

Estéticas postextractivistas en el cine documental sobre el genocidio cauchero

Post-Extractivist Aesthetics in the Documentary Films on the Rubber Boom Genocide

Daniel Coral Reyes¹ 
Macalester College

ACCESO  ABIERTO

Para citaciones: Coral Reyes, D. (2025). Estéticas postextractivistas en el cine documental sobre el genocidio cauchero. *Visitas al Patio*, 19(1), 150-166. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.19-num.1-2025-5094>

Recibido: 10 de octubre de 2024

Aprobado: 2 de enero de 2025

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2025. Coral Reyes, D. 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.



RESUMEN

Este artículo reflexiona sobre las narrativas de memoria y las estéticas que han emergido en dos períodos del cine documental sobre el genocidio cauchero. Por un lado, el reciente hallazgo de los rollos de *Amazonas, el río más grande del mundo* (1918-1920) constituye un llamado urgente a reflexionar no solo sobre la complicidad civil en los crímenes de la Casa Arana, sino también sobre el origen de una estética extractivista orientada a la instrumentalización de la cuenca amazónica. Por el otro lado, los documentales *Los secretos del Putumayo* (Michiles, 2020) y *El canto de las mariposas* (Frigola, 2020) se han centrado en los reclamos políticos y las cosmovisiones de la tercera generación de sobrevivientes. Mientras *Los secretos del Putumayo* registra una historia de explotación y solidaridad transnacional asociada al caucho, *El canto de las mariposas* retrata los dilemas del artista uitoto Rember Yahuarcani al abordar el trauma histórico en un plano estético. Situados en una estética postextractivista, ambos documentales otorgan un espacio a la generación de sobrevivientes para interrogar la memoria del genocidio cauchero, así como también proyectar futuros alternativos de interdependencia y justicia socioambiental.

Palabras clave: genocidio cauchero; cine documental; extractivismo; memoria; Amazonas.

ABSTRACT

This article reflects on the narratives of memory and the aesthetics that have emerged during two periods of documentary filmmaking on the rubber boom genocide. On one hand, the recent discovery of the reels of *Amazon: Longest River in the World* (1918–1920) constitutes an urgent call to reflect not only on civilian complicity in the crimes of the Casa Arana but also on the origins of an extractivist aesthetic aimed at the exploitation of the Amazon basin. On the other hand, the documentaries *The Secrets of Putumayo* (Aurélio Michiles, 2020) and *The Song of the Butterflies* (Núria Frigola, 2020) have focused on the political claims and worldviews of the third generation of survivors. While *The Secrets of Putumayo* recounts a history of exploitation and transnational solidarity linked to rubber extraction, *The Song of the Butterflies* portrays the dilemmas faced by Uitoto artist Rember Yahuarcani as he addresses the historic trauma on an aesthetic level. Positioned within a post-extractivist aesthetic, both documentaries create a space for the generation of survivors to interrogate the memory of the rubber boom genocide and to envision alternative futures of interdependence and socio-environmental justice.

Keywords: Rubber boom Genocide; documentary film; extractivism; memory; Amazonia.

¹ Doctor en Spanish and Portuguese por la University of California, Davis. Becario de posdoctorado en Macalester College. dcoralre@macalester.edu

En una de las últimas secuencias del documental *Amazonas, el río más grande del mundo* (*Amazonas, o maior rio do mundo*, 1918-1920), del cineasta portugués Silvino Santos, la cámara retorna a las estaciones de acopio de caucho en el Putumayo, con el fin de registrar la cotidianidad y las prácticas culturales de una comunidad uitoto: en paralelo a las tomas de la fauna y la flora, la mirada intrusiva de Santos se detiene largamente en los rostros y las decoraciones faciales de los jóvenes indígenas, entrelazando así el territorio y los cuerpos en su retrato del río Amazonas. Recuperadas en 2023, en República Checa, más de un siglo después de su realización, estas escenas constituyen unas de las pocas imágenes en movimiento de quienes fueron testigos del genocidio cauchero acaecido en el actual territorio colombiano.² Entre 1880 y 1910, la creciente demanda por el caucho proveniente del Amazonas dio origen a un traumático episodio en la historia del Putumayo: con el fin de extraer y luego exportar el látex a Europa y Norteamérica, la Peruvian Amazon Company —también conocida como la Casa Arana— cometería los crímenes de desplazamiento forzado, esclavización, tortura y asesinato masivo de los pueblos originarios del área situada entre los tributarios Caraparaná e Igaraparaná (Farje, 2012). Más de un siglo después de las atrocidades, las imágenes tomadas por Santos constituyen un material archivístico invaluable: estas no solo son un recordatorio de la complicidad del cineasta con la Casa Arana, sino que constituyen un remanente visual de las víctimas de aquel violento proyecto comercial. Asimismo, visto un siglo después de su realización, *Amazonas, el río más grande del mundo* nos increpa a reflexionar sobre los efectos socioambientales del extractivismo en la región: para el espectador contemporáneo del documental, la celebración del nacimiento de una economía extractivista en el Amazonas contrasta con sus devastadoras consecuencias en nuestro presente, entre ellas, la deforestación y la pérdida de la biodiversidad, que han llevado a este bioma al borde del colapso.

Paralelamente al hallazgo de los rollos de *Amazonas*, la irrupción del pasado de las caucherías en la esfera pública colombiana ha alimentado un debate sobre la memoria histórica, la responsabilidad estatal y la reparación de aquellas comunidades y territorios que experimentaron el genocidio. Mientras en abril de 2024 el gobierno colombiano pidió nuevamente perdón a los pueblos uitoto, bora, ocaina y muinane por las atrocidades cometidas durante la bonanza cauchera en un evento oficial celebrado en la Chorrera (Triana, 2024), la necesidad de esclarecer el conflicto armado interno colombiano ha convergido con el imperativo ético de recordar otros episodios de violencia de carácter étnico y ambiental. De este modo, varias comunidades de la Chorrera han colaborado con las instituciones creadas en el marco de los procesos y el Acuerdo de paz de 2016, con el fin de tejer nuevas narrativas de memoria en torno al genocidio. Por un lado, el Centro de Memoria Histórica ha examinado este episodio en publicaciones como *Putumayo: la vorágine de las caucherías* (2014) y *Endulzar la palabra* (2017), destinadas a iluminar las perspectivas de los pueblos amazónicos sobre la matriz colonial en la historia colombiana. Al incluir los testimonios de sobrevivientes y activistas indígenas, estos proyectos han revelado facetas ignoradas del genocidio cauchero, como fueron las instancias de rebeliones armadas contra la Casa Arana. Por el otro lado, más recientemente, el informe *Cuando los pájaros no cantaban* (2022) ha reunido una serie de testimonios destinados a registrar la violencia contra lo humano y lo no-humano en el conflicto interno. Confrontados con los legados del genocidio cauchero, los y las investigadores de la Comisión de la Verdad concluyeron que es necesario abordar las “violencias de larga temporalidad”, es decir, la persistencia de un conjunto de actitudes y perspectivas que ubican al conflicto interno como “un momento particular dentro de una larga secuencia de violencias” contra los pueblos originarios (CEV, 2022: 435). Sin embargo, estas iniciativas de memoria también han demostrado que el territorio constituye “un escenario de inscripción de las memorias del dolor y de los saberes que aún pueden llegar a sanarlo” (CNMH, 2017: 29). Como un episodio que revela la

² Uso el término “genocidio cauchero” para referirme al desplazamiento y al asesinato masivos de las poblaciones uitoto, bora, ocaina y muinane, entre otras en el Putumayo en el contexto de la bonanza cauchera (1880-1910). Si bien este evento ha sido referido como las “atrocidades del Putumayo” u “Holocausto en el Amazonas” (ver Pineda, 2000), he decidido adoptar el término que varios activistas amazónicos han empleado para nombrar este evento.

violencia ejercida contra comunidades y territorios en el contexto de la inserción del Amazonas en un mercado global, el genocidio cauchero nos confrontan no solo con la lógica, la historia y los legados del aparato colonial-extractivista —cuyos efectos consistieron tanto en la deforestación como en la parcial destrucción de las vidas y el patrimonio cultural de la región—, sino también con aquellas formas de comunidad y conocimiento capaces de restaurar los paisajes de la violencia en Colombia.

Tomando como punto de partida la reciente constelación de conmemoraciones, iniciativas estatales y producciones culturales sobre el pasado del Putumayo, este artículo reflexiona críticamente sobre el vínculo entre “naturaleza” y “conflicto interno” en uno de los territorios que Margarita Serje ha llamado el “revés de la nación”, esto es, aquellos espacios configurados por el Estado colombiano como periferias violentas e indomables, pero de gran potencial para las economías extractivistas (Serje, 2005: 16). Por medio de un análisis de tres producciones transnacionales, planteo un contrapunto entre una estética extractivista y una estética postextractivista en el cine documental sobre el genocidio cauchero, en el cual es posible entrever tanto la emergencia de nuevas subjetividades políticas, como una gradual figuración de las ontologías relacionales amazónicas. A diferencia de cintas como *Amazonas, el río más grande del mundo*, cuyo régimen visual se orienta a categorizar e instrumentalizar los pueblos, los animales y las plantas amazónicas con fines de exportación, arguyo que los documentales *Los secretos del Putumayo* (Michiles, 2020) y *El canto de las mariposas* (Frigola, 2020) han servido como una plataforma para articular los reclamos políticos y culturales de la tercera generación de sobrevivientes, así como para interrogar los potenciales afectivos y políticos de la fauna y la flora amazónicas. Por un lado, en mi análisis del filme *Los secretos de Putumayo*, sostengo que la rehabilitación de Roger Casement como un héroe anticolonial encapsula una lucha por la justicia socioambiental, en la cual la historia de extracción del caucho es transformada en un nexo de solidaridad entre el Amazonas, el Congo e Irlanda. Aunque el énfasis en Casement perpetúa un desbalance simbólico en la memorialización de este evento, el formato de entrevistas permite a las y los activistas bora, ocaina y uitoto formular sus reclamos políticos y ofrecer una versión inexplorada del pasado. Por el otro lado, *El canto de las mariposas* se sitúa a las antípodas de la memoria emblemática de la cinta de Michiles: en él, el artista Rember Yahuarcani evoca la figura de su abuela, Martha López, no solo para confrontar el trauma histórico del genocidio cauchero, sino para afirmar una identidad uitoto de dimensiones transnacionales. Crucialmente, como el retrato de una familia de artistas amazónicos, *El canto de las mariposas* captura la convergencia de la historia y la flora en las expresiones artísticas de los Yahuarcani, cuyas obras reflejan tanto el duelo por un mundo perdido como también la aserción de las ontologías relacionales de la cultura uitoto. Así, estos documentales ilustran la emergencia de una estética postextractivista, es decir, una estética que busca dar forma narrativa a “la absoluta restauración” de los estragos del extractivismo e “imaginar formas de comunidad articuladas alrededor del territorio y la vida” (Fornoff, 2023: 62). Como testimonios de “verdaderos especialistas en los fines del mundo” (Danowski y de Castro, 2016: 142), *Los secretos del Putumayo* y *El canto de las mariposas* se sitúan más allá de la denuncia para afirmar las vidas humanas y no-humanas de quienes sobrevivieron los embates de las primeras olas extractivistas en la cuenca amazónica.

La bonanza cauchera y el origen del cine documental amazónico

Aunque la explotación del caucho en Colombia inició a finales del siglo XIX con un pequeño contingente de caucheros situados en los ríos Putumayo, Aguarico y Napo, la rápida deforestación de árboles de caucho obligó a los colonos a expandir las áreas de extracción hacia el interior del Amazonas (CNMH, 2014: 30). Contrariamente a los árboles de *hevea* predominantes en Brasil, de los cuales se extrae el látex mediante incisiones en su corteza, los árboles de *castilla ulei* en el noroeste del Amazonas debían ser derribados para garantizar la mayor extracción del látex. Como consecuencia de la tala indiscriminada de la *castilla*, los colonos colombianos se adentraron en las regiones más orientales del Putumayo donde, en vista de las dificultades para aprovisionarse de trabajadores,

recurrieron a la esclavización de los pueblos indígenas (CNMH, 2014: 44). Como una ilustración de las dinámicas centrífugas del capitalismo en su búsqueda de nuevos objetos de producción y fuentes de trabajo-energía no remuneradas (Moore, 2015: 119), en el noroeste del Amazonas se estableció una amplia red de trata de esclavos predicada en la importación de mercancías y la rivalidad entre los pueblos originarios. Así, en su búsqueda de otras especies de árboles caucho y de trabajadores, las primeras empresas caucheras en Colombia se caracterizaron tanto por su “naturaleza errabunda”, como por su instrumentalización de las especies vegetales y las vidas humanas, cuya contigüidad fue encapsulada por el verbo asociado al principal método de extracción del látex: *sangrar*. Décadas más adelante, Roger Casement denunciaría hasta qué grado la lógica extractivista redujo las vidas humanas a recursos explotables: “La verdadera atracción que sintió el primer colombiano o peruano ‘cauchero’ [...] no fue tanto la presencia de árboles de *hevea brasiliensis* esparcidos en esta remota selva, sino la existencia de tribus bastante numerosas de indios dóciles o fácilmente subyugables” (Casement, 2011: 49).

La expansión de la maquinaria extractivista pronto confluiría con las tensiones políticas entre los Estados-nación latinoamericanos todavía en formación. En el contexto del vacío jurídico y político causado por la disputa entre Perú y Colombia en torno al Putumayo, que pactarían un precario *modus vivendi* en 1906, el peruano Julio César Arana desplazó a los caucheros colombianos para establecer una red de extracción sustentada en el trabajo forzado de los pueblos nativos (Tully, 2010: 88). En efecto, como una manera de afirmar sus reclamos territoriales, el Estado peruano facilitaría la transformación de Arana en la principal autoridad del trapezio amazónico, al grado de que su empresa llegaría a controlar la navegación de los tributarios Igaraparaná y Caraparaná, y de esta forma regularía la circulación de mercancías de primera necesidad, como alimentos y medicamentos (Tully, 2010: 90). La participación de inversionistas ingleses y la subsiguiente fundación de la Peruvian Amazon Company, con sede en Londres, no cambiarían las violentas prácticas de los capataces bajo el mando de Arana. En efecto, pese a los daños a su reputación causados por las denuncias del periodista Saldaña Roca, el americano Walter Hardenburg, el diplomático Roger Casement y el juez Rómulo Paredes, el golpe más contundente sería económico: el auge de las plantaciones de caucho en el Sudeste asiático pondría fin a la bonanza cauchera en el Amazonas y, con ella, a la Casa Arana (Tully, 2010: 190). Eventualmente, para 1920, en vista del triunfo de Colombia en el litigio por el Putumayo, Arana inició un movimiento masivo de poblaciones indígenas hacia el territorio peruano (Pineda, 2000: 23), una instancia de desplazamiento forzado que tuvo como consecuencia la fragmentación y la desaparición de clanes amazónicos enteros. Aunque las cifras difieren en los reportes y testimonios, las muertes del genocidio cauchero se cuentan por decenas de miles, principalmente entre los pueblos uitoto, bora, ocaína, andoque y muinane (Casement 2011, 298).

Paradójicamente, en contraste con la denuncia audaz de novelas como *La vorágine* (Rivera, 1924) y *Toá: narraciones de caucherías* (Uribe, 1933), el documental amazónico tiene su origen en la propaganda destinada a negar los crímenes de la Casa Arana. Durante las primeras décadas del siglo XX, Arana empleó a distintos especialistas y fotógrafos para promover la misión “civilizadora” de su empresa, entre ellos el español Manuel Rodríguez Lira, el antropólogo francés Eugène Robuchon y el portugués Silvino Santos (Carvalho, 2023:104). Después de haber emigrado a Manaus, Brasil, en 1910, Santos fue contactado por el cónsul peruano Carlos Rey de Castro para producir una serie de fotografías sobre las condiciones de vida de los trabajadores indígenas de la Casa Arana, que luego serían publicadas en el tomo *Álbum de Fotografías: Viaje de la Comisión Consular al Río Putumayo y Afluentes* (1912). Junto a las imágenes sobre los bailes y las festividades uitoto, cuyo propósito ulterior era demostrar hasta qué grado los trabajadores indígenas podían practicar sus tradiciones culturales sin el impedimento de Arana (Sadlier, 2022), el carácter propagandístico de la obra fotográfica de Santos es evidente en los numerosos retratos de mujeres uitoto “civilizadas”, una serie que cristaliza la mirada objetivante del portugués. En un giro que encapsula la confluencia del capital y el uso de nuevas tecnologías en las zonas

extractivas, Arana se hizo consciente de que el uso de la cámara cinematográfica constituiría una forma más convincente e impactante de promover un retrato positivo de su empresa y, de esta manera, neutralizar las denuncias de los crímenes. Con este fin, Santos fue enviado por tres meses a los estudios Pathé-Frères, en París, para aprender las técnicas cinematográficas que a su regreso usaría en su largometraje *Putumayo* (1913-14) (Chaumeil, 2009: 53-56).

Aunque los negativos de aquel filme serían destruidos al ser transportados a Inglaterra durante la Primera guerra mundial (Chaumeil, 2009: 56), Santos preservaría parte del material y lo reutilizaría años después de terminar su afiliación comercial con Arana. En su siguiente largometraje, *Amazonas, el río más grande del mundo* (1918-1920), el cineasta portugués se embarcaría en un retrato más ambicioso de las regiones y las economías de la cuenca amazónica. Desde Belén —la capital del estado de Pará, Brasil— hasta el Putumayo, Santos compondría una narrativa fluvial estructurada de acuerdo con los principales productos de exportación de la época, como el caucho, las nueces de Brasil, la caña de azúcar, el algodón, la madera y el ganado, así como un epílogo centrado en las “tribus salvajes” —que proviene, justamente, de su período como empleado de la Casa Arana—. Como un largometraje realizado gracias al apoyo tanto del Estado brasileiro como del empresario Manoel Gonçalves, este documental evidencia lo que Eduardo Gudynas ha llamado los “derrames socioculturales” de las economías extractivistas, esto es, “el reforzamiento de una estructura cultural que acepta y desea el extractivismo, al tiempo que resiste buscar alternativas” (Gudynas, 2018: 68). Por medio de una estructura episódica, el documental repite la escena mítica del dominio de la naturaleza amazónica por los colonos brasileiros y, posteriormente, la exportación de materias primas a Europa y Norteamérica en los barcos de vapor.

No obstante, aunque el documental obedece a una narrativa de modernización orientada a la transformación radical del Amazonas, sostengo que en la mirada de Santos hay una tensión entre la instrumentalización de la naturaleza y un asombro por sus cualidades estéticas. En contraste con el desplazamiento de la cámara por el río Amazonas y sus tributarios, cuyos trávelin obedecen a un afán cartográfico, en la cinematografía de Santos es posible detectar una incipiente conciencia ambiental, particularmente visible en los planos detalle de plantas y animales, como bien lo ha notado Patrícia Vieira (2021, 32). En conjunción con una fascinación por los paisajes fluviales, *Amazonas, el río más grande del mundo* exhibe un alto grado de sensibilidad por los rasgos distintivos de especies vegetales, como el árbol de nuez de Brasil (*bertholletia excelsa*) y el nenúfar *victoria amazónica*, cuyo florecimiento es retratado minuciosamente en la escena final como una sinécdoque de la belleza de la biodiversidad amazónica. Asimismo, en las múltiples tomas del trabajo de los *ribeirinhos*, es también visible la atención del cineasta a las variadas relaciones íntimas entre lo humano y lo no-humano en la formación de las economías extractivistas en la región. Mientras la mayor parte del filme se concentra en el movimiento de los barcos y las mercancías en el río Amazonas, varias tomas fijas retratan el intensivo trabajo manual necesario para convertir las semillas y los líquidos de la flora amazónica en mercancías explotables, así como la cotidianidad y los espacios domésticos de los colonos. De esta manera, en contraste con la construcción del Amazonas como un espacio navegable y, por ello, abocado exclusivamente a una economía de exportación, en las prolongadas escenas de recolección y procesamiento de estos productos, la cámara presta atención a las prácticas materiales y afectivas por medio de las cuales los colonos hacen de la selva amazónica un espacio habitado, en un giro que complica la constitución de la región como una zona extractiva.

Pero mientras las anteriores escenas permiten entrever una tensión creativa entre la construcción visual del Amazonas como un espacio destinado a la extracción y un espacio habitado, en un plano ideológico, el documental de Santos no solo se ubica a las antípodas de una comprensión organicista de la naturaleza, sino que suprime la existencia y las ontologías relacionales de los pueblos amazónicos. Como una producción cultural anclada en la distinción entre “objeto” y “sujeto”, “naturaleza” y “cultura”, *Amazonas, el río más grande del*

mundo prefigura el régimen visual y discursivo que Macarena Gómez-Barris ha conceptualizado como la “mirada extractiva”, esto es, una lógica orientada a invisibilizar a las poblaciones indígenas y reorganizar los territorios para hacerlos económicamente explotables (2017: 5). Situado en el reverso del proyecto modernista retratado por el documental, el epílogo “tribus salvajes” ilustra los desplazamientos epistémicos provocados por el extractivismo, pues la combinación del primer plano y los intertítulos se orienta a registrar no tanto los rostros individuales de los jóvenes uitoto, sino un espécimen “natural”, en una representación consistente con los tropos de “barbarie” y “canibalismo” promovidos por la Casa Arana para colonizar la región. Por ello, mientras en un plano diegético la representación exotizante de las comunidades uitoto los priva de su habla y su agencia; analizadas de acuerdo con su valor testimonial y social, estas imágenes son una prueba extrema de la maquinaria de *desimaginación* que permitió la expansión del régimen extractivista en el Putumayo y el genocidio de los pueblos originarios.³



Imagen 1. Fotograma de un joven del Putumayo en *Amazonas, el río más grande del mundo*

Amazonas, el río más grande del mundo ilustra, entonces, no solo los vínculos entre empresarios y cineastas al origen del cine documental amazónico, sino también la formulación de una estética extractivista moderna, que ha tenido un papel central en la transformación simbólica y material del Amazonas en el último siglo. Como un catálogo cinematográfico compuesto por árboles de *hevea*, nueces de Brasil, ganado y madera, esta cinta interpela a la audiencia contemporánea a reflexionar no solo sobre la construcción cultural del Amazonas como un cesto de recursos naturales a la espera de ser extraídos y exportados, sino también sobre un régimen visual orientado a suprimir simbólicamente las voces de las y los sobrevivientes del genocidio cauchero, así como las formas de coexistencia con lo no-humano. Como lo discutiré en las siguientes secciones, los documentales contemporáneos sobre el genocidio cauchero han dialogado directa o indirectamente con la estética extractivista articulada por la obra documental de Santos.

Un retrato de Roger Casement: un diálogo con el archivo

Como un archivista del cine amazónico, el director brasileiro Aurélio Michiles ha confrontado los fantasmas de Santos y el genocidio cauchero a lo largo de su obra documental. Después de su cinta *El cineasta de la selva* (*O cineasta da selva*, 1997), sobre la vida y obra de Santos, en 2020 Michiles estrenó *Los secretos del Putumayo* (*Segredos do Putumayo*), un filme centrado en la misión de investigación de Roger Casement en el Putumayo en 1910. Tras su trabajo como diplomático en el Estado Libre del Congo, en el cual documentó la explotación, el desplazamiento forzado, el asesinato y la tortura de las poblaciones nativas bajo el mandato del rey belga

³ Tomo prestado el término “maquinaria de *desimaginación*” de las reflexiones de Georges Didi-Huberman a propósito de las únicas cuatro fotografías tomadas del interior del campo de concentración de Auschwitz (Huberman, 2003: 227).

Leopoldo II, Casement fue contactado por el Ministerio de Asuntos Exteriores del Reino Unido para investigar las acusaciones contra la Peruvian Amazon Company en el noroeste del Amazonas. Tras las denuncias de Benjamín Saldaña Roca y Walter Hardenburg, cuyas acusaciones contra la Casa Arana llegaron a la publicación periódica *The Truth*, Casement viajó al Putumayo en 1910 para investigar los crímenes cometidos por los empleados de Arana.⁴ Como un documental que exhuma las voces de quienes experimentaron y denunciaron el genocidio, *Los secretos del Putumayo* consiste en un proyecto cinematográfico de carácter reparativo: al reunir y asediar el material archivístico del período, Michiles amplía, corrige y, en algunos casos, contradice el recuento histórico, en un intento por sanar las rupturas causadas por el genocidio.

Si bien *Los secretos del Putumayo* se inserta en la reivindicación cultural de Casement de las últimas décadas, Michiles busca ofrecer un contrapunto de diferentes voces y temporalidades por medio de la selección de un material compuesto por las entradas de los diarios de Casement, el archivo visual de los crímenes del Putumayo y una serie de entrevistas con activistas y educadores de la tercera generación de sobrevivientes.⁵ Por un lado, el documental mantiene un tenso diálogo tanto con las imágenes capturadas por la comisión de Casement para apoyar sus denuncias, como con las fotografías y grabaciones de Santos analizadas en la sección anterior. Como lo sugiere la estrategia de rodar la película enteramente en blanco y negro, *Los secretos del Putumayo* sumerge al espectador en una fiebre archivística: tanto la multiplicación de imágenes como las tomas contemplativas de fotografías individuales urgen a la audiencia a especular sobre las historias de vida y los territorios que estas imágenes convocan. Por el otro lado, sin embargo, Michiles optó por entrevistar a una generación joven de activistas uitoto, bora y ocaina, una decisión que no solo descentra la figura de Casement, sino que cuestiona y actualiza el archivo histórico del genocidio cauchero: sus testimonios abordan no solo dolorosos episodios del pasado —entre ellos, la complicidad de clanes indígenas con Arana y el uso sistemático de la violencia de género—, sino también su aspiración a la reparación y la justicia por los daños cometidos.

El documental oscila, entonces, entre la subjetividad contradictoria de Casement y la memoria de la tercera generación de sobrevivientes, un gran relato transnacional y una narrativa local e íntima. En este sentido, la primera secuencia de la película es reveladora. Con el objetivo de proporcionar un orden cronológico ilusorio, el documental inicia con una secuencia del documental de André Gide y Marc Allégret, *Voyage au Congo: Scènes de la vie indigène en Afrique Équatoriale* (1927). Considerada como una obra maestra del cine etnográfico temprano, la secuencia de apertura sitúa a la audiencia en una África al margen de los impactos más agresivos del imperialismo europeo: utilizando un formato de diario de viaje con mínima interferencia, el documental retrata la cotidianidad, las tradiciones, las danzas y los espacios cotidianos de ocho grupos étnicos africanos. En el montaje inicial, Michiles sitúa a la audiencia tanto en el plano transnacional de la extracción del caucho, como en el archivo visual sobre el colonialismo. En una de las escenas seleccionadas para *Los secretos*, la cámara registra al pueblo de los saras participando en un juego con una enorme pelota de caucho, conocido como “Push-Ball”: contrariamente al brutal régimen de extracción del caucho establecido décadas atrás en el Estado Libre del Congo, esta representación contrarresta “los estereotipos del llamado ‘continente oscuro’ como un lugar de salvajismo”, aunque en “su raíz es igualmente estereotípica, voyeurista y objetivante” (Bowles, 2013: 33). Como un documental que revela “las complejas e incómodas dinámicas de poder inherentes al intercambio entre el fotógrafo y el sujeto” (Als, 2015), la selección de escenas de *Voyage au Congo* pone de manifiesto la aspiración de Michiles a construir la historia de los colonizados por medio del archivo producido por los colonizadores.

⁴ El Ministerio de Asuntos Exteriores del Reino Unido tuvo una limitada jurisdicción sobre los crímenes cometidos por la Peruvian Amazon Company. Además de ser una empresa con capitales ingleses y razón legal en Londres, Casement podía investigar las acciones y el trato recibido por los empleados barbadenses por tratarse de “sujetos de la corona británica”, un argumento legal sólido que delataba, sin embargo, la lógica imperial al origen de la investigación humanitaria.

⁵ Al igual que novelas como *El sueño del celta* (2011), de Mario Vargas Llosa, la película de Michiles forma parte de una reivindicación cultural de Casement: el documental traza su transformación de observador a rebelde independentista irlandés.

Pero mientras *Los secretos de Putumayo* mantiene una compleja interacción con el archivo visual del imperialismo, la selección de los escritos personales de Casement ofrece el retrato de una transformación anticolonial ambientada en el Amazonas. A diferencia de su informe final, conocido como el *Libro Azul*, cuyo estilo de escritura fáctico fue fundamental para el desarrollo de las investigaciones humanitarias, los *Diarios del Amazonas* de Casement ofrecen la visión de una subjetividad dividida entre su afiliación al imperio británico y su pensamiento anticolonial en desarrollo. Paralelamente a los encuentros moralmente ambiguos con los capataces de la Casa Arana,⁶ el irlandés se hizo consciente de la responsabilidad británica en este crimen comercial: en su opinión, mientras los accionistas ingleses ignoraban las acusaciones que circulaban en la prensa contra su propia compañía, estos se beneficiaban del trabajo de los pueblos indígenas (1:01:00-1:01:56). *Los secretos del Putumayo* captura, entonces, no solo la radicalización política de Casement contra el Imperio Británico, sino la concepción de un pensamiento anticolonial de escala transnacional. Como lo señala Carolina Sa Carvalho a propósito de sus diarios y su activismo político, la experiencia de Casement en el Amazonas le permitió articular una crítica coherente y global del imperialismo: “el Putumayo presentó una valiosa oportunidad para que Casement denunciara la violencia del llamado Nuevo Imperialismo de la década de 1880 y, así, vinculara la destrucción de las comunidades indígenas amazónicas con la difícil situación de todos los pueblos colonizados, incluidos los irlandeses” (Carvalho, 2018: 99).

Los secretos de Putumayo cumple el doble propósito de revisitar la violenta expansión imperial en África y América Latina, y de articular una estética postextractivista centrada en las subjetividades políticas de quienes sobrevivieron. El documental de Michiles se inserta, entonces, en un cuestionamiento cultural más amplio sobre la responsabilidad histórica de quienes orquestaron o se beneficiaron indirectamente de los proyectos coloniales-extractivistas del fin del siglo XIX. En tanto los gobiernos de Perú y Colombia han tomado distintas medidas para confrontar el pasado de la bonanza cauchera, generalmente en el marco de iniciativas de memoria nacidas de la resolución de conflictos contemporáneos, en años recientes movimientos como *Black Lives Matter* han obligado al gobierno de Bélgica a contemplar una “transformación decolonial del paisaje monumental de Bruselas”, una ciudad moldeada por el proyecto colonialista de Leopoldo II en el Congo (Coi y Gijs, 2023). Frente a los dinámicos flujos de la memoria en la actualidad, que entrelazan distintas geografías y culturas, *Los secretos* busca perfilar a Casement como el vínculo político entre los pueblos que sobrevivieron a los estragos de la extracción del caucho y que hoy exigen formas de reparación simbólicas o materiales.

Sin embargo, aunque *Los secretos del Putumayo* aspira a registrar las intersecciones de dos luchas anticoloniales paralelas, la fuerza gravitacional del archivo termina por situar a Casement en el centro del documental, mientras los activistas indígenas entrevistados por Michiles son relegados a la posición de informantes. Después de sus denuncias del Putumayo, los últimos quince minutos de la película se centran en la participación de Casement en el Alzamiento de Pascua y su ejecución a causa de ello. En el apogeo de la Primera Guerra Mundial, Casement buscó el apoyo de Alemania para la liberación irlandesa, por lo cual eventualmente sería detenido y acusado de “alta traición”. En una secuencia que hace eco de su redención política como ícono del movimiento nacionalista irlandés, *Los Secretos del Putumayo* concluye con el regreso de los restos óseos de Casement a Irlanda en la década de los años 60. Significativamente, en las secuencias finales, Michiles fusiona las imágenes de archivo de 1965 con referencias a la creación de la reserva del Predio Putumayo en 1988, una importante victoria política para las y los sobrevivientes del genocidio cauchero. A la vez que esta yuxtaposición postula una historia de solidaridad anticolonial, el montaje sugiere un orden causal que oculta la historia de activismo y resistencia al

⁶ En las primeras entradas, Casement describe los dilemas morales y los serios riesgos asociados a su misión. Como un territorio sin presencia estatal, Casement era consciente de la necesidad de ocultar sus hallazgos para evitar cualquier sospecha por parte de Arana y sus hombres. Como resultado, Casement se vio obligado a mantener una relación cortés con los perpetradores más brutales: solo en su diario fue capaz de expresar el profundo aborrecimiento que sentía hacia los capataces de la Peruvian Amazon Company.

origen de una de las reservas indígenas más grandes de Colombia. De esta manera, *Los Secretos del Putumayo* no sólo evita criticar la adhesión parcial de Casement a los discursos contemporáneos sobre raza e imperio, tal como Lesley Wylie lo ha analizado en el estudio de sus diarios y sus fotografías, sino que ofrece una visión desequilibrada de la agencia de los pueblos amazónicos.⁷



Imagen 2. Fotograma de Luz Marina Remuy, activista uitoto, durante su testimonio sobre la violencia sexual (cortesía de Pragda).

La estética postextractivista de *Los secretos del Putumayo* emerge, entonces, en las márgenes del filme. Aunque las múltiples entrevistas tienen el propósito principal de corroborar el legado del irlandés, el documental de Michiles ofrece una plataforma para que la tercera generación de sobrevivientes articule una serie de interpretaciones alternativas sobre el pasado. Como una adición al archivo del Putumayo, el filme ilumina algunas de sus facetas más oscuras: junto con la narración de Luz Marina Remuy sobre la violencia sexual y el desplazamiento forzado (51:00-51:46, ver imagen 2), activistas como Miller Teteye confrontan la connivencia de varios clanes indígenas con la Casa Arana (41:00-41:46), cuyos cómplices fueron conocidos como los “muchachos de confianza” o los “boys”.⁸ Junto con las experiencias de victimización, estos testimonios también reafirman la agencia de los pueblos amazónicos en su narración de las historias de resistencia activa, mejor encapsuladas por la reconstrucción oral de la rebelión armada de Yaroka Amena (49:00-49:46). Asimismo, aunque ocupan una posición secundaria, la reconstitución del archivo es acompañada por una serie de tomas y recreaciones de la extracción del látex, cuyo carácter háptico remite a las complejas evocaciones afectivas del árbol de caucho. Ulteriormente, los reclamos por una “justicia transgeneracional” de las y los activistas entrevistados en *Los secretos* ilustran una visión transformadora de la memoria anclada en el reconocimiento del trauma, pero también en los potenciales reparativos de las culturas y territorios amazónicos que resistieron al fin de un mundo.

Un retrato de Martha López: hacia una estética postextractivista

Si Michiles presenta una gran narrativa sobre la resistencia anticolonial todavía dominada por un fuerte vínculo con el archivo del Putumayo y sus convenciones, *El canto de las mariposas* se adentra en la esfera familiar para registrar tanto las perspectivas del pueblo uitoto sobre el pasado, como los potenciales estéticos de la flora

⁷ En su estudio de las interacciones de Casement con Omarino y Ricudo en 1911, dos jóvenes llevados al Reino Unido como “pruebas” de los crímenes de Arana, Wylie ha argumentado que las nociones raciales del diplomático eran consistentes con la ideología británica del período. En particular, en las entradas de su diario y en los retratos comisionados por este, es clara la intención de Casement de transformar los cuerpos de los jóvenes en exhibiciones sin vida, despojándolos de agencia y habla (2010: 319).

⁸ Liderados por los capataces o los empleados barbadenses, los “muchachos de confianza” eran generalmente jóvenes reclutados por la Casa Arana para capturar y esclavizar miembros de clanes rivales.

amazónica. Dirigido por Núria Frigola, el documental se centra en el artista peruano Rember Yahuarcani y su relación con la memoria de su abuela, Martha López, una sobreviviente uitoto forzada a desplazarse al territorio peruano en las primeras décadas del siglo XX. Como una cinta sobre el vínculo filial entre abuela y nieto, *El canto de las mariposas* aborda la ética y la estética de la generación de la posmemoria, un término acuñado por Marianne Hirsch para describir la compleja relación de las nuevas generaciones con los traumas históricos experimentados por sus abuelos y padres (2012:5).⁹ El argumento de la cinta recae, entonces, en el papel de la creatividad y el arte en la conexión de Rember con su abuela y, más ampliamente, con el pueblo uitoto. Ambientada en el centro de Lima en 2016, en el Día de los Pueblos Indígenas, la secuencia de apertura define explícitamente el conflicto de Rember como heredero del conocimiento cultural e histórico de su abuela: “Mi abuela Martha me ha contado, pues, tragedia del caucho, ¿no? Sus tíos, pues, habían sido quemados en la maloca, que habían sido azotados, que muchos murieron en el cepo. Y, ahí, comprendí yo que esa parte de la historia que había que contarse, pero en este momento de mi vida no me sale del pincel” (11:50-12:09). Como lo revela esta escena, el argumento de *El canto* reside en los dilemas de Yahuarcani a la hora de abordar el genocidio cauchero en un plano estético: un conflicto que se traduce en el motivo del duelo entre el pintor y un lienzo vacío.

A pesar de sus cualidades observacionales, el documental de Frigola sigue un arco narrativo convencional, pues relata una historia de retorno temporal y espacial a los orígenes. La imposibilidad de confrontar el trauma experimentado por su abuela fuerza a Rember a regresar a su hogar en Pebas, Perú, y luego a La Chorrera, Colombia, el territorio ancestral del pueblo uitoto. Como parte de los únicos sobrevivientes del clan de la Garza Blanca, el pasado familiar de Rember estuvo marcado por el desplazamiento forzado. Como lo mencioné previamente, años después de la disolución de la Peruvian Amazon Company, Arana continuó operando en el Putumayo hasta 1923, cuando Perú cedió el área a Colombia en el contexto del tratado de Salomón-Lozano. Si al principio muchos huyeron del Putumayo para escapar de la violencia, después del acuerdo con Colombia, Arana orquestó el desplazamiento masivo de poblaciones indígenas hacia Perú (Pineda, 2000: 23). En este sentido, la memoria de Martha López revela no solo una larga historia de desplazamiento en el sur del actual territorio colombiano, sino también la resiliencia del pueblo uitoto frente a los fenómenos paralelos de las olas extractivistas en el Amazonas y la emergencia de los Estados-nación latinoamericanos.

A diferencia de *Los secretos del Putumayo*, *El canto* no solo da más atención a los potenciales generadores de la memoria, sino que también interroga las imbricaciones entre lo humano y lo no-humano en aquellas zonas que resistieron a los embates del extractivismo. De regreso en Pebas, el documental se concentra en las dinámicas familiares de los Yahuarcani y en su creación artística. Como Rember lo explica, su obra proviene de dos fuentes: mientras su padre, Santiago, le enseñó a pintar usando la llanchama y tintes naturales, su abuela Martha lo introdujo a la cosmología uitoto.¹⁰ Por ello, la obra pictórica de Rember entremezcla materiales vegetales provenientes de la región con un mundo poblado por seres mitológicos, en los cuales se hace difusa la distinción entre lo humano y lo no-humano.

De acuerdo con Lesley Wylie, la frecuente representación de interacciones e incluso similitudes anatómicas entre plantas y animales en la cultura latinoamericana dan cuenta no solo de la influencia de las ontologías relacionales

⁹ En los debates sobre la memorialización del Holocausto, Hirsch acuñó el concepto de la posmemoria para describir la relación de las nuevas generaciones con el trauma personal, colectivo y cultural experimentado por las generaciones precedentes. Si bien estas experiencias fueron transmitidas por medio de historias, imágenes y comportamientos cotidianos, su carga afectiva hace de ellas una memoria individual. En este sentido, Hirsch postula que “la conexión de la posmemoria con el pasado está mediada no por el recuerdo, sino por la imaginación, la proyección y la creación” (Hirsch, 2012: 5). Pese a las diferencias contextuales, la noción de la posmemoria permite comprender los conflictos de artistas como Rember Yahuarcani, quienes se enfrentan con los “fragmentos de un evento traumático que todavía desafiaba una reconstrucción narrativa y excede la comprensión” (Hirsch, 2012: 5).

¹⁰ La llanchama es la corteza de un árbol empleada por varios pueblos amazónicos para fabricar máscaras y prendas de vestir. En el caso de Rember y, especialmente, Santiago Yahuarcani, esta es usada como una “tela” para pintar.

de varios pueblos originarios, sino de la emergencia de ecologías de supervivencia e interdependencia (Wylie, 2020: 7). Como una instancia del papel fundamental que las plantas han tenido en la “formulación de formas y expresiones contraculturales” (Wylie, 2020:7), *El canto de las mariposas* examina las dimensiones mnemónicas de la flora amazónica en el arte de los Yahuarcani. En un proceso de aprendizaje simultáneo, Rember explica hasta qué grado su descubrimiento del conocimiento ancestral uitoto estuvo mediado por el mundo vegetal, en tanto las especies amazónicas sirvieron como guardianas de la memoria cultural y familiar:

Recuerdo vívidamente los días y el proceso para extraer la yanchama o llanchama, corteza del árbol renaco que posteriormente utilizaríamos como soporte artístico y donde al pasar los días, dioses y dueños de la naturaleza serían descubiertos por nuestros pinceles. Teniendo como guía a mi padre, descubrí los colores en el monte; así, raíces, hojas, frutos, resinas y tierras llegaron a formar parte de nuestro repertorio plástico, histórico y cultural, ya que al descubrir los colores paralelamente descubría la historia narrada por mi abuela Martha López. (Yahuarcani, 2014: 198)

La intimidad con las plantas y, más ampliamente, con lo no-humano ha caracterizado la trayectoria artística de Yahuarcani, incluso si ha descartado varios materiales vegetales amazónicos debido a las expectativas de coleccionistas y museos.¹¹ En su obra han convergido seres primordiales como Buinaima y Buinaño, la pareja al origen de la creación del ser humano, con plantas, aves y peces. Rodeados por los elementos primordiales de la cosmovisión uitoto —el agua, la oscuridad y el viento—, los contornos de seres ancestrales suelen confundirse con la fauna y la flora amazónica: en el marco de una continuidad ontológica entre lo humano y lo no-humano, los motivos de la saliva y el soplo en las pinturas de Yahuarcani deben entenderse como un acto cosmogónico de compenetración. Como un arte que retrata las variadas relaciones entre lo animado y lo inanimado, lo visible y lo invisible, lo humano y lo no-humano, la estética de Rember Yahuarcani se sitúa a las antípodas de la estética extractivista articulada por documentales como *Amazonas, el río más grande del mundo*. A diferencia de la mirada instrumentalizadora de Santos, predicada en el dualismo entre “objeto” y “sujeto”, la obra del artista uitoto se inserta en una cosmovisión amazónica que reconoce el potencial de transmutación entre humanos, animales y plantas, una fluidez ontológica encapsulada por la figura del *aima*, o chamán, quien, gracias a su conocimiento de las plantas, usa el tabaco y la coca para adoptar la forma de diferentes animales, como la anaconda, el delfín, el jaguar y el águila, y así viajar por distintos mundos (Borea y Yahuarcani, 2020: 114).

La revitalización de la cultura ancestral uitoto no ha significado, sin embargo, que la obra de Rember Yahuarcani se limite únicamente a las tradiciones amazónicas. En efecto, el pintor no solo ha criticado la categoría de “arte indígena”, sino que se ha distanciado de los marcadores que puedan encasillarlo en ella. A medida que oscilaba progresivamente hacia un estilo no-figurativo, Rember ha descrito cómo su arte se transformaba en “una obra con lenguaje universal, ya no con la etiqueta de ‘pintura indígena’, sino como una pieza contemporánea nacida en el seno del indigenismo amazónico pero con evolución, estilo e identidad propia” (Yahuarcani, 2014: 206). Por su parte, el carácter onírico de su obra ha llevado a la crítica a caracterizarla como parte de un “surrealismo amazónico”, un término que revela la compleja posicionalidad del artista uitoto frente a los públicos amazónicos y occidentales (Pacora, 2022). Como un retrato de las variadas mediaciones estéticas para acceder al trauma histórico, el documental de Frigola da cuenta no solo del valor testimonial de la obra de Yahuarcani en tanto manifestación de quienes sobrevivieron al genocidio, sino también de la selectividad, los conflictos y el potencial generador de la cultura uitoto contemporánea.

¹¹ De esta manera lo resume Rember Yahuarcani: “Lo que pasa también es que está el otro tema, que es el mercado, o sea, más personas, más coleccionistas se van a sentir más seguros de adquirir una obra sobre lienzo que adquirir una obra sobre llanchama por el mismo hecho de la conservación, de saber cómo hacer un enmarcado, cómo conservar la obra, de saber cómo van a reaccionar al tiempo también” (en Chirif, 2012).

El canto de las mariposas captura, entonces, una tensión entre dos estéticas de la memoria: mientras su padre, Santiago, ha entrelazado la afirmación de la cultura uitoto con una denuncia directa del genocidio cauchero, Rember se sitúan en un espacio de incertidumbre artística frente a la memoria de su abuela. En contraste con el carácter abstracto y onírico del arte de este, la obra pictórica de Santiago tiende a un estilo figurativo y, por momentos, visceral: si bien abarca elementos no-humanos, en ella hay una intención por retratar a las víctimas y los victimarios de la bonanza cauchera con un alto grado de fidelidad histórica. Por ejemplo, si bien su obra *El hombre corazón de piedra, el boom del caucho en la Amazonía en el siglo XX* (2017) captura un mundo poblado por la historia y el mito, humanos y animales, lo figurativo y lo abstracto, el centro de gravedad reside en la reconstrucción del genocidio cauchero. En la parte inferior de la pintura, los empleados de Arana cometen los crímenes más graves contra los nativos amazónicos: además de la representación de la tortura, la mutilación y la incineración, Santiago incluye referencias históricas precisas, como la infame marca “CA” (Casa Arana) inscrita en los cuerpos de los individuos esclavizados por Arana. Sin embargo, aunque el acento de la pintura recae en el trauma, la obra de Santiago contiene gestos afirmativos, en los cuales es posible entrever las alianzas de resistencia de lo humano y lo no-humano. En contraste con el centro de la pintura, en la cual un trasfondo de oscuridad y llamas rodea la frase “Ya no existimos”; en la parte superior hay una serie de figuras humanas y no-humanas, entre ellas la anaconda y el arcoíris, que deben ser interpretadas como un signo de la resiliencia y el futuro de la cultura uitoto, así como de la ontología relacional de este pueblo.¹²



Imagen 3. Fotograma de Rember (izquierda) y Santiago Yahuarcani (derecha) en el estudio de este (cortesía de la Mula y Travesía films).

Si bien la obra de hijo y padre se distingue por una afirmación simultánea de la cultura uitoto y la flora amazónica en las que fueran las antiguas zonas extractivas, *El canto de las mariposas* dramatiza la búsqueda de Rember por una estética de la memoria alternativa. En un contexto de cambios sociales, económicas y culturales, el tutelaje artístico y espiritual de Santiago consiste en una de las piezas centrales del filme. A medida que su bloqueo creativo se intensifica, en tanto Rember no puede dar forma artística a la memoria de Martha López, Santiago sugiere a su hijo que el retorno a La Chorrera le permitirá escuchar la voz de su abuela con mayor claridad. La segunda parte de la película registra, entonces, el encuentro de Rember con los líderes, activistas y abuelas de la tierra ancestral de los uitoto. Al llegar al Putumayo, la cámara lo sigue mientras recibe un nombre por parte de

¹² La coincidencia del arcoíris y la anaconda no es gratuita. De acuerdo con la cosmología uitoto, Buinaño asume la forma del arcoíris en el cielo, la anaconda en el agua y el *aguaje* en el bosque tropical. Asimismo, según ciertas creencias uitoto, un arcoíris originado de un río es signo de que una anaconda habita en la profundidad de aquellas aguas. Además de la centralidad del agua, es necesario recordar que Buinaño, la pareja femenina al origen de la creación del ser humano, habita en los tres mundos antes enumerados (Borea y Yahuarcani, 2020: 115).

los sabedores, recorre las habitaciones de La Casa del Conocimiento (la antigua sede de acopio de la Casa Arana) y se reúne con las primas de Martha, en una de las escenas más emotivas del documental. En esta y en escenas anteriores, es claro que *El canto de las mariposas* se concentra en una micro narrativa de la memoria, es decir, en las experiencias e historias familiares que usualmente han sido excluidas del recuento histórico hegemónico. A diferencia de *Los secretos del Putumayo*, un documental anclado en el archivo, el documental de Frigola aborda las dimensiones corporales y afectivas de la memoria viva: gracias a un modo de filmación observacional, *El canto* ofrece la ilusión no solo de una perspectiva íntima sobre un trauma histórico de proporciones transnacionales, sino de la transformación individual de un artista.

En este punto, es necesario recordar que la realización del cine documental se fundamenta en la relación dialéctica entre lo observacional y lo performativo, la realidad y la representación, lo auténtico y lo artificial. Como lo ha argumentado Stella Bruzzi, el componente de verdad del cine documental ocurre precisamente en el momento de la filmación. Dado que la cámara no podría registrar la realidad de no haberla interrumpido, es preciso reconocer que “los resultados de esta colisión entre aparato y sujeto son lo que constituye un documental, no la visión utópica de lo que podría haber ocurrido si la cámara no hubiera estado allí (Bruzzi, 2000: 7). Justamente, es en esta colisión que se cifran los potenciales creativos de la memoria. A pesar de sus cualidades observacionales, *El canto de las mariposas* omite mencionar el viaje de Rember a La Chorrera junto con su padre en octubre de 2012, en la conmemoración del centenario del genocidio: fuera del lente de la cámara, su mural *El grito de los hijos de la coca, del tabaco y la yuca dulce* (2012) todavía se exhibía en las paredes de La Casa del Conocimiento en el momento de su visita. En este sentido, el documental de Frigola revela tanto el creciente interés de los públicos en Colombia y Perú por este trauma histórico, como la disposición de la tercera generación uitoto a relatar las historias individuales en distintos medios artísticos: un cambio de actitud significativo dada la reticencia de las generaciones anteriores (Castro, 2019: 26). Evidencia, además, el carácter creativo y en continuo cambio de la memoria: además de ofrecer un punzante retrato de los impactos transgeneracionales del genocidio cauchero, este documental ilustra la agencia de la familia Yahuarcani y, más ampliamente, el pueblo uitoto a la hora de dar forma narrativa al pasado en el espacio documental.

Ulteriormente, *El canto de las mariposas* interactúa con las expectativas del público en torno al trauma, pero también se resiste a ellas. A medida que la película sigue el viaje de Rember desde un bloqueo creativo hasta su regreso a la tierra ancestral uitoto, la pregunta de cómo podría canalizar la memoria de Martha y la tragedia del genocidio cauchero permanece en la mente del público. En lugar de una respuesta a esta interrogante, la secuencia final consiste en una ruptura con las expectativas establecidas al inicio del documental. Paralelamente a la secuencia de apertura, al final de la cinta Rember regresa a su estudio en Lima. Mientras la voz de Martha López resuena en el fondo, el artista se enfrenta una vez más a un lienzo vacío, el mismo lienzo de fondo negro que lo había impulsado a regresar a La Chorrera. El documental termina, entonces, sin una resolución. El lienzo vacío encapsula la imposibilidad de Rember de traducir el trauma en su arte, o mejor, de traducirlo de manera que sea legible para la audiencia. Por el contrario, las vívidas imágenes de sus pinturas en escenas anteriores atestiguan las dinámicas incontrolables de la memoria: una estética postextractivista anclada tanto en la afirmación del pueblo uitoto más allá del trauma histórico, como en las ontologías amazónicas y su potencial para formular un futuro de coexistencia entre lo humano y lo no-humano en los antiguos paisajes extractivos.

El cine documental amazónico y los potenciales de la memoria

Además de reconocer y pedir perdón en 2024 por las víctimas fallecidas a causa de “una empresa brutal extractivista”, el ministro de Culturas, David Correa, sugeriría la necesidad de reparar los daños ocasionados por el genocidio cauchero: “Eso se tiene que **remediar**, porque, si no, se va a seguir produciendo violencia” (Triana,

2024. Mi énfasis). Y, sin embargo, como el segundo acto de arrepentimiento del Estado colombiano en menos de quince años, los rituales públicos de este tipo han devenido una espada de doble filo: si bien se trata de un signo del compromiso del Estado con la memoria histórica, con cada repetición se corre el riesgo de banalizar el acto de pedir perdón. Mientras un evento del mismo talante ya se había celebrado en 2012 con motivo del centenario del genocidio, en el cual el entonces presidente Juan Manuel Santos también había pedido perdón (Farje, 2012), la admisión de responsabilidad por parte del Estado colombiano en aquel entonces no se tradujo en la cesación de las olas extractivistas en el Putumayo. Por el contrario, en la década siguiente a la conmemoración, este departamento y, más ampliamente, el Amazonas colombiano han continuado siendo objeto de contienda entre distintos grupos armados ilegales en su lucha por la extracción de la madera, el oro y la coca: un conjunto heterogéneo de fenómenos que revela la persistencia de un modelo económico extractivista en la región.¹³

Situados en la apertura del cesto de la memoria, la constelación de documentales analizados en este artículo no solo nos confronta con las actitudes y los regímenes visuales que hicieron posible el genocidio, sino que retrata los distintos futuros de coexistencia concebidos por aquellas comunidades y territorios que sobrevivieron al fin de un mundo. Además de su valor histórico como registro fílmico del Putumayo y parte de la propaganda destinada a ocultar los crímenes de la Casa Arana, la narrativa celebratoria de *Amazonas, el río más grande del mundo* ha adquirido nuevos significados cien años después de haber permanecido oculta. La recuperación del documental de Santos nos urge a reflexionar no solo sobre la complicidad de la sociedad civil en la violencia física y simbólica contra los pueblos originarios en América Latina, sino también sobre el origen y la persistencia de una estética extractivista orientada a la instrumentalización de la cuenca amazónica.

Por su parte, como una contestación a esta estética, *Los secretos del Putumayo* y *El canto de las mariposas* consisten en dos prácticas de memoria reparativa, incluso si sus directores no tienen una conexión biográfica o cultural con los pueblos amazónicos registrados por sus lentes. Situados en polos contrarios, esto es, entre un retrato emblemático y un retrato íntimo, estos documentales revelan las variadas articulaciones de la memoria. En tanto el documental de Michiles se concentra en las subjetividades políticas originadas de la resistencia al proyecto extractivista, en un gesto que reafirma el carácter transnacional de la memoria, el filme de Frigola ilustra los dilemas asociados a la posmemoria, esto es, las distintas aproximaciones estéticas de las generaciones jóvenes uitoto al pasado de sus padres y abuelos. Puesto de otro modo, mientras el primer documental perfila a Roger Casement como una subjetividad anticolonial con resonancias globales, *El canto* evoca el resistente vínculo de la tercera generación de sobrevivientes tanto con la historia reciente como con la cultura ancestral uitoto. Como un documental predicado en una estética postextractivista, la atención de *El canto de las mariposas* a la intimidad de Santiago y Rember Yahuarcani con las plantas evidencia no solo un reverso de la lógica instrumentalizadora al origen del genocidio cauchero, sino los potenciales estéticos y mnemónicos de la flora amazónica. En el caso de la obra pictórica de Rember, el mundo vegetal no solo ha mediado su vínculo con el pasado individual y colectivo, sino que es una ilustración de una fluidez ontológica entre lo humano y lo no-humano, lo animado y lo inanimado. Ante los riesgos paralelos de la neutralización de la memoria y el colapso del bioma amazónico, los documentales contemporáneos sobre el genocidio cauchero insisten en la necesidad de concebir una versión de la memoria que involucre no solo la educación histórica y la justicia transgeneracional, sino también la admisión de los daños infligidos contra el ecosistema y la articulación de futuros de coexistencia basados en las experiencias de las comunidades y territorios que sobrevivieron al extractivismo.

¹³ Después del Acuerdo de paz de 2016, las plantaciones de coca en el Putumayo no solo se han multiplicado, lo que ubica a este departamento como una de las principales zonas productoras del país (Acosta, 2019), sino que la presencia de la minería ilegal se ha traducido en amenazas sociales y ecológicas (Guarnizo, 2018). Cerca del majestuoso río Apaporis, la explotación del oro ha contaminado a los tributarios con mercurio, afectando gravemente la salud de la población uitoto, cuya dieta depende de los peces de la región (Guarnizo, 2018).

Filmografía

Amazonas, o maior rio do mundo (1918-1920). Dirigido por Silvino Santos. Amazônia Cine-Film.

El canto de las mariposas (2020). Dirigido por Núria Frigola. La Mula, Travesía Films.

O cineasta da selva (1997). Dirigido por Aurélio Michiles. Cinematográfica Superfilmes, TV Cultura.

Segredos do Putumayo (2020). Dirigido por Aurélio Michiles. 24 VPS Filmes, Imagem Céuvagem.

Voyage au Congo: Scènes de la vie indigène en Afrique Équatoriale (1927). Dirigido por André Gide y Marc Allégret. Films du Jeudi, Films du Panthéon.

Bibliografía

Acosta, L. M. (2019). Resurgimiento de Coca en el Putumayo muestra estrategia fallida en Colombia. *Insight Crime*. <https://es.insightcrime.org/noticias/noticias-del-dia/resurgimiento-de-coca-en-putumayo-muestra-estrategia-fallida-en-colombia/>. Recuperado el 25 de agosto de 2024

Als, H. (2015). André Gide and Marc Allégret's *Voyage au Congo*. *Light Industry*. <https://www.lightindustry.org/voyage>. Recuperado el 25 de agosto de 2024.

Ángel, Guarnizo, J. y Camacho, P. (2018). Muerte lenta: el pueblo uitoto acorralado por el mercurio. *Semana*. especiales.semana.com/mercurio-contaminacion/cotidianidad-uitoto.html. Recuperado el 25 de agosto de 2024.

Borea, G. y Yahuarcani, R. (2020). Amazonian Waterway, Amazonian Water-Worlds: Rivers in Government Projects and Indigenous Art. En L. Blackmore and L. Gómez (Eds.). *Liquid Ecologies in Latin American and Caribbean Art* (pp. 106-124). London: Routledge.

Bowles, B. (2013). Marc Allégret. En I. Aitken (Ed.). *Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film* (pp. 32-34). London: Routledge.

Bruzzi, S. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge.

Carvalho, C. (2018). How to See a Scar: Humanitarianism and Colonial Iconography in the Putumayo Rubber Boom. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 27(3), 371-397.

Casement, R. (1997). *The Amazon Journal of Roger Casement*. London: Anaconda Editions.

Casement, R. (2011). *Libro Azul Británico: Informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo* traducido por Luisa Elvira Belaunde. Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP) y Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas.

Castro, F. K. (2019). *La fuerza de la manicuera: acciones de resistencia de las mujeres Uitoto de la Chorrera-Amazonas durante la explotación del caucho - Casa Arana*. [Tesis de grado]. Universidad del Rosario, Bogotá.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014). *Putumayo: la vorágine de las caucherías: tomo I*. Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2017). *Endulzar la palabra*. Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica.

- Chaumeil, J. P. (2009). Guerra de imágenes en el Putumayo. En A. Chirif y M. Cornejo (eds.). *Imaginario e imágenes de la época del caucho* (pp. 37-74). Lima, Iquitos: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica.
- Chirif, A. (2012). Una mirada al futuro desde la coca, el tabaco y la yuca dulce: Entrevista a Santiago y Rember Yahuarcani. *Servindi*. <https://www.servindi.org/actualidad/79480>. Recuperado el 25 de agosto de 2024.
- Coi, G. y Gijs, C. (2023). Exorcising King Leopold's ghost: Brussels takes on its colonial monuments. *Político*. <https://www.politico.eu/article/decolonizing-cities-king-leopold-ii-black-lives-matter-belgium-colonial-history/>. Recuperado el 25 de agosto de 2024.
- Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. (2022). *Hay futuro si hay verdad: Informe Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. Tomo 6: Cuando los pájaros no cantaban: historias del conflicto armado en Colombia, tomo testimonial*. Colombia: Comisión de la verdad.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2016). *The Ends of the World*. Oxford: Polity.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris : Les éditions de minuit.
- Farje, J. (2012). The Putumayo Atrocities. *Latin American Bureau*. lab.org.uk/the-putumayo-atrocities/. Recuperado el 25 de agosto de 2024.
- Fornoff, C. (2023). Extractivism. En J. Andermann (Ed.). *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics* (pp. 45-65). Berlin: De Gruyter.
- Gómez-Barris, M. (2017). *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press.
- Guarnizo Álvarez, J. (2018). Muerte lenta: el pueblo uitoto acorrolado por el mercurio. *Semana*. <https://especiales.semana.com/mercurio-contaminacion/index.html>. Recuperado el 25 de agosto de 2024.
- Gudynas, E. (2018). Extractivisms: Tendencies and Consequences. En R. Munck y R. Delgado (Eds.). *Reframing Latin American Development* (pp. 61-76). London: Routledge.
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Moore, J. (2015). *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. London, New York: Verso.
- Pacora, L. (2022). Visiones de un surrealista amazónico. *Coolt*. https://www.coolt.com/artes/rember-yahuarcani-visiones-surrealista-amazonico_356_102.html. Recuperado el 25 de agosto de 2024.
- Pineda Camacho, R. (2000). *Holocausto en el Amazonas: una historia social de la Casa Arana*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana.
- Rivera, J. E. (2015 [1924]). *La vorágine*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- Sadlier, D. (2022). *A Century of Brazilian Documentary Film: From Nationalism to Protest*. Austin: University of Texas Press (Ebook).
- Serje, M. (2005). *El revés de la nación: Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

- Triana Sánchez, S. (2024). Colombia, entre el perdón y la deuda por los crímenes contra los indígenas en las caucherías de la Amazonía denunciados en 'La Vorágine'. *El país*. <https://elpais.com/america-colombia/2024-04-27/colombia-entre-el-perdon-y-la-deuda-por-los-crimes-contralos-indigenas-en-las-caucherias-de-la-amazonia-denunciados-en-la-voragine.html>. Recuperado el 25 de agosto de 2024.
- Tully, J. (2010). *The Devil's Milk: A Social History of Rubber*. New York: Monthly Review Press.
- Uribe Piedrahita, C. (2013 [1933]). *Toá: narraciones de caucherías*. Medellín: Universidad CES.
- Vargas Llosa, M. (2010). *El sueño del celta*. Madrid: Alfaguara.
- Vieira, P. (2021). Movies on the Move: Filming the Amazon Rainforest. En C. Fornoff y G. Heffes (Eds.). *Pushing Past the Human in Latin American Cinema*. New York: State University of New York Press. <https://doi.org/10.1515/9781438484051-004>
- Wylie, L. (2010). Rare models: Roger Casement, the Amazon, and the ethnographic picturesque. *Irish Studies Review*, 18(3), 315-330.
- Wylie, L. (2020). *The Poetics of Plants in Spanish American Literature*. Pittsburg: University of Pittsburgh Press.
- Yahuarcani, R. (2014). Los ríos de nuestra memoria. *Mundo amazónico*, 5, 197-209.
- Yahuarcani, S. (2017). *El hombre corazón de piedra, el boom del caucho en la Amazonía en el siglo XX*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Yahuarcani, S. y Yahuracani, R. (2012). *El grito de los hijos de la coca, del tabaco y la yuca dulce*. La Chorrera, Putumayo, Colombia: La casa del conocimiento.