

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

Cuidar al hijo muerto: masculinidad, duelo y destierro en el cine colombiano

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8900k4p8>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 9(7)

ISSN

2154-1353

Author

Carosi, Marcelo

Publication Date

2021

DOI

10.5070/T49755857

Copyright Information

Copyright 2021 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

Cuidar al hijo muerto: masculinidad, duelo y destierro en el cine colombiano

MARCELO CAROSI
HAMILTON COLLEGE

Resumen

El presente artículo estudia cómo se representa la masculinidad afrodiaspórica en *Siembra* (2015), un film dirigido por los colombianos Santiago Lozano Álvarez y Ángela María Osorio Rojas. Aquí analizo cómo la pérdida de un hijo da cuenta del estatuto contradictorio de la vida negra: una serie de vivencias que van del goce a la vulnerabilidad extrema. Mi análisis relaciona la violencia sufrida por un hombre afrocolombiano con lo que Christina Sharpe llama *vigilia* [*wake*]; es decir, un estado de duelo imposible de ser representado de manera total, definitiva, pero que de cualquier manera remite a una experiencia compartida por la que se articulan formas de resistencia. Desde allí, *Siembra* ayuda a pensar, por ejemplo, las formas en que el migrante negro hace uso del espacio urbano y así recupera la autoridad masculina perdida en el desplazamiento forzoso.

Palabras clave: masculinidad; duelo; cuidados; cine colombiano; Siembra.

Hasta no hace mucho tiempo, el hombre afrocolombiano, salvo que se tratara de algún proyecto etnográfico, estaba escasamente representado en el cine colombiano.¹ Esto cambia a partir del nuevo milenio, no solo por el incremento de la producción cinematográfica, como resultado de la promulgación de la Ley 814 de 2003, llamada también *Ley de Cine*, sino por el interés de directores como Óscar Ruiz Navia (*El vuelco del cangrejo*, 2009; *Los bongos*, 2013), Rubén Mendoza (*La sociedad del semáforo*, 2010), Juan Andrés Arango García (*La Playa D. C.*, 2012), Josef Kubota Wladyka (*Manos sucias*, 2014), Santiago Lozano y Ángela Osorio (*Siembra*, 2015) y Jorge Navas (*Somos calentura*, 2018), que han apostado a dar cuenta de una mayor visibilidad cultural de la vida afrocolombiana. En términos generales, estas películas, al poner en primer plano al hombre afrodescendiente, buscan reformular la idea de una Colombia homogénea, tradicionalmente representada como mestiza. En este contexto, el presente artículo estudia el largometraje *Siembra* con el objeto de explorar cómo el duelo de un hombre afrocolombiano ante el asesinato de su hijo se transforma en un medio para narrar no solo la vulnerabilidad y la desposesión, sino también las formas en que se reestablece cierta identidad masculina doblegada por el destierro. Desde este ángulo, Lozano y Osorio apuestan a exhibir la vida negra a través de una serie de imágenes que invitan a meditar sobre el problema mismo de representar

la extrema precariedad de poblaciones que han vivido sobre la línea de fuego de un conflicto interno que data de mediados del siglo XX, y han visto su historia silenciada, en este caso, en la cultura visual. El artículo propone que el duelo se representa como un fenómeno de múltiples temporalidades en las que se vincula al desterrado negro con un testimonio más allá de las fronteras nacionales, permitiendo, en consecuencia, que aquella historia silenciada dialogue con otras, se enriquezca y tome fuerza.

En contra de una tradición que supone una Colombia homogéneamente mestiza, *Siembra* se interesa por escenificar la historia de un protagonista negro, Turco. En el largometraje seguimos la vida de este personaje una vez que, junto a su hijo Yosner, abandona sus tierras en el Pacífico y llega a Cali. A través de las diferencias generacionales, los directores nos animan a reconsiderar la experiencia del destierro desde dos ángulos: mientras Turco sufre por la falta de empleo, Yosner se ajusta a una urbe que le ofrece el espacio callejero para explorar su identidad afrodescendiente a través del *hip-hop*. En relación con Turco, el espectador toma conocimiento de un hombre ya mayor que busca regresar a su terruño. Los directores muestran un particular interés en representar a un hombre disminuido que, a diferencia de su hijo, es inexpresivo, taciturno, alguien que no logra dejar atrás sus años como campesino. Inesperadamente, una noche le informan que su hijo ha muerto; mejor dicho, lo suponemos, porque no hay diálogo en ese intercambio de miradas cuando el amigo de su hijo toca a la puerta. Aunque tampoco hay referencias a las causas de su muerte, se entiende que se relacionan con una competencia de *krump*, danza urbana pariente del *break dance* que recrea movimientos como los de una pelea callejera. A partir de aquí, la trama se desarrolla en torno a la imposibilidad de un padre de enterrar el cuerpo de su hijo que, por falta de recursos, debe permanecer en la casa por más de una semana.

Este velorio extendido permite observar una transformación de Turco que, al recorrer la ciudad, primero en búsqueda de un cementerio y luego para reponerse de la pérdida de Yosner, la irá descubriendo desde diferentes perspectivas. A través de los ojos de Turco, el film trae a la pantalla dos sectores opuestos de Cali: Mojica, un barrio joven habitado por desplazados como ellos, y zonas del centro de la ciudad. En este recorrido, Turco se transforma en un puente entre un sector y el otro. El duelo termina conciliando a Turco con la ciudad, pero siempre sometido a un dolor constante e inexpresable. Sin embargo, esta transformación no es exenta de contradicciones ya que está mediada por la experiencia del afrocolombiano dentro de una sociedad en la que la estructura de violencia racista se vuelve difícil de apreciar de manera completa o definitiva, incluso para el espectador. La violencia trasciende lo observado con la muerte de Yosner, a quien no vemos morir o sufrir la violencia en sí, o con Turco, a quien jamás vemos llorar o mostrar alguna emoción por la muerte de su hijo; por

el contrario, tal violencia está tan naturalizada en la vida que se vuelve toda una empresa dar cuenta de ella. En otras palabras, la película obliga al espectador a imaginar lo que ha sucedido a lo largo del film.

El largometraje representa una historia asociada más con el destierro que con el desplazamiento forzoso. Haciéndose eco de los planteamientos de intelectuales afrocolombianos como Aurora Vergara o Santiago Arboleda, Lozano y Osorio se interesan por indagar la experiencia de Turco como un fenómeno cuyas consecuencias se expresan en factores de largo plazo (por ejemplo, la crisis de identidad detrás del fenómeno de destierro) y no tanto en los problemas que produce la migración, entendida como un fenómeno de transición entre uno y otro espacio. Desarmar las lógicas de la violencia, explica Arboleda, necesariamente conlleva una mirada sobre el presente que

... permita profundizar en las sedimentaciones históricas que rodean a [sic] los sentidos del territorio, la territorialidad, el lugar y la naturaleza, los cuales, en cuanto espacios de vivencias y experiencias concretas, permiten excavar provechosamente la memoria colectiva. (2007)

El contexto histórico colombiano se presenta en la película a través del establecimiento de conexiones entre, por ejemplo, la esclavitud y el destierro, lo que hace del presente un tiempo en el que se superponen diversas formas de violencias. De esta manera, Lozano y Osorio invitan a observar el destierro como una categoría que problematiza cualquier relación lineal con la historia o, como sostiene Vergara, que permite “comprehend multiple dislocations that will embrace the *long duree*” (2) y, en tal sentido, imaginar la desposesión bajo una mirada transhistórica. En efecto, para ello, Vergara propone abandonar categorías como la de “migración forzada” y reemplazarla con la de destierro, según los lineamientos de Arboleda, porque aquel concepto está más relacionado con el desplazamiento de cuerpos—es decir, con la mirada sobre el presente de una persona en tránsito—que con el desocultar los procesos detrás de esos movimientos. En consecuencia, el destierro como categoría de análisis expande las formas de entender el presente negro hacia otras áreas de la vida que en *Siembra* tocan la paternidad y el duelo.

Lozano y Osorio demuestran un interés evidente a la hora de problematizar la categoría de migrante o desplazado, tal como estos autores proponen, en la medida que, como se analizará, *Siembra* nos instala en la intimidad a través del duelo que captura varias dimensiones afectivas, no solo en la muerte del hijo, sino también en la pérdida del trabajo campesino. Por ello, presto especial atención a las instancias en las que el film explora, por un lado, las consecuencias de la desaparición de instituciones como el trabajo rural (y con ellas la puesta en jaque de la reproducción de la vida) y, por

otro, las formas posibles de resistir tal desaparición. Este artículo tiene por objeto trazar puntos de contacto entre destierro, paternidad y duelo en un film que imagina las estrategias de lucha que a fin de cuenta producirán la transformación final de Turco y, con ella, una nueva mirada sobre estas poblaciones. El análisis se hará desde los márgenes de los discursos culturales sobre la violencia.

Propongo analizar el destierro como fenómeno complejo de múltiples temporalidades sobre la base de dos conceptos que instalan el duelo en un diálogo hemisférico. En primer lugar, considero que la representación de la vida afrocolombiana según la observan Lozano y Osorio amerita relacionarse con la noción que Christina Sharpe acuña como *wake* (vigilia, en español) y postula la experiencia de exclusión política, económica y social de la diáspora africana como una continua vigilia en la que se vive y también se reimagina la tragedia diaria. Al explicar el término, Sharpe tiene en cuenta muchas de las acepciones posibles para *wake*, palabra que relaciona con una serie de estados contradictorios: duelo, condolencia, pero también despertar, darse cuenta. La vigilia subraya, si se quiere, una instancia de transformación que si, por un lado, remite, desde lo individual, lo íntimo, por otro también comprende estar con otro en solidaridad, resistencia, compasión. En cuanto fenómeno comunitario, la vigilia lleva al redescubrimiento del pasado en el presente y en este sentido, es una “forma de consciencia” que permite “imagine otherwise from what we know now in the wake of slavery” (18). A partir de ese imaginario directamente relacionado con la esclavitud, el film dialoga con una historia común, como si tal cosa fuese necesaria para reestablecer cierta identidad golpeada por el duelo. Si para Judith Butler “to grieve ... may be understood as a slow process by which we develop a point of identification with suffering itself ... [that] posits the ‘I’ in the mode of unknowingness” (30), la representación de Turco parecería recordarnos que esa forma de desconocimiento es un estado vital histórico que el duelo del hijo y la pérdida de la tierra solo resignifican.

De allí que, en segundo lugar, considero que *frequency*, el segundo concepto que estudio, ayuda a desentrañar el duelo como un elemento fundamental a la hora de representar los diferentes estados, a veces contradictorios, que cohabitan la temporalidad del sufrimiento. Tina Campt explica que “frequency of Black life” nos invita deliberadamente a “commit to the affective labor of positioning ourselves in relation to proximity, implication, and vulnerability to the full spectrum of black joy, trauma, and precarity” (44), un espectro que, según Campt, no deja de poner en un mismo plano “images that weave affective kinship through visual threads of pain, suffering, and ecstasy” (40). Esta frecuencia habla de las contradicciones de la vida negra en el contexto de las representaciones visuales que, si la presentan en un estado de vulnerabilidad extrema, también, de forma simultánea, explora las estrategias que distinguen formas de resistirla. En este sentido, el éxtasis y el desconsuelo que *Siembra*

entrelaza nos hacen meditar sobre efectos del destierro entre una y otra generación. Analizo la frecuencia de la vida negra tal como Campt propone, especialmente en la escena en que se anuncia la muerte de Yosner, la cual funciona como toda una proclama de este carácter ambiguo de la imagen a partir de un enfoque que llama a trazar puntos de contacto entre el destierro y el duelo, y en el que varias dimensiones contradictorias de la vida negra entran a contaminarse entre sí. De esta forma, antes de profundizar sobre estos dos conceptos, considero importante introducir el contexto racial y crítico que llama a una aproximación más allá del contexto colombiano, de la que *Siembra* sirve como gran ejemplo.

Racializar la imaginación cultural

Para iniciar este análisis en el que mostraré cómo se ha llevado a cabo el proceso de representación de la vida negra a través del duelo, y la transformación que proponen Lozano y Osorio al acercamiento a este tema, debo comenzar por ofrecer una revisión breve del concepto que hemos llamado vida negra. Estudiar las representaciones culturales de la vida negra en Colombia es una empresa difícil, no tanto por la falta de un corpus, sino más bien por la escasez de trabajos de investigación que buscan conceptualizar la raza en un país que ha negado históricamente la individualidad de las comunidades negras. Como sostiene Kiran Asher: “while Indigenous communities were historically viewed as culturally distinct and their special rights recognized, or at least legally articulated, blacks were invisible in official registers” (203). Esto se debe a que, por un lado, si bien a partir de la década de 1970 existe una migración sostenida a las ciudades andinas, las comunidades negras habitan mayoritariamente en las costas del país, tanto la pacífica como la atlántica, favoreciendo cierta idea que equipara la lejanía geográfica con la extranjería política, social y cultural (Paschel; Asher; Arboleda, 2015). Por otro lado, las raíces afrodiaspóricas nunca formaron parte de los proyectos nacionales que imaginaron una Colombia eminentemente mestiza que “exalted a valiant and noble indigenous past while emphasizing the industriousness and capacity that came with their European heritage” (Paschel 6).

La premisa de una nación mestiza encuadrada de esta manera ayudó a cultivar la idea de que el racismo no integraba una estructura sistémica e institucionalizada, sino más bien, si existía, formaba parte de ciertos espacios excepcionales a tono con el planteamiento de lo que Peter Wade llama “cultural topography of race”; o sea, las jerarquías de raza basadas en una visión regionalista y desarticulada de un centro político. El mestizaje, visto de esta manera, comprometió los esfuerzos críticos que estudian el racismo en un país en el que como recalca Paschel: “even while dominant nationalistic discourse was full of contradictions, the political fields ... came to stigmatize critique of

the ethno-racial order as irrelevant and inherently unpatriotic” (46). Más allá del giro que de una manera o de otra ha generado el multiculturalismo neoliberal, escasean estudios culturales en respuesta a los cambios en torno a la reforma constitucional de 1991 y en lo que, en particular, tiene que ver con las representaciones de la vida afrocolombiana.

Apenas unos años antes de la reforma constitucional comienza a gestarse un interés racial sobre las expresiones afrocolombianas, pero siempre ligadas a los campos de la etnografía y la antropología, en especial de la mano de Nina S. de Friedemann, quien construye gran parte de su estudio en el Pacífico colombiano y abre todo un campo inexplorado: luchar contra la idea de una Colombia mestiza reivindicando la identidad negra. Su obra fotográfica fue un gran ejercicio de visibilización de las comunidades negras, al reivindicar la historia y la organización social. Allí, es pionera al proponer nuevos significados sobre personas que, como ella misma explica, son consideradas “colonos en tierras baldías” (363). Negarles un marco ancestral a estas comunidades ha sido una estrategia deliberada para precarizar su relación con la propiedad de la tierra que habitan y de esta forma facilitar su remoción. Friedemann busca de esta manera derribar el discurso que facilitaba el maltrato y la expulsión de hombres como Turco y por eso su cine posa la mirada sobre lo cotidiano, enfatizando en los lazos ancestrales con la tierra y, principalmente, retratando el trabajo campesino.

Así pues, la antropología visual abre un territorio de estudio sobre la vida afrocolombiana que lentamente irá tomando importancia; no obstante, solo hasta la reforma constitucional, una multiplicidad de actores sociales, a veces ajenos a las comunidades negras, se vuelca a explorar las raíces afrodiaspóricas, replanteando los sentidos de la vida negra. *Siembra* forma parte de un impulso cultural alimentado por esta reforma que instala a nivel latinoamericano lo que Donna Lee Van Cott llama “multicultural constitutionalism”; es decir, un proceso democratizador que tiene cabida a partir de los años 1980 y está informado por el reconocimiento inédito del carácter étnico y racial a través del cual se traban iniciativas con el objeto de celebrar la diversidad y procurar una mayor equidad social (cit. en Cunin 144). Este giro racial pone en relación distintos espacios de la diáspora en la medida que conjuga “local and global discourses of race, nation, and rights as well as a plethora of political actors” (Paschel 3). Es en este contexto que considero que *Siembra* llama a un estudio que dialogue con la crítica afrodiaspórica transnacional y así situar el film en un universo estético mayor, probando puntos de continuidad con proyectos recientes que hacen visible la intimidad de la vida negra.

Cabe destacar que este proceso no está libre de objeciones. Por ejemplo, Eduardo Restrepo sostiene que este impulso crítico sobre la vida negra atenta contra una visión más articulada de una experiencia situada en el espacio y en el presente concreto de la comunidad negra. Allí, Restrepo

recalca que “the ethnic organizations of black communities reproduced a mode of institutionalization of political action ... [through] the collective action closely tied to the logic of the Colombian state” (706). Es esto lo que incluso lleva a Restrepo a llamar a la *desracialización* de la imaginación política con la premisa de que el país ha sufrido un proceso de “ethnicization of black political subject and subjectivity ... that has established a specific relationship between territory, identity, cultural tradition, nature, and otherness” (699). Restrepo advierte que esa especificidad se comprueba en la producción de narrativas que describen un pasado hasta cierto punto ajeno a la realidad de comunidades que han perdido su vínculo con África, con el pasado esclavista. Estas narrativas nada tienen que ver con el presente concreto de la gente e imponen cierta “consciencia” que, más allá de las buenas intenciones, no deja de reproducir las jerarquías de poder tradicionales armadas en los centros andinos en cuanto que:

The ethnicization of blackness passes through the production of its past; this process was what, from the perspective of the local populations, allows them to imagine a community beyond the concrete experiences of the settlement, of the river or of the kinship, upon which there has been constituted other types of subjectivities and identities. (Restrepo 704)

Más allá de que sigue considerando estas comunidades como “colonas” y con su premisa niega la existencia de la cultura oral, musical, gastronómica y estética basada en las estrategias de supervivencia del esclavo, Restrepo no solo resta la importancia a las redes de alianzas transnacionales, centrales para resistir el presente de despojo, sino que su respuesta también evidencia la falta de herramientas que permitan dialogar con una genealogía de estudios dentro del ámbito del análisis cultural.

Asimismo, es evidente que el marco conceptual se vuelve uno de los problemas más urgentes, si se piensa que la crisis de la reproducción de la vida negra² está situada dentro de un horizonte político e histórico particularmente silenciado por los discursos públicos que hasta hace muy poco imaginaban la población afrodescendiente como habitantes de tierras sin historia (Serje 23-24)³. En efecto, Osorio y Lozano, como también lo hacen los filmes antes mencionados, problematizan esta visión al trastocar una idea de una Colombia culturalmente híbrida que acusaba ser igualitaria y uniforme. Allí, desde todos los puntos de vista, chocan una tradición a tono, como afirma Tianna Paschel, con la nueva realidad política y cultural que “disrupt[s] state discourses which had denied the existence of racism and downplayed ... cultural heterogeneity for decades” (2). En este punto, la política visual de *Siembra* busca abrir un diálogo hemisférico al presentar la identidad afrodiaspórica en negociación con el pasado de opresión (que asoma en una serie de guiños asociados a la cultura

ancestral) y el presente de despojo (marginación, pobreza, desempleo crónico). Así, la noción de *wake* sitúa *Siembra* sobre un horizonte transtemporal y transgeográfico que imagina el duelo como reverso que la vida cotidiana; es decir, da cuenta de la continuidad de las lógicas de exclusión y exterminio hoy institucionalizadas, por ejemplo, en la expropiación de la tierra y el consecuente destierro de millones de afrocolombianos.

Anclar el estudio (sus preguntas y problemas) sobre un territorio situado no implica volver la identidad negra un campo de significados monopolizantes que reduzcan a las comunidades afro, ni como colonas de sus territorios ni ajenas al mundo posesclavista. En este contexto histórico, inmerso en el despojo y la opresión, busco situar *Siembra* en relación con un diálogo hemisférico que conjure la crisis de la reproducción presentada a través de la vida afro de una familia desterrada. En otras palabras, *Siembra* observa el duelo no solo como una instancia posterior a la muerte, sino como un lugar vital que atraviesa lo cotidiano. Por tal motivo, la tragedia individual, producto de la injusticia, se vuelve una situación para meditar visualmente sobre la experiencia no solo de Turco, sino de toda una comunidad, y así recalibrar la cercanía de la experiencia afro con la pérdida y la desarticulación familiar.

Resignificar la muerte

Teniendo claro el contexto en el que se sitúa la vida negra, me propongo ahora interrogar los términos visuales del duelo. Colombia no ha sido ajena a las políticas neoliberales que han desplazado comunidades negras a causa de la contaminación de aguas y suelo, o de la destrucción de las economías regionales, entre muchos otros problemas. Estos factores han trastocado los lazos comunitarios que construyen identidad sobre la base del trabajo de economías tradicionales y sustentables. Turco huye a Cali con el objeto de proteger a Yosner, no solo de la violencia política, sino justamente de la ejercida por las empresas que ven las parcelas de tierra como parte de una estrategia de expansión productiva. La apropiación forzada de tierras obliga a un destierro por el que se sufre a causa tanto de condiciones reproductivas adversas, como también de la desarticulación de instituciones que proveían marcos identitarios, como bien lo es el trabajo agrícola. El film pone un especial énfasis en representar a un hombre con un gran deseo de recuperar su vínculo con la producción campesina—vale decir, con volver al Pacífico—un gesto que también podemos relacionar con recobrar cierta posición de autoridad perdida. Sin embargo, en una de las escenas iniciales, en la cual vemos a padre e hijo hablar de la posibilidad de regresar al Pacífico, comprendemos que el hijo no comparte ese deseo de regresar al terruño. Yosner es claro: “no va a pasar trabajo a ese pueblo” (Lozano y Osorio, 2015), refiriéndose a que se encuentra más cómodo en la ciudad de lo que podría estar en el campo.

A diferencia del padre, Yosner ya ha echado raíces en Cali, al menos más fuertes que las que Turco posee, lo cual muestra las diferencias generacionales dadas en la negociación de una identidad que permita sobrevivir en una Cali poco hospitalaria. Yosner baila *hip-hop* y compite con otros muchachos como él en escenas que mezclan lo local con lo global; esto es, la cultura popular vivida por la juventud negra que traduce un ritmo transnacional como una marca de lo propio. De la mano del *hip-hop*, *Siembra* llama a preguntarse sobre la naturaleza de las fronteras políticas, geográficas, ideológicas y culturales de la diáspora africana con respecto a estrategias de opresión que en efecto no son privativas de la experiencia estadounidense. No por nada en otras de las películas que presentan la vida afrocolombiana, *La playa D. C.* (Juan Andrés Arango, 2012) y *Somos calentura* (Jorge Navas, 2018), también se incorporan estos ritmos como marcas de identidad y resistencia.

Sin el deseo de equiparar las experiencias de violencia de la diáspora de Estados Unidos con las de Colombia, *Siembra* apuesta por retratar ciertas similitudes que abren la práctica del *hip-hop* en lo que tiene que ver especialmente con la construcción de una masculinidad que emerge en la lucha por la identidad racial. Como lo plantea Christopher Dennis, el *hip-hop* “represents an attempt to bring their marginalized neighborhoods, communities, and lifestyles into public consciousness, especially for Afro-Colombians who have historically been denied the opportunity to publicly voice their perspectives” (46). El *hip-hop* se vuelve una herramienta de expansión social con la cual se moldean ciertas formas de lo auténtico, en términos musicales y lingüísticos. En consecuencia, el cuerpo y la voz mediada por el *hip-hop* abren el camino para que Yosner construya una masculinidad más ligada a la expresión y de allí parta hacia la recuperación del espacio público; es decir, a una mayor libertad en la ocupación de la calle. Así pues, veamos cómo recuperar la calle forma parte de un proyecto que, de la mano de Yosner, quedará inconcluso.

En la última escena que Yosner aparece con vida, este baila eufóricamente, contorsionando su cuerpo. Aquí, en la yuxtaposición entre el baile y la música, vemos la conexión con la que se problematiza la experiencia de la muerte en la comunidad negra, especialmente en lo que tiene que ver con la experiencia afectiva del padre una vez que muere el hijo. La toma comienza en contrapicado, como vemos en la imagen 1, elevando la figura de Yosner que, solitario, mira hacia la cámara sin pudor, concentrado en coordinar los movimientos del torso, brazos y cabeza con la música que no escuchamos. Es una escena íntima, en la que sus ojos hacen contacto con los nuestros, barriendo toda distancia. Baila para el espectador, sabe que lo observamos y nos demuestra sin tapujos lo que sabe. Baila veloz, pero la imagen corre a paso lento. La imagen se obsesiona con el detalle de los movimientos, de su expresión, de su cuerpo que se vuelve protagonista. Se obsesiona con lo sinuoso

del ritmo, que descubre un Yosner de rigurosa coordinación y consciente de su arte. Por esto, la escena explora la libertad del cuerpo, plasmada en un joven afrocolombiano autónomo.

De pronto, la cámara baja para mostrarnos el resto del cuerpo y nos damos cuenta de que no está solo. Baila para un numeroso público que lo circunda y vitorea, pero no escuchamos nada de lo que allí sucede. Más bien lo que suena de fondo es un arrullo, o sea, un canto funerario entonado por su madrastra, a quien no vemos, pero reconocemos por la voz. Los movimientos de Yosner muestran, en este sentido, una coordinación, mas no con el sonido que escuchamos. El arrullo se asemeja a una canción de cuna, una melodía carente de palabras que solo contiene un suave tarareo. El arrullo, como sucede con el *hip-hop*, se relaciona con las prácticas de resistencia hemisférica y comparte sus raíces, por ejemplo, con el vudú haitiano o la santería cubana; es decir, su marco es transgeográfico y transtemporal.



Imagen 1. Yosner observándonos.

Fuente: (Lozano y Osorio)

La imagen y el canto interpuesto hablan de una vida atravesada por dos planos contradictorios, pero a la vez recurrentes en la comunidad negra: la política del goce y la fragilidad de la vida. La secuencia sirve para yuxtaponer el éxtasis al dolor, el exceso a la carencia, y así consigue vislumbrar lo que Tina Campt llama “the visual frequency of black life”; esto es lo que entendemos con “irregular

rates of vibration that register the differential value of black life” (38). Vemos imágenes que, en montajes contradictorios, viscerales, marcan una adyacencia que fuerza al espectador a ponerlas en diálogo y, al hacerlo, se lo incita a meditar sobre una violencia naturalizada y constante. El espectador está obligado a experimentar aquella doble realidad y tomar, en este caso, la posición de Turco cuando observamos una disminución de la velocidad de la imagen con el arrullo y así solicitar una mayor atención a ese momento que anticipa la muerte de Yosner, que el padre desconoce y del cual terminará buscando una narrativa que lo signifique.

Estamos ante una imagen parcial que no viene acompañada de sonido intradieгético y que solo puede completar cierto significado insertado de manera posterior, en relación con el duelo del padre. Dos sentimientos expresados en paralelo, la euforia y el dolor de la pérdida, que obligan a procesar una imagen contradictoria, no porque señale elementos inconexos entre sí, sino, más bien, porque habitan constitutivamente un mismo plano de afectos heterogéneos. La posibilidad de hacer la conexión recae sobre un espectador que observa un momento hasta cierto punto vedado para Turco, quien nunca tendrá acceso al cómo o al porqué murió su hijo, sin dejar de hacer visible la incertidumbre que sobrevuela la muerte de un joven negro y nos invita a un trabajo afectivo marcado por lo ambiguo. María Helena Rueda explica que este tipo de cine “se sitúa en un territorio límite, donde resulta necesaria la ambigüedad, la ausencia de resoluciones contundentes o de elementos narrativos que permitan distinguir entre amigos y enemigos, víctimas y victimarios, o triunfos y derrotas” (106) y cuyos personajes viven “abrumados por la incertidumbre, donde el futuro es impreciso y las explicaciones parecen siempre insuficientes” (106). Allí, explica Rueda, reside el poder de películas como *Siembra* que expresa “las bases de nuevas formas de agencia creativa y política entre la comunidad que ha sufrido la pérdida” (107).

En efecto, Lozano y Osorio están interesados en atar la menor cantidad de cabos posibles y de esta manera explorar una trama en la que el espectador se vea forzado a tomar el lugar de Turco a la hora de comprender sus acciones con el poco contexto que se ofrece. Allí, la yuxtaposición de imágenes desarma los límites de la comunidad que pena a sus muertos en la medida en que acerca a otros a comprender que la continuidad del exterminio de la vida negra existe, de manera inseparable, a un sistema que relativiza tal aniquilación o incluso, hasta cierto punto, la justifica. *Siembra* explora este plano que une el goce con la muerte en la divergencia entre imagen y música, tal como Campt propone cuando examina las formas en que la frecuencia visual de la vida negra invita al espectador a tomar protagonismo con su interpretación:

Visual frequency of the black experience ask[s] us to see the affects of sound and visualize the impact of music. They are queries that interrogate the overlap between sound and image and ruminate on the fold that connects them. They are queries that challenge us to synchronize the sonic with the visual to forge a modality capable of reckoning with the full complexity of black life. (30)

De allí que no sea coincidencia que, en lo que concierne a la música que informa la complejidad del momento en que muere Yosner, sea una canción de cuna la elegida. Vale la pena mencionar que el arrullo se dedica a un niño o adolescente muerto, para recalcar la pureza e ingenuidad que habita en los menores. La elección de esta melodía funciona como elemento que señala la inocencia de un joven afrocolombiano y se instala en clara oposición a las representaciones que vuelven a la juventud afrodiaspórica más adulta de lo que efectivamente es.⁴

En efecto, la juventud, representada como una comunidad ambigua en la que se diluyen los límites entre la adultez y la infancia, se encuentra presente en el cine colombiano y su uso, según María Ospina, “complica discursos de gran arraigo en la sociedad colombiana sobre la peligrosidad del joven marginal y proponen pensar en formas de solidaridad y resistencia que cuestionan una tradición de representación de la víctima como abyecta y paralizada” (*El rompecabeza* 152). Así, los personajes relacionados con la infancia y juventud se vuelven testigos privilegiados de la violencia sufrida por otros y por sí mismos. Ospina recalca que este testimonio se explora desde un ángulo ambiguo que complejiza la mirada tanto sobre los responsables del ejercicio de la violencia como sobre los límites de la edad del cuerpo adolescente, en la medida en que “la supuesta separación entre la infancia y la adultez que funciona de manera tan robusta en *la* cultura occidental contemporánea ... está marcada por una ambigüedad temporal” (186), en lo que se refiere a los protagonistas adolescentes de una serie de películas (*La Playa D. C.* y *Siembra*). Por ende, aquí vemos otras de las instancias en las que el destierro se instala como un problema que abre una temporalidad no lineal para rescatar la necesidad de proteger a un joven negro en vista de una realidad intervenida por políticas que lo señalan como un adulto y, como apreciamos con Yosner, incluso terminan con su muerte. De esta manera, Lozano y Osorio proponen una resignificación del concepto de muerte para abordar los diferentes aspectos socioeconómicos y culturalmente contradictorios de las comunidades negras. A continuación, me concentraré en la propuesta de resignificación del duelo. En este sentido, señalo que la película centra su atención en un padre y llama a comprender el destierro como un proceso complejo, abierto y permanente.

El destierro como un duelo de múltiples temporalidades

El Pacífico colombiano, de población mayoritariamente negra, es una región en la que el trabajo masculino se valora tanto por su rudeza como por su rol en la economía de sustento familiar. Solano y Rodríguez sostienen que los hombres de esta región, a través del trabajo, “reafirman su masculinidad en tanto que demuestran sus capacidades, al mismo tiempo que logran tener una retribución económica que les otorga un estatus de respeto dentro de su grupo familiar” (86). Ese es el trabajo al que Turco no tiene acceso. Por ello, como se puede observar en *Siembra*, la migración plantea un duelo incluso antes de que Yosner muera, cuando las oportunidades de empleo se evaporan y, con ellas, una dimensión importante de la masculinidad de Turco. Este hombre busca volver a sembrar en su tierra, en clara referencia al intento de recuperar no solo su fuente de ingreso, sino también la posición social que en Cali no tiene. La siembra (o su ausencia) se vuelve un símbolo de la crisis de identidad y la falta de trabajo de Turco, un símbolo relacionado con la precariedad de la vida de un desterrado. En otras palabras, la siembra parece ser ese espacio que Jan Assmann identifica como el generador de prácticas que facilitan, entre otras cosas, la reproducción de relaciones de cuidado entre sus integrantes en épocas de alta inestabilidad (111). Para Turco, el campo es un ámbito tanto económico como afectivo que funciona como marco de reconocimiento porque no deja de ser ese territorio sobre el cual las experiencias y los recuerdos cobran significado y, con ellos, el vínculo con la comunidad.

El trabajo perdido es una de las tensiones centrales de la trama por las que en un principio, *Siembra* busca conectar la experiencia de un hombre como Turco con “the condition of deracination [that] points to the irreversibility and irreparability of this experience” (Vergara Figueroa 18). Esa irreparabilidad de la que Vergara habla se encuentra atada a una larga secuencia de despojos que sistemáticamente “implies a rupture with the social construction and meanings that Afrodescendants and Indigenous communities have created in response to such loss” (18). Así pues, la pérdida del territorio no es un fenómeno que se puede individualizar en un espacio o tiempo concretos. Por el contrario, el despojo implícito en el destierro informa un ciclo constante de pérdida y, al mismo tiempo, de memoria sobre esa pérdida que establece cierta comunidad en el recuerdo. Es por ello que todo parece indicar que, tras la muerte de Yosner, los directores se interesan en mostrar un hombre en contacto con símbolos que lo relacionan con una historia común de muerte, exclusión y deshumanización vivida por la diáspora negra.

Siembra pone en primer plano, a partir de algunas escenas de gran poética, el duelo como vigilia; es decir, apuesta a ser un film que, como opina Sharpe:

Do[es] not seek to explain or resolve the question of this exclusion in terms of assimilation, inclusion, or civil or human rights, but rather depict aesthetically the impossibility of such resolutions by representing the paradoxes of blackness within and after the legacies of slavery's denial of Black humanity. (14)

Allí está la apuesta visual cuando observamos los guiños que ambos directores ofrecen al instalar, por ejemplo, la irrupción de un símbolo que llama a recordar la travesía del Atlántico (*Middle Passage*) que, con sus diferencias, se renueva con el destierro de Turco en la ciudad. Una vez muerto Yosner, Turco prueba ante la cámara su habilidad de carpintero. Está sentado sobre la base del armazón de un bote a medio construir que se muestra en la imagen 2. Esta es una escena en la que se le transmite al espectador, a través de la proximidad, un territorio vulnerable y carente de palabras. Turco lima un listón de madera que formará parte del cajón de su hijo. La falta de recursos económicos lo ha llevado a utilizar la madera que habría servido para terminar un bote para ahora utilizarla en el ataúd de su hijo. Esa carcasa es el marco del trabajo, hoy de duelo, y recuerda las palabras de Édouard Glissant para quien el desterrado renace como esclavo en la panza del barco: “this boat is a womb, a womb abyss. It generates the clamor of your protests; it also produces all the coming unanimity. Although you are alone in this suffering, you share in the unknown with others whom you have yet to know (6). Sin embargo, el bote también pone en relación a una comunidad que hace vigilia de esa experiencia.

La relación planteada entre el barco, la travesía del Atlántico y el ataúd establece una trilogía de la deshumanización de la vida negra que, puesto en otros términos, se podría expresar como la lógica de la acumulación de muertes, pero también como lo agramatical, que según Sharpe tiene su origen en “Blackness [as a] signifying surplus: the way that meaning slides, signification slips ... like [the words] *child, girl, mother, and boy*” (80). La agramaticalidad (aquí, las imágenes desconectadas, carentes de diálogo) ayuda a matizar la noción de frecuencia de la vida negra en esa serie de imágenes que mezclan el goce con la tragedia, tanto que la película juega con la superposición de temporalidades (la del duelo, la del trabajo, la del hijo) que agregan capas de significados, y, de esta forma, llama a reposicionar la misma mirada del espectador y a extrapolar violencias sufridas y resistencias ofrecidas.



Imagen 2. Turco en el vientre del barco.

Fuente: (Lozano y Osorio)

En consecuencia, la relación entre el barco, la travesía del Atlántico y el ataúd se registra no a través de la figura de la madre, sino de la del padre. El hombre, alejado por lo general de las actividades reproductivas, ejecutadas tradicionalmente por la mujer, se vuelve la cara del duelo. En este protagonismo a partir del ejercicio del trabajo afectivo del duelo, Turco no solo resignifica la experiencia del desterrado a través del juego de imágenes que nos trasladan a un diálogo interhemisférico sobre el exterminio negro, también sirve de puerta a una nueva forma de vivir en Cali. Aquí quiero destacar que la multiplicidad de significados que abre la muerte de Yosner y la posterior vigilia no solo se presenta en términos temporales, sino también la observamos en relación con el espacio. Por ese motivo, considero clave explorar cómo el duelo de Turco involucra repensar su relación con la ciudad en la que hoy vive, a pesar su voluntad. Luego de varios días intentando conseguir los 300.000 pesos que necesita para dar sepultura al cuerpo de su hijo, Turco sube al cerro en un gesto que bien se traduce como una nueva voluntad de reponerse. Se ha vestido de saco, ha tomado una buseta y, como vemos en la imagen 3, ha terminado sentado sobre una piedra apreciando Cali desde las alturas. No le vemos la cara porque la cámara está más interesada en mostrarnos lo que mira.

Quien ha subido a los cerros del occidente de Cali sabe que funcionan como una de las fronteras naturales de la ciudad. Desde allí, el entramado urbano, tejido de arterias de infinitas formas

y longitudes, se extiende hacia el Valle del Cauca, donde la ciudad se tropieza con la otra frontera natural: las plantaciones de caña. Desde las laderas de los cerros, que acorralan la ciudad de norte a sur, es posible apreciar una panorámica casi total. Desde la altura, Cali toma una perspectiva que abajo, en la urbe, no se alcanza a ver. Desde abajo, como en toda llanura, la visión lineal predomina y, con ella, la imposibilidad de relacionar los lugares que integran la ciudad. Esta imagen llama a comprender cuán relacionados están el duelo, la paternidad, la disposición del espacio y, a fin de cuentas, la masculinidad a la hora de dar sentido a un personaje como este hombre, que se ve forzado a vivir en una Cali altamente racializada. Por lo pronto, esta imagen marca el inicio de una travesía que llevará a Turco a relanzar su relación con la ciudad. De verse perdido en un lugar que no halla como propio, vemos que Turco pasa a conquistarlo. *Siembra* representa este momento como el que redime a su personaje al reintegrarle el poder de la mirada, por cuanto pasa de ser un objeto de la mirada etnográfica a un sujeto cuya mirada importa más que su cuerpo. En este sentido, la mirada se vuelve un símbolo de la restauración de cierta posición masculina que se encontraba perdida, primero, por haber abandonado su tierra y, después, por la muerte de su hijo.

A partir de aquí, el espectador apreciará cómo el padre vaga, una vez en Cali, sin rumbo por una ciudad que parece ir descubriendo a cada paso. En un divagar que durará todo un día, Turco irá registrando las arterias más concurridas en diciembre, cuando el centro se ilumina en vísperas de Navidad. “El Alumbrado”, como se llama a esta celebración, funciona como un espacio de encuentro que anticipa a ojos del espectador un cambio en la relación con una comunidad más allá del distrito de Aguablanca, donde Turco reside y cuya población es mayoritariamente desterrada. De esta manera, con Yosner muerto, *Siembra* va a plantear un reverso, si tenemos en cuenta la antropología visual: la figura de un Turco que, de ser objeto de la mirada, pasa a ser un sujeto que observa. Es más, se podría agregar que Turco se convierte en una especie de *flâneur*, ese hombre que camina por la ciudad en busca de conocimiento, que aprecia la libertad de observar y se siente a gusto con las masas. Recordemos que el *flâneur* es alguien que (re)construye su masculinidad desde la libertad del movimiento, en la posibilidad del anonimato, ese que un hombre negro difícilmente tiene. Salir de Aguablanca para muchos habitantes del distrito tiene sus inconvenientes, en especial por el hecho de que, como toda urbe andina, muestra el rechazo a la comunidad negra a través del hostigamiento policial o en la prohibición de entrada a los comercios. Así pues, el Turco *flâneur* es un agente dual, registra, pero también interpreta, tal como lo explica Peter Ferry cuando afirma que “the *flâneur* is also self-reflective; he is an analytical agent of subjectivity and masculinity shaped within the urban arena

by the various discourses at play” (34). Turco lleva adelante la fantasía de devolverle al hombre el poder de la mirada y, con él, cierta humanidad perdida.

Al estudiar el uso del espacio en directores colombianos que buscan explorar la relación entre el territorio y la vida cotidiana de sus habitantes, María Ospina vuelve a identificar un deseo de la política visual de películas como *El vuelco del cangrejo* (Oscar Ruiz, 2009) o *La sirga* (William Vega, 2012) por desmarcarlas de cierta concepción ingenua o ligada a tratar el espacio como un “catálogo de imágenes”. En esta senda, Ospina sostiene que estos filmes “engage in a detailed examination of space in relation to the local practices of its inhabitants and investigate how modes of dwelling are marked by complex political economies, national and regional histories, and tactics of resistance” (“Natural Plots” 253). *Siembra* dialoga con esta tradición en tanto que Turco hace del espacio un problema visual que va tomando la perspectiva de ese hombre que vaga por las calles de Cali y, al hacerlo, resiste desde su movimiento por la ciudad un confinamiento implícito concebido formalmente para la comunidad negra.

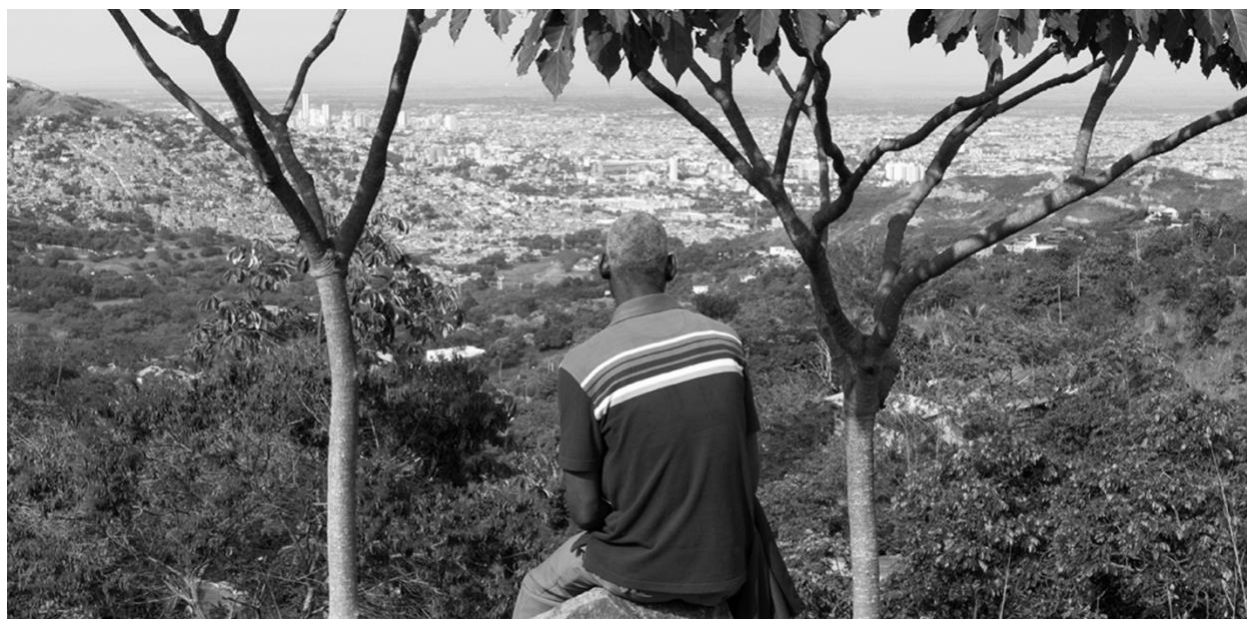


Imagen 3. Nosotros observando cómo Turco observa.
Fuente: (Lozano y Osorio)

Por esto, podríamos suponer que tal práctica integra el repertorio a disposición de un desplazado que explora una ética que se abre hacia un marco relacional más amplio, en el que prevalece la figura masculina y el restablecimiento de un vínculo con lo público.

Cabe aclarar que el film pone en evidencia que la redención del hombre negro nunca está del todo confirmada. Volviendo a la noción de agramaticalidad, Turco, por medio del trabajo afectivo, nunca dejaría de mostrarse dentro y a la vez fuera de la sociedad. Hacia el final, es evidente que no van a llevar el cadáver a un cementerio porque el padre no ha conseguido el dinero suficiente para cubrir los gastos del entierro. Por tal motivo, luego de varios días de velorio y con un cuerpo en avanzado estado de descomposición, Turco decide enterrarlo en una franja de tierra frente a su casa, allí donde el mismo Yosner le había propuesto sembrar si quería hacerlo. En una suerte de recorrido entre la pérdida de la tierra y el entierro del hijo, la transformación está clara: si el campo produce recursos agrícolas para una reproducción sustentable de la vida, en el destierro se produce la muerte. Allí se registra una producción de cuerpos, una necrología de la vida afrodiaspórica que, como explica Achille Mbembe, se sirve de un “necropolitical principle in so far as it stands for organized destruction, for a sacrificial economy, the functioning of which requires, on the one hand, a general cheapening of the price of life and, on the other, a habituation to loss” (38). En este orden de ideas, el entierro no se hace en un cementerio, esos espacios que Michel Foucault califica como heterotópicos, lugares de exclusión normalizada que contienen bajo el signo de lo normal lo incompatible con todo aquello que habita fuera de él, lugares que, dicho sea de paso, inscriben al muerto dentro de cierta memoria oficial. Por el contrario, el entierro de Yosner (y el consecuente duelo de Turco) habla de un estado de exclusión heteronómica, inscrita fuera de la memoria oficial.

Según apreciamos en *Siembra*, el duelo, como una marca transgeográfica y transhistórica, abre una posibilidad de reintegrar la identidad basada en la disponibilidad del espacio que recupera la movilidad del cuerpo, pero siempre dentro de ciertos límites. En otras palabras, el trabajo de duelo hace que Turco viva en esta posición ambivalente: ese estar dentro y fuera del registro al mismo tiempo, que brinda un claro ejemplo de lo inteligible de la vida negra, lo agramatical, y la frecuencia de sus imágenes y de sus sonidos que es siempre contradictoria.

Notas

¹ Quisiera aclarar que usaré los términos “afrocolombiano” o “afrodescendiente” cuando me refiera a un cambio lingüístico en busca de la liberación de lo que implicó el término negro dentro del contexto colombiano y “afrodiaspórico” cuando señale las relaciones transnacionales que el film explora con en apuesta visual.

² Aquí podríamos entender el término crisis como la combinación de condiciones socioeconómicas que hace de las comunidades negras en Colombia una población históricamente atacada.

³ Las retóricas andinas, dice Margarita Serje, representan este suelo como “tierras de nadie”; o sea, marcan una serie de descripciones construidas por analistas sociales o “violentólogos” que promueven este lugar como uno caótico que hay que civilizar. Así, la periferia colombiana “hace parte de un escenario global que genera un cierto tipo de geografías políticas que no pueden ser consideradas como ‘geografías físicas’ ni como ‘regiones naturales’, sino como espacios de proyección: son objeto de un proceso de mistificación. Se fundan en una tradición de interpretación a través de la cual se lee no solo la realidad de estos espacios y de sus gentes, sino la de la sociedad que los imagina. Se legitima y se justifica allí su proyecto de desarrollo y modernización, es decir, su proyecto de civilización, pues los sujetos y paisajes ubicados en este contexto se ven desplazados simultáneamente al ámbito de lo salvaje, al margen de la historia” (Serje 23-24).

⁴ Como establece Phillip Atiba Goff: “[I]ndividuals would perceive Black boys as being more responsible for their actions and as being more appropriate targets for police violence ... [as] Black boys are seen as older and less innocent and that they prompt a less essential conception of childhood than do their White same-age peers” (526).

Bibliografía

- Arboleda, Santiago. “Conocimientos ancestrales amenazados y destierro prorrogado: la encrucijada de los afrocolombianos” [Internet]. 2007. <http://www.bdigital.unal.edu.co/1237/18/17CAPI16.pdf>
- . *Pa’ dónde vas Nazareno con esa pesada cruz. Meandros de los afrocolombianos migradesterrados*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2015.
- Asher, Kiram. “From Afro-Colombians to Afro-Descendants: The Trajectory of Black Social Movements in Colombia, 1990-2010”. *Beyond Civil Society: Activism, Participation, and Protest in Latin America*, Sonia E. Álvarez et al. (eds.). Duke University Press, 2017.
- Assmann, Jan. *Religion and Cultural Memory: Ten Studies*. Stanford University Press, 2005.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso, 2006.
- Campt, Tina. “The Visual Frequency of Black Life: Love, Labor, and the Practice of Refusal”. *Social Text*, septiembre 2019, vol. 37, n.3, pp. 25-46.
- Cunin, Elisabeth. “De la esclavitud al multiculturalismo: el antropólogo entre la identidad rechazada e identidad intrumentalizada”. *Conflicto e (in)visibilidad: Retos en los estudios de la gente negra en Colombia*, Eduardo Restrepo et al. (eds.). Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2004.
- Dennis, Christopher. *Afro-Colombian Hip-Hop: Globalization, Transcultural Music, and Ethnic Identities*. Lexington Books, 2011.
- Ferry, Peter. *Masculinity in Contemporary New York Fiction*. Routledge, 2014.
- Foucault, Michel. “Of Other Spaces”. *Diacritics*, primavera 1986, n.16, pp. 22-27.
- De Friedemann, Nina, Jaime Arocha Rodríguez. *Herederos del jaguar y la anaconda*. Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1982.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Goff, Phillip Atiba et al. “The Essence of Innocence: Consequences of Dehumanizing Black Children”. *Journal of Personality and Social Psychology*, abril 2014, vol. 106, n.4, pp. 526-545.
- La playa D.C.* Dirigida por Juan Andrés Arango García. Séptima Films, 2012.
- Kawehipuaakahaopulani Hobart, Hi’ilei Julia y Tamara Kneese. “Radical Care: Survival Strategies for Uncertain Times”, *Social Text*, marzo 2019, vol. 38, n.1, pp. 1-16.
- Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Duke University Press, 2019.
- Ospina Pizano, María. “Natural Plots: The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema” en *Territories of Conflict: Traversing Colombia Through Cultural Studies*, C. A. Fanta et al. (eds.) University of Rochester Press, 2017.
- . *El rompecabeza de la memoria. Literatura, cine y testimonio de comienzo de siglo en Colombia*. Iberoamericana, 2019.
- Paschel, Tiana S. *Becoming Black Political Subjects. Movements and Ethno-Racial Rights in Colombia and Brazil*. Princeton University Press, 2016.
- Restrepo, Eduardo. “Ethnicization of blackness in Colombia”, *Cultural Studies*, septiembre 2004, vol. 18, n.º 5, pp. 698-753.
- Rueda, María Helena. “Violencia, pérdida y duelo en el cine colombiano reciente”, *Revista de estudios hispánicos*, marzo 2019, vol. 53, n.1, pp. 99-119.
- Serje, Margarita. *El revés de la nación: territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Ediciones Uniandes, 2011.
- Sharpe, Christina. *In the Wake: On Blackness and Being*. Duke University Press, 2016.

Siembra. Dirigida por Santiago Lozano Álvarez y Ángela María Osorio Rojas. Bogotá: Bárbara Films, 2015.

Solano Cárdenas, Fanor Julián, y Sandra Patricia Rodríguez Mosquera. “Significados sobre la masculinidad construidos por hombres adultos de Buenaventura”, *La manzana de la discordia*, julio-diciembre 2018, vol. 13, n. 2, pp. 73-90.

Somos Calentura. Dirigida por Jorge Navas. Bogotá: Mon Amour Producciones, 2018.

Vergara-Figueroa, Aurora. *Afrodescendant Resistance to Deracination. Massacre at Bellavista-Boyacá-Chocó*. Palgrave Macmillan, 2018.