económicas y políticas. La designación de "Magdalena Medio", sin embargo, es de origen militar. Fue una designación estratégica durante La Violencia para nombrar una zona de defensa (Arévalo Naranjo y Prieto Ruiz, 26–27). Pongo "zona roja" entre comillas porque es una denominación perjudicial usada muchas veces para justificar la intervención militar.

[4] Mazo et al. insisten en la pluralidad del conflicto armado colombiano ("los conflictos armados") ya que los motivos son múltiples; entre ellos, la distribución del poder y la tierra, la tensión entre el clericalismo y el secularismo, las políticas comerciales, y los procesos de la modernización. De manera complementaria, Rory O'Bryen ha subrayado la pluralidad de "la violencia que constituye *la Violencia*" (the 'violence' that constitutes *la Violencia*) de las décadas anteriores al conflicto armado y que puede considerarse como parte de un continuo compartido por el conflicto armado (*Literature, Testimony and Cinema* 5). Al destacar esta pluralidad, como indica O'Bryen, es posible "problematizar los comienzos y unidad del conflicto" ("problematize the beginnings and unity of the conflict") y "cuestionar las presunciones sobre su cierre histórico" ("challenge presumptions regarding its historical closure", 5). Todas las traducciones son de la autora.

resignificación del río como tumba,[5] particularmente llamativa en la historia del Magdalena y los ríos colombianos en general, aunque también -como insiste Lisa Blackmore- los cuerpos de agua-tumbas son un fenómeno global, consecuencia de regímenes autoritarios que "han usado océanos y ríos como tumbas anónimas" (431).[6] La colección, *Magdalena*, sin embargo, no solo explora la estética del "entrelazamiento de cuerpos de agua con la violencia política" (Blackmore 431),[7] sino que también utiliza la fotografía como praxis para co-crear con el río. Para el fotógrafo, el objetivo del proyecto no fue crear objetos de arte sobre el tema de los muertos del río en Puerto Berrío y exponerlos. Al contrario, me dijo al entrevistarlo, "La meta siempre es el proyecto en sí."[8] En este caso consistió en el esfuerzo de viajar, durante casi cuatro años, desde Francia donde reside hasta Puerto Berrío, para formar y fortalecer relaciones con la gente, crear con ellos, fuera de sus horas laborales, y -con el río y su imprevisibilidad- aprender. Las fotos que resultaron de ese proceso lento, deliberado y personal, dan nueva vida al río de las tumbas. Durante muchos años, la gente del Magdalena Medio dejó de comer pescado: "pues 'nadie quería comer muerto'", pero el pescador de Romero Beltrán está pescando nuevamente, sustentándose de la ecología fluvial de la cual forma parte (Comisión de la Verdad).[9] El proyecto así registra las posibilidades de resignificación que promete una labor documental basada en la convivencia con el río.

De forma parecida al proyecto *Magdalena*, el documental *Réquiem NN* (2013) por el artista Juan Manuel Echavarría (n. 1947), sobre la "adopción" de las almas de los NN en Puerto Berrío, también hace alusión a los cuerpos por metonimia; de cientos de horas de metraje eligió destacar -entre entrevistas con la gente del pueblo- imágenes de otros cuerpos -no humanos- llevados por el río. Lo que más sobresale de las cuantiosas tomas fluviales son las repetidas imágenes de árboles en la corriente: enormes troncos con ramas rotas que parecen extremidades humanas y árboles enteros raíces arriba en el agua que recuerdan la forma de cuerpos humanos (Fig. 2). Como el proyecto de Romero Beltrán, el trabajo de Echavarría sobre el Magdalena requirió una conexión íntima con el lugar; pues, viajó durante siete años a Berrío, entre 2006 y 2013 y según el director, el equipo hizo varios viajes a Berrío solo para filmar al río.[10] A través de su compromiso con este cuerpo de agua, la obra de Echavarría participa en una práctica más amplia -ejemplificada en este número especial- en la que intervienen activistas, cooperativas, artistas, autores y cineastas, de imaginar otra realidad más sana, pacífica y bondadosa para el futuro colombiano a través de perspectivas no humanas.[11]

Con la repetida presencia del Magdalena la película busca -para recordar las palabras del sociólogo Andrés Fernando Suárez en el epígrafe de este ensayo- recuperar significados del río o bien crear unos nuevos. Sin embargo, a pesar de la prominencia de las aguas del río, los estudios sobre el documental han caracterizado las

[5] O'Bryen, en su análisis de la historia cultural del Magdalena ofrece una bibliografía extensiva de novelas en las que el río emerge como tumba ("Literature, Culture, and Society of the Magdalena River").
[6] "have used oceans and rivers as unmarked graves".
[7] "the entanglement of waterbodies with political violence"
[8] Felipe Romero Beltrán en conversación con la autora, 16 de noviembre de 2023.
[9] También Juan Manuel Echavarría afirma que en sus visitas a Puerto Berrío muchos confesaron que durante años dejaron de comer pescado por no querer alimentarse indirectamente de personas humanas. En conversación con la autora, 3 de agosto de 2023.
[10] Juan Manuel Echavarría, en conversación con la autora, 11 de octubre de 2023.
[11] Blackmore, refiriéndose específicamente a la degradación ambiental de los cuerpos de agua, sostiene la importancia del arte en el proceso de cambiar el curso de las vías fluviales terrestres: "Prever un cambio a gran escala en la estética medioambiental hacia los cuerpos de agua equitativos y saludables es, por ahora, más el reino de la imaginación que el de la realidad ("Envisaging a large-scale shift in environmental aesthetics to equitable and healthy waterbodies, however, is for now more the realm of imagination than reality", 426). Su trabajo se inspira en parte en el de la fenomenóloga feminista Astrida Neimanis, quien también indica el potencial de las obras culturales para iluminar perspectivas -en este caso acuosas- de otra manera inaccesibles: "La escritura, las imágenes, los objetos y otras formas de arte pueden funcionar de esta manera, dándonos acceso a una experiencia encarnada de nuestra acuosidad que, de otro modo, podría estar demasiado sumergida, demasiado subcutánea, demasiado reprimida o demasiado grande y distante (o incluso demasiado obvia, mundana y dada por sentada), para percibirla fácilmente" ("Writing, images, objects, and other art forms can work in these ways, giving us access to an embodied experience of our wateriness that might otherwise be too submerged, too subcutaneous, too repressed, or too large and distant (or even too obvious, mundane, and taken for granted), to readily sense", *Bodies of Water* 55).

tomas acuosas como metáforas de las formas perturbadoras de practicar el duelo en Berrío (Herrera Cortés & Torres Carrillo; Martínez; Rubiano). Estas lecturas, cruciales para entender la intervención de la película en los estudios de memoria colombianos, dejan sin explorar el potencial cinematográfico para pensar con el río sobre la violencia. Como han sostenido Carolyn Fornoff y Gisela Heffes, "El cine permite acceder a lugares, escalas y tiempos que superan la perspectiva humana" hacia consideraciones de la cinematografía como un proceso más-que-humano (Farnonff & Heffes, 2021: 2).[12] Inspirada en esta idea y también en el trabajo de Martina Broner, quien considera "la creación de imágenes"[13] como "un esfuerzo participativo en el que intervienen entidades humanas y no humanas"[14] (12) en "relacionalidades colaborativas entrelazadas" (13),[15] a continuación exploro cómo esta clase de proyectos comprometidos con el involucramiento significativo del río en la producción pueden volverse proyectos co-creativos entre humanos y no humanos. Mi análisis considera cómo *Réquiem* se asoma material y afectivamente al río y a su ecología más amplia como sujetos afectados por la guerra e implicados en una intrincada red de cuidados más-que-humanos que atiende a los efectos de una violencia devastadora.

Figura 2. Árbol revolcado del Magdalena, toma individual, *Réquiem NN,* dirigido por J. M. Echavarría, 2013.

Lo que sigue ofrece una aproximación hidrocrítica a los daños del conflicto armado colombiano, poniendo en primer plano la subjetividad del cuerpo del Magdalena. Sus características materiales y temporales prometen, por un lado, consideraciones ontológicas no-humanas que nos ayudan a pensar el conflicto armado y los conflictos sociopolíticos en general con los ríos y más allá del antropocentrismo. Por otro lado, las "humanidades líquidas" también revelan:

> la cuestión más amplia de que los daños, como el agua, nunca pueden contenerse completamente. Al igual que los cuerpos humanos "gotean" -lágrimas, sudor, fluidos menstruales, leche, semen-, los daños también lo hacen. Se extienden y se filtran a través de múltiples cuerpos, reflejando las "vías líquidas de

[12] "Cinema provides access—a means of entry—to locations, scales, and temporalities that exceed the singular human perspective".
[13] "image-making"
[14] "a participative endeavor involving both human and non-human entities"
[15] "collaborative, entangled relationalities"

> conexión" y los flujos entre los mundos humanos y más-que-humanos que desafían fundamentalmente los marcos humano-céntricos del daño.[16] (Clark, 2023:23)

Para trazar las interrelaciones entre daños humanos y más-que-humanos por el Magdalena utilizo los conceptos fluviales de "carga" y "deposición." Cuando un río ralentiza deposita sedimentos erosionados aguas arriba que ya no puede cargar.[17] El río también puede empujar y depositar bultos grandes: rocas, árboles y cuerpos. Asimismo, la violencia puede erosionar una ecología fluvial creando nuevas cargas. Las múltiples imágenes de árboles desfigurados en la película plantean los cadáveres del río como una nueva característica de su flujo. Analizo las "cargas" y "depósitos" de la violencia en *Réquiem NN* para revelar cómo un documental puede resemantizar el río, en este caso, como un maestro que imparte lecciones de cuidado (a través de lo que llamo una "pedagogía fluvial") ante daños humanos aparentemente insuperables y todavía en curso. A diferencia de los otros estudios sobre el documental, este -al centrarse en la materialidad estética del río- propone pensar con el Magdalena sobre cómo sobrellevar los daños del "post"-conflicto. Si -como insiste la antropología ontológica latinoamericana- el legado antropocéntrico del colonialismo que separó a los humanos de la naturaleza causó el tipo de conflictos que han caracterizado la violencia reciente en Colombia, formas de cuidado aprendidas de sujetos no humanos, como los ríos, podrían ser un camino hacia nuevos ciclos de vida.[18]

Cuidar *como* el Magdalena

Las hidrohumanidades[19] nombran una aproximación interdisciplinar al análisis cultural, un subcampo de las humanidades ambientales, que busca desafiar "la solidez fundacional terrestre de los objetivos ecocríticos ... no para destruirla sino para permitir su reforma"[20] (Dobrin 12). Este acercamiento acuoso reconoce y moviliza las propiedades del agua que nos ayudan a salir de marcos teóricos delimitados por la tierra y por la división colonial entre agua y tierra. Pensar *con* el agua, de acuerdo con Cecilia Chen, Janine MacLeod y Astrida Neimanis, implica invitar a las aguas a "informar más extensivamente nuestros conceptos, aprovechando consciente y estratégicamente su potencial para transformar la teoría ecocultural" (Chen et al., 2013: 14).[21] Con la preposición *con* señalan, por un lado, que los seres humanos como cuerpos compuestos de agua, con un lenguaje permeado de metáforas líquidas, ya producimos conocimiento con el agua. Por otro lado, afirman que las aguas tienen sus propias inteligencias y que pueden ser nuestras colaboradoras teóricas (14). Hablar del agua desde un marco hidrocrítico, entonces, supone tomar en cuenta sus propiedades físicas y químicas y cómo estas, entrelazadas con su carga simbólica, dan forma a múltiples formas de vida, convivencia y conflicto en el planeta.

Una corriente hidrocrítica que alienta mi esfuerzo por pensar con el Magdalena a través de *Réquiem* toma como punto de partida las cualidades materiales del agua como realidades acuosas y también conceptos que pueden inspirar nuevas formas de entender y colaborar con el mundo más-que-humano. Se trata de la diferencia entre analizar el agua como objeto de representación y sujeto de saberes. Melody Jue, por ejemplo, en su análisis hidrocrítico del mar como medio y *milieu* insiste en la necesidad de aproximarse al océano como "un *ambiente*

[16] "the larger point that harms, like water, can never be neatly contained. Just as human bodies 'leak' — tears, sweat, menstrual fluids, milk, semen — so too do harms. They spread and seep across multiple bodies, reflecting the 'liquid pathways of connectedness' and flows between human and more-than-human worlds that fundamentally challenge human-centric framings of harm".

[17] Las cargas de un río pueden viajar por su curso disueltas, suspendidas, o saltando por el lecho (Middleton 16).

[18] Véase De la Cadena.

[19] Las hidrohumanidades a veces se denomina "humanidades azules" aunque esta designación tiene sus orígenes en los estudios oceánicos e implica la exclusión de las aguas dulces. De hecho, muchos de los ríos sedimentados del mundo son marrones. También se ha propuesto la designación de estudios críticos del agua ("critical water studies") para abarcar el agua en sus múltiples formas (Chow 3). Opto por "hidrohumanidades" ya que apela a la inclusión de aguas saladas y dulces y también las aguas en sus múltiples formas mientras hace referencia al campo más amplio de las humanidades ambientales.

[20] "the foundational land-based solidity of ecocritical objectives...not to destroy them but to allow for reformation"

[21] "to further inform our concepts, consciously and strategically engaging their potential to transform ecocultural theory"

de interpretación" (17, énfasis original).[22] Para ella, pensar los conceptos terrestres *a través de* las aguas marinas revela los límites de formas de pensar arraigadas en la tierra y sirve para traspasar las fronteras del saber. Chen, MacLeod y Neimanis enfatizan el potencial relacional de conceptos derivados de (¿o con?) el agua como fluidez, viscosidad y porosidad (12). Desde una orientación de materialismo feminista, Neimanis también ha examinado lo que puede iluminar el agua como sustancia gestacional ("Hydrofeminism").[23]

En el contexto latinoamericano, se ha aplicado esta metodología específicamente a los ríos, para teorizar desde las "hidro-lógicas" de sus ciclos (Neimanis, "Hydrofeminism" 92).[24] Lisa Blackmore y Liliana Gómez, por ejemplo, nos urgen a conceptualizar la idea de fluidez con los ríos y a contracorriente de su apropiación como metáfora de un capitalismo sin obstáculos (2). Apelando a otra cualidad disruptiva de los ríos, Javier Uriarte vuelve sobre su "movimiento remolinesco" en *La vorágine* (1924) como una forma de percepción que ahoga los sentidos geopolíticos del espacio amazónico (355). De forma parecida, Rory O'Bryen explora los múltiples significados del cieno en el Bajo Magdalena (2020) y Santiago Alarcón-Tobón se aproxima al entorno del Magdalena Medio a través de la "viscosidad porosa", concepto tomado de Nancy Tuana, que nombra los intercambios materiales, culturales y discursivos filtrados por las aguas del río que dan cuenta de la naturaleza más-que-humana del conflicto armado colombiano. Todos estos estudios se sumergen en campos acuosos para pensar *con* y *a través* de las cualidades del agua hacia perspectivas más-que-humanas.

En *Réquiem,* lo que sobresale (literal y metafóricamente) del agua son sus depósitos. A través de la yuxtaposición de imágenes de árboles en el río e historias de los adoptantes de almas, la película establece una correlación entre los cuerpos de las víctimas de la desaparición forzada, su cuidado, y las cargas del río. El trabajo de un río incluye la continua labor de cargar y depositar materiales arrastrados a lo largo de su curso:

> Las partículas de mayor tamaño son transportadas a lo largo del lecho de la corriente por rodadura, deslizamiento o un movimiento de rebote conocido como 'saltación'. Este material se deposita cuando las circunstancias cambian de alguna manera, como cuando la pendiente del lecho del río disminuye, reduciendo así la energía del río y su capacidad para transportar su carga. (Middleton, 2021: 16)[25]

Ignacio Piedrahíta, en *Río grávido*, su tratado sobre el río Magdalena, nos ayuda a pensar cómo estas deposiciones -sean de cuerpos, sedimentos u otros materiales- pueden ser simbólicas de una ontología fluvial que se cuida y se protege:

> En su camino, el agua de un torrente se trae consigo pedacitos de suelo y de rocas de las montañas, que en conjunto van en procesión rumbo al océano. Sin embargo, un río nunca se sobrecarga. Lo que no puede llevar lo deja en el camino. Otras aguas se encargarán más adelante. (155–56)

En diálogo con estas provocaciones me atrevo a pensar las deposiciones humanas del Magdalena Medio como parte de una ecología de cuidado fluvial. El colectivo *entre—ríos*, con su extraordinario trabajo comunitario con el río Bogotá, ha explorado "cómo cuidar un río" pero el concepto del depósito junto a la descripción de Piedrahíta nos urge a pensar cómo cuidar *como* un río.[26] El río deposita lo que ya no puede arrastrar y entrega

[22] "an *environment of interpretation*"
23 Para Neimanis, la gestacionalidad del agua no se limite a los cuerpos que pueden quedarse embarazados. Muchos cuerpos acuosos, según ella, gestan nuevas formas de vida.
[24] "Hydro-logics", un concepto acuñado por Neimanis, se refiere a las formas acuáticas de dar sentido al mundo, tanto mediante el uso de un lenguaje humano lleno de metáforas líquidas como a través de la propia inteligencia del agua.
[25] "Larger particles are transported along the stream bed by rolling, sliding, or a bouncing movement known as 'saltation.' This material is deposited when circumstances change in some way, such as the slope of the riverbed decreasing, so reducing the river's energy and ability to carry its load".
[26] https://entre-rios.net/como-cuidar-un-rio/

esa carga a sus orillas. Si la labor del río en una ecología bélica es recibir y transportar los excesos de la guerra, ¿qué se puede aprender del río sobre qué hacer con los restos e impactos de la violencia que pesan demasiado? ¿Cómo puede el cine documental en torno a estos temas ayudar a pensar a través de la deposición para cuidar con y como el río, en colaboración?

Aunque el Magdalena ha adquirido el significado de río-tumba desde principios del siglo XX, los esfuerzos por comprender cómo los muertos han cambiado el río y las relaciones con él son relativamente recientes. En su riguroso análisis de la historia cultural del Magdalena, Rory O'Bryen describe el tropo del río-tumba como "una crítica de la sumisión de la clase política nacional a los poderes desterritorializadores del capital mundial"[27] que invierte "el tropo decimonónico del río como índice del retorno de la nación a costas edénicas, o del flujo providencial de capital previamente latente desencadenado por la conectividad con los mercados atlánticos cosmopolitas" (O'Bryen, 2016: 225).[28] También apelando al poder metafórico del río cargado de cuerpos, Isabella Ariza-Buitrago y Luisa Gómez-Betancur califican la eliminación de cadáveres humanos en el río como un "envenenamiento moral y simbólico de los ríos: ya no eran un lugar donde florecía la vida, sino un vehículo de desaparición" (80).[29] Estas consideraciones toman en cuenta al río en los procesos sociohistóricos colombianos, pero se basan en gran medida en acercamientos figurativos al daño al propio río.[30]

La consideración del río como una tumba tendría que ser metafórica, pues la palabra "tumba" designa una estructura sólida fabricada para albergar un cadáver humano. Está cerrada, apartada del mundo de los vivos, impenetrable. Desde sus orígenes latinos y griegos, "tumba" indica un lugar de entierro, es decir, un monumento fijo, inmóvil e inamovible, bajo tierra. Llamar a algo "tumba acuática", pues, implica múltiples capas de contradicción. Las tumbas son de tierra, transitables y reservadas como lugares especiales de descanso. Además, un río no es exactamente un lugar. Más bien nombra un proceso, algo siempre en movimiento, no necesariamente subterráneo, aunque su ecología se extienda bajo tierra. La metáfora del río-tumba ignora la materialidad del río, que casi compele al pensamiento ecológico: los ríos devuelven las cosas que se les arrojan. Trascienden las distinciones entre vida y muerte al estar compuestos de componentes bióticos y abióticos. A veces se desbordan y otras se secan. Eluden cualquier esfuerzo conceptual por contenerlos y en su lugar afirman su relación con las inundaciones, los contaminantes y el movimiento que afecta a la vida mucho más allá de sus orillas. Pensar ecológicamente sobre el cuidado fluvial de los cadáveres es tener en cuenta el enredo que es y puede inspirar el agua.

Las consecuencias de la metáfora para cómo los pueblos ribereños se relacionan con el río pueden ser devastadoras. En otro contexto, Sunaura Taylor relaciona la discapacidad humana resultante de un medio ambiente tóxico con lo que ella llama una "ecología discapacitada."[31] Este neologismo del marco teórico de la discapacidad se opone a las posturas ambientales populares que describen las ecologías heridas como muertas o moribundas. Como insiste Taylor, la idea de una ecología muerta o moribunda se presta a una política del

[27] "a critique of the subservience of the nation's political class to the deterritorializing powers of global capital"
[28] "the nineteenth-century trope of the river as index of the nation's return to Edenic shores, or of the providential flow of previously dormant capital unleashed by connectivity with cosmopolitan Atlantic markets"
[29] "moral and symbolic poisoning of rivers: they were no longer a place where life flourished, but a vehicle of disappearance"
[30] En otro contexto, O'Bryen explora más a fondo la imposibilidad de separar los cambios ecológicos producidos por multifacéticas formas de violencia de sus efectos materiales y figurativos en las poblaciones ribereñas humanas y no humanas. Véase "Untangling the Mangrove".
[31] Taylor estudia toxinas en Arizona, su estado natal, que están relacionadas con discapacidades que han afectado a muchas personas, incluida ella. Para Taylor, los estudios críticos en discapacidad pueden revelar cómo las múltiples violaciones ecológicas son una especie de "lesión corporal que afecta a muchas especies" (bodily injury affecting many species) y -añadiría yo- a otros no humanos como los ríos (11). Su propuesta de un "ambientalismo de los heridos" (environmentalism of the injured) requiere "resistir a la discapacidad masiva provocada por la violencia y la explotación, mientras aprendemos a vivir y prosperar en la discapacidad que ya está aquí y en la discapacidad que siempre estará por venir" (resisting the mass disablement wrought by violence and exploitation, while learning to live and thrive in the disability already here and the disability that will always be yet to come, 33).

abandono ante las crisis ambientales; si una ecología se está muriendo, quizá no se pueda hacer nada para salvarla. Por el contrario, la noción de una ecología discapacitada requiere acción y promueve acomodaciones hacia una política de "vivir con" (Taylor, 2024: 33).

Es cierto, la presencia de cadáveres no ha discapacitado la ecología del Magdalena Medio de la misma manera en que las toxinas industriales han discapacitado el desierto de Arizona estudiado por Taylor, aunque O'Bryen también ha hecho comparaciones entre las formas de violencia que producen tanto discapacidades como ecologías dañadas en el Bajo Magdalena (O' Bryen, 2020: 81-82). Sin embargo, lo que me interesa del estudio de Taylor es la ética del cuidado que resulta del alejamiento del binario vida/muerte para pensar en los daños ecológicos. El hecho de que la gente dejara de comer pescado a lo largo del Magdalena, especialmente en los años ochenta y noventa, fue una respuesta a la percibida porosidad de la muerte, al tabú moral de comer carne humana indirectamente al consumir peces que se alimentaban de víctimas de desapariciones. Por supuesto, un elevado número de cadáveres en descomposición también puede presentar verdaderos problemas ecológicos, por su potencial de contaminar las fuentes de agua con niveles excesivos de nitrógeno o nitratos. Además, O'Bryen, refiriéndose a la vida biológica del Magdalena, ha caracterizado al río como un ente moribundo: "Este río, que ahora tiene la mayor producción de sedimentos de todos los ríos del Atlántico sudamericano" -debido a la deforestación y urbanización- "se está muriendo" (O'Bryen, 2016: 217).[32] Si se examina la relación entre cadáver y río desde un punto de vista estético, el Magdalena se aleja de la idea de una tumba cerrada que hay que enterrar o de una causa perdida que marcha hacia la muerte. Por el contrario, se revela como un ser vital y dinámico capaz de adaptarse a un paisaje acuático alterado, tal vez sirviendo de modelo para los seres humanos. Enmarcar al río como parte de una ecología adaptable donde daños y formas de cuidado pueden permear varios cuerpos transcorpóreamente[33] -en vez de descartarlo como una tumba cerrada para los muertos- me permite teorizar las relaciones con los cuerpos implícitos en *Réquiem NN* como una extensión del cuidado fluvial continuo de cargar depósitos ecológicos. Desde esta perspectiva, la puesta en práctica de un cuidado fluvial como respuesta a una guerra polifacética como la que ha afectado a Colombia desde hace más de medio siglo, se asemeja, más bien, a lo que María Puig de la Bellacasa llama la "obligación material" (material obligation) de un ser a otro involucrado en el enredo ecológico muchas veces incómodo de formar parte de una ecología herida (2017: 41). La ética implícita en una ética de cuidado, escribe Puig de la Bellacasa, "no puede tratarse de un ámbito de obligaciones morales normativas, sino más bien de una implicación espesa e impura, en un mundo en el que la cuestión de cómo cuidar se tiene que plantear" (6).[34] Según ella, el cuidado más-que-humano está geográficamente situado y no es ni normativo ni prescriptivo. Se resiste a la pregunta de cómo cuidar más o mejor para considerar qué puede surgir cuando "prestamos atención a los momentos en los que la pregunta de '¿cómo cuidar?' es insistente pero no fácil de responder" (7).[35]

A lo largo de los ríos colombianos, esta pregunta aflora constantemente, y *Réquiem NN* se ocupa de ella de forma compasiva y fluvial a través de las historias de los adoptantes de almas. Los cursos que vemos en la película se mueven continua y creativamente al entrar en contacto con otras corrientes, con escombros, cuerpos y embarcaciones. La película plantea que la adopción de almas en Puerto Berrío, censurada tanto por la Iglesia como por el Estado, es natural; pues se presenta como una práctica de vivir con el daño, acomodándolo, como lo hace el río. Recoger el cuerpo-depósito es compartir colectivamente la carga ecológica y promete formas de

[32] "This river, which now has the largest sediment yield of any river on the South American Atlantic deforestation is dying".
[33] La "transcorporealidad" es un concepto propuesto por Stacy Alaimo para denominar la cualidad multiespecie de todos los seres. Escribe: "La transcorporalidad significa que todas las criaturas, como seres encarnados, están entrelazadas con el mundo dinámico y material, que las atraviesa, las transforma y es transformado por ellas" (435).
[34] "cannot be about a realm of normative moral obligations but rather about thick, impure, involvement in a world where the question of how to care needs to be posed"
[35] "we pay attention to moments where the question of 'how to care?' is insistent but not easily answerable"

reconciliación, reparación y sanación que exceden las normas antropocéntricas de otras instituciones ante el conflicto armado.

El río como maestro

Puerto Berrío, un pueblo de alrededor de 50.000 habitantes, es uno de los muchos lugares del Magdalena Medio donde el río deposita cadáveres violentados. Su posición estratégica como puerto principal del río para el departamento de Antioquia, vinculado a la capital, Medellín, por vía férrea desde 1914, ha traído olas de violencia desde mitades del siglo veinte: desde la mano dura del Partido Conservador durante La Violencia (1946-1958) a la ocupación guerrillera, primero por parte del ELN y luego de las FARC-EP en los años 60 y 70, hasta la incursión de paramilitares y la represión militar de los movimientos de obreros en los años 80 y más allá (Uribe, 2011). Los cuerpos empezaron a aparecer durante La Violencia, pero aumentaron en número con la presencia de los paramilitares, especialmente las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC).

Berrío no es el único pueblo del Magdalena y otros ríos colombianos donde la gente ha desobedecido audazmente las órdenes paramilitares de no tocar a los cuerpos salidos del río; sin embargo, a diferencia de la gente de otras regiones de Colombia, los pescadores no solo han sacado a los cuerpos del río o bien para enterrarlos o bien para llevarlos a la morgue, sino que también han sido apropiados por el pueblo. Una vez que los cuerpos o partes de cuerpos no identificados o no identificables son colocados en un nicho provisional para la descomposición, algunas personas adoptan a sus almas, pintando y decorando sus tumbas festivamente, escribiendo la palabra "Escogido" en la tumba, cuidando la tumba, nombrando al muerto y, en muchos casos, pagando el costo del osario final o entierro, todo a cambio de favores del difunto. *Réquiem* da a entender que, al no ser adoptados o identificados, los restos terminan en una fosa común en el cementerio del pueblo.

Si la violencia contra el cuerpo sirve "como moldeador de los comportamientos de la población a fin de destruir la identidad de las víctimas y deshumanizar su ser al cosificarlo como objeto-cuerpo intervenido violentamente", estas adopciones socavan el control paramilitar del cuerpo-territorio y le devuelven la humanidad al difunto (Arévalo Naranjo y Prieto Ruiz, 2017: 126). Según las autoridades, obstaculizan los procesos de identificación, permitiendo que la "evidencia" de crímenes pase por demasiadas manos. Los ritos extraordinarios de la adopción han sido sujeto de mucha atención nacional y académica. La gran mayoría de los estudios se centran en las adopciones espirituales como prácticas religiosas populares o bien creativos usos de la imaginación para encarar el duelo arrollador de la desaparición forzada (Diéguez, (2009); Diéguez Caballero, (2013); Gómez-Sepúlveda y Figueroa-Salamanca, 2019), como esfuerzos de rehumanizar a los cuerpos brutalizados (Uribe, 2023; Guglielmucci, 2020), y como actos de resistencia política que subrayan la ineficacia y hasta la "patología" de la necro-gubernamentalidad colombiana (Rudling y Vega Dueñas, 2021).

El fenómeno de las adopciones también ha atraído a artistas, escritores y cineastas. Durante décadas, Juan Manuel Echavarría ha recurrido al arte para investigar y reflexionar sobre la violencia en Colombia que ha coincidido con su vida desde su nacimiento.[36] Su trabajo en Berrío resultó en un proyecto multimedia que el artista describe como un tríptico: más de 800 imágenes de las tumbas coloridas tomadas entre 2006 y 2013, impresas como fotografías lenticulares que revelan "los NN atrás de los NN"[37]; una serie de videos cortos titulada *Novenario en espera* (2012) que documenta de forma parecida la transformación de los nichos de diferentes colores con la llegada de nuevos cuerpos y nuevos adoptantes; y el documental corto *Réquiem NN* (2103). Como

[36] Escribe Echavarría, "Nací en Medellín en 1947. Coincidencia o no, mi historia personal corre paralela a la de la violencia en Colombia ya que desde el año de mi nacimiento el país nunca ha conocido una paz duradera" (196). Su larga carrera en diferentes medios y géneros consiste, según él, en el trabajo sobre la memoria para hacer "visible lo invisible" (8), "desenterrar y hablar" (6). Su obra incluye la narrativa y las artes visuales como la fotografía, el collage, y el cine.
[37] La cita viene del Animero en *Réquiem NN* y se refiere al hecho de que cada nicho ha albergado muchos NN.

las primeras dos obras se centran en las tumbas, el río solo se materializa en *Réquiem* donde su presencia se vuelve atormentadora según Juliana Martínez: "La película nos suspende en los remolinos del Magdalena y, por lo que ya sabemos, ahora lo miramos con espanto y expectación. Ya no podemos ver estas imágenes sin preguntarnos qué hay bajo las aguas" (Martínez, 2018: 442).[38]

A diferencia de la gran mayoría de los estudios sobre las adopciones en Berrío, para Echavarría, el protagonismo del río en la historia era fundamental: "el río es el que trajo esos cuerpos".[39] Como explica Martínez:

> La cantidad de tiempo dedicada al Magdalena en *Réquiem NN*, así como el énfasis en su incesante movimiento, convierten al río en un lugar espectral que atormenta a los espectadores de la película. Las largas secuencias dedicadas al fluir incesante de sus aguas, en las que no vemos ni oímos más que su corriente, nos obligan a mirarlo y a tomarlo en cuenta. (Martínez, 2018: 442)[40]

Este protagonismo del río se revela explícitamente en los primeros segundos. La película comienza por anunciar al director y el estudio cinematográfico contra un trasfondo negro. Después de la palabra "presentan" el gorgoteo suave de la corriente rompe paulatinamente el silencio de los créditos iniciales mientras lo negro se desvanece para revelar la superficie cáotica de la corriente del agua en un *close-up* con el sol reflejado en su superficie en la parte superior de la pantalla (Fig. 3). Lo que "presentan" es el río; de hecho, el título de la película no se revela hasta casi once minutos después. En cambio, durante más de cuarenta segundos, mientras el sonido del agua fluente se intensifica, la cámara roza la superficie del río en ángulo oblicuo; con el reflejo del sol brillando en sus ondulaciones y remolinos, la imagen algo desorientadora nos invita a relacionarnos multisensorialmente con el río.

Figura 3. La superficie del Magdalena, toma individual, *Réquiem NN,* dirigido por J. M. Echavarría, 2013

[38] "The film suspends us in the whirlpools of the Magdalena, and, because of what we already know, we now look at it with fright and expectation. We can no longer see these images without wondering what lies beneath the waters".
[39] Juan Manuel Echavarría, en conversación con la autora, 11 de octubre de 2023.
[40] "The amount of time dedicated to the Magdalena in *Requiem NN* as well as the emphasis on its ceaseless movement turns the river into a spectral site that haunts the film's viewers. The long sequences devoted to the incessant flow of its waters where we see and hear nothing other than its current force us to look at it, and reckon with it".

Aunque Echavarría describe al Magdalena como "el testigo" de la historia, es decir, con un rol pasivo de observador, al suplantar el título de la película por el río, el documental lo presenta -como también sugiere Martínez- como un sujeto con el que los espectadores deben enfrentarse activamente. Laura U. Marks ha sostenido que imágenes fílmicas -como la que abre *Réquiem*- en las que se encuadra un fragmento casi táctil de un sujeto son hápticas porque alientan a los espectadores a acariciar la textura de las imágenes con los ojos en vez de usar la vista para capturar la totalidad de un sujeto. De hecho, la posición convencional de espectador de cine no sirve para entender visualmente este tipo de tomas. Marks razona que la visualidad háptica o táctil -una estética común en las películas del Sur Global- puede desafiar la supremacía ocular occidental al activar el tacto, la propiocepción, el oído y "otros conocimientos corporales no visuales" como parte de la experiencia cinematográfica (Marks, 2000: 119).[41] El desplazamiento de lo visual como (único) medio de conocimiento, también afirma Marks, introduce una intersubjetividad en la que el cuerpo del espectador se acerca al cuerpo de la película o, en el caso de *Réquiem*, con la película como medio, el cuerpo del espectador se acerca al cuerpo del río multisensorialmente -a través del sonido y la visualidad háptica (153).

Tras la presentación del cuerpo del río, un montaje muestra a los cuerpos -presentes por metonimia- como depósitos de la corriente: gallinazos de espalda en la orilla, con sus alas tapando lo que rodean, y un gran árbol con las extremidades mutiladas, reminiscente de un cuerpo violentado, empujado por la corriente. Después de estas imágenes, el sepulturero abre las puertas del cementerio La Dolorosa en el pueblo y luego hay una secuencia de imágenes fijas de las fotografías de tumbas de Echavarría. Con el cementerio abierto, se abre la historia del drama humano de pérdida y dolor, pero sólo después de relacionar a los cuerpos de los desaparecidos con el cuerpo del río y los otros muchos cuerpos que este deposita. Más que un testigo mudo, o bien una víctima pasiva, como lo ha caracterizado la Comisión de la Verdad y la Sala de Justicia y Paz del Tribunal Superior de Bogotá, es *el* sujeto de esta historia de desaparición, al que hay que prestar atención.[42]

La película en sí es una presentación errática de cómo el drama de los cadáveres anónimos aflige a varias personas del pueblo. Decir "errático" no quiere menospreciar el montaje de la película, sino más bien llamar la atención sobre los numerosos cortes de poca duración que componen su estructura. Se organiza a través de entrevistas individuales pero las transiciones entre cada entrevista o cada toma del pueblo siempre son tomas del río como tejido intersticial; el río es lo que une todas las historias estructuralmente. La edición del filme hace que la estructura de la película se asemeje al cuerpo del Magdalena que -reitero- vuelve a aparecer después de cada escena, conectando las múltiples historias. La fragmentación inconexa de muchas tomas -que a veces incluye cortes de audio abruptos antes de las escenas acuosas- recuerda sónicamente las olas y ondulaciones que chocan en las imágenes hápticas de transición en la pantalla. De esta manera, la estructura del filme evoca una confluencia heterogénea de corrientes y fuerzas que se arremolinan, formando el cuerpo de la película como el cuerpo de un río en movimiento. La mayoría de las escenas duran menos de un minuto, y cuando hay puentes sonoros entre entrevistas e imágenes del río, dan la sensación de que las escenas visuales confluyen como los cauces del río representados.

Nueve personas relatan su relación con los cadáveres a lo largo de la película. Una madre que nunca cejará en la búsqueda de sus hijos desaparecidos adopta a un alma al final de la película. Dos personas descubren que han adoptado a la misma alma y deciden unirse y combinar los nombres que han elegido. Otra mujer cuida de varias almas. El Animero del pueblo -una figura popular que media entre los vivos y los muertos- relata la importancia

[41] "other nonvisual bodily knowledges"
[42] En un juicio contra las Autodefensas Campesinas del Magdalena Medio, el río fue declarado víctima, sus derechos violentados por las acciones paramilitares de "desparecer los cuerpos de sus miles de víctimas arrojándolos al río" (Collazos).

del trabajo espiritual realizado en nombre de estas almas atrapadas en el purgatorio. También insiste en la imposibilidad de prohibir las prácticas del pueblo a pesar de la preocupación de la Iglesia por el aspecto festivo del cementerio y la postura del Estado sobre la adopción de almas como un obstáculo para la identificación de los cuerpos. Las perspectivas sobre la materialidad de los restos provienen del jefe de bomberos y un pescador que los ha sacado del agua, de un hombre que ayudó a transportar los restos al depósito de cadáveres, del sepulturero que prepara sus lugares de reposo final, y del médico forense que intenta identificar los restos para el estado y que ve la adopción de almas como contraproducente para ese proceso científico. El documental reúne estos fragmentos interconectados con una multitud de tomas fluviales que marcan la correlación entre la carga del río y la "carga" material y emocional -porque los entrevistados hacen hincapié en la dedicación requerida- de cuidar almas. La resultante naturaleza errática de *Réquiem* parece surgir de la influencia de la fluvialidad del río que se desborda para impactar el enmarañamiento del pueblo con los cuerpos.

En este sentido estructural, el río-protagonista del documental no es un sujeto cualquiera; es un maestro que ofrece una pedagogía fluvial de cómo mirar la película como un cuerpo compuesto de muchas historias que forman parte del mismo caudal. Casi todas las tomas del río -como la primera- son *close-ups* hápticos y angulares del agua, normalmente con la orilla fuera del encuadre o a veces entrando y saliendo de la toma con el ritmo del agua, muchas veces con un collage fluvial de corrientes en movimiento. Hay distintos tipos de imágenes, algunas filmadas con la cámara apuntando hacia abajo en un ángulo de noventa grados a unos metros por encima del agua, otras caóticamente oblicuas. En algunas tomas, la cámara se mueve a contracorriente, realzando la fuerza del movimiento del río. Estos momentos junto a las imágenes de inmensos troncos y árboles en el río entre escenas humanas, recalcan la potencia de la corriente. El río es poderoso, pero no omnipotente; hay cargas que tiene que depositar para seguir su curso. Mantener la fuerza, nos enseña la película, requiere confiar cargas a las orillas o a la gente de Puerto Berrío, para así compartir la labor ecológica de los depósitos colectivamente entre humanos y no humanos.

Otro aspecto fundacional de esta pedagogía fluvial es el hecho de que el río nunca se exhibe solo en ninguna de las tomas. Sus aguas arrastran árboles y ramas; la corriente fluye junto a pesados árboles revolcados con las raíces hacia arriba (Fig. 2); la luz baila en su superficie por la noche; la proa de un barco corta la corriente; las manos de un pescador destripan un pescado sobre el agua. Estas imágenes entrenan al ojo a ver al río siempre en relación con otros cuerpos, creando imágenes a medida que fluye, de modo que cuando el río finalmente se extiende por la pantalla aparentemente solo a los veinticinco minutos de la película, se entiende que la luz atrapada en sus ondas comunica tanto su relación con el sol como con el viento como partes integrales de su cuerpo (Fig. 4).

A medida que la película invita a los espectadores a interactuar táctilmente con el río como sujeto, también revela al río como un cuerpo compuesto por otros seres y otros cuerpos, es decir, un río que se extiende más allá de sus orillas. Además, aunque la cámara nunca nos muestra al río en su extensión, los constantes sonidos de la corriente y de criaturas ribereñas y las continuas tomas de la superficie del agua reiteran su posición protagónica en una ecología más amplia. Los relatos de las personas que cuidan almas -comunican las escenas del río- son parte de esta ecología y al comparar visualmente los árboles-depósitos del río con la adopción de almas, la película sugiere una escala temporal de cuidado que es continuo, vasto e implacable.

Figura 4. Olas y luz en la superficie del río, toma individual, *Réquiem NN,* dirigido por J. M. Echavarría, 2013

Hay una especie de cuidado cinematográfico hacia el espectador al no mostrar ningún cadáver como parte de esta colectividad. El impacto traumático de hacer visibles los cadáveres, especialmente los que han sido objeto de violencia, ha sido un tema destacado en el contexto de las desapariciones en México, un país que, como Colombia, ha tenido que enfrentarse al horror de sus desaparecidos en el siglo XXI. Mostrar a una víctima de la violencia, como denuncia Cristina Rivera Garza, convierte el horror en un arma para paralizar a los espectadores con representaciones impactantes de la violencia sistémica (1). Ante un cuerpo brutalizado, la incapacidad para actuar trastoca las nociones de humanidad y expone lo que los seres humanos son capaces de hacer y de sufrir. Olivia Cosentino (2021) vincula la renuncia a mostrar la violencia en el cine mexicano tanto a una ética cinematográfica como a una estrategia para permitir una experiencia cinemática afectiva y encarnada. En otras palabras, un cuerpo conmovido por referencias oblicuas a la violencia, en lugar de paralizado por su espectáculo, puede sentir y actuar. De hecho, Fornoff, centrándose en la crisis migratoria entre Estados Unidos y México, cuestiona que se utilice la representación de la violencia contra los cuerpos humanos como llamados a la acción, ya que "la premisa" para la difusión de tales imágenes "de que la documentación realista estimula la acción no es necesariamente el caso" (Fornoff, 2021: 380).[43] *Réquiem* ciertamente inspira una visión afectiva, una en la que el cuerpo del espectador se conmueve en lugar de quedar inerte, y sin embargo, la película no se limita a omitir los cadáveres. Por el contrario, los sustituye por árboles. De este modo, la película obliga al espectador a pensar en los cadáveres sin tener que verlos. Presentan una confrontación visual iterativa con la violencia que, no obstante, se despersonaliza para enfatizarla como una característica ecológica que debe tratarse materialmente.

A través de la sustitución, la pedagogía fluvial de la película establece una comparación directa entre la adopción de almas y la deposición fluvial. Al yuxtaponer imágenes de árboles que parecen cuerpos humanos en el río con las historias de quienes adoptan almas, la película establece su correlación entre los cuerpos de las víctimas de desaparición forzada, su cuidado y las cargas del río. La mayoría de las veces, las tomas del río muestran la corriente arrastrando algo: árboles, ramas, vegetación. La relación entre estas cargas y los cuerpos como carga introducida por la guerra es a veces indirecta: un árbol que se asemeja a un ser humano con extremidades desgarradas y amputadas es arrastrado por la fuerza del agua (Fig. 5). A veces la referencia se hace más explícita: en una toma aérea del río, oímos la voz del jefe de bomberos, "después de muerto, tirado al río, o sea una doble muerte", y justo cuando pronuncia las palabras, un gran palo cae al centro del encuadre, sustituto de un cuerpo

[43] "the premise…that realist documentation spurs action is not necessarily the case"

humano arrojado a la corriente. Cada vez que menciona sacar cadáveres del río o dejarlos abandonados en la corriente, la cámara pasa de su *close-up* a los árboles deformados y la vegetación del río. De esta manera, los árboles de la corriente sugieren metonímicamente que las víctimas de desaparición forzada se han convertido en una nueva característica de las cargas del río. Las decisiones del montaje de volver con frecuencia al río sugieren la permeabilidad de los daños causados por el conflicto armado, es decir, el hecho de que -como sugiere Janine Clark- los daños no pueden contenerse en un solo cuerpo. Tampoco el cuidado se debería contener, sugiere el documental. El río transporta lo que puede, y cuando la gente adopta almas -propone *Réquiem*- se dedica a una especie de cuidado fluvial, asumiendo el trabajo que el río no puede hacer por sí solo, evitando que la ecología se sobrecargue, para recordar la descripción de Piedrahíta. La adopción del alma surge, así como un cuidado que involucra al río, a los vivos y a los muertos.

Figura 5. Cuerpos llevados por el río, toma individual, *Réquiem NN,* dirigido por J. M. Echavarría, 2013

La promiscuidad de los daños y cuidados invita a consideraciones más-que-humanas sobre la guerra en Colombia. Además de las resonancias entre árboles y cuerpos que recuerdan incesantemente a los espectadores que el sufrimiento y el daño relatados en las entrevistas tienen implicaciones no humanas, en otras ocasiones, la filtración ecológica de los daños de la guerra emerge literalmente en los relatos de quienes han tocado y han sido tocados por los cuerpos depositados. Kike, un hombre que durante años recogió cadáveres y los transportó a la morgue en su triciclo, también ayudó al forense sin ningún equipo de protección personal. Cuando explica que, debido a tanto contacto con el formol, "de un momento a otro se fue la imagen", la pantalla se funde a negro, visualizando su pérdida de visión, que también vino acompañada de una alteración del sentido del gusto: todo sabía a sangre. En una escena anterior, el sepulturero aparece con una máscara mientras limpia los nichos, una imagen que presagia los peligros de la confesión posterior de Kike de no utilizar una máscara mientras manipulaba los cadáveres. La desaparición forzada parece hacer que la muerte penetre en el aire. Las nuevas condiciones creadas por las tácticas de terror impregnan la ecología, creando cargas peligrosas que, de todas maneras, hay que cuidar.

Al poner en primer plano la porosidad indiscriminada de los daños se corre el riesgo de despolitizar el contexto histórico en el que se desarrolla la película. Martínez sostiene que la equiparación que hace *Réquiem* de todos

los cuerpos en la muerte -los guerrilleros adoptados y canonizados informalmente junto a las víctimas de la violencia- coincide con lo que O'Bryen ha descrito como un fracaso de los relatos de ficción sobre la violencia en Colombia a la hora de conectar actos horribles con "procesos socioeconómicos más amplios" (2016: 226).[44] Rudling y Vega Dueñas sitúan el aspecto despolitizado de la adopción de almas en Puerto Berrío en las acciones de los miembros de la comunidad que implican "un sentido de equivalencia moral de las víctimas en la muerte",[45] para luego sugerir que a pesar de ello, exponerse al riesgo personal para recuperar su agencia en un contexto que niega la humanidad *es* una declaración política (Rudling & Vega, 2021: 123).

Sin embargo, la ausencia de una consideración más compleja del lugar que ocupan estos cadáveres en la larga historia de pugna ecosocial en Colombia es menos una elección artística en el documental o una omisión política por parte de los habitantes del pueblo y más un reflejo de la violencia epistémica de la desaparición forzada. Como ha insistido la antropóloga María Victoria Uribe Alarcón, las tácticas de desaparición forzada separan deliberadamente a los cuerpos de sus vidas sociales, deshumanizando los restos físicos (Alarcón, 2023: 28). Las AUC, por ejemplo, eligieron a las víctimas de desaparición forzada estratégicamente tanto para modificar el comportamiento en las comunidades que ocupaban como para romper la solidaridad con los desertores de la guerrilla, los líderes comunitarios y sindicales, las mujeres que se negaban a someterse de diversas maneras y los miembros de varios grupos LGBTQIA+ (Alarcón, 2023: 36). En otras palabras, la violencia de la desaparición fue políticamente motivada, pero los resultados, como Gabriel Gatti lo describe, "son individuos esquilados... cuerpos separados de sus nombres; conciencias cercenadas de su soporte físico; nombres aislados de su historia; identidades privadas de sus tarjetas de voto, de sus documentos de ciudadanía" (cit. en Rudling and Vega Dueñas 132).[46] Además, lo que se ha criticado como una reflexión cinematográfica despolitizada sobre el luto en el Magdalena Medio puede, en cambio, invitar a perspectivas ecológicas sobre el peso de los cadáveres que emergen del Magdalena.

Réquiem NN es menos una ofuscación cinematográfica de la política humana, entonces, y más una exploración del río como modelo de cómo vivir con el peso (literal y metafórico) de una ecología dañada por la guerra. La presencia intrusiva del caudal del Magdalena en la película subraya la escala y la temporalidad de vivir con este paisaje alterado como algo grande y continuo. En un contexto en el que la Iglesia trata de mantener la tradición católica en torno a los muertos y el Estado busca formas de cierre para las familias de los desaparecidos, el Magdalena de *Réquiem* pone de manifiesto que el cuidado en una zona de conflicto no termina con la firma de los Acuerdos de Paz ni con la identificación y/o el entierro de los cuerpos. El río seguirá llevando y depositando sus cargas.

Fluir más allá del cierre

El caótico movimiento sensorial del Magdalena en *Réquiem* choca con cualquier sentido de una línea temporal cerrada para el cuidado o el daño -como la ceguera de Kike que persiste después de que ya no puede recuperar cuerpos legalmente. La película enmarca al río como un cuerpo de agua cuyo flujo ha sido permanentemente reorganizado por la guerra, donde no es posible un *telos* para la reparación; se trata de una labor persistente. Mientras que el cuidado fluvial de *Réquiem* es colectivo, más que humano y abierto, la Iglesia, el Estado y muchos dolientes colombianos entendiblemente buscan poner fin a la angustiosa interrupción de la desaparición forzada en la vida de los individuos. Varios estudios han abordado el tema del cierre en forma de exhumación e

[44] "broader socioeconomic processes"
[45] "a sense of moral equivalence of victims in death"
[46] "are sheared individuals … bodies separated from their names; consciences cut off from their physical support; names isolated from their history; identities deprived of their voting cards, their citizenship papers"

identificación forense como una forma de reparación en contextos de desaparición forzada en América Latina.[47] Como ha afirmado Fornoff, "Frente a la complicidad e impunidad del Estado, las prácticas de representación forense asumen la urgente tarea de investigar la verdad, reconstruir los hechos y proporcionar al público un cierre que dé sentido a lo que parece carecer de ello" (2024: 3).[48] Sin embargo, abogar por esta forma de cierre como único medio de reparación puede proscribir prácticas para enfrentarse a una geografía alterada por la guerra, que establecen nuevas relaciones de cuidado hacia un futuro diferente.

Según la socióloga Nancy Berns, el cierre no es el único fin del duelo y, de hecho, es un concepto relativamente reciente que sólo surgió en la década de los 90 (Berns, 2011: 11). El problema con el cierre, insiste Berns, es que se han construido industrias enteras para venderlo a personas vulnerables como única forma de enfrentarse al duelo. En el caso de las desapariciones forzadas en Colombia, como indica Guglielmucci, el aparato estatal que busca la reparación a través de la identificación corporal como *la* metodología del cierre deslegitima formas no forenses de cuidar los cuerpos y atender al duelo (560). Llamar la atención sobre este contraste no busca menospreciar los esfuerzos por parte de la Unidad de Búsqueda de Personas Dadas por Desaparecidas (UBPD). Como afirman Arévalo Naranjo y Prieto Ruiz, "una situación que vulnera y revictimiza a los familiares de las personas desaparecidas forzadamente en el país es la falta de esclarecimiento judicial por parte del Estado frente a las decenas de miles de desaparecidos" (33-34). Al contrario, como afirma Berns, "El problema no es la mera presencia del cierre como concepto. El problema surge cuando la gente cree que hay que cerrar algo para poder seguir adelante" (Berns, 2011: 162).[49] Aun si se ignora el hecho de que muchos de los restos que ahora están siendo identificados en Puerto Berrío habrían sido amontonados con otros en una fosa común si no fuera por las adopciones, la narrativa del cierre impuesta por las instituciones de justicia transicional reduce la escala del problema a lo individual y lo humano. En Berrío, al prohibir las adopciones, los procesos institucionales proscriben las prácticas de resignificación que se comprometen con las secuelas de la violencia como abiertas, en curso, fluyendo como el río.

En *Réquiem*, el cierre y la continuidad no se excluyen mutuamente; se funden en la historia de Blanca Nury Bustamante y sus hijos desaparecidos, la única historia de alguien en *Réquiem* que busca activamente a sus seres queridos desaparecidos. Blanca camina por las calles de Puerto Berrío con una imagen artísticamente renderizada de cómo sería su hija Lizeth tras años de desaparición. Es la única persona de la película que llora, sus lágrimas evocando las aguas del río, abrumada por su pérdida personal. Su historia dramatiza cómo la desaparición forzada produce lo que la científica social Pauline Boss ha llamado la "pérdida ambigua", es decir, "una pérdida incompleta o incierta" en la que, en este caso, hay personas perdidas que no pueden ser confirmadas como vivas o muertas (Boss, 1999: 20).[50] Según Boss lo que hace que una pérdida ambigua sea "la pérdida más estresante a la que uno puede enfrentarse" es la falta de claridad que rodea a la pérdida (20).[51] En el caso de la desaparición forzada, simultáneamente se sufre la desaparición de la persona dada por muerta y se da el aferro a la esperanza de que aún pueda estar viva. Boss utiliza un discurso de inmovilidad para describir las posibles repercusiones intergeneracionales de este tipo de pérdida: advierte sobre la posibilidad de un "duelo congelado" (4)[52] y de quedarse "atascado en … en el objeto perdido" (10).[53] De forma parecida, Arévalo y Prieto

[47] Susana Navarro García, Pau Pérez-Sales y Alberto Fernández Liria ofrecen un análisis psicológico comparativo de estos procesos en catorce países latinoamericanos.
[48] "In the face of state complicity and impunity, forensic representational practices take up the urgent task of investigating the truth, reconstructing the events, and providing the public with closure by making sense of the senseless".
[49] "It is not the mere presence of closure as a concept that is a problem. The concern comes when people believe closure has to be achieved in order for them to move forward".
[50] "ambiguous loss"; "incomplete or uncertain loss".
[51] "the most stressful loss that people can face"
[52] "frozen grief"
[53] "stuck on…the lost object"

Ruiz, citando a Boss en su estudio sobre la desaparición forzada en el Magdalena Medio, también sugieren que la ausencia del cuerpo produce "un proceso de duelo 'detenido'", lenguaje figurado que contrasta con la abundancia de tomas del fluir del río en *Réquiem* (226).

La búsqueda de Nury Bustamante es desgarradora; mirar y analizarla como madre me conmueve. ¿Qué madre no entendería la imposibilidad de rendirse ante la desaparición de un niño? ¿El deseo implacable de saber dónde está? A la misma vez, la investigación de Boss indica que la angustia maternal que impulsa la búsqueda aparentemente interminable de Nury Bustamante podría conducir a un estancamiento emocional. La película, sin embargo, al poner su anhelado cierre en relación con el río, sugiere la posibilidad de movimiento en su dolor. El Magdalena se presenta provocadoramente después de dos conmovedoras escenas en las que Nury Bustamante habla dolorosamente de la pena de su pérdida ambigua. A mitad de la película, cuando describe la esperanza de conocer el paradero de su hija, se ve una cortina movida por el viento al son de la corriente del agua y, a continuación, un tronco dando vueltas lentas en un torbellino del Magdalena. Se sugiere con el corte que la misma brisa que se mueve por la casa de Nury Bustamante se desplaza por el río, ayudándole a empujar depósitos hacia las orillas.

Para seguir adelante, según la visualidad fílmica, la madre debe participar en la carga y deposición. Casi al final de la película, habla de su deseo por la paz en Colombia, afirmando entre lágrimas: "Y yo siento que, así como me siento yo, debe de sentir mucha familia en este país, quizás en el mundo". La película vuelve a cortar al río, esta vez mostrando la icónica imagen que ha aparecido a lo largo de *Réquiem*: un gran árbol girado sobre su copa, rebosante de vida desde sus raíces expuestas, asemejando así el duelo de Blanca a la carga del río (Fig. 6). Acercarse al daño como una carga colectiva da lugar al flujo -de lágrimas, dolores, y daños- para no sobrecargarse. Con estas dos escenas, *Réquiem* propone que encargarse como comunidad ecológica más-que-humana de los daños de la guerra promete remediar el estancamiento de la pérdida ambigua, dando lugar a nuevas formas de vida, como las que brotan del árbol revolcado.

Figura 6. Árbol revolcado del Magdalena, toma individual, *Réquiem NN,* dirigido por J. M. Echavarría, 2013.

Estas yuxtaposiciones de paralización y flujo sitúan al dolor de Nury Bustamante y la corriente del río en una geografía cinematográfica que es más relacional que metafórica. La madre en duelo no se queda atrapada en su pérdida ambigua porque -sugiere el filme- aprende a llevar una carga ajena como lo hace el río. Acepta su inevitable involucramiento tanto con sus hijos desaparecidos como con las almas de los cuerpos depositados en Berrío. La penúltima escena de la película es su toma más larga y lenta: Nury Bustamante pintando el nombre de su hijo desaparecido en la tumba azul de un NN que ella misma ha elegido. La pulcritud de este desenlace en una composición fluvial por lo demás caótica parece sugerir que los cineastas querían encontrar una forma de poner fin a la historia de la madre de forma esperanzadora. Este final de la historia de Berrío podría parecer al principio una forma de cierre. Pero después de ver a la madre buscar durante toda la película, después de presenciar la lucha emocional de vivir a diario con niños desaparecidos, los espectadores saben que esta adopción es un principio, no un final. La madre seguirá buscando a su hijo desaparecido cuyo nombre le dará a otra persona a la que también cuidará.

Para Boss, al igual que para la antropóloga Veena Das a quien cita, lo que permite a la gente seguir adelante -nótese de nuevo el discurso de la movilidad- con sus vidas frente a una violencia inimaginable es crear significado, y Boss incluso indica que "el sentido se encuentra relacionalmente" (Boss, 1999: 75).[54] Aunque se refiere a las relaciones humanas, *Réquiem NN* extiende la idea a la relacionalidad más-que-humana; a través de la película, en Puerto Berrío tal (co-) creación de significado relacional parece ocurrir continuamente, junto con y en respuesta al río. Visto después de los Acuerdos de Paz, la presencia del río en la película desafía la idea de un conflicto armado terminado: aunque los cuerpos dejen de llegar a la orilla, el cuidado fluvial que exige la ecología permanentemente alterada tiene que continuar.

Al estructurar la película alrededor de provocadoras tomas de grandes troncos, *Réquiem* enfatiza que el río -como indica Piedrahíta- solo arrastra lo que puede, soltando lo que no puede cargar. El documental así presenta las prácticas de adoptar y cuidar los cuerpos como una extensión de una ética de cuidado fluvial. Y aunque el culto a los difuntos de Puerto Berrío tiene una larga historia en la región que antecede las muchas olas de violencia que han entregado desaparecidos muertos a orillas del pueblo, *Réquiem NN* enmarca las prácticas del pueblo como un acto de solidaridad con el río, como una forma de cuidar con y como el río, asumir la carga que el río cede y cargar lo que uno puede. Se trata de un ejercicio de convivencia que no descuida al río, aun cuando entrega horrores que uno prefiere no enfrentar. El río de *Réquiem* insiste que el tipo de atención que pide la nueva ecología del Magdalena Medio no tiene fin. El cuidado de los cadáveres-depósitos del río reconoce el amplio alcance de las alteraciones materiales a la vez que mantiene viva la ecología fluvial acomodando sus nuevas características en lugar de descuidarla como una tumba o un ser moribundo.

Réquiem termina con otra toma del río, fluyendo más allá del cierre de la película. La pedagogía fluvial de este flujo continuo busca aligerar las cargas ecológicas, emocionales y espirituales de la guerra ampliando la lente del duelo, compartiendo cargas y dolores. Se trata de una lección sobre cómo romper ciclos viciosos de violencia impulsados por traumas, deseos, y soluciones humanas individuales, que ignoran la permeabilidad del daño, la carga colectiva de los nuevos depósitos. Involucrar lo no humano en el trabajo arduo del cuidado requerido en la secuela de la violencia puede reconfigurar las relaciones más-que-humanas hacia políticas económicas y sociales que salvaguardan el bienestar de todos los seres del planeta, reconociendo que las cargas que afectan a un no humano eventualmente llegarán a la orilla literal y simbólica de lo humano y viceversa. *Réquiem NN* revela cómo el cine puede -como acto de resistencia según Andrés Fernando Suárez- participar en la recuperación de significados del río que permiten imaginar un futuro que supere la división entre naturaleza y cultura; en este

[54] "meaning is found relationally"

caso, un documental comprometido con la ecología fluvial del Magdalena Medio -co-creado con el río como las fotos de Romero Beltrán- hace que el río pase de río-tumba a río-maestro.

Bibliografía

Alaimo, S. (2018). Trans-Corporeality. En R. Braidotti & M. Hlavajova (Eds.). *Posthuman Glossary* (pp. 435–37). London: Bloomsbury Publishing.

Alarcón-Tobón, S. (2024). Un cuerpo de agua viscoso y poroso: el río Magdalena en *Los escogidos* y *En el brazo del río*. *Escritos*, *32* (68), 1-19. https://doi.org/10.18566/escr.v32n68.a07

Arévalo Naranjo, L. Y. y Prieto Ruiz, A. (2017). *Memoria de la infamia: desaparición forzada en el Magdalena Medio*. Bogotá: Centro Nacional de Memoria Histórica

Ariza-Buitrago, I. & Gómez-Betancur, L. (2023). Nature in Focus: The Invisibility and Re-Emergence of Rivers, Land and Animals in Colombia's Transitional Justice System. *International Journal of Transitional Justice*, *17* (1), 71–88. https://doi.org/10.1093/ijtj/ijad001

Berns, N. (2011). *Closure: The Rush to End Grief and What It Costs Us*. Philadelphia: Temple University Press.

Blackmore, L. (2023) Water. En J. Andermann, G. Giorgi, and V. Saramago (eds). *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*, (pp. 421-438). Berlin: De Gruyter.

Blackmore, L. & Gómez, L. (2020). *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art*. London: Routledge.

Boss, P. (1999). *Ambiguous Loss Learning to Live with Unresolved Grief*. Cambridge: Harvard UP.

Broner, M. (2021). Rethinking Format in the Amazon: Ecology and *El abrazo de la serpiente*. *JCMS*, *61* (1), 7–26. https://doi.org/10.1353/cj.2021.0068

Chen, C., MacLeod, J. & Neimanis, A. (2013). *Thinking with Water*. Montreal: McGill-Queen's Press.

Chow, J. (2023). *The Queerness of Water: Troubled Ecologies in the Eighteenth Century*. Charlottesville: University of Virginia Press.

Clark, J. N. (2023). Harm, Relationality and More-than-Human Worlds: Developing the Field of Transitional Justice in New Posthumanist Directions. *International Journal of Transitional Justice*, *17* (1), 15–31. https://doi.org/10.1093/ijtj/ijac025

Clarke, K. M. (2022). Rendering the Absent Visible: Victimhood and the Irreconcilability of Violence. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, *28* (S1), 135–52. https://doi.org/10.1111/1467-9655.13759.

Collazos, M. (21 de abril de 2021). El río Magdalena fue declarado víctima en caso contra exjefe paramilitar. *LaFM*. https://www.lafm.com.co/judicial/el-rio-magdalena-fue-declarado-victima-en-caso-contra-exjefe-paramilitar

Comisión de la Verdad. (27 de febrero de 2024). Cuerpos en los ríos: la verdad de la naturaleza. *ArcGIS StoryMaps*. Recuperado de https://storymaps.arcgis.com/stories/147887ebab8c4dada19e059a21ffe3cc

Cosentino, O. (2021). Writing from the Gut: Embodied Spectatorship and Violence in Contemporary Mexican Cinema. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, *18* (3), 365–76. https://doi.org/10.1386/slac_00062_1

De la Cadena, M. (2015). Uncommoning Nature. *E-Flux Journal*. Recuperado de http://supercommunity.e-flux.com/authors/marisol-de-la-cadena/

Diéguez Caballero, I. (2013). *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.

Diéguez, I. (2009). Escenarios fúnebres / renacimientos míticos (prácticas de duelo). *Revista KARPA, 2* (1), s/p.

Dobrin, S. I. (2021). *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*. London: Taylor & Francis

Echavarría, J. M., director. (2013). *Réquiem NN*. Lulo Films, Fundación Puntos de Encuentro.

Echavarría, J. M., director. (2018). *Juan Manuel Echavarría. Works.* Loreto: RM Verlag.

Fornoff, C. (2024). *Subjunctive Aesthetics: Mexican Cultural Production in the Era of Climate Change*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Fornoff, C. (2021). The Rio Grande as It Could Be: Beatriz Cortez's The Underworld. *ASAP/Journal, 6* (2), 379–402.

Fornoff, C. & Heffes, G. (2021). *Pushing Past the Human in Latin American Cinema*. New York: The State University of New York Press.

Gómez-Sepúlveda, C. L. y Figueroa-Salamanca, H. H. (2019). 'No olvidemos a los muertos'. Animero y violencia en Puerto Berrío, Antioquia (Colombia). *Revista CS*, (28),125–51. https://doi.org/10.18046/recs.i28.3328

Guglielmucci, A. (2020). Necroscapes: The Political Life of Mutilated and Errant Bodies in the Rivers of Colombia. *Journal of Latin American Cultural Studies*, *29* (4), 555–80. https://doi.org/10.1080/13569325.2021.1885356

Herrera Cortés, M. C. y Torres Carrillo, A. (2023). El Magdalena, río de tumbas y ánimas benditas: las persistencias de las memorias. *Historia y Memoria*, (26), 235–68.

Manifiesto de la verdad del río Magdalena, dirigido por la Comisión de la Verdad, 2021. YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=SbzoLx5AyuM.Marks, L. U.

Martínez, J. (2018). 'Making Audible in the Mouth Whereof One Cannot Speak', Spectral Adoptions in Juan Manuel Echavarría's Requiem NN. *Journal of Latin American Cultural Studies*, *27* (4), 433–49. https://doi.org/10.1080/13569325.2019.1570916

Mazo, L., Giraldo Muñoz, J., Zuleta Muñoz, A. y Montoya Laverde, C. (2015). Desaparición forzada en Colombia: el duelo, un asunto de reparación social. *Revista Poiésis*, (30), 157-162.

Melody, J. (2020). *Wild Blue Media: Thinking through Seawater*. Durham: Duke University Press.

Middleton, N. (2012). *Rivers: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Navarro García, S., Pérez-Sales, P. & Fernández-Lina, A. (2010). Exhumation Processes in

Fourteen Countries in Latin America. *Journal for Social Action in Counseling & Psychology*, *2*(2), 48–83. https://doi.org/10.33043/JSACP.2.2.48-83

Neimanis, A. (2017). *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. London: Bloomsbury Publishing.

Neimanis, A. (2012). Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water. En H. Gunkel, C. Nigianni & F. Söderbäck (eds.). *Undutiful Daughters: New Directions in Feminist Thought and Practice* (pp. 85-99). London: Palgrave Macmillan.

O'Bryen, R. (2016). Literature, Culture, and Society of the Magdalena River. En R. Williams (ed.). *A History of Colombian Literature* (pp. 215–37). Cambridge: Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9781139963060.012

O'Bryen, R. (2008). *Literature, Testimony and Cinema in Contemporary Colombian Culture: Spectres of La Violencia*. London: Tamesis.

O'Bryen, R. (2020). Untangling the Mangrove: Slow Violence and the Environmentalism of the Poor in the Colombian Caribbean. En L. Blackmore y L. Gómez (eds.). *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art* (pp. 73-88). London: Routledge.

Piedrahíta, I. (2020). *Grávido Río*. Medellín: Universidad EAFIT.

Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

"Ríos de vida y muerte". (16 de mayo de 2016). *Rutas del conflicto radio*. https://open.spotify.com/episode/4oMVfelX4uUOLCPNMvUGk8?si=f727c7a25464464

Rivera Garza, C. (2020). *Grieving: Dispatches from a Wounded Country*. New York: Feminist Press at CUNY.

Rubiano, E. (2017). '*Réquiem NN*' de Juan Manuel Echavarría: entre lo evidente, lo sugestivo y lo reprimido. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, *12*(1), 33–45. https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae12-1.rnnj

Rudling, A. & Vega Dueñas, L. (2021). Liquid Graves and Meaning Activism in the Colombian Armed Conflict: The 'Bottom-up' Recovery and Memorialisation of Victims of Forced Disappearance. *Journal of the British Academy*, *9*(3), 121–37. https://doi.org/10.5871/jba/009s3.001

Taylor, S. (2024). *Disabled Ecologies: Lessons from a Wounded Desert*. Berkeley: University of California Press.

Uriarte, J. (2024). Remolinos y tránsitos en las fronteras: el imaginario fluvial en *La vorágine*. En F. Martínez-Pinzón y J. French. *La vorágine: centenario de un clásico latinoamericano: textos críticos (1988-2024)* (pp. 329–51). Bogotá: Universidad de los Andes.

Uribe Alarcón, M.V. (2011). Against Violence and Oblivion: The Case of Colombia's Disappeared. En G. Polit Dueñas y M. H. Rueda (eds.). *Meanings of Violence in Contemporary Latin America* (pp. 37–52). London: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230120037_3

Uribe Alarcón, M.V. (2023). *Cuerpos sin nombre, nombres sin cuerpo: desapariciones en Colombia.* Bogotá: Siglo del Hombre Editores.