

Excavaciones sonoras en *Memoria*: Colombia desde un lente transnacional

Daniel Coral Reyes / Macalester College

En la secuencia final de *Memoria* (2021), el primer filme del cineasta tailandés Apichatpong Weerasethakul rodado fuera de su país de origen, Jessica (Tilda Swinton), su protagonista, entabla una prolongada conversación con Hernán (Elkin Díaz), un hombre que puede recordar cada detalle del pasado con precisión fotográfica. A diferencia de Jessica, una escocesa expatriada en Colombia, Hernán jamás ha vivido fuera del pueblo en donde creció debido a la alta carga cognitiva que implica retener en su memoria cada paisaje foráneo, cada rostro desconocido. Mientras el diálogo avanza, la protagonista descubre que puede escuchar los recuerdos de Hernán, en un giro que termina de fracturar el realismo del largometraje. Al interior de una casa rústica, la cámara registra una serie de objetos por medio del plano detalle —una cama, una mesa, una radio—, mientras Jessica escucha las voces de los perpetradores de un crimen pasado que se ha adherido al espacio. “Está leyendo mi memoria”, le advierte Hernán, “soy un disco duro... y, de alguna forma, usted es una antena” (Weerasethakul 2021). *Disco duro y antena*. A la manera de un *thriller*, solo hasta la secuencia final se manifiestan los dos ejes argumentales de *Memoria*: por un lado, una memoria local y profunda que vincula la topografía de Colombia con sus traumas históricos y, por el otro lado, un acto de escucha nómada y empático capaz de percibir las tenues reverberaciones de ese pasado.

Las fricciones asociadas a este acto de escucha cristalizan no solo los desafíos de la construcción de la memoria histórica en un contexto transnacional, sino los dilemas particulares de Weerasethakul y su equipo a la hora de hacer una película en —y, hasta cierto grado, *sobre*— Colombia.¹ Como Jessica, estos fueron asediados por las distintas memorias que emergían en la esfera pública colombiana al momento del rodaje, es decir, el tenso período posterior a los Acuerdos de Paz de 2016 entre el gobierno y las FARC, en el cual múltiples sectores sociales buscaban esclarecer el pasado del conflicto interno y concebir un futuro postconflicto, mientras la persistencia de la violencia armada y la represión estatal todavía perfilaban el presente.² Más allá de un impedimento, las profundas heridas de la guerra y las luchas por la memoria eran evocativas de la filmografía de Weerasethakul, pues sus cintas habían interrogado tanto los legados actuales de la Guerra Fría, como la tensión entre los cambios socioculturales provocados por el neoliberalismo y los testimonios del trauma asociado a esta transición.³ Sin embargo, en paralelo

a una reflexión sobre los imprevisibles vínculos que nos unen con historias lejanas, *Memoria* es también un drama íntimo sobre el duelo y la distancia. El énfasis del filme recae no tanto en la historia reciente de Colombia, como en la dislocación de Jessica en su intento por comprender un pasado cultural y lingüísticamente ajeno. Así, en el núcleo de *Memoria* se encuentran los desbalances simbólicos, la carga de exotismo y los malentendidos culturales asociados a la decisión de filmar en una locación periférica en los circuitos del cine.

Ubicado en un espacio transnacional, el largometraje de Weerasethakul dramatiza las tensiones y los potenciales de lo que Michael Rothberg ha llamado la “multidireccionalidad de la memoria”, es decir, el amplio rango de “negociaciones, referencias y préstamos” entre distintas memorias en un escenario global, independientemente de su origen geográfico o su pertenencia a un grupo étnico o político particular (Rothberg 2009, 11). Si, de acuerdo con Rothberg, la competencia entre memorias “coexist with complex acts of solidarity in which historical memory serves as a medium for the creation of new communal and political identities” (Rothberg 2009, 11), sostengo que *Memoria* consiste en un acto de solidaridad cuyas ramificaciones han sido tanto políticas como estéticas. Si, por un lado, Weerasethakul y el reparto de actores colombianos tendrían éxito al denunciar la represión estatal de la protesta social en Colombia en 2021; por el otro lado, *Memoria* escenifica un acto radical de escucha y de apertura ética hacia otras voces e historias. Al retratar el paisaje colombiano desde un lente infundido tanto por la historia y el folclor tailandeses, como por una cinematografía atenta a las texturas y la cualidad háptica del sonido, planteo que Weerasethakul ha dado forma a una estética de la memoria anclada en las afinidades históricas, culturales y afectivas entre ambos países.

Memoria y cine en un espacio transnacional

La tensión entre la solidaridad y la distancia se encuentra no solo en el núcleo dramático de *Memoria*, sino en su proceso de concepción y rodaje. Luego de su último filme, *Cementerio de esplendor* (2015), Apichatpong Weerasethakul decidió embarcarse en un proyecto en el extranjero para alejarse del asfixiante entorno cultural en Tailandia a raíz del golpe

de estado de 2014.⁴ Como una de las figuras más destacadas del cine independiente tailandés, el cineasta había criticado la frecuente censura que el Ministerio de Cultura ejercía en los ámbitos artísticos (Als 2022). Una invitación a México y después al Festival de cine de Cartagena, Colombia, convencerían al director de que Latinoamérica podría proveer una atmósfera afín a su universo cinematográfico: “la historia, la brutalidad, el caos” de la región eran familiares a Weerasethakul, quien había sido testigo de sucesivos golpes de estado y regímenes dictatoriales en su país natal (Als 2022). Gracias a una residencia de dos meses otorgada por Más Arte Más Acción, una iniciativa cultural con bases en Bogotá y Chocó, Weerasethakul aprovechó la oportunidad para conocer parte del país y comenzar el guion de *Memoria*. Como una coproducción de Alemania, Colombia, el Reino Unido, Francia, México y Tailandia (Lumholdt 2021), los equipos de Match (Tailandia) y Burning Blue (Colombia) comenzarían el rodaje en Bogotá y luego se trasladarían a Pijao, Quindío.

Además de la cooperación entre ambas productoras, Weerasethakul otorgó durante la concepción del proyecto el papel protagónico a Tilda Swinton, quien también participaría en este como productora ejecutiva. Después de haber curado con ella el festival Archipelago Cinema en 2012, Weerasethakul había entablado un diálogo con Swinton para colaborar en *Cementerio de esplendor*, pero renunció a la idea por temor a que la celebridad de la actriz desentonara con la atmósfera local del drama (Als 2022). La decisión de rodar un largometraje en el exterior significó, entonces, una ocasión para finalmente realizar un proyecto de manera conjunta: Colombia consistía en un “nuevo planeta”, un espacio “neutral” y “foráneo”, en el cual Swinton podría adentrarse naturalmente en el universo cinematográfico del tailandés (Marchini Camia y Weerasethakul 2021).⁵ No obstante, aunque la visión artística de Swinton es un elemento integral de *Memoria*, los desbalances representacionales previamente intuidos por Weerasethakul se encuentran en el centro del filme. Mientras hay un contraste entre el estrellato global de Swinton y los otros actores del reparto —una disonancia exacerbada por el hecho de que, a diferencia de la mayoría de actores, la actriz escocesa no es hispanohablante—, el drama orbita en torno a la alienación de Jessica en un país que le resulta absolutamente foráneo, al punto de que varias escenas se concentran en la interacción entre la protagonista y su entorno físico.

Memoria dramatiza no tanto la habilidad de comprender una historia nacional definida, como los incontrolables entrecruzamientos entre lo individual y lo colectivo, lo local y lo global, en la construcción de la memoria. Si bien el filme retrata indirectamente una serie de microhistorias asociadas a varios territorios y episodios históricos de Colombia —desde el pasado de un pueblo precolombino hasta los impactos de la violencia política en una comunidad rural—, el énfasis recae en los cambios psicológicos y físicos que Jessica experimenta cuando es interpelada por los ecos del pasado en su recorrido por el país. Consecuentemente, como lo refiere el crítico

Giovanni Marchini Camia, quien acompañara a Weerasethakul y su equipo durante el rodaje, el conflicto interno colombiano se encuentra no tanto en el foco del relato, como en su reverso:

Dawn. Driving to the set, we pass the Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. The word *memoria* is ubiquitous around Bogotá. In newspaper headlines, on museum exhibitions, graffitied across walls. In these contexts, it denotes the efforts at constructing a collective memory around the armed conflict that has afflicted Colombia, in varying degrees of intensity, since the 1960s. A memory suppressed by the official discourse, due to the violence’s ties to government corruption and its concentration in rural areas.

This isn’t why Apichatpong called his film *Memoria*, or only tangentially. In simplest terms, the title refers to the script being based on memories, his own and those of others, that he compiled during his extensive travels across the country. Through the protagonist Jessica, a recently widowed expat, the film will convey his outsider’s impressions of Colombia and, by extension, his perception of the nation’s psyche. As such, the conflict and its trauma are *ingrained in the fabric of the narrative*. (Marchini Camia y Weerasethakul 2021. Mi énfasis.)

El comentario de Marchini Camia es a la vez iluminador y polémico.⁶ Leído a contraluz de la carga política que tiene el término “memoria” en Colombia y América Latina —“un código cultural” acuñado por activistas en su valiente defensa de los derechos humanos en contextos represivos (Stern 2016, 117)—, *Memoria* se distancia de la urgencia histórica del período. Como lo refiere Marchini Camia, en el 2019, en el año de rodaje del filme, Colombia se encontraba en una “temporada de memoria”, en la cual el descontento social y la defensa de los Acuerdos de Paz con las FARC alimentarían una serie de protestas sin equivalente en la historia reciente del país: después de décadas de ser relegada a un margen de la esfera pública, la memoria encontraba finalmente su cauce en calles, juzgados y foros públicos en el país. Ante la ausencia de esta efervescencia sociocultural en el filme de Weerasethakul, la “psique nacional” en el período del rodaje, el título plantea al espectador un enigma sobre las formas estéticas que la memoria adquiere en una producción filmica transnacional.

El motivo al origen de *Memoria* consiste en una de las claves para comprender esta estética. En contraposición a las voces testimoniales que emergieron a raíz del proceso de paz, el *leitmotiv* del filme está inspirado en una alucinación auditiva que Weerasethakul había experimentado a lo largo de su

carrera, pero que se intensificó durante su estadía en Colombia: un impacto metálico que frecuentemente lo despertaba en las madrugadas. A diferencia de la voz —cuya carga lingüística anclaría al espectador en una historia y un espacio particulares—, el sonido inorgánico descrito por el cineasta remite simultáneamente tanto a una historia íntima sobre el duelo y la enfermedad, como a los ecos de traumas históricos lejanos. Conocido como el síndrome de la cabeza explosiva, la descripción que Weerasethakul hace de este sonido revela una compleja red de asociaciones entre lo local y lo global, lo individual y lo colectivo, lo corporal y lo narrativo:

This morning I heard the sound of a gunshot, bang, bang, bang, bang! I have heard this sound again and again, being in bed in many countries. The noise resounded and resonated in my skull. I started to become very interested in the sounds as they intensified during my trip to Colombia [...] I thought if there was a symptom called “ghost ears” or maybe I was possessed by the sounds of the past. (“Utopías en la selva” 2017. Énfasis mío)

Como una disposición incontrolable a escuchar los sonidos del pasado —al punto de ser poseído por ellos—, el síndrome de la cabeza explosiva es evocativo de la noción de la memoria multidireccional conceptualizada por Rothberg. La alucinación auditiva de Weerasethakul remite, en efecto, no solo a un pasado violento (“a gunshot”), sino a una identidad itinerante (“in many countries”) y un acto radical de escucha (“possessed by the sounds”).

En un contexto marcado por la alta circulación de capitales, imágenes y personas, Rothberg ha argüido que la construcción de la memoria en un espacio transnacional está caracterizada por préstamos y asociaciones imprevisibles. Contrariamente a la asociación entre la memoria e identidades colectivas, Rothberg sostiene que la formación de la memoria histórica no tiene límites nítidamente definidos:

Memories are not owned by groups—nor are groups “owned” by memories. Rather, the borders of memory and identity are jagged; what looks at first like my own property often turns out to be a borrowing or adaptation from a history that initially might seem foreign or distant. Memory’s anachronistic quality—its bringing together of now and then, here and there—is actually the source of its powerful creativity, its ability to build new worlds out of the materials of older ones. (Rothberg 2009, 5)

En un plano cinematográfico, el sonido encapsula el carácter relacional de la memoria, esto es, su potencial para transgredir fronteras identitarias y nacionales. En sus notas del rodaje, Weerasethakul se ha referido a la “cualidad táctil del

sonido” para describir el impacto que Jessica escucha, una descripción que evidencia el desplazamiento de la visión en su lenguaje cinematográfico (Marchini Camia y Weerasethakul 2021). La asociación entre la memoria y los sentidos no-visuales vincula a *Memoria* con lo que Laura Marks ha llamado la “visualidad háptica”, esto es, el potencial del cine para apelar a sentidos como el tacto, el gusto o el olfato (Marks 2000, XVII). En contraste con la “visualidad óptica”, gracias a la cual el espectador aísla y aprehende el objeto de visión, la “visualidad háptica” anula la distancia entre el sujeto que ve y el objeto visto para concentrarse en las texturas y los aromas de este (Marks 2000, 162). Por medio de estrategias visuales como la primacía del plano detalle o la manipulación de la luz, las imágenes hápticas dan al espectador la impresión de ver por primera vez, pues la cámara examina pausadamente las texturas de un objeto antes de revelar su forma definida (Marks 2000, 178). En paralelo a la “visualidad háptica”, Marks también sugiere una valiosa distinción para reflexionar sobre la cualidad háptica del sonido. En lugar de una escucha instrumental, el cine tiene el potencial de articular paisajes sonoros en los cuales: “the aural boundaries between body and world may feel indistinct: the rustle of trees may mingle with the sound of my breathing, or conversely the booming music may inhabit my chest cavity and move my body from the inside” (Marks 2000, 183).

En *Memoria*, Weerasethakul articula los vínculos afectivos y las formas indirectas de responsabilidad. Además de evocar su carácter involuntario, la frase metálica remite a la naturaleza intersubjetiva de la memoria: al igual que una onda sonora experimentada fuera y dentro del cuerpo, las voces de una historia ajena terminan por confundirse con los recuerdos de Jessica. A medida que la protagonista percibe las voces y los ecos del pasado en su trayecto por los paisajes colombianos, el filme confronta al espectador con las dinámicas incontrolables y el potencial creativo de la memoria. Si bien es necesario reconocer la mirada exotizante y los desbalances representacionales de un largometraje destinado al circuito de festivales internacionales, *Memoria* ulteriormente dramatiza las dinámicas multidireccionales descritas por Rothberg en un plano sonoro.

Las reverberaciones sonoras de la memoria

Como una cinta sobre las manifestaciones y el origen de un síndrome, *Memoria* inicia cuando Jessica es despertada en la madrugada por un impacto metálico, una alucinación auditiva que perturba su sentido de la realidad. Al igual que otros filmes de Weerasethakul, la trama se divide en dos partes, el planteamiento de una incógnita y su resolución, distinguidas la una de la otra por sus locaciones y personajes. Mientras el drama inicia en Bogotá, donde la percepción del impacto metálico provoca su desequilibrio mental, Jessica halla el origen de este sonido en el pueblo de Pijao, un espacio rural

en el cual los elementos sobrenaturales del filme se acentúan. En su intento por esclarecer la naturaleza y la fuente de su alucinación, Jessica no solo encuentra una serie de expatriados que, al igual que ella, sufren síndromes misteriosos, sino que confronta la historia del territorio colombiano —un territorio escindido entre el campo y la ciudad, la tradición y la modernidad—. En este laberinto filmico, el impacto metálico constituye el hilo de Ariadna que conduce a Jessica a confrontar el coro de voces del pasado.

Como una de las figuras más prominentes del “cine contemplativo” o “cine lento”, la obra de Weerasethakul hace parte de un cine modernista anclado tanto en una cinematografía que desestabiliza la temporalidad del capitalismo tardío por medio de tomas prolongadas, como en la influencia de la tradición oral y el folclore local (Quandt 2009, 16; Davis 2016, 104). Así, en la obra del tailandés, la experiencia del tiempo y el espacio es indisoluble de síndromes sobrenaturales. Mientras que en *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (2010) la enfermedad terminal del protagonista provoca el retorno del fantasma de su esposa, los soldados de *Cementerio de esplendor* (2015) sufren de un síndrome debido al cual viven entre la realidad del mundo despierto y las ruinas de imperios de ensueño. En ambos casos, las enfermedades de los personajes consisten en un estado en el cual los límites entre lo real y lo sobrenatural, el presente y el pasado, lo visible y lo invisible, se tornan difusos. Mientras las manifestaciones de la memoria adquieren el carácter desordenado e imprevisible de un síntoma, su irrupción fractura el desarrollo argumental y las convenciones formales de sus dramas. En *Tío Boonmee*, por ejemplo, las referencias iniciales a las masacres anticomunistas en Tailandia reaparecen en la resolución del drama como una imprevista exhibición fotográfica que abre los potenciales interpretativos y sensoriales del filme.

Como parte de este universo, *Memoria* dramatiza la búsqueda de Jessica por interrogar las texturas de su alucinación sonora y encontrar su origen —una experiencia acusmática pues el impacto no tiene una fuente identificable—. En la secuencia inicial, la cámara retrata a la protagonista en las primeras horas de la madrugada. Mientras se hace difícil distinguir la forma de los muebles de la silueta de la protagonista, la oscuridad prepara los sentidos de la audiencia para percibir la primera manifestación del síndrome: un violento impacto que rompe simultáneamente el silencio en la habitación y en la sala de cine. Junto con las tomas prolongadas, esta paleta de colores grisácea atenúa los estímulos asociados a la imagen, de manera que los sentidos de la audiencia sean más susceptibles a las alucinaciones sonoras que puntuán el drama. En tanto la visión ocupa un lugar secundario, el impacto metálico otorga a *Memoria* una cualidad musical distintiva —un sonido hábilmente compuesto por Akritchalerm Kalayanamitr—.⁷ Como lo sugiere Philippa Lovatt, la combinación del sonido ambiente y la repetición de sonidos sintéticos en la cinematografía de Weerasethakul y Kalayanamitr es

reminiscente de las composiciones de vanguardia: “[Kalayanamitr] uses environmental sounds to create rhythmic ‘sonic sequences’ that have themselves an almost musical quality reminiscent of experimental avant-garde compositions from the 1950s and 60s made up of single or multi-tracked field recordings such as those by Steve Reich and John Cage” (Lovatt 2013, 64). Ambos elementos, la tenue iluminación y las secuencias rítmicas, coinciden en un lenguaje cinematográfico que Lovatt ha caracterizado como “sonido háptico” debido a su alta carga sensorial (Lovatt 2013, 66).

En paralelo a las dimensiones afectivas del sonido, Weerasethakul introduce elementos del folclore y la tradición oral con naturalidad, en un gesto reminiscente del realismo mágico asociado a la literatura latinoamericana. La primera parte de *Memoria* comienza con la estadía de Jessica en Bogotá en la casa de su hermana, Karen (Agnes Brekke), y su esposo, Juan (Daniel Giménez Cacho), debido al frágil estado de salud de aquella. En sus visitas al hospital, Jessica acompaña a su hermana mientras esta se despierta intermitentemente de un sueño profundo —una enfermedad que, más adelante, será atribuida a una maldición o un embrujo—. Como en la peste del insomnio que aquejó a Macondo en *Cien años de soledad*, durante la cual los Buendía “no solo veían las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros” (García Márquez 2009, 61), los personajes de *Memoria* habitan en un mundo contaminado por sus propias pesadillas. En su primer diálogo al despertar, Karen menciona un perro que adoptó y que ahora la persigue en sus pesadillas; en la escena inmediatamente posterior, Jessica es también perseguida por un mastín en las oscuras calles bogotanas, en un giro que colapsa la distinción entre el mundo despierto y el ensueño. Como una coproducción transnacional anclada en el diálogo cultural entre dos países del Sur global, las resonancias de la literatura y la cultura latinoamericanas en la obra de Weerasethakul consisten en el reverso de la creciente influencia del director y, más ampliamente, el cine lento en el cine de la región.

Paradójicamente, mientras la percepción de la realidad de Jessica se deteriora, la alucinación sonora otorga un sentido de estabilidad a la trama. Después de las primeras manifestaciones del síntoma, la protagonista contacta a Hernán (Juan Pablo Urrego), un joven ingeniero, para reproducir el impacto metálico. En uno de los diálogos más memorables de la cinta, Jessica describe su alucinación mientras Hernán mezcla una serie de sonidos sintéticos con el fin de reproducirlo. En un parlamento que evidencia las limitaciones lingüísticas de la protagonista, esta entremezcla el español y el inglés, referencias a elementos orgánicos e inorgánicos, para describir las texturas de su alucinación: “Es como una bola enorme de concreto que cae en un fondo de metal rodeado de agua de mar. [...] It’s like a rumble from the core of the Earth. [...] Then it shrinks”. En *Memoria*, la aprehensión de la alucinación sonora consiste en un complejo proceso relacional: este implica un ir y venir a las dimensiones afectivas del sonido;

su memorización y transcripción al habla; su comunicación al otro; y, finalmente, su reproducción sintética. Consecuentemente, a diferencia de sus diálogos con Karen y Juan, caracterizados por frecuentes malentendidos, Jessica y Hernán logran desarrollar un vínculo en torno al sonido y la música. No obstante, en un giro que sugiere que la perspectiva de la protagonista ha sido completamente contaminada por sus alucinaciones, Hernán desaparece subrepticiamente en el medio del drama: nadie, a excepción de Jessica, recuerda haberlo visto. En este dédalo, el impacto metálico deviene el único rastro que conducirá a la protagonista a reencontrar a Hernán y a elucidar la causa de las perturbaciones en la estructura de lo real.

Como un filme sobre la irrupción incontrolable del sonido y la habilidad de Jessica para escuchar, es sugerente ver en *Memoria* una narrativa sobre el trauma histórico. No solo el impacto metálico es evocativo del conflicto armado interno en Colombia —el metal fue el material primordial de la guerra, como nos recuerda Doris Salcedo en el contramonomento *Fragmentos, espacio de arte y memoria* (2017)—, sino que la reacción corporal de Jessica es reminiscente de un trastorno por estrés postraumático. Como lo advierte Susan J. Brison, la experiencia del trauma desplaza por completo la cualidad narrativa de la memoria, de manera que los recuerdos traumáticos adquieran una dimensión predominantemente corporal: “The main change in the modality as well as in the content of the most salient traumatic memories is that they are more tied to the body than memories are typically considered to be” (Brison 2002, 44-45). De acuerdo con esta lectura, mientras el origen del sonido podría ser atribuido al pasado del conflicto interno colombiano, las reacciones corporales de Jessica consistirían en el trauma vicario de quienes escuchan los testimonios de sus víctimas. Sin embargo, el acto de escucha de la protagonista carece por completo del carácter reparativo de una escucha empática, es decir, una escucha que permita a las víctimas construir una narrativa y, así, re-externalizar el evento traumático (Laub 1992, 68). Por ello, leída como una narrativa del trauma, *Memoria* escenifica no tanto una identificación entre Jessica y las voces testimoniales del conflicto colombiano, como lo que Dominick laCapra ha llamado una “perturbación empática” (*empathic unsettlement*), es decir, una respuesta afectiva a eventos traumáticos límite que, no obstante, se rehúsa a racionalizar, armonizar o neutralizar su naturaleza y su impacto (laCapra 2001, 103).

Por el contrario, en lugar de la capacidad de escuchar empáticamente a las voces testimoniales y reconstituir una narrativa, la primera parte de *Memoria* insiste en la proclividad de Jessica a ser perturbada corporalmente por el sonido. De acuerdo con Lovatt, en contraste con el cine clásico y su énfasis en el diálogo, en la filmografía de Weerasethakul el sonido ambiente es amplificado a tal punto que desplaza la dependencia en los elementos lingüísticos del cine clásico, es decir, la centralidad de la narración, con el fin de invitar a la audiencia a interactuar afectivamente con los elementos

sensoriales de cada escena (Lovatt 2013, 70). Como una de las palabras más sugerentes de sus parlamentos, Jessica describe el impacto metálico como una “reverberación”, un término que enfatiza las cualidades sensoriales del sonido en lugar de su contenido lingüístico o narrativo. Usado para describir la reflexión de la luz y el sonido, el verbo latino *reverberare* tiene el significado literal de “volver a golpear”: una definición que sugiere tanto el violento carácter físico del sonido (*golpear, azotar*) como la noción de un retorno (*volver*). Las reverberaciones sonoras informan, entonces, tanto la cinematografía como el desarrollo argumental de *Memoria*: mientras el “sonido háptico” evidencia los límites difusos entre el cuerpo, la identidad y la memoria, la segunda parte del drama retrata el retorno de un pasado que interpela a la protagonista.

En la incompleta resolución de la cinta, Jessica sigue su alucinación sonora hasta encontrar a un campesino llamado Hernán, un personaje que comparte el mismo nombre del ingeniero que la ayudara a elucidar las texturas del sonido y que hace pensar en el improbable hecho de que sea su reencarnación —uno de los motivos del cineasta tailandés inspirado en el budismo—. Sin embargo, en contraste con el primer personaje, cuya identidad permanece como una incógnita, el segundo Hernán puede recordar su pasado con precisión fotográfica, un síndrome que lo ha obligado a permanecer en su pueblo de origen para evitar la sobrecarga cognitiva que implica registrar nuevos espacios. Hernán no solo es el único personaje capaz de recordar su pasado con precisión, sino que ofrece una clave para descifrar el origen del síndrome de Jessica. Después de un pausado diálogo cargado de dramatismo, Jessica se percata de que su síndrome consiste no tanto en una alucinación, como en su habilidad para interceptar los sonidos del pasado, entre ellos los recuerdos de Hernán. Cuando ambos personajes se desplazan a una cabaña, los murmullos que Jessica escucha adquieren la nitidez de un diálogo entre los perpetradores de un crimen del que, suponemos, Hernán ha sido víctima. En este punto del drama, la memoria adquiere la forma de dos síndromes que supeditan los sentidos y la voluntad de los personajes: por un lado, una memoria visual sobre el pasado individual y local (*disco duro*); y, por el otro lado, una memoria auditiva definida por el nomadismo y la empatía (*antena*).

El contraste entre lo visual y lo auditivo es central para comprender las dos estéticas de la memoria en el largometraje. En tanto la primera parte de *Memoria* se detiene en la cualidad táctil del sonido y su potencial para desestabilizar los límites entre el sujeto y su entorno, la resolución se torna a una memoria visual y autobiográfica. El personaje de Hernán evoca el cuento *Funes, el memorioso*, la famosa especulación ficcional de Jorge Luis Borges sobre una memoria total. Al igual que el personaje borgiano, Hernán es “el solitario y lúcido *espectador* de un mundo multiforme, instantáneo y casi *intolerablemente preciso*” (Borges 1978, 131. Énfasis mío).⁸ Tanto la cinta como el cuento describen una memoria visual que sobrecarga al sujeto que recuerda: si Borges

refiere que Funes murió de una “congestión” (Borges 1978, 132), Hernán es un personaje paralizado por la precisión de sus recuerdos —una parálisis que se manifiesta en la quietud de la *performance* de Díaz en las pausadas tomas de su diálogo con Jessica—. Consecuentemente, la multiplicidad y la vivacidad visual de la memoria autobiográfica conducen a la desaparición del sentido de sí de Hernán.

Pero en tanto la memoria de Hernán y de Funes consiste en un peligro para el sujeto que recuerda, la última secuencia de *Memoria* se torna a la riesgosa carga cognitiva de una memoria auditiva: en lugar de un síndrome autobiográfico, Jessica adolece de una percepción lo suficientemente aguda como para escuchar las variadas y tenues reverberaciones del pasado de otros. En la secuencia final, cuando los sonidos adquieren la nitidez del lenguaje, Jessica logra “recordar”: se trata, no obstante, no de su propio pasado, sino del pasado de Hernán y la violencia política en Colombia.⁹ En contraste con un acto de escucha que permita a Hernán reconstituir una narrativa del trauma, la última secuencia de *Memoria* escenifica una “perturbación empática” que fragmenta la identidad individual de la protagonista. El encuentro entre ambos personajes indica que tanto la memoria autobiográfica de Hernán como la hipersensibilidad auditiva de Jessica constituyen dos experiencias sensoriales que necesariamente anulan al sujeto, como lo corrobora el guion del filme:

Jessica is *absorbed* in the invisible scene. The sound is gradually replaced with the sound of the mining. The pickaxes on the rocks, men breathing. Older Hernan uses his other hand to touch her arm. The sound blends into the sound of people walking in the tunnel. Small talk and machineries. JESSICA turn towards the sound direction on the left, *absorbed*. The tunnel sound *echoes and merges* with the sound of a man mumbling to himself. (Fragmento del guion de *Memoria*, en Marchini Camia y Weerasethakul 2021. Énfasis mío.)

Mientras se confunden los sonidos de múltiples perspectivas y temporalidades, la resolución de *Memoria* dramatiza cómo la individualidad de Jessica se disuelve en los ecos de un pasado colectivo. Brandon LaBelle ha planteado que el sonido hace difuso el límite entre sí y los otros a causa de cómo este es experimentado: mientras una onda sonora se mueve entre los cuerpos y afecta su exterioridad, esta es percibida como sonido cuando alcanza el cuerpo y hace vibrar los huesillos al interior del oído (LaBelle 2006, 245). Esta distinción es valiosa para comprender cómo el sonido y el acto de escucha de Jessica se transforman en la secuencia final. En contraste con su fascinación por el impacto metálico, el encuentro con Hernán marca la transición a un acto de escucha inmersivo y profundo: en lugar del reconocimiento de las texturas particulares del impacto, Jessica se abandona a la escucha de un paisaje sonoro (*soundscape*) indivisible

—en lo que Carlos Tello ha identificado acertadamente como un “Aleph” sonoro (Tello 2024, 7)—. Crucialmente, mientras las voces de los trabajadores se entremezclan con los sonidos de la excavación del Túnel de la Línea, una mega obra de infraestructura que atraviesa la Cordillera Central de los Andes, *Memoria* termina por colapsar la distinción entre lo individual y lo colectivo, lo humano y lo no-humano: en la inflexión del drama, Jessica se sumerge en una *geofonía*.

La alteridad y la apertura ética en *Memoria*

La resolución de *Memoria* mantiene un tenso balance entre la apertura ética hacia el otro y el reconocimiento de una alteridad radical. Mientras el encuentro entre Jessica y Hernán encapsula los difusos límites de la identidad y la memoria —en un gesto afín al carácter itinerante, solidario e imprevisible de la “memoria multidireccional” conceptualizada por Rothberg (Rothberg 2009, 5)—, el largometraje concluye con una resolución que excede los marcos interpretativos de la audiencia. Los filmes de Weerasethakul son conocidos por mezclar libremente elementos de varios géneros audiovisuales, entre ellos la telenovela, el teatro, el cine de horror y la ciencia ficción (Als 2022). En *Memoria*, el drama familiar de Jessica se torna en un *thriller* sobre dos personajes conectados telepáticamente, para finalmente concluir con un imprevisto final propio de la ciencia ficción. En una revelación que termina de quebrar el pacto de verosimilitud, del verdor de la selva despegan dos naves extraterrestres que, en el instante de la ignición de sus motores, emiten el mismo sonido metálico percibido por Jessica al inicio del drama. Luego de que estas desaparecen en el firmamento, la cámara se torna a los personajes y los paisajes colombianos. Según May Adadol Ingawanij, las cintas de Weerasethakul examinan los entrecruzamientos entre lo humano y lo no-humano en locaciones marcadas por la confluencia del folclore —en particular, las creencias animistas— y de conflictos civiles (Adadol Ingawanij 2013, 92). Si bien el impacto metálico es evocativo de la violencia armada, la presencia de alienígenas confronta al espectador con una alteridad cuyas dimensiones sobrepasan su comprensión: en paralelo a las tomas de formaciones geológicas cuya antigüedad desafían la escala humana, la última escena otorga una dimensión planetaria al enigma del título, *Memoria*, sin por ello resolverlo.

Como lo sostiene Manuel Betancourt, en lugar de esconderlo, Weerasethakul se sirve del exotismo de su mirada como el punto de inicio de una experiencia que desnaturaliza la relación de la audiencia con el territorio colombiano (Betancourt 2022, 68). Al entremezclar un retrato del país con elementos de la ciencia ficción, *Memoria* da forma a un imaginario transnacional en el cual locaciones como Bogotá y Pijao son el escenario de revelaciones planetarias, en un giro argumental destinado a expandir las posibilidades interpretativas del espectador. Situado en un espacio de producción y distribución transnacional del cine, sostengo que el

extrañamiento producido por *Memoria* consiste en un gesto de apertura hacia la multiplicidad irreductible de aquellas locaciones del Sur Global. El filme de Weerasethakul complica la posición de Colombia en el imaginario global como uno de los epicentros de la “narcocultura”, pues expande las gramáticas cinematográficas de las cuales la audiencia internacional había dispuesto para vincularse con una historia y un territorio marcados no solo por la violencia estatal, insurgente y contra-insurgente, sino también por las tensiones entre la tradición y la modernidad, el campo y la ciudad.¹⁰ Esta desnaturalización corresponde no solo a la visión artística de Weerasethakul, sino a la filmografía de Burning Blue, la coproductora colombiana de *Memoria*. Como una reacción a las convenciones representacionales del cine sobre el narcotráfico, varias de las cintas producidas por Burning Blue no solo han cuestionado la primacía de la visión para reconstituir el pasado de la violencia en Colombia, sino que se han tornado a las perspectivas y memorias de aquellas regiones rurales situadas en los márgenes.¹¹ En un presente en el que el cine independiente colombiano depende crecientemente de fondos cinematográficos y la colaboración con productoras de Europa y, en menor medida, Norteamérica, *Memoria* ilustra los potenciales de un diálogo horizontal entre dos equipos situados en posiciones periféricas en el orden global.

Según Weerasethakul, además de una geografía tropical y una cultura marcada por el sincrétismo religioso, Colombia y Tailandia comparten una historia en la cual la represión y la violencia política fueron indispensables para la transición hacia una economía neoliberal (Als 2022). La obra del tailandés es evocativa de las voces que han emergido en el contexto transicional colombiano después de un conflicto librado principalmente en las áreas rurales del país. Isan, una región marcada por rebeliones antiestatales, ha sido la inspiración de Weerasethakul para crear un universo cinematográfico en el que las leyendas sobre seres sobrenaturales coexisten con los testimonios de la violencia. Video instalaciones como *Historia menor (A Minor History)* combinan la poesía y la mitología local para rememorar el asesinato de dos disidentes políticos, cuyos cuerpos fueron hallados en las orillas del río Mekong en 2018: una obra que ilustra el compromiso del cineasta con las microhistorias silenciadas en la esfera pública tailandesa. Weerasethakul recurrió a varios de estos métodos para la realización de *Memoria*: durante la escritura del guion, el cineasta se inspiró tanto en las entrevistas de varios pobladores locales, entre ellos víctimas del conflicto armado interno, como en las leyendas y el folclor colombiano (“Utopías en la selva” 2017). Aunque *Memoria* carece del carácter abiertamente político de *Historia menor*, pues el largometraje evita incorporar directamente la historia y el testimonio individual de las víctimas, estas experiencias no solo dan forma al filme desde su límite exterior, sino que ulteriormente se filtran en el coro de sonidos y voces en su resolución.

Además de desnaturalizar la representación de Colombia y amplificar una serie de voces menores en torno a la historia del

país, la trayectoria sociocultural de *Memoria* se ha extendido más allá de la pantalla. La cinematografía de Weerasethakul ha sido ampliamente reconocida en festivales internacionales como Cannes, donde ha recibido la Palma de Oro, así como el Premio del Jurado en dos ocasiones —*Memoria* fue galardonada con este premio en 2021—.¹² Haciendo uso de este capital cultural, en 2021, Weerasethakul, Swinton, Juan Pablo Urrego y Elkin Díaz se servirían de su participación en el Festival de Cannes para denunciar la represión estatal de la protesta social en Colombia, cuyo alto grado de violencia sería objeto de investigación por organizaciones no gubernamentales como Amnistía Internacional y Human Rights Watch — las cuales documentarían casos de asesinatos, detenciones arbitrarias y violencia de género (“Repression in the Spotlight” 2022; “Informe mundial” 2022)—. Después de que los actores y el director exhibieran una bandera de Colombia con las siglas “SOS” en la carpeta roja de Cannes, Díaz y Urrego vincularían la represión de las manifestaciones con el alto número de asesinatos de líderes sociales en los últimos años, criticando así una violencia sistemática que ha persistido pese a los Acuerdos de paz de 2016 (“Desde el festival” 2021). *Memoria* ha contribuido a crear espacios de empatía más allá de la pantalla, en lo que debe leerse como el potencial de la memoria multidireccional para crear nuevas identidades políticas y visiones de justicia (Rothberg 2009, 19). Aunque es necesario cuestionar el grado de involucramiento de Weerasethakul y su equipo con las comunidades locales en donde su cinta fue grabada, así como sus profundos desbalances representacionales, el acto de denuncia en Cannes es una instancia de los gestos de solidaridad itinerantes que el cine y la memoria han posibilitado en un espacio transnacional.

Como una colaboración entre cineastas, actores y equipos de Colombia y Tailandia, entre otros países, *Memoria* ilustra tanto los potenciales de las coproducciones cinematográficas desde el Sur Global, como las dinámicas de la memoria multidireccional conceptualizada por Rothberg. Al hilvanar creativamente los síndromes individuales y los traumas colectivos, Weerasethakul incorpora en su cinematografía una constelación de fenómenos históricos y culturales afines a la experiencia histórica tailandesa, entre ellos el conflicto interno, la implementación de políticas neoliberales, y las tensiones entre la tradición y la modernidad en Colombia. Crucialmente, en la cinta de Weerasethakul, la naturaleza intersubjetiva de la memoria figura principalmente no en un plano narrativo, sino en las dimensiones sensoriales y afectivas del sonido. Si el desarraigo de Jessica constituye a la vez un obstáculo y una condición para sumergirse en una cultura foránea, en la resolución de *Memoria* el sonido deviene un espacio de inmersión y apertura a un compromiso ético con historias radicalmente ajenas.

Obras citadas

Acevedo, César Augusto, director. 2015. *La tierra y la sombra*. Burning Blue, Ciné-Sud Promotion, Preta Portê Filmes.

Adadol Ingawanij, May. 2013. “Animism and the performative realist cinema of Apichatpong Weerasethakul” en *Screening Nature: Cinema Beyond the Human* (pp. 91-109), editado por Anat Pick y Guinevere Narraway. Berghahn.

Als, Hilton. 2022. “The Metaphysical World of Apichatpong Weerasethakul’s Movies”. *The New Yorker*, 10 de enero. <https://www.newyorker.com/magazine/2022/01/17/the-metaphysical-world-of-apichatpong-weerasethakuls-movies>.

Betancourt, Manuel. 2022. “Colombia Enchanted in *Memoria* and *Encanto*”. *Film Quarterly*, 75 (4), 64-68.

Borges, Jorge Luis. 1978. *Ficciones*. Alianza Editorial.

Brison, Susan J. 2002. *Aftermath: Violence and the Remaking of a Self*. Princeton University Press.

Davis, Glyn. 2016. “Stills and Stillness in Apichatpong Weerasethakul’s Cinema”. En Tiago Luca y Jorge Nuno Barradas, editores. *Slow Cinema* (pp.99-112). Edinburgh University Press.

“Desde el Festival de Cannes Juan Pablo Urrego se refirió a la situación del país tras exhibir la bandera de Colombia con el S.O.S.”. 2021. *Infobae*, 16 de julio. <https://www.infobae.com/america/colombia/2021/07/16/desde-el-festival-de-cannes-juan-pablo-urrego-se-refirio-a-la-situacion-del-pais-tras-exhibir-la-bandera-de-colombia-con-el-sos/>.

García Márquez, Gabriel. 2009. *Cien años de soledad*. Vintage Español.

Gaviria, Víctor, director. 1998. *La vendedora de rosas*. Producciones Filmamento.

Hoyos, Héctor. 2015. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Columbia University Press.

“Informe Mundial 2022: Colombia, eventos 2021”. 2022. *Human Rights Watch*. <https://www.hrw.org/es/world-report/2022/country-chapters/colombia>. Consultado: 05 ago. 2025.

LaBelle, Brandon. 2006. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. Continuum.

LaCapra, Dominick. 2001. *Writing History, Writing Trauma*. The John Hopkins University Press.

Laub, Dori. 1992. “Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening”. En Soshana Felman y Dori Laub. *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (pp. 57-74). Routledge.

Lovatt, Philippa. 2013. “Every drop of my blood sings our song: there can you hear it? Haptic sound and embodied memory in the films of Apichatpong Weerasethakul”. *The New Soundtrack*, 3 (1), 61-79.

Lumholdt, Jan. 2021. “Review: Memoria”. *Cineuropa*, 16 de julio. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/407729/>.

Maillé, Emilio, director. 2005. *Rosario Tijeras*. Río Negro, United Angels, Dulce Compañía, Fidecine, Ibermedia, Maestranza Films, Moonshot Pictures.

Marchini Camia, Giovanni y Apichatpong Weerasethakul. 2021. *Memoria*. Fireflies Press.

Marks, Laura. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.

Quandt, James. 2009. *Apichatpong Weerasethakul*. Österreichisches Filmmuseum, Gesellschaft für Film und Medien.

“Repression in the Spotlight”. 2022. *Amnesty International*. Web. <https://www.amnesty.org/en/latest/campaigns/2022/02/repression-in-the-spotlight/#:~:text=Throughout%20the%202021%20National%20Strike,causes%20of%20the%20social%20explosion>.

Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press.

Ruiz Navia, Óscar, director. 2009. *El vuelco del cangrejo*. Burning Blue, Contravía Films.

Schroeder, Barbet, director. 2000. *La virgen de los sicarios*. Le studio Canal Plus.

Stern, Steve. 2016. “Memory: The Curious History of a Cultural Code Word”. *Radical History Review*, 2016 (124), 117-128.

Tello, Carlos. 2024. “‘Nuestra especie no sueña’. *Memoria*, de Apichatpong Weerasethakul: del surrealismo al posthumanismo”. *Cahiers d'études des cultures ibériques et latinoaméricaines*, 10, 1-12.

“Utopías en la selva: Colombian Short Stories”. 2017. *Más Arte, Más Acción*. <https://www.masartemasaccion.org/colombian-short-stories/?lang=en>.

Weerasethakul, Apichatpong, director. 2002. *Blissfully Yours*. Anna Sanders Films.

_____. 2016. *Cemetery of Splendor*. Kick the Machine, Match Factory Productions y Anna Sanders Films.

_____. 2021. *Memoria*. Burning Blue y Match Factory Productions.

_____. 2000. *Mysterious Object at Noon*. Kick the Machine.

_____. 2006. *Syndromes and a Century*. Anna Sanders Films.

_____. 2004. *Tropical Malady*. Anna Sanders Films.

_____. 2010. *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*. Kick the Machine, Illuminations Films y Anna Sanders Films.

Notas al final

1. Nacido en Bangkok en 1970, Weerasethakul creció en el pueblo de Khon Kaen, Isan, en el Noreste de Tailandia. Después de estudiar arquitectura, completó una maestría en artes en la School of Art Institute en Chicago, donde hizo sus primeros cortometrajes. Después de regresar a Bangkok, formó una productora independiente, Kick the Machine, y rodó su primer largometraje: *Objeto misterioso en el mediodía* (2000). Desde entonces, Weerasethakul ha realizado varios largometrajes, cortometrajes y video instalaciones. Su reconocimiento nacional e internacional lo ha posicionado como una de las figuras centrales en el cine independiente tailandés. En 2010, su filme *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* fue reconocido con la Palma de oro en el Festival de Cannes.
2. El rodaje y la distribución de *Memoria* coincidió con un turbulento período en la historia colombiana reciente. Mientras la grabación se realizó en 2019, en los años posteriores a la firma del Acuerdo de paz de 2016 entre Colombia y las FARC —una etapa marcada por la difícil implementación de los acuerdos y por los brotes de violencia política dirigidos contra activistas sociales—; el estreno del filme coincidió con la emergencia sanitaria del COVID-19 y el “estallido social” en Colombia durante 2021.
3. A excepción de *Memoria*, la filmografía de Weerasethakul se ha enfocado únicamente en la historia y la cultura de Tailandia. Entre sus filmes más célebres se encuentran *Objeto misterioso en el mediodía* (2000), *Alegremente tuyo* (2002), *Enfermedad tropical* (2004), *Síndromes y un siglo* (2006), *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas* (2010) y *Cementerio de esplendor* (2015).
4. En mayo de 2014, el ejército tailandés haría un golpe de estado, suspendiendo la constitución y estableciendo una junta militar. Solo hasta agosto de 2023, un civil tailandés serviría como primer ministro, el hombre de negocios Srettha Thavisin.

5. A propósito del proceso creativo de *Memoria*, Swinton refiere una anécdota sobre un correo electrónico de Weerasethakul: “I remember him sending me an email saying, ‘I found it, I found the place: it’s Colombia!’ I knew it was right, for lots of completely unrelated reasons. Because it really felt like a new planet for both of us. And it had to” (Marchini Camia y Weerasethakul 2021).
6. A lo largo de su carrera, los largometrajes de Weerasethakul han coexistido con producciones artísticas alternativas, entre ellas cortometrajes, video instalaciones, exhibiciones fotográficas y libros. Esta obra paralela complementa y expande la interpretación de su obra cinematográfica. *Memoria* se inserta en esta trayectoria artística. Por un lado, *Periferia de la noche* fue una exhibición en el Institut d’Art Contemporain en Lyon, Francia, compuesto por una serie de video instalaciones derivadas de la producción de su última cinta: entre ellas, *Durmiente* (2021) captura a Swinton durmiendo en un cuarto mientras las sombras se alargan —una escena excluida del filme—. Por el otro lado, un año después de su realización, Weerasethakul publicó un diario de producción de *Memoria* junto con el crítico Giovanni Marchini Camia. Este libro, compuesto por fotografías del rodaje, recortes y entradas de diario de ambos autores, ofrece una mirada íntima sobre las distintas trayectorias que el filme adquirió durante el rodaje y la edición, así como la interacción entre los equipos de producción y el contexto sociopolítico de Colombia en ese período.
7. Akrithaler Kalyanamitr empezó a colaborar con Weerasethakul para el filme *Enfermedad tropical* y, desde entonces, ha sido el diseñador de sonido de sus largometrajes. Sin embargo, para *Memoria*, Kalyanamitr trabajó junto con Richard Hocks y Javier Umpierrez.
8. Recordemos que, al momento del encuentro entre Borges y Funes, este se encuentra en la total oscuridad: un detalle que apunta tanto a la naturaleza visual de su memoria como a la sobrecarga cognitiva que Funes experimenta.
9. En varias entrevistas, Weerasethakul y Swinton han afirmado que Jessica no es un personaje orgánico: en tanto el cineasta habría tomado a Jessica Holland, del filme *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943), como una inspiración para su protagonista, Swinton ha descrito a su personaje alternativamente como un “comportamiento” o un “dilema” (Marchini Camia y Weerasethakul 2021). En lugar de un proceso anclado únicamente en la psique de la protagonista, ver a Jessica como un zombie permite elucidar el carácter supraindividual que la memoria adquiere en el largometraje.
10. Mientras el tráfico ilegal de estupefacientes definió un nuevo panorama geopolítico para América Latina en la segunda mitad del siglo XX, Colombia ha adquirido prominencia en el imaginario global como el epicentro de una narrativa épica: “la guerra contra las drogas”. En este contexto, la “narcocultura” posibilitó no solo una mayor circulación de películas, sino un mayor intercambio con directores y productores extranjeros. Si en un primer momento filmes nacionales como *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998) lograron un reconocimiento crítico por su retrato de las desigualdades económicas al origen de este fenómeno, coproducciones internacionales como *La virgen de los sicarios* (2000), dirigida por el suizo Barbet Schroeder, o *Rosario Tijeras* (2005), del mexicano Emilio Maillé, definirían las convenciones y consolidarían los prospectos comerciales de las producciones transnacionales en torno al narcotráfico. Como lo ha afirmado Héctor Hoyos, el fenómeno de la “narcocultura” no solo supuso una diversificación de perspectivas y narraciones, sino también una perturbación de los flujos culturales entre el centro y la periferia, el Norte global y América Latina (Hoyos 2015, 128).
11. En filmes como *El vuelco del cangrejo* (Óscar Ruiz Navia, 2009) y *La tierra y la sombra* (César Augusto Acevedo, 2015), el rechazo de las convenciones representacionales del cine sobre el narcotráfico ha coincidido con un cuestionamiento de la primacía y la ética de la mirada. Además de la ausencia de escenas explícitas, estas cintas han neutralizado el campo de visión de los espectadores por medio de materiales como el polvo y la ceniza, así como la recurrencia del uso recurrente del plano detalle y tomas prolongadas. Al enfatizar un lenguaje cinematográfico pausado y multisensorial, la cámara no solo neutraliza una mirada voyeurista, sino que rehabilita la densidad cultura e histórica de territorios periféricos como el pueblo costero de La Barra (Valle del Cauca) o las plantaciones de caña de azúcar del Valle del Cauca.
12. Pese a ser abucheado en su proyección en el Festival de Cannes de 2004, *Enfermedad tropical* recibió el Premio del Jurado. Como ya lo mencioné, años después, en 2010, Weerasethakul recibiría la Palma de oro en el mismo festival por su filme *El tío Boonmee que recuerda sus vidas pasadas*.