
Cuerpo y discapacidad en el cine colombiano reciente. El caso de *Porfirio* (2019) de Alejandro Landes

DAVID LEONARDO GARCÍA LEÓN

Maynooth University



Resumen

En este artículo propongo realizar una lectura del cine colombiano reciente desde una perspectiva que combina la teoría *queer* con los estudios de discapacidad. Para esto, tomo como caso de estudio el filme *Porfirio* (2011) de Alejandro Landes. El análisis se enfoca en tres áreas: primero, discuto el cine colombiano de las últimas décadas y establezco la importancia de abordar la construcción de la discapacidad (física) en dicha industria cultural. Posteriormente, examino la manera como la sexualidad, el cuerpo y la discapacidad se articulan en el filme de Landes a través de un análisis de la gramática visual del filme. Finalmente, establezco los aportes (sociopolíticos) que dicha película genera en el contexto colombiano actual cuando se asume un enfoque afectivo *queer crip*. De esta forma, este artículo busca impulsar investigaciones más amplias en torno a la representación de la discapacidad (física) en el cine colombiano de las últimas décadas y los afectos y efectos que genera en la sociedad conflictiva colombiana.

Abstract

In this article I propose an interpretation of the recent Colombian cinema from a perspective that combines Queer Theory with Disability Studies. For this, I take as a case study the film *Porfirio* (2011) by Alejandro Landes. The analysis focuses on three areas: firstly, I discuss recent Colombian cinema and establish the importance of addressing the construction of (physical) disability in that cultural industry. Subsequently, I examine the way in which sexuality, the body and disability are articulated in Landes' film through an analysis of their visual grammar. Finally, I establish the (sociopolitical) contributions that this film generates in the current Colombian context when a queer/crip affective approach is assumed. In this way, this paper seeks to promote more extensive research on the representation of (physical) disability in Colombian cinema created in recent decades and, in particular, how it produces affects and effects in Colombian conflictive society

En las últimas décadas el cine colombiano ha empezado a gozar de un gran éxito a nivel internacional. Recientemente, películas como *El abrazo de la serpiente* (2015) de Cirro Guerra fue nominada a los Oscar como mejor filme extranjero. Varios

filmes como *Leidi* (2014) de Simón Mesa Soto y *La tierra y la sombra* (2015) de César Augusto Acevedo fueron galardonados con el premio a mejor cortometraje y a mejor opera prima, respectivamente, en el festival de cine de Cannes. Diferentes medios han afirmado que dicho éxito se debe a que varios realizadores jóvenes no solo han comenzado a producir una cantidad importante de películas que abordan asuntos diversos de la realidad colombiana, sino porque dichas producciones están gozando de un alto reconocimiento debido a su excelente calidad cinematográfica. Así, películas como *La sirga* (2012) de William Vega, *La Playa D.C.* (2012) de Juan Andrés Arango, y *Paciente* (2016) de Jorge Caballero, entre otras, tratan temáticas que van desde la minería ilegal, el desplazamiento a causa del conflicto armado y el precario sistema de salud.

El surgimiento de estas películas, en parte, se debe a la implementación de un marco legal cinematográfico en Colombia, la ley del cine creada en 2003. Esta tiene como objetivo aumentar la producción y promoción de películas nacionales y algunos críticos la han considerado como exitosa en tanto que ha mejorado la calidad, la diversidad y el número de películas, además de permitir una mayor presencia de filmes colombianos en festivales internacionales (Ospina 2017: 248–49; Correa 2018: 111–12; Yepes 2018: 309). Otros críticos, sin embargo, han sostenido que aún a pesar de esta legislación, las películas no han logrado convertirse en referentes locales del cine nacional dado que deben competir con obras internacionales producidas por grandes corporaciones cinematográficas (López 2016: 9). Además, Juana Suárez, en *Cinembargo Colombia: Critical Essays on Colombian Cinema and Culture* (2012), sostiene que la industria fílmica colombiana no es necesariamente reconocida en círculos internacionales como propia de esta nación, pues la presencia de capital extranjero le otorga a este ‘boom’ del cine colombiano un carácter transnacional (Suárez 2012: 1). Un punto en que las investigaciones más recientes sí parecen estar de acuerdo es que el retrato que se realiza de diversas violencias (v.gr. narcotráfico, conflicto armado, violencia urbana) y de sus efectos en el cine colombiano más reciente se ha modificado. Las películas colombianas no utilizan imágenes crudas de las víctimas o de los combatientes, estas, sostiene Yepes, ‘median el conflicto a través de entramados complejos de narrativas y elementos visuales, de alusiones simbólicas y afectos de carácter visual, corporal y performático’ (2018: 256).

Dentro de este reciente cine existe un grupo de filmes que aborda un tema poco explorado por la crítica y los estudios cinematográficos, la discapacidad física y mental. Películas como *La ciénaga, entre el mar y la tierra* (2016) de Manolo Cruz y Carlos del Castillo, *Bodies at War* de Emily Cohen (2015), *La sombra del caminante* (2004) de Ciro Guerra y *Porfirio* (2011) de Alejandro Landes tienen como centro del relato a hombres en condición de discapacidad afectados por el conflicto armado.¹

1 En estos filmes, la discapacidad juega un papel central. En *La ciénaga, entre el mar y la tierra* (Manolo Cruz y Carlos del Castillo, 2016) se narra la historia de Alberto Navarro, un joven de 28 años con distonía, una enfermedad que involucra trastornos del movimiento y en la que contracciones musculares sostenidas causan torceduras y movimientos repetitivos involuntarios. El relato se desarrolla en la Ciénaga grande de Santa Marta, en la costa atlántica

Porfirio, analizada en este artículo, aborda hechos reales, específicamente la vida de Porfirio, un hombre de 53 años que, en circunstancias aún no esclarecidas, fue víctima de un disparo producido por la policía, dejándolo inmóvil y dependiente de una silla de ruedas. Debido a dicho acontecimiento, este pasó de ser un desplazado colono del Caquetá, sur oriente de Colombia, a vender minutos para celular y a vivir en marcadas condiciones de pobreza y a la espera de una indemnización nunca cumplida por el Estado. En 2005, Porfirio secuestró, junto con su hijo de 23 años, un avión con cerca de 25 pasajeros con el fin de reclamar al Estado mejores condiciones de vida. En el filme, se narra la relación que el protagonista tiene con su pareja Jasbleidy y su hijo Lissin. La obra también retrata las visitas de Porfirio a la oficina del abogado encargado de su caso de indemnización y finaliza con el intento de secuestro del avión. La película es protagonizada por el mismo Porfirio quien fue entrenado por el director para actuar en la película. Los otros dos personajes, Jasbleidy y Lissin, son realizados por actores no profesionales.²

Porfirio se caracteriza por alejarse de la obsesión de un número significativo de cineastas colombianos quienes retratan la violencia colombiana por medio de la explotación del tema del narcotráfico y por otorgar un especial énfasis a lo urbano como espacio de representación, especialmente, filmes producidos a finales del siglo XX e inicios del XXI. Juana Suárez ha afirmado que la cinematografía colombiana después del periodo denominado La Violencia se concentró en las zonas marginales de las urbes colombianas y reprodujo una visión apocalíptica de su sociedad vinculada con la ilegalidad, el narcotráfico y la violencia (2012: 194). De este aspecto se aparta *Porfirio* y, en general, el reciente cine colombiano, pues esta obra toma lugar en zonas periféricas del país y la violencia no es abordada directamente, sin que ello implique dejarla de lado. Vinodh Venkatesh ha señalado que, por ejemplo, *La sirga* (2012) de William Vega, a diferencia de otras películas que glorifican la violencia armada, retrata este fenómeno de tal forma que la audiencia reconsidera ‘how violence touches, so to speak, the body and its senses’ (Venkatesh 2015: 270).

En este artículo, propongo que en *Porfirio* el cuerpo (discapacitado) y sus afectos toman un papel central al mismo tiempo que se alejan de las gramáticas

colombiana, y se centra en el deseo de Alberto por conocer el mar y por retratar todos los esfuerzos que hace su madre por mejorar las condiciones de vida de Alberto y permitirle alcanzar su sueño. *Bodies at War* (Emily Cohen, 2015) ofrece una mirada a la manera como las minas antipersonales han afectado las vidas de diversas personas en Colombia. La película aborda desde una mirada crítica la relación entre la rehabilitación física y mental y la aparición de industrias multinacionales y campañas humanitarias centradas en proveer servicios a las víctimas de las minas. Por su parte, *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004) aborda las experiencias de un hombre discapacitado, Mañe, quien ha sido victimario del conflicto armado colombiano y quien entabla una estrecha relación con un silletero para ayudarse mutuamente. Otro producto cultural en donde se retrata la discapacidad física masculina es la fotografía *David 12* del artista Miguel Ángel Rojas (2005) en la que se representa a un soldado colombiano mutilado por las minas antipersona. Este posa de manera semejante a la famosa obra *El David* del escultor Miguel Ángel Buonarroti.

2 En el artículo, uso *Porfirio* en cursiva para referirme al filme en general. Cuando hago referencia al personaje utilizo el nombre sin la cursiva, Porfirio.

visuales tradicionales en las que la corporalidad es retratada como desmembrada y efímera. Sostengo que la obra de Landes utiliza una gramática visual distinta que, como se ve más adelante, vincula el cuerpo, el afecto y, más importante aún, la discapacidad de una manera no espectacularizante, apocalíptica, ni capacitista. La manera en que se retrata la materialidad del cuerpo discapacitado permite construir una serie de sentidos que cuestionan las construcciones tradicionales en torno a la discapacidad y, sobre todo, su rol en la sociedad (pos)conflictiva colombiana actual. Para alcanzar este objetivo, mi análisis se divide en tres áreas: primero, discuto la importancia de abordar la construcción de la discapacidad (física) en la industria cultural colombiana actual. Posteriormente, examino, a modo de estudio de caso, la manera como la sexualidad, el cuerpo y la discapacidad se articulan en *Porfirio* a través de un análisis de la gramática visual del filme. Finalmente, establezco los aportes sociopolíticos que dicha película genera en el contexto colombiano actual cuando se asume un enfoque afectivo *queer crip*.

Hacia un estudio del cine colombiano (reciente) desde los estudios de discapacidad

Investigadoras como María Ospina consideran que en el actual cine colombiano existe un giro hacia lo rural (2017). De acuerdo con Ospina, filmes como *La sirga* (2012) de William Vega y *El vuelco del cangrejo* (2009) de Oscar Ruiz Navia complican representaciones dominantes del espacio natural. Estas producciones ‘share an interest in uncovering the political and historical density of the rural spaces they examine, and they do so partly through the use of documentary evidence that grounds these fictions in contemporary historical reality, turning them into hybrid fiction-documentary texts’ (2017: 254). Si bien *Porfirio* no se desarrolla en un espacio rural propiamente dicho, sí existe un desplazamiento hacia zonas menos urbanas pues la obra ocurre en el Caquetá, específicamente en Playa Rica, un pueblo en la Amazonía colombiana. Asimismo, Landes (2012) ha sostenido que el filme está compuesto de ‘retazos de realidad que juntos forman una realidad imaginada’ y que su interés es que el espectador no pueda encasillar la película en ficción o documental (Landes 2012a). Por lo tanto, la obra de Landes podría considerarse como parte de este grupo de filmes de naturaleza híbrida. Este efecto de realidad en el reciente cine colombiano es sumamente relevante, pues el uso de un género híbrido, una estética realista y el trabajo con actores no profesionales producen que el mundo fílmico y el de los espectadores converjan y se consoliden en uno solo, generando que el espectador esté involucrado tanto estética como políticamente (Yepes 2018: 312). En palabras de Yepes, la confluencia de estos dos mundos ‘le otorga [al cine actual] un alcance político singular y, de manera más general, revitaliza la dimensión política del realismo cinematográfico’ (2018: 313).

No obstante, habría que preguntarse qué sucede cuando el cuerpo discapacitado juega un rol central en esta convergencia; es decir, ¿Qué efectos (político-sociales) se producen cuando el mundo de los espectadores entra en contacto con una corporalidad no normativa y cuya representación se aleja de las formas

dominantes de construir la discapacidad como sucede en el filme de Landes? Es a esta pregunta a la que busco dar respuesta en el presente trabajo al analizar *Porfirio* desde la teoría *crip*; es decir, desde la intersección entre la teoría *queer* y los estudios críticos de discapacidad. Teóricos como Kafer (2013) y McRuer (2006) han señalado que la teoría *crip* es más crítica que los estudios de discapacidad ya que busca analizar los posibles riesgos de una política identitaria en la cual se fundamentan los estudios de discapacidad. En otras palabras, la teoría *crip* 'should be understood as having a similar contestatory relationship to disability studies and identity that queer theory has to LGBT studies and identity' (McRuer 2006: 35). Además, la teoría *crip* tiene por objetivo analizar la relación existente entre la heteronormatividad y el capacitismo, aspecto central en mi análisis del filme de Landes pues la masculinidad y sexualidad del personaje se interpretan en relación con su discapacidad. Por su parte, los estudios críticos de discapacidad asumen una mirada mucho más crítica y política que los estudios de discapacidad en general al cuestionar el vínculo entre nociones como la aceptación y la tolerancia. Esta perspectiva crítica es esencial en este trabajo, ya que busca evidenciar los efectos sociopolíticos que emergen al representar cuerpos tradicionalmente excluidos.³

Si bien el cuerpo ha tenido cierta centralidad en los estudios sobre cine en Colombia, son pocas las investigaciones que han abordado la manera como los hombres en condición de discapacidad son representados en el cine colombiano.⁴ Aunque los *Disability Studies* emergieron hace ya unas décadas y han influido diferentes disciplinas, incluida la crítica cinematográfica especializada, los filmes colombianos que retratan o incluyen personajes discapacitados no han sido analizados a fondo desde esta perspectiva. Dentro del hispanismo actual, es posible encontrar contribuciones importantes como el libro *Libre Acceso*, editado por Susan Antebi y Beth E. Jörgensen (2016), en donde se aborda la discapacidad tanto en el cine como en la literatura latinoamericana. Sin embargo, en dicho trabajo no se explora el cine colombiano.⁵ Las investigaciones de David Leonardo García

3 Para una distinción más profunda entre los estudios de discapacidad, los estudios críticos de discapacidad y la teoría *crip*, recomiendo Kafer 2013 y McRuer 2006.

4 Opto en este trabajo por alternar entre el uso de las expresiones 'en condición de discapacidad' y 'persona/ hombre/ cuerpo/ personaje discapacitado' por diversas razones. En primer lugar, este uso alternado busca evitar la utilización de términos opresivos y discriminatorios como 'minusválido', '(el/la) discapacitado/a', 'persona limitada', '(el/la) limitado/a' que, además, han sido prohibidos en el discurso legal colombiano. Esta alternancia busca también evidenciar la lucha que diversos académicos y activistas han tenido frente a los efectos materiales y discursivos del uso del lenguaje. Para algunos, el uso de la expresión 'en condición de' es eufemístico; sin embargo, para otros, es más apropiado al dar centralidad a la persona y no a la condición. Por el contrario, otros activistas reivindican uso de expresiones como 'persona discapacitada' dado que funciona como una afirmación, una positividad en la cual la discapacidad juega un rol esencial en la subjetividad de la persona.

5 En el hispanismo, encontramos cinco contribuciones importantes del estudio de la discapacidad en la literatura y el cine. El primero de ellos es *Libre Acceso* de Antebi y Jörgensen (2016), como se mencionó, en donde se presentan una serie de estudios que desde diversas perspectivas abordan dicho fenómeno. De este libro, vale la pena resaltar para el caso colombiano el texto 'The Blur of Imagination' de Juan Manuel Espinosa (2016). Por su parte, el libro *Carnal Inscriptions* de Susan Antebi (2009) podría considerarse como el texto pionero

León (2019), Chloe Rutter-Jensen (2015; 2018), y Diana Pardo Pedraza (2017) son las primeras contribuciones en realizar un análisis de los cuerpos en condición de discapacidad en diferentes productos culturales y mediáticos colombianos. Estas investigaciones coinciden en reafirmar la idea de que las representaciones de sujetos en condición de discapacidad que se hacen en los medios de comunicación del país tienden, por un lado, a enmascarar los aspectos sociales y políticos de la discapacidad y, por el otro, a reproducir estándares de belleza dominantes del cuerpo discapacitado, contribuyendo a los discursos históricamente hegemónicos sobre el cuerpo y la discapacidad. No obstante, estos trabajos no abordan obras filmicas y, a excepción del primer trabajo, no asumen una mirada que vincule la teoría *queer* con los estudios de discapacidad y los estudios culturales para el contexto colombiano.

La falta de investigaciones que analicen dicha representación en el cine colombiano es de gran importancia si se tiene en cuenta que Colombia ha pasado por un conflicto armado de larga duración, más de medio siglo, dejando un importante número de víctimas (v.gr. soldados y guerrilleros en condición de discapacidad).⁶ Recordemos además que, como sostienen Israel Biel Portero y Tania G. Bolaños Enríquez (2018), los recientes acuerdos de Paz firmados con la guerrilla más grande de Colombia, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), aunque incorporan un enfoque de equidad y género, prestando especial atención a las comunidades afrodescendientes e indígenas, no proveen una perspectiva particular de atención a la discapacidad, ni las personas en esta condición participaron en las negociaciones de manera organizada (2018: 639–40). Por lo tanto, un estudio de este tipo es relevante en tanto que contribuye a comprender la relación entre la discapacidad, el género y la violencia colombiana y la forma en que estos interactúan y son representados en la industria cinematográfica de las últimas décadas en este país.

Los más recientes estudios sobre el cine colombiano no han dejado de lado la importancia que *Porfirio* ha tenido dentro del reciente cine colombiano debido a su gramática visual y los efectos que esta produce con el espectador. Rubén Darío Yepes (2018), en *Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo*, presenta una lectura innovadora al cine colombiano en relación con el conflicto. Acertadamente, Yepes (2018) sostiene que en la producción cinematográfica reciente y, en especial, el filme de Landes cumplen una

dentro del hispanismo que pone en diálogo esta disciplina con los estudios de discapacidad. También *The Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 2013, no.17 posee una sección dedicada a la discapacidad. Por último, para el caso español tenemos dos importantes contribuciones *The Politics of Age and Disability in Contemporary Spanish Film* por Matthew J. Marr (2013) y *Disability Studies and Spanish Culture* por Benjamin Fraser (2013).

6 La población discapacitada en Colombia es de alrededor de 7 millones de personas (Correa-Montoya and Castro-Martínez 2016: 13). Se calcula que el número de víctimas en condición de discapacidad es de unas 344.241 personas de un total de 8.920.473 de víctimas que ha dejado el conflicto. Sin embargo, esta cifra podría ser mayor, pues muchas personas no se registran al Registro de Único de Víctimas (Gobierno de Colombia 2019), sistema que usa el Estado colombiano para reparar a las víctimas.

función de mediación que se fundamenta en incomodar a los espectadores, sobre todo urbanos, al presentar la violencia desde una mirada distinta a la dominante (v.gr. medios de comunicación masivos) y en ‘desalojar en ellos las estructuras afectivas que han forjado su relación (o falta de relación) con el conflicto, provocándolos a que miren e indaguen, a que estudien la historia del conflicto y se involucren políticamente’ (2018: 305).

Si bien la lectura de Yepes al filme de Landes nos muestra que esta película genera un efecto emocional en los espectadores al retratar la violencia como una fuerza indeterminable a través del cuerpo del personaje (Yepes 2018: 309), en su trabajo no se analizan los rasgos propios de dicha corporalidad, es decir, cómo estos aportan a la construcción de ese efecto emocional del que habla Yepes, ni a su relación con el conflicto armado. En otras palabras, no se ha abordado la materialidad misma de la discapacidad en la cinematografía colombiana y esto es de suma relevancia ya que, como lo han evidenciado los estudios críticos de discapacidad, esta es un cuerpo de conocimiento (*body of knowledge*) distinto y propio sobre el medio en el que se encuentra (Siebers 2019: 42). La discapacidad no se reduce a una diferencia física o un desajuste al medio en la que se halla; esta ‘refers to what disabled people know about society as a consequence of embodying it’ (Siebers 2019: 42). Por lo tanto, *Porfirio* y *Porfirio* mismo nos ofrecen un conocimiento otro sobre la sociedad colombiana que no ha sido explorado. En ese sentido, busco avanzar la lectura de Yepes para que dicho conocimiento no se limite a entender el cuerpo de *Porfirio* y el cuerpo fílmico (*Porfirio*) como una mediación por la que se transmiten afectos sobre el conflicto, sino como un cuerpo de conocimiento en sí mismo sobre la discapacidad, la sexualidad y, en general, la sociedad colombiana actual.

Para evidenciar dicho aspecto, me centro en la forma en que dicho cuerpo es construido, representado y puesto en movimiento en *Porfirio*. Esta aproximación a la masculinidad discapacitada colombiana, entonces, evidencia la necesidad de considerar la construcción de dicho cuerpo en el cine actual como el lugar en donde se entretejen, conviven y cuestionan supuestos en torno al capacitismo, la sexualidad, los afectos y la violencia. En otras palabras, tomo como caso la película de Landes para evidenciar la importancia de un análisis relacional que incluya la discapacidad, pues en esta obra la materialidad de la discapacidad intersecciona con la sexualidad, el afecto y el conflicto armado colombiano. Dos conceptos, por lo tanto, son centrales en este trabajo, discapacidad y afecto. Concibo el primero, la discapacidad, tal y como la define Nirvala Erevelles en *Disability and Difference in Global Contexts: Enabling a Transformative Body Politic*, esto es ‘as the central analytic, or more importantly, the ideological linchpin utilized to (re) constitute social difference along the axes of race, gender and sexuality in dialectical relationship to the economic/ social relations produced within the historical context of transnational capitalism’ (2011: 6).

En cuanto al término de afecto, sigo la propuesta de Brian Massumi (1987) quien concibe el afecto como ‘a personal intensity corresponding to the passage from one experimental state of the body to another and implying an augmentation

or diminution in that body's capacity to act' (1987: viii). En este sentido, cuando se estudia el afecto en el cine, es necesario examinar cómo este se manifiesta en diferentes formas (v. gr. intensidades, sensaciones, impulsos) y, más importante aún, la manera en que la imagen en movimiento impacta la experiencia somática de los otros; es decir, 'affect permits tangible linkages between the moving image and real and imagined cultural conglomerations' (Venkatesh y Caña Jimenez 2016: 178).⁷

Para entender la necesidad de superar una mirada dicotómica sobre el filme y sobre el cuerpo discapacitado en general es importante analizar la descripción que se hace del filme en la portada y contraportada del DVD. La portada se compone de una foto en primerísimo plano de la espalda de Porfirio, dando un especial énfasis en la marca que dejó en su cuerpo el proyectil que le produjo su discapacidad. Esta fotografía, que ha sido usada para promocionar el filme en diferentes festivales y para identificar la película en diferentes plataformas de *stream*, hace parte de una de las escenas de la película y, en mi opinión, genera dos fenómenos. En primer lugar, el plano escogido produce una cercanía táctil con el espectador o comprador de la película, pues la perspectiva y el detalle fotográfico nos invitan a tocar dicho cuerpo. Asistimos, como señala Yepes, a la primera escena háptica (táctil) del filme que es reproducida en la portada (2018: 321); es decir, esta imagen es fuertemente sensorial y afectiva, pues posee texturas (la piel y las cicatrices de Porfirio) que quisiéramos palpar; la imagen/escena no se limita a una fotografía tradicional en segundo o tercer plano del cuerpo en donde lo óptico primaría y en donde, por consiguiente, no existe una relación más allá de la de simple espectador.⁸

En segundo lugar y más relevante aún, dicha imagen/escena relaciona el cuerpo con la violencia de manera indirecta. Genera una expectativa incumplida en el comprador y futuro espectador del filme, pues este esperaría que en la contraportada se mencionen los hechos narrados en la película, lo cual podría explicar la herida de proyectil. Sin embargo, en la contraportada no se hace mención alguna a dichos hechos ni a la violencia colombiana. Esta nos presenta a Porfirio desde un discurso impersonal que usualmente encontramos en las descripciones de los pacientes en el discurso médico o de los delincuentes en el discurso policiaco:

Se trata de una persona de sexo masculino, adulta, de 1.55 metros de estatura, color de piel trigueña, presenta alopecia frontal, cejas normales, ojos color café, nariz ancha, boca grande, de labios gruesos, bigote incipiente, orejas grandes y lóbulo separados. Presenta paraplejía miembros inferiores, escara en el glúteo izquierdo y herida antigua de proyectil de arma de fuego, se moviliza en silla de ruedas. (*Porfirio* 2011: DVD rear cover)

7 No me ocupo aquí de la distinción entre emoción y afecto debido a las limitaciones de espacio. Sin embargo, recomiendo el libro de Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (Duke University Press, 2002). En cuanto al estudio del afecto en el cine latinoamericano, Venkatesh 2016; y Podalsky 2011 son dos obras esenciales.

8 Para una distinción entre lo háptico y lo óptico en el cine recomiendo Marks 2002.

Esta descripción hace pensar que el filme construirá una representación del cuerpo discapacitado desde las dos lógicas dominantes que históricamente han concebido la discapacidad: el modelo médico y el personal. El primero ha entendido la discapacidad como patológica, defectiva y desviada. De acuerdo con Simi Linton, en este modelo la manera adecuada de abordar la discapacidad es tratar la condición y a la persona en lugar de modificar los procesos sociales y las políticas públicas que restringen las vidas de las personas en situación de discapacidad (1998: 11). La oración final de la contraportada del DVD podría leerse como la caracterización que se hace de un paciente en su historia clínica. Recuérdese que el discurso policial se apropia del discurso médico para describir a aquellos que se encuentran ‘fuera’ de la norma al objetivarlos y desvincularlos de los contextos históricos y políticos en donde existen. Al realizar dicha desvinculación, se trata la discapacidad como algo únicamente personal. De acuerdo con Kafer, el modelo individualista presenta la discapacidad como un hecho conocible del cuerpo en donde ‘there is no accounting for how a disabled person’s response to impairment shifts over time or by context, or how the nature of one’s impairment changes, or, especially, how one’s experience of disability is affected by one’s culture and environment’ (2013: 4). Al seleccionar dicho discurso como sinopsis de la película, no sólo se enfatiza en el cuerpo como elemento central de la obra, sino que se crea una falsa expectativa sobre lo que se presentará en el relato, pues la audiencia esperaría ver la historia de superación de Porfirio. Sin embargo, a lo largo del filme esto no sucede. La obra no recurre a una imagen inspiradora en la que el cuerpo discapacitado supuestamente ‘supera’ una lucha, dificultad o adversidad, inspirando a la audiencia no discapacitada.⁹

Esta falsa expectativa y el hecho de que el filme no narre el conflicto de manera directa ha conducido a que diversos críticos y reseñadores tiendan a pensar que la obra de Landes carece de una mirada reflexionada sobre el cuerpo discapacitado y su relación con la violencia colombiana. Por ejemplo, Jeannette Catsoulis (2013) en su comentario sobre el filme en el *New York Times* afirma que ‘Neither sympathetic nor disgusted, the gaze of the director, Alejandro Landes, is coldly dispassionate. He might as well be observing a medical specimen, and that’s the problem: by withholding the real Porfirio’s sensational past until the film’s final moments, Mr. Landes denies us full context for his coiled personality and the immensity of his frustrations’. Esta lectura del filme se basa en una conceptualización binaria sobre la discapacidad. La representación del cuerpo discapacitado solo se ha concebido

9 Este discurso de superación ha sido caracterizado por diferentes activistas y teóricos *crip*, entre ellos Stella Young, bajo el nombre de *inspiration porn* o *cripspiration*. Este es definido como una manera espectacularizante de describir la subjetividad discapacitada al presentarla como una narrativa de superación que inspira al cuerpo no discapacitado. Al hacer esto, se ocultan las constricciones sociales, económicas e históricas que en la mayoría de los casos precarizan las vidas discapacitadas (McRuer 2018: 58). Esta forma de representación es muy común en los medios de comunicación masivos (prensa y televisión especialmente) y tienden a generar una comprensión limitada frente a la discapacidad. Para una discusión más profunda frente a los efectos de esta forma de representación en el contexto colombiano véase García León 2018.

desde dos enfoques, el médico o el contextual/ social. En el primero, se diagnostica este tipo de cuerpo como desviado según una norma estándar de corporalidad mientras que el segundo determina las condiciones sociales y de acceso como no adecuadas para el cuerpo discapacitado. No obstante, estos dos enfoques ‘tend to empty disability materiality of its active participation in fashioning alternative biologies, alternative subjectivities, and viable nonnormative modes of life (human, animal, organic, inorganic)’ (Mitchell, Antebi y Snyder 2019: 2). El filme de Landes, en mi opinión, retrata o al menos señala esas formas alternativas no normativas de subjetividad al centrarse en el cuerpo discapacitado del protagonista y al representar la cotidianidad de este individuo. La importancia de esta película radica en que pone en escena el día a día de una masculinidad que ha sido física y psicológicamente debilitada por el conflicto armado. Al retratar dicha cotidianidad permite que el público sea testigo de formas de vida no normativas. Además, el marcado énfasis en representar el cuerpo masculino y sus prácticas sexuales hacen de este filme un archivo importante para comprender la relación entre masculinidad, sexualidad y discapacidad dentro de la producción cultural colombiana contemporánea.

La película se centra mayoritariamente en la vida de Porfirio antes de haber tomado la decisión de secuestrar un avión como único mecanismo para reclamar sus derechos. De esta manera, el filme inicia mostrándonos a Porfirio tomando una sopa y luego de esta escena comenzamos a ser testigos de la cotidianidad de este personaje y la relación de dependencia que tiene con su pareja, Jasblaidy, y con su hijo, Lissin. Adicionalmente, el filme evita caer en lo que Alison Kafer ha denominado ‘normalizing compulsory nostalgia’ (2013: 42–43). La película de Landes no nos presenta un antes y un después de la discapacidad de Porfirio y si bien el deseo por encontrar una cura aparece retratado en el relato, este no es el elemento central de la historia ni los motivos que llevan a Porfirio a realizar una serie de acciones. Recordemos que para Kafer:

People with ‘acquired’ impairments, for example, are always described as if they were multiple, as if there were two of them, existing in different but parallel planes, the ‘before disability’ self and the ‘after disability’ self. Compulsory nostalgia is at work here with a cultural expectation that the relation between these two selves is always one of loss, and a loss that moves in only one direction. The ‘after’ self longs for the time before, but not the other way around; we cannot imagine someone regaining the ability to walk, for example, only to miss the sensation of pushing a wheelchair or moving with crutches. (2013: 43)

En el filme de Landes, la discapacidad de Porfirio no se nos presenta, parafraseando a Kafer (2013), en planos diferentes, pero paralelos. El director no opta, a través de la cámara, por presentarnos el mundo de un hombre en condición de discapacidad desde una mirada capacitista. Por el contrario, la totalidad de la película se narra dando mayor énfasis a los planos horizontales, hecho que nos permite observar la realidad desde la misma posición que lo hace Porfirio, sea desde su silla de ruedas o desde su cama. Para lograr esto, Landes optó por el uso de un lente cuya relación es de 2.39:1 en vez del 1.37:1 estándar, haciendo que el

cuerpo del personaje gane en presencia y centralidad (Yepes 2018: 318). El uso de esta gramática visual, en palabras del mismo Landes, ‘hace sentir que se palpa al personaje’ (2012a) y que ‘el mundo vertical que camina alrededor de Porfirio queda por fuera del cuadro (sin cabeza, por ejemplo)’ (2012b). Este uso especial de la cámara tiene, en mi opinión, una serie de efectos importantes que discuto en la siguiente sección.

Discapacidad, sexualidad y orientación

En primer lugar, el tipo de lente usado por Landes convierte el cuerpo en condición de discapacidad en atractivo, sin caer en el voyerismo y rompe con las representaciones estereotipadas de dichos cuerpos. El uso de este plano en la película de Landes produce que la relación mirada, sexualidad y cuerpo discapacitado se complejice, pues en la película asistimos a la directa sexualización del sujeto en condición de discapacidad, hecho que le ha sido históricamente negado (Clare 1999: 128) y raramente retratado en el cine colombiano. De esta manera, vemos a Porfirio y a Jasblaidy, su pareja, teniendo relaciones sexuales. En la escena sus cuerpos son presentados totalmente desnudos. Se podría pensar, por el contrario, que las escenas de la película que sexualizan el cuerpo de Porfirio caen en una mirada fetichista totalmente opresiva; sin embargo, esta lectura simplifica la relación existente entre sexualidad, discapacidad y objetivación. La ausencia de la objetivación sexual es tan dañina como su única presencia pues desconoce la agencia que el sujeto discapacitado posee sobre su sexualidad (Clare 1999: 131). Además, la representación del cuerpo de Porfirio en realidad deconstruye un discurso dominante en el que el sujeto discapacitado es caracterizado como indeseable, pues contribuye a entender que la discapacidad ‘is erotically charged, even (or especially) when it is imagined to negate the possibility of sexual enjoyment’ (Mollow 2012: 305). Cuando concebimos la discapacidad como asexual es porque fantaseamos sobre sus posibilidades eróticas y sexuales; existe una pulsión de castración y pérdida en este imaginario que, por oposición, la carga sexualmente (Mollow 2012: 305). Así, Landes incluye esta escena en el filme para disipar dicho imaginario sexualmente cargado que construye al hombre discapacitado como carente de deseo. Landes ha afirmado que la sexualidad del personaje siempre fue muy importante para él. Incluso, se entrevistó con varios hombres en sillas de ruedas y ‘todos, en los primeros diez minutos, [le] hablaron de su sexualidad, porque sentían que la sociedad se la había quitado’ (Landes 2012b).

Una escena posterior a la descrita anteriormente refuerza esta construcción *queer* de la discapacidad en *Porfirio*. En ella, vemos a Porfirio frustrado en su silla de ruedas ya que no encuentra el cargador de su celular, objeto indispensable dado que es vendedor de minutos. Luego de encontrarlo, intenta alcanzar el cargador con una escoba y termina dejando caer figurines que se destruyen al entrar en contacto con el piso. Porfirio decide continuar destruyéndolos, pero esta vez con su silla de ruedas. La cámara nos muestra las repetidas ocasiones en que Porfirio pasa sobre estos figurines con su silla y el sonido de la cerámica rompiéndose

enfatisa esta fuerza, malestar y frustración. Yepes ha sostenido que esta escena es particularmente significativa porque constituye otra secuencia afectiva en el filme, pues sentimos la frustración del personaje a través del sonido y las imágenes de la silla de ruedas y no a través de un encuadre dirigido a su rostro (Yepes 2016: 98). Esta escena nos hace sentir, según Yepes, que 'Porfirio está listo para salir de la intimidad de su hogar' (2016: 98); es decir, la escena genera una ruptura en la narración en la medida en que Porfirio comienza a planear el secuestro del avión, pues, luego de consultar con la oficina de su abogado, no ha recibido los resultados esperados sobre su indemnización estatal. Si bien esta escena se construye desde un efecto afectivo como señala Yepes, habría que preguntarse por el rol que la materialidad de la discapacidad genera; es decir, analizar el papel que juega la silla de ruedas en la escena.

En *Sexuality, Disability and Aging. Queer Temporalities of the Phallus*, Jane Gallop (2019) sostiene que la silla de ruedas ha sido tradicionalmente concebida como un sitio de castración. Para la crítica, diferentes producciones culturales reflejan esta idea, aunque especialmente *Lady Chatterley's Lover* de D. H. Lawrence (2006) es la obra donde este imaginario cobra mayor presencia. En esta producción literaria, el personaje discapacitado, Lord Chatterley, en su silla de ruedas es 'the castrated foil to the phallic hero, Mellors' (Gallop 2019: 37-38). Esta concepción conduce necesariamente a pensar que 'if the wheelchair is conjured in order to make the phallus appear, then the relation between the phallus and wheelchair, the symbolic relation between sexuality and disability, is not what we might think' (2019: 38). Es decir, la sexualidad (el falo) necesita de la discapacidad (la silla de ruedas) para emerger y, por consiguiente, el falo también está presente en la discapacidad. En *Porfirio* no se castra al sujeto discapacitado y es la escena de la silla de ruedas descrita anteriormente la que produce no solo un giro afectivo, sino más importante aún, un giro político afectivo *queer*, pues la destrucción generada con la silla de ruedas es simbólica de las posibilidades del cuerpo discapacitado que se niega a esperar por una respuesta siempre incumplida de la sociedad mayoritaria. La silla de ruedas no emascula a Porfirio, en ella también reside una virilidad distinta que anuncia la posibilidad de un cambio en el estado de las cosas. Esta escena deslegitima la idea de la discapacidad como castración y, por el contrario, se asume como una potencialidad; esto explicaría el énfasis en enfocar la silla y la fuerza que esta puede poseer; hecho que es resaltado por el mismo cineasta: 'hay una escena en la que se le rompe una porcelana, intentando alcanzar el cargador del celular; te da lástima, pero cuando ves cómo lo resuelve, pasándole por encima con la silla, ves que él es muy fuerte' (Landes 2012b).

A la par, el tiempo *queer crip* es un elemento adicional que se transmite a través de este uso particular de la cámara. Para Alison Kafer, este tipo de temporalidad no solo se refiere a 'a slower speed of movement but also about ableist barriers over which one has little to no control' (2013: 26). Esta vivencia del tiempo sobre todo involucra 'an awareness that disabled people might need more time to accomplish something or to arrive somewhere' (2013: 26). *Porfirio* nos hace conscientes de esta temporalidad *queer crip*. La película ha sido descrita por algunos de sus

espectadores como ‘lenta’ y como un buen retrato de las dificultades por las que pasa el protagonista, pues más de la primera mitad del largometraje es dedicado a retratar acciones cotidianas en la vida del personaje como vestirse, alimentarse, ver televisión, defecar y bañarse.¹⁰ Al retratar estas actividades, a través de escenas de larga duración, se crea la sensación de que la cinta carece de conflicto y que el espectador debe centrarse en el personaje mismo y no en la acción que lo hizo famoso, el secuestro del avión.

Además, el tipo de plano y las tomas pausadas permite a los espectadores cuestionar la temporalidad y los vínculos que esta posee con los discursos dominantes sobre la discapacidad. Vemos, por ejemplo, la dificultad que tiene Porfirio para desplazarse en la ciudad y acceder a diferentes edificios. En otras palabras, este uso especial de la cámara contribuye a que el espectador entienda que el mundo está construido para el cuerpo capaz y que la discapacidad es en gran parte social y culturalmente construida. El filme nos muestra que muchas de las dificultades a las que se enfrentan las personas en estas condiciones se debe al hecho de que el mundo no les permite existir. La obra nos ayuda a comprender que ‘the problem of disability no longer resides in the minds or body of individuals but inbuilt environments and social patterns that exclude or stigmatize particular kinds of bodies, minds, and ways of being’ (Kafer 2013: 6). Del mismo modo, estos mecanismos visuales y temporales generan que el espectador cuestione las nociones de lo que puede y debería pasar en el tiempo (y en el tiempo del relato). El filme nos hace notar que nuestras expectativas frente a la cantidad de tiempo que se necesita para que una acción suceda están basadas en cuerpos y mentes particulares. Este hecho se corrobora en varias escenas, pero sobre todo cuando vemos a Porfirio en una camilla recostado boca abajo. Él desea tocar a la puerta de la habitación de su novia para llamar su atención; no obstante, para hacer esto debe cambiar de posición y trasladarse al otro lado de la cama. El director opta por registrar este esfuerzo físico, enfrentando al espectador a notar los diferentes pasos y el tiempo que se consume en realizar una acción que, para el cuerpo capacitado, requeriría de menor esfuerzo y tiempo. Esta escena, entonces, permite advertir que el tiempo *crip* también es un tiempo flexible, es un cuestionamiento a las expectativas normativas y normalizadoras de la marcha y el ritmo (2013: 27). Como afirma Kafer, ‘rather than bend disabled bodies and minds to meet the clock, crip time bends the clock to meet disabled bodies and minds’ (27).

Esta temporalidad en el filme es, a su vez, *queer* en tanto que no es resolutive. La temporalidad *queer* como afirman Jack/ Judith Halberstam hace referencia a aquellos usos del tiempo que no siguen los patrones de la normatividad sexual y

10 Algunos espectadores crearon el blog ‘El rincón de Porfirio’ (2019) para comentar sus experiencias luego de ver la película de Landes. Dicho blog se describe como un lugar donde se ‘encontrarán análisis, opiniones y comentarios sobre Porfirio, una película colombiana dirigida por el cineasta brasileño Alejandro Landes. Se busca generar opinion [sic] desde la técnica cinematográfica así como desde la crítica social que maneja la cinta’. elrincondeporfirio.wordpress.com.

de genero; es decir que operan ‘against the logics of succession, progress, development, and tradition proper to hetero-familial development’ (Halberstam 2011: 75). El filme de Landes construye la discapacidad y la historia misma desde un enfoque *queer* del tiempo en dos sentidos, primero, a través de la manera como se retrata la sexualidad y, segundo, al no presentar un cierre, propósito o final claro a los hechos relatados; es decir, la película no es teleológica. Las dos escenas con contenido sexual explícito de la película solo buscan retratar el placer y acto en sí mismo sin necesidad de un objetivo ulterior; no siguen unas lógicas de sucesión que las articulen a un propósito posterior dentro del relato mismo. En términos *queer*, estas escenas niegan una de las características propias de la sexualidad normativa, el placer terminado (*end-pleasure*). La sexualidad normalizadora siempre busca alcanzar un fin cuyo correlato en el acto sexual es la descarga (*discharge*) o eyaculación, de allí la importancia de este hecho dentro de los discursos dominantes frente a la sexualidad. Sin embargo, las prácticas sexuales no normativas no poseen un fin último y, por esto, es que se les considera como corruptas. A este aspecto se refiere Paul Morrison al abordar la perversion desde una perspectiva *queer* freudiana: ‘Perversion is distinguished from heterosexual genality primarily in terms of its relations, or non-relation, to the teleology of “discharge”, which Freud calls “end pleasure”’ (1993: 55). El sexo que se desvía de dicha teleología es, por consiguiente, anti-normativo como sucede en *Porfirio* a través del cuerpo discapacitado.

Esta teleología del sexo está estrechamente vinculada con la manera en como se cuentan los hechos en un relato, esto es, con la narración. Según Morrison, ‘Like the well-made narrative, normative sexual activity issues in climax. [...] Like the well-made narrative, moreover, normative sexuality is ended–haunted, all for its end. The perversions of adults, as Leo Bersani notes, are intelligible only as “the sickness of uncompleted narratives”’ (Morrison 1993: 32). No solo los actos sexuales en el filme de Landes son narrativas incompletas, sino que el filme lo es en sí mismo; este no tiene un cierre, no presenta una ‘descarga’ resolutive. Por el contrario, el filme inicia y termina con la misma escena. Además, en él no se narran los hechos posteriores al secuestro del avión. Los espectadores, que desconozcan de antemano la historia real del Porfirio, no encuentran en el relato mismo una conclusión, no les es posible saber qué pasó luego. Este manejo del tiempo, la sexualidad y la narración sustentan la idea de que *Porfirio* es una película ‘rara’ o ‘torcida’ que se construye desde una lógica no normativa.

Incluso, este manejo particular del tiempo es intertextual y reiterativo en la película. Porfirio es análogo al personaje principal de la novela *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de Gabriel García Márquez. Ambos, Porfirio y el coronel, se caracterizan por encarnar una masculinidad doblemente debilitada. Por un lado, sus cuerpos presentan algún tipo de ‘limitación’, la edad en el caso del personaje de García Márquez y la discapacidad física en Porfirio y, por el otro, el haber sido partícipes del conflicto armado y esperar una indemnización estatal que nunca se cumple. La temporalidad *crip* se ve afectada por la falta de apoyo estatal y la informalidad laboral, características recurrentes en las naciones del Sur Global y parti-

cularmente en Colombia. Si bien en esta nación existe una legislación que protege los derechos de personas discapacitadas, el acceso a derechos como un empleo digno y a servicios de salud nunca están garantizados especialmente en zonas rurales (Pinilla-Roncancio 2015; Gómez Perea et al. 2018). No es entonces gratuito que Landes haya decidido resaltar la temporalidad *crip* a través de retratar en varias escenas el empleo al que se dedica Porfirio; él vende minutos para celular a los residentes de su zona. Porfirio se encuentra en constante espera y su tiempo se convierte en el único elemento que puede comercializar para sobrevivir.

Asimismo, la perspectiva que se obtiene al hacer uso de un tipo especial de lente permite comprender que el mundo capacitista, parafraseando a Sara Ahmed y su análisis fenomenológico de la heterosexualidad, relega otras perspectivas y otras formas de orientarse o existir en el mundo y niega la posibilidad de construir y valorar mundos o perspectivas *otras* (2006a: 547). El lente nos ofrece una orientación distinta y esto es sumamente relevante, pues la orientación ‘allows us to expose how life gets directed in some ways rather than others, through the very requirement that we follow what is already given to us’ (Ahmed 2006b: 21). El filme de Landes, por lo tanto, lleva al espectador a cuestionarse cómo ha dirigido su vida al hacer evidente la relación que el cuerpo tiene con el mundo que habita y la manera en que dicha orientación o relación limita nuestra comprensión de este. Desde una perspectiva afectiva, los cuerpos ‘are hence shaped by contact with objects and others, with “what” is near enough to be reached. They may even take shape through such contact or take the shape of that contact. What gets near is both shaped by what bodies do and in turn affects what bodies can do’ (Ahmed 2006a: 552). El lente usado por Landes nos ubica en la perspectiva de Porfirio y nos hace ver aquello que se escapa a nuestra mirada como sujetos ‘capaces’, nos hace ver la manera en que el protagonista se orienta en el mundo.

Este hecho se explicita en una de las escenas del filme en donde luego de haber tenido relaciones sexuales con su pareja, Porfirio le pregunta a esta si sabe ‘cuántos canalitos tiene una teja de zinc’. Esta pregunta y la toma que se hace del tejado desorientan e incomodan al espectador en tanto que hace evidente que, fenomenológicamente hablando, la discapacidad se fundamenta en una orientación o saber particular en el mundo y a la cual nosotros los espectadores no estamos acostumbrados. Porfirio, seguidamente, recrimina a su pareja, pues esta ha respondido negativamente y para hacerlo afirma: ‘tanto tiempo viviendo conmigo y no los ha contado’. Porfirio espera que, debido a la larga convivencia que han tenido, el otro pueda reconocer que la discapacidad ofrece un conocimiento particular sobre la realidad que no hemos validado o considerado. Como sugiere Susan Wendell, la gente en condición de discapacidad ‘have experiences, by virtue of their disabilities, which non-disabled people do not have, and which are [or can be] sources of knowledge that is [sic] not directly accessible to non-disabled people’ (1996: 68–69). Dicho conocimiento, a su vez, ‘enrich[es] and expand[s] our culture, and some of it has the potential to change our thinking and our ways of life profoundly’ (1996: 68). De este modo, Porfirio se ve en la necesidad de describir las características del techo; es decir, comparte el conocimiento encarnado (*embodied knowledge*) que

posee. *Porfirio* nos permite entender que la discapacidad es un cuerpo de conocimiento y no una desviación a una norma socialmente construida sobre el cuerpo y su agencia.

Afecto, conflicto y masculinidad

Tendríamos que preguntarnos ahora cuáles son los efectos políticos del filme y, en particular, aquellos que se generan dentro del contexto (pos)conflictivo colombiano. Si bien esto amerita un trabajo más detallado, me gustaría cerrar este trabajo señalando algunas hipótesis en este sentido ya que contribuirían a entender la importancia de leer el cine colombiano desde una mirada *queer crip*. En mi opinión, la película de Landes amerita una lectura política al presentar los efectos del conflicto armado no desde una mirada hegemónica que presenta los cuerpos, muchas veces sin vida y desmembrados, como objetos públicos sin orientaciones particulares. Por el contrario, Landes solo evoca a los actores armados y opta por centrarse en las vivencias y orientaciones de un cuerpo e identidad que han sido debilitados por la violencia. En otras palabras, la película nos permite acceder a la cotidianidad y mayoritariamente al espacio privado de una subjetividad cuya discapacidad fue causada por la violencia. De allí, el énfasis por retratar los movimientos, esfuerzos físicos y prácticas sexuales en el filme.

La primera consecuencia que se genera al poner en escena el cuerpo discapacitado desde esta gramática visual particular es que se produce un valor afectivo importante. De acuerdo con Ahmed, las emociones y afectos no residen en los cuerpos sino en sus vínculos y, por consiguiente, las emociones pueden considerarse como centrales en la construcción de relaciones sociales; estas constituyen economías afectivas que ‘align individuals with communities – or bodily space with social space – through the very intensity of their attachments’ (Ahmed 2004: 119). El filme de Landes contribuye entonces a pensar la discapacitada como relacional, pues la ata a otros cuerpos (los de los espectadores) y, por consiguiente, construye comunidad. *Porfirio* contribuye a indagar sobre lo que sucede cuando permitimos que la discapacidad y una corporalidad otra nos afecten. Esto es especialmente relevante en el contexto colombiano donde el cuerpo discapacitado, en gran parte producido por el conflicto armado (v. gr. soldados), ha sido retratado por las industrias mediáticas como desechable y desmembrado, generando una distancia o desinterés en aquellos que viven o mejor ven el conflicto desde la ciudad.

Además, el valor afectivo que produce el filme de Landes no busca ser concluyente ni totalmente comprensible, es desorientador y desconcertante. En otros términos, es *queer crip* en tanto que “‘to crip,’ like “to queer,” gets at processes that unsettle, or processes that make strange or twisted’ (McRuer 2018: 23). Este hecho se corrobora con las afirmaciones que Landes ha hecho sobre la construcción estética de su filme. Para el cineasta, el objetivo de crear un filme con un alto grado de estilización visual es, por un lado, entrar en contacto con el espectador y, por el otro, incomodarlo (Landes 2019).

Los pocos elementos que hacen mención al conflicto armado colombiano se construyen de tal manera que no es posible identificar con claridad los actores de la violencia ni mucho menos posiciones ideológicas definidas. Tomemos, por ejemplo, la identidad social de Porfirio. Este, como lo sostiene Landes, es tanto víctima como victimario de la violencia colombiana (Landes 2011a). En una de las escenas al inicio de la película, vemos a través de la ventana de la habitación de Porfirio el paso de policías fuertemente armados. El vidrio de dicha ventana está roto por, al parecer, el paso de una bala, evocando el hecho que generó la discapacidad de Porfirio, un disparo en su espalda a manos de la fuerza pública. Así, el espectador tiende a pensar que Porfirio es víctima de uno de los actores armados; no obstante, Porfirio es retratado como un colono paisa en el filme. Su vestimenta corresponde a la forma como tradicionalmente se ha representado a una de las masculinidades hegemónicas colombianas que ha jugado un papel central en la reproducción de la violencia colombiana. En las escenas en que vemos a Porfirio salir de su casa, este siempre lleva dos elementos propios de esa figura masculina colombiana: el sombrero y el carriel paisa, un tipo de bolso típico de esta identidad masculina.

Recordemos que ‘la violencia política actualiza y pone en circulación una serie de estereotipos regionales o sociales que llenan de contenido la pertenencia nacional en tanto forma de afiliación y vinculación’ (Bolívar 2004: 81). Esto se realiza con el fin de organizar y a veces explicar los actos de violencia. Así, en el contexto colombiano existe ‘una tipología que relaciona violencia y modalidades de integración territorial y social, en la que se distinguen cuatro tipos de sociedades regionales que configuran el mapa de la nación’ (Bolívar Ramírez 2004: 83) y entre las que se encuentra la identidad paisa. Esta se caracteriza, siguiendo a Mara Viveros, por haber surgido en la región de Antioquia al noroccidente de Colombia y por tener como valores centrales

la pujanza, el emprendimiento, el gusto por la aventura, el sentido del comercio y la religiosidad, pero también como una configuración identitaria históricamente dual, que reconoce por igual a la madre y a la prostituta, a la madre prolífica y a la solterona, al fundador de empresas y al joven sin futuro, al individuo respetuoso de la ley y el orden y al trasgresor de normas, a la piedad religiosa y a la mentalidad mercantil. (2013: 82)

Dicha identidad, a su vez, se fundamenta en un discurso colonial que durante finales del siglo XIX e inicios del XX en Colombia ‘implicó convertir paisajes quebrados e inhóspitos en zonas de agricultura, para asegurar la subsistencia propia y de la familia’ (Viveros 2013: 82) y que ‘convenció a la gente de que hacía parte de una raza pujante, emprendedora [...] y que estuviera donde estuviera se sentía parte de un colectivo humano, se sentía paisa’ (Salazar 2007: 93). En las décadas recientes, dicha identidad se ha vinculado con otros imaginarios como el del narcotráfico y ha cobrado especial fuerza con la imagen del expresidente Álvaro Uribe Vélez quien durante su mandato (2002–2010) constantemente celebraba su identidad paisa. En diferentes ámbitos públicos portaba las prendas propias de esta figura masculina. Incluso, el pragmatismo de este mandatario,

‘aspecto central de dicha identidad que privilegia los resultados sobre los medios’ (Viveros 2013: 86), fue altamente resaltado por los medios y construyó así una figura heroica y polémica dentro del conflicto colombiano (Viveros 2013: 85; García León 2018: 80)

Dicha identidad aparece doblemente retratada en el filme de Landes, por un lado, en la corporalidad de Porfirio por medio de su vestimenta y, por el otro, en uno de los personajes del filme, ‘el paisa’ quien, al igual que el personaje principal, porta dicha vestimenta y ayuda a Porfirio a obtener las granadas para que este pueda secuestrar el avión. Recordemos que Porfirio también opta por una vía pragmática para dar solución al incumplimiento del Estado; este decide, en términos de Landes, ‘tomarse la justicia por las manos’. Me atrevería, además, a afirmar que hay dos escenas que cobran sentido si son leídas desde esta identidad paisa y desde la lectura *queer crip* que realicé de la silla de ruedas. En una de las escenas iniciales del filme vemos a Porfirio acostado viendo un concurso de caballos de paso; la cámara nos pone en la perspectiva de Porfirio y vemos exactamente lo que este observa, la fuerza de los pasos de este animal. Más adelante y luego de la escena donde Porfirio rompe con su silla de ruedas algunos figurines, lo vemos acercarse a un despacho de abogados para saber los avances de su demanda al Estado colombiano. De nuevo, vemos a Porfirio observar, primero, una estatua de la justicia (la tradicional figura de la mujer de los ojos vendados) e inmediatamente después un cuadro en porcelana de un caballo blanco con las patas delanteras levantadas. Evidentemente, Porfirio sale de dicha oficina con malas noticias, pues su abogado no lo puede atender y este decide, por lo tanto, dar marcha a su plan de secuestrar el avión.

Estas dos escenas en donde el caballo juega un rol central pueden comprenderse desde el papel que dicho animal ha jugado en el imaginario político colombiano reciente. Los medios de comunicación del país construyeron por varios años la figura del presidente Álvaro Uribe Vélez a través de relacionar dos elementos: ‘su afición por los caballos y sus formas políticas provincianas de gamonal’ (Viveros 2013: 87). Incluso los críticos a este mandatario constantemente utilizaban la expresión ‘hombre de a caballo’ para referirse a Uribe y para metafóricamente describir sus formas violentas y totalizantes de ejercer el poder, pues esta expresión fue usada para caracterizar a los caudillos y presidentes vitalicios de las repúblicas bananeras como Uribe (2013: 87).

En el imaginario colombiano, Uribe ha sido interpretado como un restaurador autoritario, como aquel que llega a poner orden luego de un momento de conflicto social y debilidad estatal (Zuluaga 2020). Es relevante notar que al auge y fuerza del narcotráfico en los años 80 y 90 se le sumaron las fallidas negociaciones de paz (1999–2002) entre la guerrilla más importante del país, las FARC, y el gobierno precedente al mandato de Uribe. De esta manera, a inicios del siglo XXI Uribe se posiciona en el ámbito colombiano como aquel responsable de enderezar al país. Porfirio igualmente se siente en la obligación de ordenar u enderezar el estado de cosas pues ha esperado por vario tiempo que el Estado lo indemnice; es por esto que Porfirio decide tomarse la justicia en sus manos y secuestrar el avión.

El gusto de Porfirio por estos animales y el hecho de que estos aparezcan en escenas vinculadas a la justicia (a través de la estatua) y al deseo de ejercer poder hacen de Porfirio un colono paisa *crip*. Al retratar a Porfirio a través de un vínculo con la masculinidad hegemónica de Uribe, la película no solo rompe una mirada dicotómica sobre el personaje, este es al mismo tiempo víctima y victimario como señalé, sino que además tuerce (en el sentido *queer crip* del término) la fuerza de esta masculinidad al desplazarla de las patas del caballo a la silla de ruedas, pues como mencioné esta no es un lugar de castración en el filme; por el contrario, es un lugar de potencialidad. Esta es la razón por la que vemos a Porfirio empeñar una silla de montar caballos con el objetivo de comprar un par de granadas. Porfirio es consciente de que es la silla de ruedas la que le permitirá secuestrar el avión, pues no tendrá que pasar por el detector de metales en el aeropuerto debido a su discapacidad.

Por el contrario, se podría pensar que Porfirio no puede leerse desde un enfoque *queer* en tanto que su deseo es heterosexual, pues tiene una pareja mujer con quien lo vemos tener relaciones sexuales, y, además porque el uso de las granadas remite a una lógica masculina hegemónica anclada en la figura del soldado o guerrero. Sin embargo, esta mirada olvidaría la manera como ha sido retratado Porfirio a lo largo del filme. Además, limita la comprensión del personaje y la puesta en escena de este a dos aspectos, el acto sexual y el uso de las granadas. El énfasis en retratar la cotidianidad de este personaje por parte de Landes conduce a los espectadores a presenciar que Porfirio encarna diferentes dualidades frente al género y frente a la construcción de la identidad en general. Para Landes, el filme buscaba retratar las contradicciones que Porfirio mismo representa y que, en mi opinión, no permiten encasillarlo en una masculinidad o identidad dominante pues, en palabras de Landes, ‘de alguna manera tiene una espalda fuerte, viril, muy masculina y unas piernas raquílicas y unos pies casi femeninos por su delicadez; es un personaje víctima de la guerra colombiana pero también victimario, es un tipo cincuentón, astuto, pero también tiene algo muy infantil, como muy pícaro, casi tal vez ingenuo’ (Landes 2011b).

Si bien lo *crip* no es sinónimo de *queer*, una lectura *crip* de la sexualidad en general y del cine colombiano en particular sí podría mostrar aquellos gestos (cotidianos) que tienen la potencialidad de romper o desarticular la heteronormatividad. Para Juana María Rodríguez (2014: 6), los gestos poseen una doble característica – ‘as adherence to law and convention on the one hand and as differentiated corporeal deployments of subjectivity on the other’ – que nos permiten problematizar el entendimiento de las normas sociales. *Porfirio* nos muestra diversos gestos de la discapacidad que complican un entendimiento tradicional de la masculinidad. Así, por ejemplo, la idea de autonomía e independencia que se le ha asignado a la masculinidad dominante queda cuestionada al ver la relación de dependencia y cuidado que Porfirio tiene con su hijo Lissin y su novia Jasbleidy. Diferentes escenas nos muestran a Porfirio siendo bañado, vestido y, en general, cuidado por su hijo. Sin embargo, también se retrata una lucha de brazos o pulso entre estos dos. Esta representación complica la masculinidad del personaje debido a

que somos testigos, por un lado, de la manera como esta se ancla en convenciones sociales dominantes y, por el otro, como se rompe o cuestiona gracias a la discapacidad.

Quisiera concluir discutiendo la importancia que, por un lado, poseen las películas colombianas que se centran en los sujetos minorizados y, por el otro, la relevancia de mirar el cine colombiano desde un enfoque *queer crip*. Varios de los filmes que mencioné al inicio de este trabajo (*La ciénaga entre el mar y la tierra*, *Body at War*, etc.) no solo nos permiten entender la cotidianidad de subjetividades socialmente marginalizadas. Además, sus personajes, como espero haber demostrado en el caso de *Porfirio*, poseen conocimientos que no hemos explorado y que parten de una orientación o posición particular de estar en el mundo. Es posible que dicho saber nos brinde caminos de interpretación no explorados para entender el conflicto colombiano. Como ha afirmado Suárez (2012), estas películas parecen ofrecer ‘a type of counternarrative to the portrayal of the armed conflict, the consequences of narco-trafficking, or the intersections of these two problems’ (2012: 158). Esta contra-narrativa parece alejarse de posturas dicotómicas; es más bien un cine afectivo y, en mi opinión, con una serie de matices *queer crip* que nos obliga a leerlo desde una mirada distinta.

El segundo filme de Landes, *Monos* (2019), es un claro ejemplo de este llamado. Esta película, que cuenta la convivencia de un grupo de jóvenes pertenecientes a un grupo armado, posee varios elementos en común con *Porfirio*. Sin embargo, estos han pasado, hasta cierto punto, desapercibidos por la crítica. Los críticos y reseñadores de *Monos* constantemente resaltan que es un filme totalmente distinto a *Porfirio*, debido a que se pasa de la individualidad al grupo, de una narración lenta a una mucho más rápida y porque el conflicto armado parece ser más evidente en *Monos*. Estas lecturas pasan por alto los matices *queer crip* de ambos filmes. Por ejemplo, se deja de lado que Rambo, uno de los personajes principales en *Monos*, no se ciñe a las normas de género y que existe una constante por evidenciar como la violencia debilita o discapacita a los personajes.¹¹ Además, ambas películas poseen un carácter subversivo, según Landes, en tanto que se caracterizan por un vacío ideológico (2019). Dicho vacío no le resta un efecto político al cine; se refiere, en realidad, a las interpretaciones binarias frente al conflicto (v. gr. bandos definidos, roles establecidos, sexualidades y corporeidades claramente marcadas, etc.). Por lo tanto, el cine colombiano reciente parece estar ofreciendo una mirada más compleja al conflicto que para ser comprendida necesita de una perspectiva torcida o, en otras palabras, *queer crip*.

11 Comparto, por lo tanto, la lectura que Pedro Adrián Zuluaga (2019) realiza del filme en la revista *Arcadia* en donde afirma que en *Monos* ‘la tensa mezcla de actores no profesionales – que cargan su inevitable naturalismo – con rostros conocidos, aumenta la sensación de extrañeza del filme. *Monos* es un cine *queer* en el que los cuerpos están prestos a lastimarse’. El carácter *queer* de la última película de Landes se resalta, además, con el hecho de que estuvo nominada al Teddy Award, uno de los galardones más importantes para filmes con personajes y temáticas LGBTIQ.

Agradecimientos

Agradezco a Susan Antebi por su lectura a una versión preliminar de este texto y a los dos evaluadores anónimos por sus cuidadosos comentarios.

Obras citadas

- Ahmed, Sara, 2004. 'Affective Economies', *Social Text* 22.2 (79): 117–39.
- , 2006a. 'Orientations – Toward a Queer Phenomenology', *GLQ – A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12.4: 543–74. doi.org/10.1215/01642472-22-2_79-117.
- , 2006b. *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others* (Durham, NC: Duke University Press).
- Antebi, Susan, 2009. *Carnal Inscriptions: Spanish American Narratives of Corporeal Difference and Disability* (Nueva York: Palgrave Macmillan).
- Antebi, Susan, y Beth E. Jörgensen (eds.), 2016. *Libre Acceso. Latin American Literature and Film through Disability Studies* (Nueva York: SUNY Press).
- Biel Portero, Israel, y Tania G. Bolaños Enríquez, 2018. 'Are Persons with Disabilities Included in the Colombian Peace Process?', *Disability and Society* 33.4: 638–43. doi.org/10.1080/09687599.2018.1423940.
- Bolívar Ramírez, Ingrid, 2004. 'Comprender la nación: identidad, interdependencia y violencia política', *Estudios Políticos* 25: 73–86.
- Catsoulis, Jeannette, 2013. 'A Truculent Man in a Wheelchair and a Diaper', *The New York Times*, 'Movie Review', 8 febrero, Section C: 10.
- Clare, Eli, 1999. *Exile and Pride. Disability, Queerness and Liberation* (Cambridge, MA: South End Press).
- Correa, Julián David, 2018. 'El cine colombiano no está solo. 30 años de imágenes en movimiento', *Cinemas d'Amérique Latine* 26: 118–29.
- Correa-Montoya, Lucas, y Marta Catalina Castro-Martínez, 2016. *Disability and Social Inclusion in Colombia*. Saldarriaga-Concha Foundation Alternative Report to the Committee on the Rights of Persons with Disabilities. (Bogotá: Saldarriaga-Concha Foundation Press).
- 'El rincón de Porfirio', 2019. Blog. elrincondedorfirio.wordpress.com/acerca-de/.
- Erevelles, Nirmala, 2011. *Disability and Difference in Global Contexts Enabling a Transformative Body Politic* (Nueva York: Palgrave).
- Espinosa, Juan Manuel, 2016. 'The Blur of Imagination: Asperger's Syndrome and One Hundred Years of Solitude', en *Libre Acceso. Latin American Literature and Film through Disability Studies*, eds. Susan Antebi y Beth E. Jörgensen. (Nueva York: SUNY Press), pp. 245–58.
- Fraser, Benjamin, 2013. *Disability Studies and Spanish Culture: Films, Novels, the Comic and the Public Exhibition* (Liverpool: Liverpool University Press).
- Gallop, Jane, 2019. *Sexuality, Disability and Aging. Queer Temporalities of the Phallus* (Durham, NC: Duke University Press).
- García León, David Leonardo, 2018. 'La representación de la(s) masculinidad(es) en la industria cultural colombiana. Las políticas de género en *SoHo* y sus escritores'. Tesis doctoral, University of Ottawa.
- 2019. 'A Critical Discourse Analysis of Male Disability' en *Colombian Audiovisual Media: The Masking of its Social and Political Aspects in Los informantes*. Paper presented in the 8th Language in the Media 2019 Conference: 'Mediating Resistance', 23–26 July 2019, Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) and the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, Brazil.
- García Márquez, Gabriel, 1961. *El coronel no tiene quien le escriba* (Medellín: Aguirre).
- Gobierno de Colombia, 2019. *Registro Único de Víctimas* (Bogotá: Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas). <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/registro-unico-de-victimas-ruv/37394>.
- Gómez Perea, Carlos Andres, Lina Marcela Pasos Revelo, Tatiana González Rojas, y Marcela Arrivillaga Quintero, 2018. 'Acceso a Servicios de Salud de Personas En Situación de Discapacidad Física en Zarzal' [Valle, Colombia], *Revista Científica Salud Uninorte* 34.2: 276–83.

- Halberstam, Jack/Judith, 2011, *The Queer Art of Failure* (Durham, NC, y Londres: Duke University Press).
- Kafer, Alison, 2013. *Feminist Queer Crip* (Bloomington: Indiana University Press).
- Landes, Alejandro, 2011a. 'Alejandro Landes descubre a Porfirio'. Entrevista por Patricia Villarruel, *El Universo*, 'Entretenimiento/ Cine', 18 de octubre. www.eluniverso.com/2011/10/18/1/1421/alejandro-landes-descubre-porfirio.html.
- , 2011b. "Porfirio". Entrevista a Alejandro Landes, director de la película', Casa de América, 7 de diciembre. www.youtube.com/watch?v=cJ4MXNF8llc&fbclid=IwAR3Yzi7MRcGLE-37cuelPhHPR5-6cFxVdBncw3ZVEtt1DjK57vvr1l1JmDg.
- , 2012a. 'Documentales y reportajes: "Sobre el guión, montaje y fotografía en la película Porfirio"'. Entrevista por Carlos Fernando Rodríguez', febrero 2012. www.youtube.com/watch?time_continue=134&v=TQ4C-83WDRM&feature=emb_title. Consultado 3 abril 2021.
- , 2012b. 'No quería que mi película inspirara lástima'. Entrevista por Sofía Gómez, *El Tiempo/ 'Cultura'*, 23 de febrero. www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-5223654.
- , 2019. 'Entrevista por Sergio Ramírez', *Revista Credencial*, 6 de agosto; <https://www.revistacredencial.com/noticia/cine/quiero-hacer-un-cine-que-hable-de-nosotros-alejandro-landes>.
- Lawrence, D. H., 2006 [1928]. *Lady Chatterley's Lover* (Londres: Penguin).
- Linton, Simi, 1998. *Claiming Disability: Knowledge and Identity* (Nueva York: New York University Press).
- López, Ana María, 2016. 'Repercusiones de la legislación audiovisual reciente en la producción documental en Argentina, Chile y Colombia', *Alter/Nativas* 6: 1–20.
- Marks, Laura U., 2002. *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media* (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- Marr, Matthew J., 2013. *The Politics of Age and Disability in Contemporary Spanish Film: Plus Ultra Pluralism* (Nueva York: Routledge).
- Massumi, Brian, 1987. 'Notes on the Translation and Acknowledgments', en *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* por Gilles Deleuze y Félix Guattari. (Minnesota: University of Minnesota Press), pp. viii–xix.
- McRuer, Robert, 2006. *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability* (Nueva York y Londres: New York University Press).
- , 2018. *Crip Times. Disability, Globalization, and Resistance* (Nueva York: New York University Press).
- Mitchell, David T., Susan Antebi, y Sharon L. Snyder, 2019. 'Introduction', en *The Matter of Disability. Materiality, Biopolitics, Crip Affect*, ed. David T. Mitchell, Susan Antebi y Sharon L. Snyder (Ann Arbor: University of Michigan Press), pp. 1–36.
- Mollow, Anna, 2012. 'Is Sex Disability? Queer Theory and the Disability Drive', en *Sex and Disability*, eds. Robert McRuer y Anna Mollow (Durham, NC: Duke University Press), pp. 285–312.
- Morrison, Paul, 1993. 'End Pleasure' *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 1.1: 53–78.
- Ospina, María, 2017. 'Natural Plots: The Rural Turn in Contemporary Colombian Cinema', en *Territories of Conflict. Traversing Colombia through Cultural Studies*, eds. Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola y Chloe Rutter-Jensen (Rochester, NY: University of Rochester Press), pp. 248–66.
- Pardo Pedraza, Diana, 2017. 'The Amputated Body. Ghostly and Literal Presence', en *Territories of Conflict. Traversing Colombia through Cultural Studies*, eds. Andrea Fanta Castro, Alejandro Herrero-Olaizola, y Chloe Rutter-Jensen (Rochester, NY: University of Rochester Press), pp. 147–59.
- Pinilla-Roncancio, Mónica, 2015. "Disability and Poverty: Two Related Conditions. A Review of the Literature", *Revista Facultad de Medicina* 63.1: 113–23.
- Podalsky, Laura, 2011. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico* (Nueva York: Palgrave Macmillan).
- Rodríguez, Juana María, 2014. *Sexual Futures, Queer Gestures, and Other Latinas Longings* (Nueva York y Londres: New York University Press).
- Rojas, Miguel Ángel, 2005. *David 12*. Fotografía blanco y negro. Banco de la República de Colombia. Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU) Exposición Permanente de la Colección de Arte, Tres décadas de arte en expansión. Bogotá: Colombia. www.banrepultural.org/coleccion-de-arte/obra/david-12-ap4938.

- Rutter-Jensen, Chloe, 2015. "Can I Please Have a Ramp with That Gold Medal?": Colombian Paralympics and the Prosthetic Lim(b)inality of Nation', en *Sports and Nationalism in Latin/o America*, ed. Héctor L'Hoeste Fernández, Robert McKee Irwin y Juan Poblete. (Nueva York: Palgrave MacMillan), pp. 163–97.
- , 2018. 'Fabricación de "armas" o piernas: un análisis de la representación de cuerpos de soldados mutilados en el conflicto armado colombiano', *Iberoamericana* 17.67: 161–78. doi.org/10.18441/ibam.18.2018.67.161-178.
- Salazar, Alonso, 2007. 'Lo malo de ser antioqueño', en *Ciudad Viva. Antología de 15 Años de La Hoja* (Medellín: Fondo Editorial Eafit), pp. 92–97.
- Siebers, Tobin, 2019. 'Returning the Social to the Social Model', en *The Matter of Disability. Materiality, Biopolitics, Crip Affect*, ed. David T. Mitchell, Susan Antebi y Sharon L. Snyder. (Ann Arbor: University of Michigan Press), pp. 39–47.
- Suárez, Juana, 2012. *Critical Essays on Colombian Cinema and Culture – Cinembargo Colombia* (Nueva York: Palgrave MacMillan).
- Venkatesh, Vinodh, 2015. 'Of Bodies and Memories: On Pathways towards Reconstitution in Contemporary Colombian Cinema', *Cuadernos de ALDEEU* 29: 267–90.
- , 2016. *New Maricon Cinema. Outing Latin American Film* (Austin: University of Texas Press).
- Venkatesh, Vinodh, y María del Carmen Caña Jimenez, 2016. 'Affect, Bodies, and Circulations in Contemporary Latin American Film', *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 20: 175–81.
- Viveros, Mara, 2013. 'Género, raza y nación. Los réditos políticos de la masculinidad blanca en Colombia', *Maguaré* 27: 71–104.
- Wendell, Susan, 1996. *The Rejected Body: Feminist Philosophical Reflections on Disability* (Nueva York: Routledge).
- Yepes, Rubén, 2016, 'Cuerpos actuantes, cuerpos marcados: el conflicto armado colombiano en tres filmes contemporáneos', *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 3.6: 84–103. www.academia.edu/9846725/Cuerpos_actuantes_cuerpos_marcados_tres_filmes_contemporáneos_y_conflicto_armado_en_Colombia.
- , 2018. *Afectando el conflicto: mediaciones de la guerra colombiana en el arte y el cine contemporáneo* (Bogotá: Instituto Distrital de las Artes-Ideartes).
- Zuluaga, Pedro Adrián, 2019. 'Monos nos sacude desde todos los flancos', *Arcadia*, agosto.
- , 2020. *Qué es ser antioqueño* (Bogotá: Ediciones B).

Filmografía

- Bodies at War*. 2015, dir. Emily Cohen (Reversa Films).
- El abrazo de la serpiente*. 2015, dir. Cirro Guerra (Buffalo).
- El vuelco del cangrejo*. 2009, dir. Oscar Ruiz Navia (Arizona Films).
- La ciénaga, entre el mar y la tierra*. 2016, dir. Manolo Cruz y Carlos del Castillo (Mago Films, Photogroup Films, Scarlett Cinema).
- La Playa D.C.* 2012, dir. Juan Andrés Arango (Burning Blue).
- La sirga*. 2012, dir. William Vega (Burning Blue).
- La sombra del caminante*. 2004, dir. Cirro Guerra (Ciudad Lunar, Tucan).
- La tierra y la sombra*. 2015, dir. César Augusto Acevedo (Burning Blue, Rampante).
- Leidi*. 2014, dir. Simón Mesa Soto (London Film School).
- Monos*. 2019, dir. Alejandro Landes (Stela Cine).
- Paciente*. 2016, dir. Jorge Caballero Ramos (Gusano Films).
- Porfirio*. 2011, dir. Alejandro Landes (DVD: Franja Nomo).

