

Ava Linda Feliz-Sutter
 Wesleyan University
 Primavera de 2026

Entre abrazo y captura: el serpenteo del saber amazónico en las secuencias de caapi de *El abrazo de la serpiente* (2015) de Ciro Guerra

“No me es posible saber si ya la infinita selva ha iniciado en mí el proceso que ha llevado a tantos otros a la locura total e irremediable. Si es el caso, sólo me queda disculparme y pedir tu comprensión, ya que el despliegue que presencié durante esas encantadas horas fue tal que me parece imposible describirlo en un lenguaje que haga entender a otros su belleza y esplendor; sólo sé que cuando regresé, ya me había convertido en otro hombre.”
 — Theodor von Martius, *El abrazo de la serpiente* (2015), dir. Ciro Guerra

El abrazo de la serpiente (2015), de Ciro Guerra, se abre con un epígrafe que reactiva un imaginario occidental de la Amazonía como selva sublime, amenazante e inasible: no un territorio vivido, tejido por relaciones, memorias y saberes, sino un misterio ofrecido a la fascinación y la ansiedad de la mirada forastera. En ese gesto, la película roza tanto el imaginario imperial de *Fitzcarraldo* (1982), de Werner Herzog, como lo que Candace Slater denomina “the prevailing popular image” de una Amazonía esmeralda e intacta, siempre amenazada por su “unhappy flip side,” que oscila entre “a savage [...] tangle of vegetation” y “a denuded hell” (Slater 3). Ese imaginario convierte la selva en paisaje disponible: algo destinado a ser visto, deseado, temido, salvado o consumido desde afuera. Sin embargo, cuando la apertura epigráfica cede a las primeras imágenes, Guerra desplaza esa entrada: la selva no aparece a través del etnógrafo alemán Theodor von Martius ni de una fantasía imperial semejante a la de Herzog, sino a través de Karamakate, un chamán (*payé*) indígena desde cuya mirada comienza a deshacerse el imaginario que el filme parecía invocar. Desde el primer plano de las ondas del río hasta el cuerpo pintado e inmóvil del joven Karamakate junto al agua, la película sitúa el conocimiento amazónico no en la mirada exterior que descubre, sino en una capacidad relacional de percepción. Décadas después, esa plenitud aparece quebrada: ante Evan, Karamakate se nombra chullachaqui, un doble vacío, desgajado de la memoria, el espíritu y los vínculos que lo constituyen. Esa pérdida condensa la paradoja central del filme: el conocimiento indígena sólo existe plenamente como práctica relacional, encarnada, territorial y comunitaria; sin embargo, su supervivencia ante la devastación colonial depende de mediaciones externas—el cuaderno etnográfico, la expedición botánica, el dispositivo técnico, la traducción intercultural y la imagen cinematográfica—que, al preservarlo, también pueden separarlo de las relaciones vividas que le dan sentido y convertirlo en un chullachaqui: reflejo vacío y distorsionado de sí mismo.

A partir de esa paradoja, *El abrazo de la serpiente* se organiza alrededor de una serie de pares—dos viajes fluviales, dos viajeros blancos, dos versiones de Karamakate y dos escenas de caapi—que no se limitan a repetirse, sino que operan por inversión. Theo busca la yakruna para curar una enfermedad corporal; décadas después, Evan rehace ese trayecto a partir de sus notas y convierte la misma búsqueda en posible remedio de una enfermedad metafísica, perceptiva y espiritual. En ambas temporalidades, Karamakate guía a un hombre blanco por la selva y le ofrece una forma de caapi; sin embargo, estas escenas no funcionan como paralelos exactos, sino como inversiones complementarias. Si el ritual de Theo fracasa porque él continúa tratando el saber como prueba, archivo y garantía de credibilidad, la experiencia de Evan produce una metamorfosis parcial y éticamente ambigua, pues sólo puede acercarse a la yakruna cuando acepta que conocer no consiste en poseer, sino en transformarse. Theo y Evan no encarnan, entonces, dos grados sucesivos de apertura ante la selva, sino dos formas históricas de mediación: el archivo etnográfico, que busca preservar y probar, y la ciencia botánica, siempre susceptible de convertirse en tecnología militar. Leer las escenas de caapi desde la luz, la voz y el cuerpo permite comprender no sólo el fracaso curativo de Theo y la metamorfosis final de Evan, sino también la tensión irresuelta que organiza la película: comunicar el saber de Karamakate lo expone a la apropiación extranjera, pero retenerlo lo condena a morir con él. La pregunta central del filme no es, por

tanto, si el conocimiento indígena amazónico puede representarse, sino bajo qué condiciones puede circular sin quedar capturado por las lógicas extractivas que lo despojan de vida.

La secuencia anterior a la ingestión de caapi por parte de Theo formula, antes incluso de la aparición de la planta, el obstáculo que condena el ritual al fracaso: Theo subordina el saber a la prueba material y a la credibilidad externa, mientras Karamakate lo entiende como una práctica situada que sólo se activa mediante el cuerpo, la escucha y la relación. Mientras Karamakate y Manduca luchan por sacar la canoa de la corriente, Theo aparece separado del trabajo colectivo, hundido bajo el peso de sus cajas. La película desplaza así la lucha relacional con el río hacia una escena de posesión individual: el cuerpo de Theo queda literalmente subordinado al archivo que necesita conservar para ser creído (*El abrazo* 32:00–34:20). Cuando Karamakate le ordena que “deje todo eso”, Theo se niega; las cajas, explica, son su “único vínculo” con su esposa y su familia, pero también contienen “todo el conocimiento” que ha reunido: “Tengo que conservarlas, si no, nadie me creería” (*El abrazo* 33:15–33:50). Antes de que el caapi ponga a prueba su capacidad de recibir otra forma de saber, la película ya muestra que el archivo no es para Theo una herramienta secundaria, sino una carga corporal y una condición de legitimidad. Poco después, ese apego queda ligado a una escena de extracción más brutal, donde la mediación colonial del saber ya no aparece como caja, cuaderno o prueba, sino como cuerpo violentado. Tras encontrar a un hombre indígena mutilado por la economía cauchera, Karamakate se niega a seguir con Theo: “No se puede confiar en los blancos [...] ¿Ese es su conocimiento? ¿Escopetas? Todo su conocimiento sólo conduce a esto: violencia, muerte” (*El abrazo* 39:20–39:50). El conflicto se desplaza así de las cajas de Theo al cuerpo mutilado, que exhibe las consecuencias de una mediación colonial articulada con extracción, tecnología y dominio. Cuando Karamakate acusa a Manduca de dejarse “culturizar” por los blancos, Theo corre a buscar su cuaderno, como si pudiera separar su propio proyecto de esa violencia y probar, mediante el archivo, sus “buenas intenciones” (*El abrazo* 40:40–40:50). Ante Karamakate, declara: “Este es mi conocimiento. Tú también intentas entender el mundo que te rodea. También cuentas historias [...] Esto no es muerte, es vida. Es mi canción” (*El abrazo* 40:40–41:00). Su fracaso, por tanto, no consiste simplemente en escribir, observar o recordar, sino en necesitar que ese saber exista como prueba reconocible fuera de la selva. La película se niega así a separar esa “canción” del mundo colonial que condiciona su producción, circulación y vida futura. Cuando Theo muestra un dibujo circular que captura la atención de Karamakate, se revela que ambos han compartido de algún modo el mismo sueño de caapi, aunque a Theo nunca se le había “permitido tomar caapi” (*El abrazo* 41:00–42:00). La escena abre una posibilidad de mediación, pero una posibilidad ya comprometida por la violencia que la rodea: mientras parten por el río, un grito es absorbido por un disparo, dejando la “canción” de Theo atrapada entre la vida que pretende preservar y la muerte de la que no logra desprenderse.

De noche, el ritual de caapi desplaza la tensión del archivo epistémico hacia otra forma de saber: la escena no se abre con el dibujo ni con la visión de Theo, sino con la preparación material de la planta. Mientras unos trozos de liana hierven en una olla de cerámica sobre un fuego pequeño, Karamakate afirma que deben “hablar con el Maestro Caapi”, pues “él es el único que puede explicar” el sueño que ambos han compartido (*El abrazo* 42:30–42:50). Desde el inicio, el caapi no aparece como medicina, droga u objeto botánico, sino como interlocutor animado, cuyo saber exige una relación ritual antes que una explicación documental. La escena contrapone de inmediato la compostura de Karamakate con la incertidumbre de Theo: Karamakate se acucilla junto al fuego, sereno y casi escultórico; Theo permanece de pie en la oscuridad, con el rostro tragado por la sombra y la vegetación cerrándose a su alrededor, enfrentado a una forma de saber que ya no responde a la distancia del observador, al registro escrito ni a la prueba documental. Cuando Karamakate bebe primero, lo hace sin vacilar; aunque le dice a Theo que “beba sin miedo”, los ojos abiertos de Theo revelan el temor que ya lo domina (*El abrazo* 43:50–44:00). Su vómito inmediato vuelve corporal la epistemología del ritual: el saber ya no se ve, dibuja o archiva, sino que se padece en el estómago, la garganta, la voz y la respiración. Cuando Theo vuelve a levantar el recipiente, ahora con preocupación, Karamakate cierra los ojos, respira hondo y empieza a cantar (*El abrazo* 44:00–44:15). Frente al archivo que Theo había defendido como su “canción”, el ritual privilegia ahora la canción literal de Karamakate, hecha de ritmo, repetición y aliento encarnado. La alternancia entre ambos enfatiza dos disposiciones incompatibles ante el caapi: para Karamakate, vómito,

desorientación y oscuridad pertenecen a la transmisión; para Theo, se registran como pánico y amenaza. Karamakate percibe su resistencia e intenta guiarlo: “Tiene que soltarse” (*El abrazo* 45:05–45:15). Theo cierra los ojos, pero su rostro tenso delata una entrega obediente, no verdadera. Luego, cuando un meteoro cruza el cielo, Karamakate mira hacia lo alto, nombra la visión —“Watoíma”— y la sigue con los ojos; Theo, en cambio, aparece con la cabeza inclinada, la mirada desviada y los ojos cerrados ante una selva que ya se le ha manifestado (*El abrazo* 45:20–45:50). Karamakate registra la llegada sin temblar; Theo se agarra el cuello de la camisa, se balancea y murmura: “No quiero morir” (*El abrazo* 45:35–45:45). Su cuerpo se mueve, pero contra la selva, no con ella: atrapado en el miedo, la autopreservación y la necesidad de conservarse como sujeto intacto, no logra entregarse al caapi ni ver lo que ya ha aparecido.

A la mañana siguiente, el fracaso de escucha y aprendizaje se vuelve explícito cuando Theo atribuye el resultado del ritual a una falla del caapi, no a una incapacidad propia de recepción. Karamakate rechaza esa lectura: el caapi no permaneció en silencio; fue Theo quien no supo escucharlo. Aunque afirma que “nunca había sucedido antes”, su propia visión demuestra que el encuentro no estuvo vacío: vio al jaguar, quien le dijo que Watoíma se convirtió en boa al tocar la tierra y fue enviado para matar a Theo, aunque su enfermedad sigue siendo “otra cosa” (*El abrazo* 46:10–47:30). Ese vínculo entre Theo, jaguar y serpiente regresa al final de su viaje, cuando Karamakate quema la yakruna frente a él. Mientras Manduca y Theo retroceden hacia la canoa, la película corta a un jaguar que mata y devora una serpiente, como si exteriorizara el impulso de Theo de dominar lo que teme en vez de entrar en relación con la selva. La paradoja se vuelve decisiva cuando Theo grita, antes de que Karamakate queme la última yakruna: “¡Tú eres el del mandato! ¡Tú eres la serpiente!” (*El abrazo* 1:38:00–1:38:15). Theo queda figurado simultáneamente como jaguar y serpiente, depredador y presa, sujeto que busca saber y fuerza que se devora a sí misma; se convierte así en emblema de una extracción autodestructiva, donde la Amazonía es consumida en busca de poder y la violencia desatada allí retorna contra el mundo que la produjo. Al pescar pese a las prohibiciones de Karamakate—leyes invisibles de la selva fundadas en un saber ancestral que Theo no reconoce como tal—no se entrega a la serpiente, sino a la arrogancia posesiva que lo gobierna desde el principio. Su error consiste en confundir acceso con relación: puede entrar en la selva, mirar, registrar, pescar e incluso soñar con el caapi, pero no reconoce las obligaciones que harían de ese acceso una forma de vínculo y no de captura. Consume lo que no entiende y, al hacerlo, se devora simbólicamente a sí mismo.

Décadas después, la ingestión de caapi y yakruna por parte de Evan repite la estructura del fracaso de Theo, pero desde una relación ya transformada, aunque todavía ambigua, con Karamakate, la planta y la selva. Antes de llegar a la yakruna, los objetos de Theo retornan bajo otra forma: las cajas, el cuaderno y la brújula reaparecen como la maleta, el reloj, los archivos y el gramófono de Evan. Sin embargo, esta repetición introduce una diferencia decisiva. Mientras Theo sólo obedece parcialmente la orden de abandonar sus cosas, Evan arroja la maleta al río junto con sus archivos y su reloj, mostrando una disposición al desprendimiento que Theo nunca alcanza del todo (*El abrazo* 1:24:00–1:25:00). El único objeto que conserva no funciona principalmente como prueba de autoridad, sino como mediación afectiva. Cuando Karamakate le pide que se lo muestre, la escena evoca el episodio de la brújula de Theo e invierte su lógica: Evan revela un gramófono mientras la noche invade el encuadre, reactivando *Fitzcarraldo* para reconfigurar el sentido del objeto técnico. A diferencia del gramófono imperial de Herzog y de la brújula que Theo intenta controlar, el aparato de Evan se ofrece sin reclamar de antemano el monopolio de su significado. Cuando comienza a sonar diegéticamente *La creación* de Joseph Haydn, la música devuelve a Evan a la casa de su padre en Boston y a sus antepasados (*El abrazo* 1:25:40–1:27:00). El gramófono no se desprende por completo de su procedencia europea ni deja de ser una mediación ajena al mundo de la selva; su diferencia radica en que Evan lo ofrece como exposición íntima ante Karamakate. Conmovido por el sentimiento de Evan y por la música misma, Karamakate piensa en su propia tierra, su soledad y sus ancestros, hasta lamentar la desaparición de su pueblo. Así, el gramófono deja de funcionar simplemente como posesión imperial y se vuelve, por un momento, un medio de relación: su sonido vincula a Karamakate y Evan sin borrar la distancia que los separa y devuelve a Karamakate hacia Theo, como si la nostalgia misma se volviera un puente acústico entre 1909 y 1940.

Este paso del sonido a la memoria prepara la secuencia final y el segundo ritual de caapi, devolviendo el problema de la transmisión al cuerpo, la planta y la imagen. Mientras Evan y Karamakate reman hacia las formaciones rocosas monumentales, la música se adelgaza hasta volverse un silbido tenue e inquietante, como si la montaña misma empezara a hablar. La película pasa de lo horizontal a lo vertical: el río cede ante la roca, la navegación ante el ascenso, hasta que ambos llegan a la última yakruna, una sola flor que crece de una liana enroscada alrededor de un árbol de caucho muerto. La imagen condensa la paradoja de la transmisión ritual: la planta sagrada persiste adherida a un árbol marcado por la devastación extractiva, de modo que su supervivencia aparece inseparable de la muerte histórica que la amenaza. El conflicto que sigue recuerda la escena previa al ritual fallido de Theo, pero la respuesta de Evan introduce una diferencia decisiva: tras confesar su propósito militar-extractivo, se derrumba y empieza a ceder. Ese derrumbe no lo absuelve; más bien vuelve visible la condición incómoda de la transmisión final: Karamakate sólo puede comunicar el saber de la yakruna a alguien que pertenece al mismo mundo que amenaza con convertirla en arma. Una vez más, la ceremonia se inicia al anochecer y avanza en la oscuridad; la luz baja y la llama parpadeante reactivan la gramática visual de la escena con Theo, pero reorganizan la relación entre guía y aprendiz. Evan ya no enfrenta a Karamakate al otro lado del fuego: se arrodilla ante él, descentrado en el encuadre, sin camisa y de espaldas. Al pintar marcas circulares de jaguar sobre su espalda, Karamakate desplaza el saber hacia la piel, la postura y la vulnerabilidad del cuerpo, y explica que Evan ingerirá medora caapi, “el más potente de todos” (*El abrazo* 1:52:00–1:55:33). Mientras describe cómo la serpiente, “enorme” y “temible”, llevará al botánico a “lugares antiguos, donde la vida no existe, ni siquiera en embrión”, Evan escucha sin el pánico creciente de Theo: lo atraviesan, más bien, una gravedad respetuosa y un remordimiento ético (*El abrazo* 1:53:50–1:54:00). Cuando Karamakate le ordena “beba”, como antes le había ordenado a Theo, la vacilación de Evan proviene menos del miedo que del peso de lo que acaba de confesar (*El abrazo* 1:53:00–1:54:00). Cuando finalmente bebe, su reacción responde más a la potencia de la mezcla que al terror; casi de inmediato, cierra los ojos con una entrega más cercana a la compostura de Karamakate, como si pudiera concentrarse en algo más allá de sí mismo y, por eso mismo, “soltarse” de una manera que Theo nunca alcanza (*El abrazo* 1:55:10). Como sugiere la insistencia de Karamakate en el “abrazo”, la serpiente no ofrece un saber disponible desde afuera: rodea, absorbe y transporta a quien aprende. Theo, atrapado en el miedo a la muerte y en la necesidad de conservarse intacto, nunca entra en esa relación; Evan, en cambio, empieza a dejar entrar lo temible y queda preparado, con los ojos cerrados, para abrirse al mundo cósmico, fluvial y selvático que sigue.

Una vez iniciada la visión, la preparación ritual cede a una focalización subjetiva en primera persona: el realismo se disuelve y la conciencia alterada de Evan reconfigura la imagen amazónica desde una lógica onírica, sensorial y cósmica, donde el conocimiento ya no se explica, sino que se vuelve experiencia. Cuando Karamakate sopla polvo blanco en las fosas nasales de Evan, el encuadre cerrado, la cercanía de la cámara y la intensificación sonora alinean al espectador con su percepción y lo arrastran a la visión junto con él. Evan pierde la postura humana erguida, la distinción entre ver y ser visto y la frontera entre lo humano y lo animal, mientras la secuencia pasa del vuelo sobre la selva a una escala cósmica. Por eso, el abandono del blanco y negro, con su apariencia etnográfica y archivística, no funciona sólo como estallido estético, sino como materialización cromática de su metamorfosis: el saber deja de pertenecer al registro observacional y documental para convertirse en un régimen perceptivo que reordena el cuerpo de quien mira. Mientras la cámara se mueve sobre el espacio fluvial amazónico, la visión retoma un intercambio anterior en el que Karamakate le pregunta: “¿Cuántas orillas tiene este río?” (*El abrazo* 1:44:00–1:44:15). Evan responde: “Dos”, porque “uno más uno son dos”, pero Karamakate lo corrige: “Estás equivocado [...] tres, cinco, mil orillas [...] El río es hijo de la anaconda” (*El abrazo* 1:44:15–1:44:50). En la visión final, esa enseñanza deja de ser verdad abstracta y se vuelve, para Evan, percepción corporal. Las orillas dejan de contarse, el cauce se curva como serpiente y el color abre un régimen perceptivo donde río, serpiente, cielo y dosel ya no aparecen como entidades separadas, sino como intensidades de una misma vida relacional. Cerca del final, el joven Karamakate mira hacia la cámara mientras una luz blanca, casi devoradora, brota de sus ojos y de su boca hasta absorber el encuadre. La imagen parece devolverle al viejo chullachaqui, aunque sea por un instante, aquello que

había perdido: un saber dialógico, oral y transmisible. Pero esa reintegración no resuelve la paradoja del filme; la concentra. El saber que sobrevive allí no permanece intacto: pasa por el cuerpo de Evan, la voz de Karamakate, la visión inducida por la planta y, finalmente, la imagen cinematográfica; su transmisión exige transformación, y esa transformación lo expone a nuevas formas de captura.

Por eso, la secuencia final no sólo culmina el viaje perceptivo de Evan; también vuelve contra la propia película la pregunta que ha organizado todo su recorrido. El conocimiento que la visión presenta como corporal, relacional y no apropiable llega al espectador, precisamente, como espectáculo visible: espirales, patrones pulsantes, movimientos serpentinos, estrellas, tomas aéreas y formas cósmicas. El filme critica así el deseo de ver, poseer y extraer el saber amazónico sin atravesar verdaderamente el abrazo de la serpiente; pero, al traducir ese saber en una experiencia visual de maravilla e inescrutabilidad, roza la lógica que denuncia. La visión puede abrir una percepción otra, pero también ofrecer una Amazonía estetizada, sublime y consumible: un mundo indígena presentado como vestigio del pasado, al borde de la extinción, cuya resistencia parece desplazarse hacia manos forasteras. La ambivalencia se condensa en la serie de últimos que organiza el filme: la última yakruna, el último Karamakate, el último canto de un pueblo desaparecido. Aunque esta estructura sostiene la fuerza trágica de la película, también corre el riesgo de acercarse a lo que Candace Slater describe como un moderno “longing for a purity” y una “nostalgia for a seemingly more harmonious and simpler world”: un deseo que puede expresar una preocupación genuina por la selva y sus habitantes, pero que “often blunts actual indigenous voices” (Slater 6–7). Por eso, las imágenes finales no evocan plenamente el “peopled universe” que Evan parece empezar a percibir (Slater 20). Más bien, corren el riesgo de devolver la selva a un registro familiar de origen, trascendencia e inefabilidad: un paisaje vuelto maravilloso precisamente por su distancia de la relación humana ordinaria. En este sentido, la película misma amenaza con convertirse en un chullachaqui: un doble visual que preserva imágenes, palabras y ecos de la vida amazónica mientras los separa de las relaciones vivas que les daban sentido. La Amazonía que deja *El abrazo de la serpiente*, por tanto, no es simplemente la tierra ancestral indígena de Karamakate, ni el “jardín escondido” de botánicos como Evan, ni el “cofre de tesoros” para etnógrafos como Theo (Rodríguez, “Naturaleza/Nación” 40). Tampoco es sólo el “humongous ungovernable void” (Rodríguez, “The Void” 166) ni plenamente el territorio cosmopolítico de las luchas indígenas contemporáneas. Es una zona de contacto en el sentido más denso: atravesada por transmisión y pérdida, intimidad y violencia, escucha y extracción.¹ Allí, serpiente y jaguar se atraen y se devoran; los relatos indígenas pasan de boca en boca, pero también de cuaderno en cuaderno, de archivo en archivo, de imagen en imagen; y cada intento de preservar el conocimiento amenaza con transformarlo. Es una Amazonía menos espacio que lugar, cuya narración exige menos captura que escucha, menos posesión que abrazo.

¹ Retomo el concepto de “zona de contacto” de Mary Louise Pratt: un espacio social donde culturas distintas “se encuentran, chocan y forcejean entre sí” bajo relaciones de poder asimétricas, como las del colonialismo y sus secuelas (Pratt 34; traducción mía).

Obras citadas

El abrazo de la serpiente. Dirigida por Ciro Guerra, Ciudad Lunar, 2015.

Pratt, Mary Louise. "Arts of the Contact Zone." *Profession*, 1991, pp. 33–40. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25595469.

Rodríguez, Ileana. "Naturaleza/Nación: Lo salvaje/civil escribiendo Amazonia." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 23, no. 45, 1997, pp. 27–42. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/4530889>.

Rodríguez, Ileana. "The Void." *Transatlantic Topographies: Islands, Highlands, Jungles*, University of Minnesota Press, 2004, pp. 165–98.

Slater, Candace. "Visions of the Amazon: What Has Shifted, What Persists, and Why This Matters." *Latin American Research Review*, vol. 50, no. 3, 2015, pp. 3–23. DOI: 10.1353/lar.2015.0039.