

ESCULPIR EL TIEMPO

Un largometraje documental de JUAN JOSÉ LOZANO
Una producción de RTVC - SISTEMA DE MEDIOS PUBLICOS
MEDIO DE CONTENCION PRODUCCIONES

PROPUESTA DE COPRODUCCION / 28 de agosto 2025

Ficha técnica
Título de la producción: Esculpir el tiempo
Idioma: español, alemán
Formato de rodaje: 4K
Formato final: DCP
Clasificación: Largometraje
Duración estimada en minutos: 90
Tipo de producción: Documental
Género cinematográfico: Investigación

Sinopsis >

Al sur de Colombia, en el corazón del Macizo colombiano, allí donde la cordillera de los Andes se quiebra en tres y nacen los ríos más importantes del país, una civilización sin nombre dialogó con la eternidad. El Pueblo Escultor asentado en las ricas mesetas y valles profundos del Alto Magdalena, que hoy llamamos San Agustín, Uyumbe, Isnos o Tierradentro, talló en piedra volcánica una extraordinaria colección de divinidades y seres híbridos con la misión de custodiar el umbral de la muerte. El más vasto complejo de monumentos religiosos y esculturas megalíticas de la América prehispánica y una de las más enigmáticas y desconocidas necrópolis arqueológicas en el mundo.

Hoy, la inminente restitución de una treintena de estas estatuas, desenterradas y desterradas durante un siglo en un museo de Berlín, se convierte en la puerta de entrada a una fascinante aventura de investigación científica. Más allá de la tensa lucha diplomática por la dignidad en un contexto de descolonización y resignificación de la memoria, la película nos sumerge en un verdadero thriller arqueológico en el que una nueva generación de miradas intenta leer de nuevo las cicatrices de la piedra para descifrar el alma de un pueblo que esculpió el tiempo buscando acompañar a sus muertos en su viaje hacia la eternidad.

La película es ese viaje: el intento de esculpir el tiempo una vez más, con la esperanza de que, en medio de este conflicto de memorias, el regreso de unas piedras nos muestre el camino de regreso a nosotros mismos.

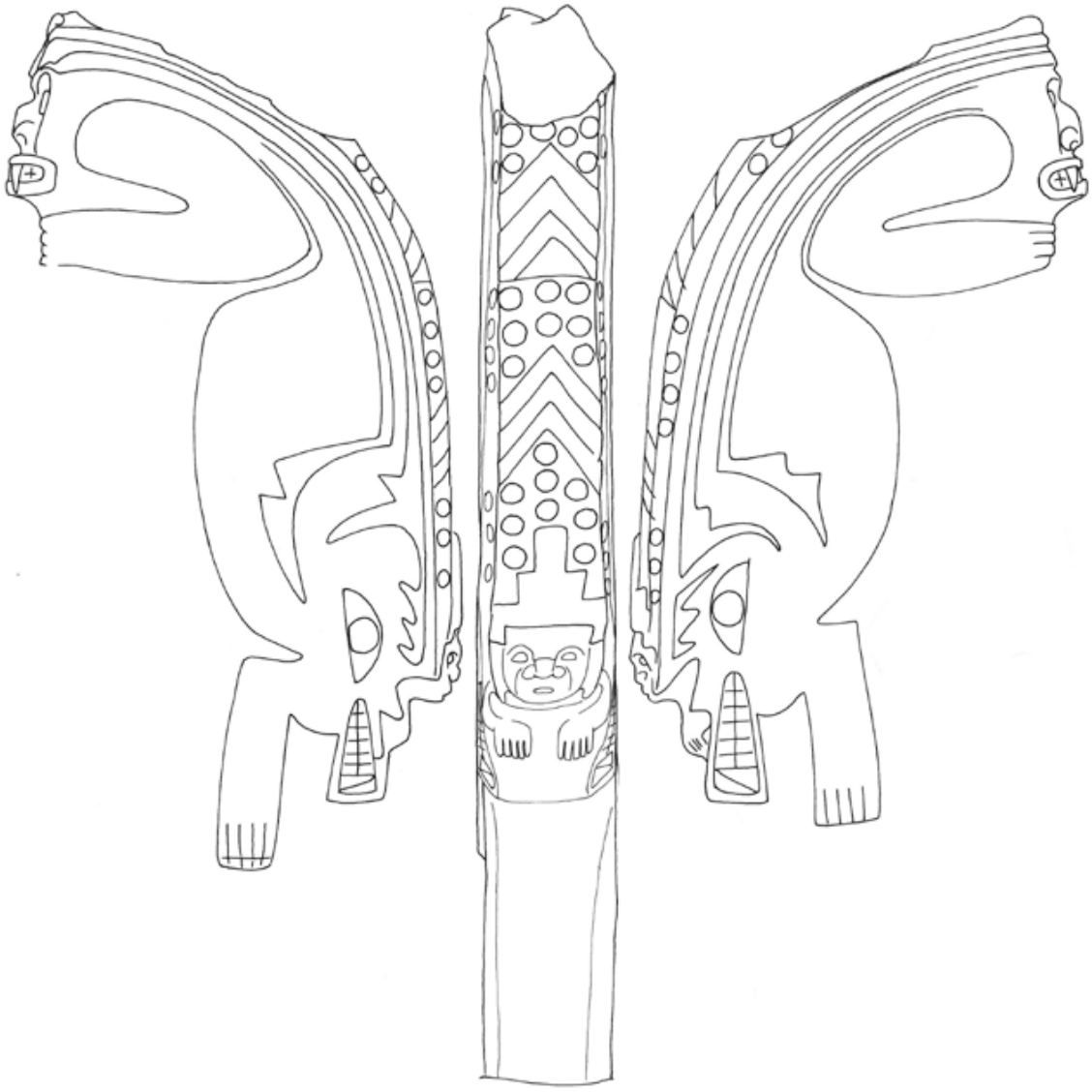
Equipo técnico >

Productores Hollman Morris, RTVC – Sistema de <medios Públicos
Manuel Ruíz Montealegre, Medio de Contención Producciones
Guion y dirección Juan José Lozano
Investigación Juan José Lozano & Stephan Kroener
Dirección de fotografía Mauricio Vidal (Col) & Yoan Cart (Fran.)
Sonido directo Isabel Torres (Col) & Carlos Ibañez (Col)
Montaje Ana Acosta (Col)

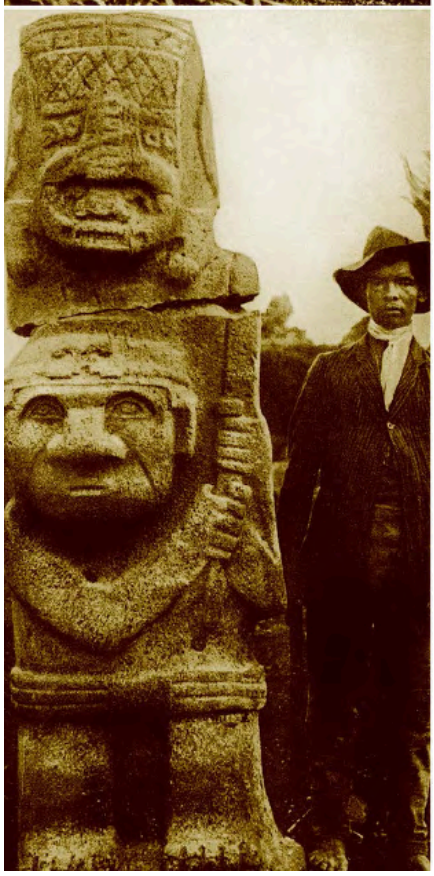
Enlace propuesta audiovisual
https://vimeo.com/1113912928/

Contenido

Informe estado de desarrollo – pág 4
Tratamiento – pág 6
Motivación – pág 11
Estructura narrativa – pág 12
Biofilmografía del director – pág 24
Biofilmografía de la productora – pág 28
Nota de producción – pág 29
Cronograma – pág 30
Presupuesto y plan de financiación – pág 30







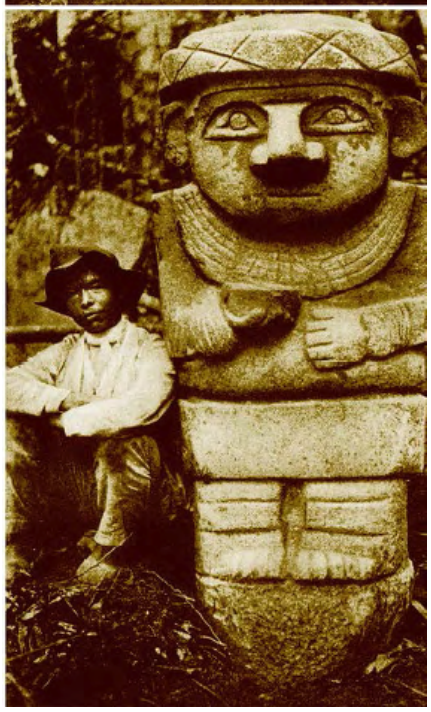
Si bien la idea de un documental alrededor del Pueblo Escultor y de la restitución de treinta estatuas extraídas hace cien años por el etnólogo alemán Konrad Preuss, rondaba nuestras conversaciones desde hace un buen tiempo, el desarrollo de este largometraje solo comenzó en diciembre de 2024, pocos días después de que el Estado colombiano expresara por primera vez de manera oficial su voluntad de repatriar las estatuas de San Agustín desde el Museo Etnográfico de Berlín. Desde entonces, y aguijoneados por la cuenta regresiva que marca el final de la actual administración en agosto de 2026, el proyecto se ha desarrollado como una excavación en sí misma: una investigación a dos niveles que busca desenterrar tanto las capas del enigma arqueológico del Pueblo Escultor como las complejas tramas del thriller geopolítico que su despojo ha generado. Nuestra metodología ha consistido en un trabajo simultáneo en dos ejes que se alimentan mutuamente y que han dado forma al proyecto actual de la película:

1. Eje científico-arqueológico: Comprendiendo que el corazón de la narración es el enigma del Pueblo Escultor, esta línea de trabajo se ha basado en una inmersión profunda en la bibliografía existente y en un diálogo sostenido con la comunidad científica. A través de conversaciones con los científicos que lideran el trabajo de investigación en la región del Alto Magdalena (San Agustín, Uyumbe, Isnos, Tierradentro…) como los arqueólogos Víctor González y Juan Pablo Ospina, hemos accedido a hipótesis en desarrollo y a los detalles de su trabajo de campo. Hemos profundizado con Héctor Llanos en los modelos de hábitat; con Luisa Fernanda Herrera en el análisis de las formas de agricultura y relacionamiento con su entorno; con César Velandia y Diana Mendoza sobre la simbología de la piedra; y con Fernando Montejo sobre el fascinante contrapunto que ofrecen los hipogeos y la pintura rupestre de Tierradentro.
Este diálogo cercano ha sido fundamental para el proceso de construcción de personajes con su respectiva carga dramatúrgica, mucho más allá de su simple rol de “portadores de una palabra científica”. Entendiendo que esta es una película coral, hemos buscado figuras cuyos roles y discursos encarnen las tensiones centrales del relato. No se trata solo de encontrar *expertos*, sino de identificar a los *personajes* de nuestro teatro documental.

2. Eje periodístico-diplomático: Para entender y capturar con rigor el thriller geopolítico, hemos desarrollado una investigación periodística binacional, gracias a la colaboración estrecha con el historiador y periodista alemán Stephan Kroener. Su “mirada desde adentro” nos ha permitido, por un lado, rastrear archivos en Alemania sobre la expedición de Konrad Preuss a Colombia entre 1913 y 1919 y la historia de las colecciones dentro de la Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano (SPK). Y por el otro, analizar el paisaje político y mediático alemán, monitoreando la postura de los diferentes partidos, la cobertura de la prensa sobre los debates de restitución y el impacto de eventos clave, como la recomposición del gobierno alemán en febrero de 2025 y la llegada de figuras conservadoras, cercanas a la extrema derecha, muchas veces opuestas a cualquier proceso de restitución y que modificó el equilibrio de fuerzas en el Ministerio de Cultura, encargado de la gestión de las colecciones etnográficas en el SPK. Este trabajo sostenido y de largo aliento, nos ha permitido comprender las posturas y las fuerzas en juego del lado alemán evitando una visión maniquea del conflicto. Entender las complejas lógicas institucionales y políticas que operan en Berlín es la garantía de una buena y fluida organización de los rodajes que adelantaremos allí.







Tras siete meses de desarrollo intensivo, el proyecto ha alcanzado una fase de gran madurez. La investigación está consolidada, la estructura narrativa en tres hilos está claramente definida, los personajes y sus discursos han sido profundamente desarrollados y, lo más importante, tenemos una visión formal clara para la realización. Es de esta doble investigación que ha emergido la estructura de la película articulada alrededor de tres hilos narrativos entrelazados:

El primer hilo es el thriller geopolítico que se juega en tiempo real. La película sigue la batalla diplomática liderada por el gobierno de Gustavo Petro, una lucha del Sur Global que exige dignidad. Aquí hemos identificado y dibujado personajes como Alhena Caicedo (directora del Instituto colombiano de antropología e historia – ICAHN), representante de la nueva postura de un Estado que reclama su soberanía, es la *fiscal* que, armada con los archivos, construye pacientemente el caso contra un siglo de despojo; o Hermann Pärzinger (presidente saliente de la Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano – SPK), el *"guardián del templo"* de una visión museística universal que se siente asediada. El relato sigue las negociaciones, la presión de la sociedad civil liderada desde San Agustín por David Dellenback y Martha Gil, y el punto de inflexión que representa la llegada de la nueva directora de la SPK, Marion Ackermann, al proceso de restitución.

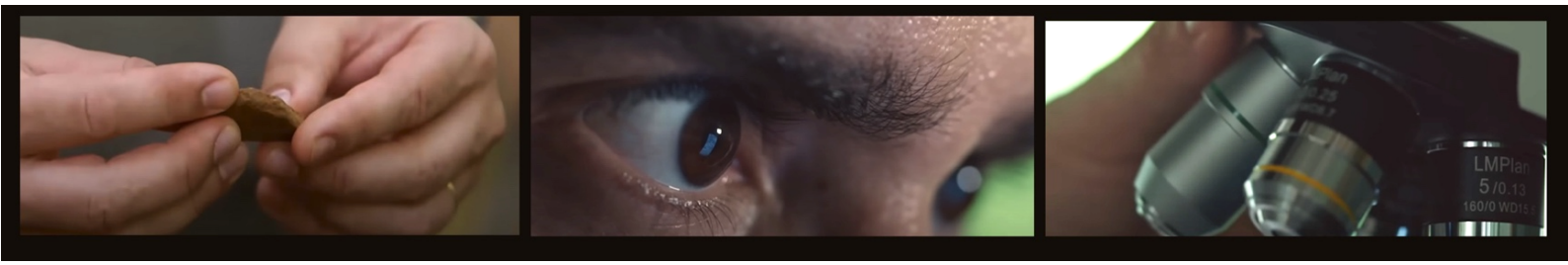
El segundo hilo narrativo es el viaje a la memoria de una herida del siglo 20. Nuestra investigación de archivo en Colombia y Alemania nos ha permitido reconstruir la biografía de las propias estatuas: su brutal extracción por Konrad Preuss en 1913, quien no dudó en cortar algunas piezas y apoyarse en la "guaquería" local; su increíble odisea a través de dos guerras mundiales en una Europa que prometía ser un santuario de protección para las estatuas y resultó una trampa, con la probable pérdida de piezas en los búnkeres de Berlín; y la paradójica historia de cómo la arqueología, con la llegada de Paul Rivet a Colombia en 1942 y su concurso para la creación de la Escuela de antropología que luego se transformó en el actual ICAHN, pasó de ser una ciencia de conquista a una herramienta de construcción de la identidad nacional.

El tercer hilo, el corazón de la película, es la inmersión hipnótica en el enigma del Pueblo Escultor. La narración sigue los pasos y los gestos de los *"detectives"* de la historia, encabezados por el arqueólogo Víctor González, en su búsqueda de respuestas. ¿Quiénes eran los integrantes de esta sociedad que, como lo demuestran los estudios sobre los vestigios vivían de manera humilde, pero morían de forma grandiosa? ¿Cuáles eran los códigos secretos de su lenguaje de piedra? ¿Por qué desaparecieron? La película acompaña diferentes misiones científicas en terreno y laboratorio (excavación; datación de pinturas en Tierradentro a través de técnicas de arqueomagnetismo; levantamiento de fotogrametrías y cartografía del terreno; identificación, clasificación y análisis de evidencias cerámicas y líticas; análisis de lípidos en restos de cerámica y proyecciones de dietas alimenticias; composición de tableros animados de la transformación del territorio y su demografía a lo largo del tiempo…).

Gracias a este delicado trabajo de desarrollo estamos pues listos para comenzar grabaciones. El rodaje arrancará en octubre de 2025 con la primera reunión oficial entre la nueva dirección de la SPK y la delegación del ICANH en Berlín. Este encuentro es el levantamiento del telón de nuestro teatro documental, en el que buscaremos que el viaje de estas piedras nos confronte con la pregunta final que articula todo el proyecto: cuando pedimos que nos devuelvan unas estatuas, ¿qué estamos pidiendo que nos restituyan en realidad… un objeto, un alma, o la posibilidad de volver a imaginar nuestro futuro?

Nota: Algunas de las imágenes que acompañan este dossier vienen del proceso de investigación y desarrollo; otras son imágenes de referencia.

Este proyecto de película documental parte de una voluntad de escucha, pero su ambición va más allá del testimonio. La película se concibe como una arqueología de la mirada. No nos limitaremos a acompañar el viaje físico de las estatuas; nos sumergiremos en el viaje de las percepciones que han intentado definirlas. Excavaremos en las capas de significado que cada época ha depositado sobre estas piedras: la mirada colonial que las vio como curiosidades exóticas, la científica que las midió y clasificó, la política que las convirtió en emblemas de una lucha por la dignidad, la mirada ancestral que siempre las ha sentido como seres vivos. Cada decisión formal será una herramienta para deconstruir estas miradas y revelar las tensiones que existen entre ellas. El viaje de la película solo tendrá sentido si, al final, nuestra propia mirada como espectadores ha sido transformada.



1. El dispositivo teatral: Un drama suspendido en el tiempo profundo

La película se construye como un gran teatro de la condición humana, donde el verdadero escenario no es un lugar, sino una dimensión: el tiempo profundo. Las estatuas del Pueblo Escultor no son elementos de utilería ni de decorado; son las protagonistas silenciosas e inmemoriales, el espacio escénico dentro del cual una sucesión de actores efímeros viene a representar su drama. Nuestros personajes contemporáneos entran en esta escena suspendida, cada uno defendiendo con una pasión absoluta un libreto que creen definitivo: el de la reparación histórica, el de la ciencia universal, el de la dignidad nacional. La cámara capturará la intensidad de sus actuaciones, pero siempre será consciente de la escala temporal. Un primer plano registrará la urgencia en el rostro de un diplomático, pero el foco se desplazará sutilmente para revelar, en el fondo, la silueta impasible de una estatua que ha escuchado argumentos similares durante siglos.

A este escenario de actores vivos se suman los fantasmas. El archivo no será una ilustración, sino un personaje en sí mismo, una fractura en el tejido del presente. El grano de una fotografía, la tinta desvaída de una carta, irrumpirán en la nitidez de la imagen digital. Konrad Preuss y Paul Rivet se convertirán en actores activos de este drama, sus voces y miradas confrontándose con las de los protagonistas actuales. Y este teatro vivo vibra con la combustión de un motor dramatúrgico implacable: la cuenta regresiva. El regreso de las estatuas, previsto para 2026, impone un ritmo de thriller, contrastando la respiración geológica de las estatuas con el pulso acelerado de la política moderna. Es en este choque de temporalidades donde reside la tragedia y la belleza de la historia que queremos contar: la de un drama humano, fugaz y desesperado, representado bajo la mirada serena e infinita de la eternidad.

2. La moviola de la memoria: El montaje como escritura

Las estatuas del Pueblo Escultor no son simples vestigios del pasado: encarnan una cartografía de lo sagrado, una forma de pensamiento sobre el mundo, un intento de representar lo invisible. Fueron concebidas como portales que organizan el tiempo y el espacio… de la misma manera en que lo hace el cine.
La estructura narrativa que imaginamos para esta película sigue esta misma lógica. Una narración que nos llevará de un oscuro sótano en Berlín hasta las húmedas y coloridas montañas del Macizo Colombiano, pasando por museos, laboratorios de arqueología, archivos polvorientos y reveladores, ríos caudalosos, oficinas y pasillos de edificios oficiales, puertos, hangares, calles... sin ninguna linealidad cronológica que respetar. Como en las excavaciones arqueológicas donde cada fragmento nos revela una capa diferente, una mirada nueva. Donde el tiempo no avanza… circula. Como la memoria. Como el cine.

Es precisamente por esta razón que, en una película coral como esta, donde la historia no reposa sobre los hombros de un único personaje emblemático, sino que emerge de una polifonía de voces, tiempos y tensiones, el verdadero guion se escribe en la sala de montaje. El montaje es nuestra herramienta para dar forma a este relato complejo, para tejer los hilos de la historia en una sola urdimbre coherente y cargada de sentido. Para ello, la sala de montaje se convertirá en nuestra moviola de la memoria: un espacio artesanal donde los tres hilos narrativos —el thriller geopolítico, la odisea histórica y la investigación arqueológica— serán tratados como rollos de película de distintas texturas para ser cortados, empalmados y superpuestos, no para explicar, sino para crear resonancias.

Este tejido seguirá la lógica de un chumbe indígena: un cinturón ceremonial donde cada hilo de color, al cruzarse con los otros, genera un nuevo diseño, un nuevo significado. La película abrazará un montaje por asociación, un viaje dialéctico a través del tiempo. Cada corte será como remover una capa de tierra para revelar una conexión inesperada entre un fragmento del presente y un vestigio del pasado, invitando a la audiencia a ser una exploradora activa en la compleja topografía de la memoria.

3. La paleta audiovisual: Filmar el choque de dos mundos

La identidad audiovisual se construirá sobre el conflicto entre dos formas de habitar el mundo: el mundo de la **razón** y el mundo del **mito**.

La mirada clínica que filma el mundo de la razón: Para el lenguaje del poder, de la institución y la historia escrita, usaremos planos fijos, con composiciones rigurosas y luz controlada. Esta cámara, casi estática, imita la lógica del mundo que filma: un mundo que busca ordenar, clasificar y contener la realidad en vitrinas y argumentos legales. El sonido será igualmente nítido, aséptico, casi metálico, priorizando la claridad de la palabra.

La mirada sensorial que filma el mundo del mito: Para el lenguaje del territorio, de la memoria ancestral y lo invisible, la cámara se convertirá en un cuerpo que siente. Será una cámara al hombro, orgánica, que respira, que acaricia la textura de la piedra con lentes macro, que reacciona al entorno. El sonido será su contraparte: una experiencia inmersiva y polifónica donde el viento es un personaje y los cantos rituales nos sumergen en un estado de percepción, no de comprensión.

El dron como puente: Entre estas dos maneras de filmar, el uso del dron será fundamental para trascender la escala humana y "dibujar" la imponencia de esta geografía sagrada. Será nuestro ojo de cóndor, sobrevolando las vastas mesetas y los cañones profundos del Alto Magdalena

para revelar no solo la majestuosidad del paisaje, sino la lógica territorial de los asentamientos. Las tomas aéreas nos mostrarán cómo las necrópolis no son puntos aislados, sino que están íntimamente conectadas con los ríos, las montañas y los ciclos de la naturaleza. En un nivel más íntimo, el dron nos permitirá *envolver* en un vuelo lento y circular alguna estatua imponente y solitaria, revelando su tridimensionalidad, su textura y la manera en que se erige como un centinela silencioso frente a la inmensidad del paisaje. O, utilizado de manera audaz en la profundidad de los hipogeos de Tierradentro. Convirtiéndose en nuestra mirada subjetiva, que se adentra en la sinuosidad de sus laberintos y que revela los deslumbrantes diseños geométricos pintados en las paredes. Un vuelo que busque una sensación de vértigo, de descubrimiento, de intrusión en un útero cósmico.

La fuerza de la película residirá en el choque constante entre estos dos mundos audiovisuales. El corte abrupto desde un plano fijo y silencioso de una vitrina en Berlín a un plano al hombro, tembloroso y barrido por el viento en los cañones del Alto Magdalena, no será una simple transición. Será un choque sensorial y filosófico que la audiencia sentirá físicamente. La tensión de la cuenta regresiva, marcada por un pulso rítmico o un zumbido de baja frecuencia, será el único elemento sonoro que contamine ambos mundos, recordándonos constantemente la urgencia del drama humano que intenta imponer su ritmo sobre el tiempo geológico de la piedra.



4. La Animación: una herramienta forense y poética

Mi experiencia en películas como ***Sabogal*** (de la que no estoy satisfecho con el resultado, pero de la que rescato un invaluable trabajo de aprendizaje y de juego con las herramientas) o la más reciente, ***Selva Roja****,* me ha enseñado que la imagen animada no es un recurso estético, sino una formidable herramienta narrativa, con una poderosa capacidad poética de evocación para acceder a espacios y memorias en conflicto. Para expandir la experiencia sensorial, la nuestra como autores-realizadores, pero, sobre todo, la de la audiencia. En este relato, la

animación será una de las bobinas clave de nuestra moviola, permitiéndonos acceder a temporalidades que la cámara no puede capturar.

Independientemente de la técnica que terminemos utilizando, la línea gráfica de la animación será deliberadamente sobria, buscando un estilo que evoque la precisión de los grabados científicos de comienzos del siglo 20. Esta es una decisión conceptual: la animación no debe jamás competir con la exuberancia sobrecogedora del paisaje andino ni con la monumentalidad de las propias estatuas. Su función principal será la de actuar como una prolongación del gesto científico: una herramienta para hacer visible y comprensible la data abstracta que los equipos de investigación generan en el terreno.

Algunos ejemplos de la manera en que la animación puede ser usada dentro de la narración:

1. *El palimpsesto temporal: la animación como cartografía de la memoria.* Prolongando el trabajo científico de levantamiento de mapas geológicos del territorio a lo largo del tiempo, imaginamos secuencias donde la animación se convierte en un instrumento cartográfico para visualizar las capas de historia que habitan un mismo paisaje. Sobre un plano aéreo filmado con dron, la animación trazará, a partir de la información científica, como una tinta invisible que se revela, los senderos del Pueblo Escultor y su evolución demográfica a lo largo de los siglos. Luego, sobre la misma imagen, se superpondrán los dibujos y mapas de los primeros exploradores y las rutas de la expedición de Preuss. Finalmente, todo se disolverá en la nube de puntos de la fotogrametría moderna. La animación nos permitirá así leer el territorio como un palimpsesto, un texto reescrito a lo largo de los siglos, haciendo visible en un solo plano cuatro milenios de presencia humana.

2. *La geometría sagrada: la animación como instrumento de análisis.* Aquí, la animación se convierte en una herramienta forense para descifrar el pensamiento del Pueblo Escultor: una estatua renderizada en un espacio 3D neutro que gira lentamente. Sobre su superficie, la animación proyectará en tiempo real los diagramas de la “proporción áurea” y los ejes de simetría que la estructuran, tal y como los ha estudiado el arqueólogo César Velandia. Veremos las líneas de fuerza, las espirales, la gramática visual oculta en la piedra. La animación no inventa, revela; no es una fantasía, sino la disección visual del sofisticado universo intelectual que dio vida a estas obras.



3. *La cosmovisión en movimiento: la animación como evocación del mito.* Ninguna de las estatuas será animada como un personaje. Animaremos los símbolos que contienen. Así, los motivos iconográficos —el jaguar, la serpiente, el águila— se desprenderán sutilmente de la piedra y se transformarán en representaciones abstractas del universo espiritual del Pueblo Escultor, conectándolos visualmente con las estrellas, los ríos y las montañas. Será una forma poética de traducir su cosmología, de dar movimiento no a la piedra, sino a la energía que esta representa.

4. *La mano del artesano: la animación como vínculo empático.* Finalmente, usaremos la animación para conectar con el gesto creador. Esta secuencia no buscará el realismo, sino la esencia del acto. Veremos manos abstractas, casi espectrales, dibujadas con el trazo de un grabado, golpeando una piedra que se desprende en esquirlas de luz. El diseño sonoro será clave: el golpe seco y rítmico, la respiración de quien esculpe, el pulso de la creación. No es una lección sobre cómo se tallaba la piedra; es una inmersión sensorial en la energía, la intención y la materialidad de un acto que era, a la vez, un trabajo, un arte y un ritual sagrado.

En definitiva, la animación es una herramienta narrativa fundamental, indispensable para nuestra arqueología de la mirada. Nos permitirá darle presencia a lo ausente, sustancia a lo abstracto y cuerpo a la memoria, haciendo de este documental una experiencia cinematográfica total e inmersiva.

La forma como excavación

Aquí la forma no acompaña al contenido; la forma ***es*** el contenido. Cada decisión de realización —el dispositivo teatral que suspende a sus actores en el tiempo profundo, la moviola que teje la memoria como un chumbe, la colisión de una cámara clínica con una sensorial, el uso forense de la animación y el archivo— no es un simple recurso estilístico. Son las herramientas de nuestra excavación.

Creemos que la única manera de ser fieles a esta historia es que la película misma sea un acto arqueológico. No se trata solo de mostrar una investigación, sino de invitar al público a experimentar el vértigo de excavar: a través de las capas del tiempo, de los relatos en disputa, de las miradas que han construido y deconstruido la memoria de estas piedras... El objetivo final es que este viaje a través de la historia de unas piedras nos confronte con la pregunta más profunda de todas: ¿qué significa, para cada uno de nosotros… para todo un pueblo, el acto de restituir la propia memoria?



Mi viaje como cineasta ha estado atravesado desde siempre por las cicatrices de la memoria violenta de mi país. Durante años, mi cámara ha intentado descifrar las huellas de un conflicto que parece eterno y el peso de la impunidad. He habitado con obstinación el ruido de la historia reciente, un estruendo de balas y de voces rotas. Sin embargo, mi último trabajo documental, *Chiribiquete, un viaje a la memoria ancestral de América*, representó un punto de inflexión, una puerta de entrada a una memoria mucho más antigua, escrita con pigmentos y trazos sobre las piedras. Esa experiencia fue para mí una revelación. Me empujó a alejarme del fragor de la historia reciente para aprender a escuchar los susurros del tiempo profundo. Y en esa escucha, paradójicamente dentro de los formatos rígidos de la televisión *mainstream*, me reencontré con la esencia de mi oficio; redescubrí el placer de ser simplemente un puente al servicio de un relato, despojado de esa vanidad de autor que a menudo parasita los discursos hasta vaciarlos de sentido. *Chiribiquete* me recordó que la fuerza no siempre está en lo que se grita, sino en lo que se escucha.

Esta nueva aventura, sobre las estatuas del Pueblo Escultor y su largo exilio en Berlín, es la continuación lógica de este ejercicio de escuchar para contar. Una historia que me permite, por fin, unir las dos obsesiones que han marcado mi trabajo: la crónica de una violencia—la del despojo, la de la negación, la de una herida colonial que sigue supurando— con el testimonio de un acto de creación de una potencia sobrecogedora. Aquí, la mirada forense que he aprendido a aplicar sobre los crímenes del conflicto armado puede ahora posarse sobre el misterio de la creación.

Lo que me obsesiona de esta historia no es solo su enigma ancestral, sino las pasiones que despierta hoy. Tejer un relato documental puramente arqueológico no me interesa; lo que me mueve es el drama humano que vibra alrededor de estas piedras. Porque, y esta es la premisa central de la película, no puede haber restitución sin conflicto, y no hay conflicto sin memoria en disputa. ¿Qué nos revelan estas batallas contemporáneas alrededor de los objetos, de los símbolos, del lenguaje? ¿Qué fisuras dejan ver en el tejido social de nuestras sociedades?

Como muchos colombianos, crecí de espaldas a este pasado. Fue la historia del exilio de estas estatuas, lo que me atrapó, porque en su viaje forzado vi un espejo dolorosamente preciso de la propia Colombia: un país fragmentado, exiliado de sí mismo, donde el “país oficial” de las élites ha ignorado sistemáticamente al “país profundo” de los territorios y las memorias ancestrales. Por eso, hacer esta película hoy es una necesidad personal y política. Es la oportunidad de registrar una conversación difícil pero imprescindible sobre nuestra identidad, sobre las heridas que nos definen y sobre la posibilidad de una reparación.

Mi motivación más profunda es filmar este acto, no como un final feliz, sino como el comienzo de un diálogo complejo. Quiero que esta película sea un viaje para quien la vea, una oportunidad para reconciliar la Colombia que sufre con la que crea, la que resiste con la que sueña, para que, al final, el relato de unas piedras que regresan a casa nos muestre un camino para que, como pueblo, también podamos empezar a regresar a nosotros mismos.

Notas:

- *Las diferentes escenas aquí esbozadas, que articulan cada uno de los tres hilos narrativos, son el resultado de nuestra discusión permanente con los personajes de la película y de una observación atenta y propositiva, no solo de los discursos que cada uno de ellos encarna, sino de su manera de estar y de habitar los mundos y los universos en los que viven.*
- *Este documento de trabajo debe ser entendido como un mapa de navegación de lo que iremos a buscar con la cámara y el montaje, y no como como la transcripción fiel de una realidad a la que nos asomaremos con los ojos y los oídos abiertos, y de la que volveremos, sin lugar a duda, transformados.*
- *Algunas de las imágenes que acompañan este dossier vienen del proceso de investigación y desarrollo; otras, son imágenes de referencia.*

Un relato en tres tiempos

La película se articula como un thriller narrado en tres tiempos que se entrelazan para revelar las múltiples capas de un mismo misterio. El **presente** es un thriller geopolítico sobre el regreso de las estatuas, una tensa partida de ajedrez contra el tiempo. El **pasado reciente** es la crónica de una herida colonial, la biografía de un exilio y el nacimiento de una conciencia nacional. El **tiempo profundo** es una inmersión hipnótica en el enigma de la civilización que esculpió las piedras para dialogar con la eternidad.

Hemos estructurado estos tres tiempos narrativos en once capítulos diferentes que se articulan de manera no lineal. Es una estructura que sigue los devaneos de una excavación arqueológica, donde cada descubrimiento en una capa del suelo ilumina las otras, creando una dramaturgia que transforma progresivamente la pregunta inicial ¿qué significa, en realidad, restituir la memoria?

Capítulo 1. La demanda de regreso. El presente es un campo de batalla. Una lucha silenciosa se libra en los pasillos del poder entre Bogotá y Berlín. La tensión de la cuenta regresiva es palpable. Por primera vez en un siglo, los planetas políticos parecen haberse alineado: en Colombia, un gobierno progresista que ha hecho de la dignidad de la memoria una bandera; en Alemania, una nueva coalición de gobierno liderada por el canciller Friedrich Merz, que ha mostrado una inédita disposición al diálogo. Pero esta alineación es frágil como el cristal. Las elecciones presidenciales de 2026 en Colombia y las presiones internas que ya enfrenta el nuevo gobierno alemán convierten esta oportunidad en una ventana de tiempo muy estrecha. Para el presidente Petro, un fracaso en esta gestión no es una opción. La partida se juega en dos tableros a la vez, y en ambos, el reloj avanza inexorablemente hacia el fin de una oportunidad que podría no repetirse en décadas.

En este tablero de ajedrez, la antropóloga **Alhena Caicedo**, directora del Instituto Colombiano de Antropología e Historia – ICANH, mueve sus piezas. Su personaje encarna, más allá de la funcionaria eficaz, el de una investigadora infatigable, conocedora de su país y de sus luchas por una identidad multicultural y pluriétnica, a quien el momento político la ha convocado a una cita con la historia. En su oficina en Bogotá, un espacio de silencio y estudio que contrasta con el fervor de las calles, los archivos se convierten en su principal aliado. Sobre una mesa de luz, despliega su arsenal: facsímiles de los diarios de campo de **Konrad Preuss**, mapas y cables diplomáticos que revelan la mirada colonial de una época. Su trabajo no es solo buscar justicia, es reconstruir la escena de un crimen intelectual. Su voz es serena pero firme: *“Pedimos la restitución porque estas estelas de piedra fueron extraídas de nuestro territorio en un contexto de total asimetría de poder... No son objetos de arte. Son seres de memoria. Restituirlas es reparar una herida.”*

En Berlín, el conflicto se encarna en dos figuras. Por un lado, la resistencia de una línea dura de la protección del patrimonio, representada por **Hermann Pärzinger**, presidente saliente de la Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano (SPK), que defiende la doctrina del museo universal: *"No creemos que las obras pertenezcan por naturaleza a su lugar de origen. Pertenecen a la humanidad entera. Hoy existe una oleada de 'restitución-manía' ideológica que quiere desmantelar los museos occidentales en nombre de una culpabilidad histórica."*

Frente a él, la nueva directora, **Marion Ackermann**, una mujer atrapada entre la herencia de su institución y la presión ética de los nuevos tiempos. Su encuentro con Alhena *(previsto para finales de octubre/2025)* en el Humboldt Forum de Berlín, donde reposan las estatuas, será un choque de mundos donde resonará el pensamiento de la comunidad de San Agustín: *"Las estatuas no son objetos, son ancestros exiliados, lejos de su entorno natural."*



Capítulo 2. El universo sellado. Para entender la fuerza de la expresión *"traer a los ancestros" a casa*, es importante conocer quiénes eran, de dónde los arrancaron. El relato abandona entonces los salones y oficinas de museos de Berlín y Bogotá, dejando atrás el murmullo de la estrategia política, para viajar al sur, hacia el Alto Magdalena, en el Macizo Colombiano. Allí, la tierra misma toma la palabra. El aire se enrarece, el verde se vuelve más profundo, magnético… el tiempo aquí no se mide en calendarios políticos, sino en eras geológicas.

El corazón del Parque Arqueológico de San Agustín. Estamos en un área de reserva, lejos de los senderos turísticos. En medio de un paisaje de colinas ondulantes, un grupo de investigadores examina la tierra. Entre ellos, un hombre de mirada intensa y gestos precisos, arrodillado en el suelo, estudia y dibuja con reverencia una piedra que apenas emerge. Es el arqueólogo **César Velandia**. A sus ochenta años, sus manos son antiguas, pero su mirada febril es la de un criptógrafo a punto de descifrar un código, no para hallar un tesoro, sino la sintaxis de un pensamiento olvidado.

Su voz, serena y apasionada, se superpone a las imágenes de los imponentes montículos verdes que dominan el horizonte, la primera gran pregunta de este lugar: *"¿Qué son realmente estas colinas que no son colinas? ¿Cómo está compuesto este universo que se selló bajo la superficie?... Occidente nos ha legado una mirada etnocéntrica que dice que la escritura son letras sobre un papel. Pero aquí, el texto es el paisaje, y la escritura es la piedra. Mi trabajo no es 'leer' las estatuas, es aprender a verlas, a desentrañar la sintaxis de este universo que fue deliberadamente sellado."*

Mientras seguimos el trabajo de Velandia y sus colegas, la pregunta del arqueólogo se llena de sentido al revelarse que estas colinas guardan tumbas: úteros cósmicos, máquinas rituales diseñadas para el viaje del muerto. Sus dibujos en el cuaderno dan paso a una escena de animación que reconstruye paso a paso la ingeniería sagrada de cada montículo: primero, la excavación de un profundo corredor flanqueado por lajas de piedra ciclópeas, verdaderos muros-lienzos para pinturas geométricas en rojo y negro que debían danzar a la luz temblorosa de las antorchas. La arquitectura no se proyectaba hacia el cielo; se hundía en las entrañas de la tierra para dialogar con el inframundo. Las estatuas, con sus fauces de jaguar y ojos

vigilantes, no eran esculpidas para ser vistas; eran creadas para la oscuridad, para ser enterradas como guardianas de un umbral, mirando siempre hacia el interior, hacia el sarcófago monolítico que contenía al difunto. Como último paso, una vez depositado el cuerpo, el corredor era sellado y toda la estructura cubierta por toneladas de tierra. La tumba no era solo un final, era un acto de siembra en el suelo más vital de todos: las montañas fértiles del Macizo Colombiano, allí donde nacen todos los ríos; un regreso a la fuente para asegurar el renacimiento, el primer y más importante acto para comprender su sentido de la muerte.

Y entonces la pregunta se expande: si estos guardianes fueron creados para un universo sellado y eterno, ¿qué acto de transgresión histórica, qué tipo de mirada, tuvo la audacia de romper el sello y arrastrarlos a la luz profana del mundo?

Capítulo 3. La mirada anatomista. Para descifrar la herida y la cicatriz de San Agustín, es necesario entender la naturaleza de la mirada que se posó sobre ella a principios del siglo 20. No era una mirada inocente. Era una mirada de coleccionador vestida de ciencia; el ojo frío del clasificador que, para entender el universo, primero debía profanarlo.

1913, el año del crimen original. El etnólogo alemán **Konrad Preuss** llega a un territorio donde la guaquería —el saqueo de tumbas— es una práctica extendida, una economía de subsistencia. Preuss, el científico, se apoya en el conocimiento de los guaqueros locales, desdibujando la línea entre la ciencia y el saqueo. Su expedición, como señala la historiadora y conservadora alemana **Manuela Fischer**, se inscribe en la dinámica imperial de finales del siglo 19, una carrera desbocada de las potencias europeas por llenar sus museos con todos los objetos del mundo. La mirada de Preuss es la de la ciencia positivista que etiqueta, clasifica, jerarquiza y se impone con condescendencia bajo la premisa de la “Rettungs-Ethnologie”, la etnología de protección: un paradigma que, desde su punto de vista, no roba, sino que salva los objetos de la destrucción para elevarlos a la dignidad de documentos científicos en el templo del saber, su Museo Etnológico de Berlín.



La empresa de Preuss contará con la complicidad de las élites del país, como afirma la historiadora **Aura Reyes**. Unas élites profundamente eurocentristas que no consideraban las esculturas como sagradas, sino como “materias primas culturales para exportar”, convirtiéndose en cómplices de una lógica que le arrancaba el alma a su propio pasado para que fuera validado en Europa.

Las imágenes de archivo y de animación nos ayudan a reconstruir la brutalidad de la travesía de las estatuas: el crimen de la extracción, el desmembramiento de algunas de ellas para transportarlas mejor, su penoso trasegar por montañas empinadas, arrastradas por mulas y hombres por caminos imposibles hasta el Río Magdalena, y la navegación en barcos de vapor hasta el Caribe, donde permanecerán varadas cinco años en el puerto de Barranquilla por la Primera Guerra Mundial, antes de llegar, finalmente, a una Alemania en ruinas y humillada.

La culminación para Preuss de esta mirada de anatomista es la publicación, en 1929, de la obra de su vida, *Arte Monumental Prehistórico*. Es el momento en que la materia prima, extraída de Colombia, se transforma en saber puro, en capital científico. La recepción en Bogotá es magnífica; un inmenso orgullo para la intelligentsia del país, que ve la prueba de que

su pasado es digno del más alto interés internacional. Paradójicamente, el libro que consagra la ausencia de las estatuas de su contexto original se convierte en la base de todo el conocimiento sobre San Agustín para generaciones de colombianos, que van a comenzar a preguntarse años después sobre la naturaleza de esta enigmática civilización.

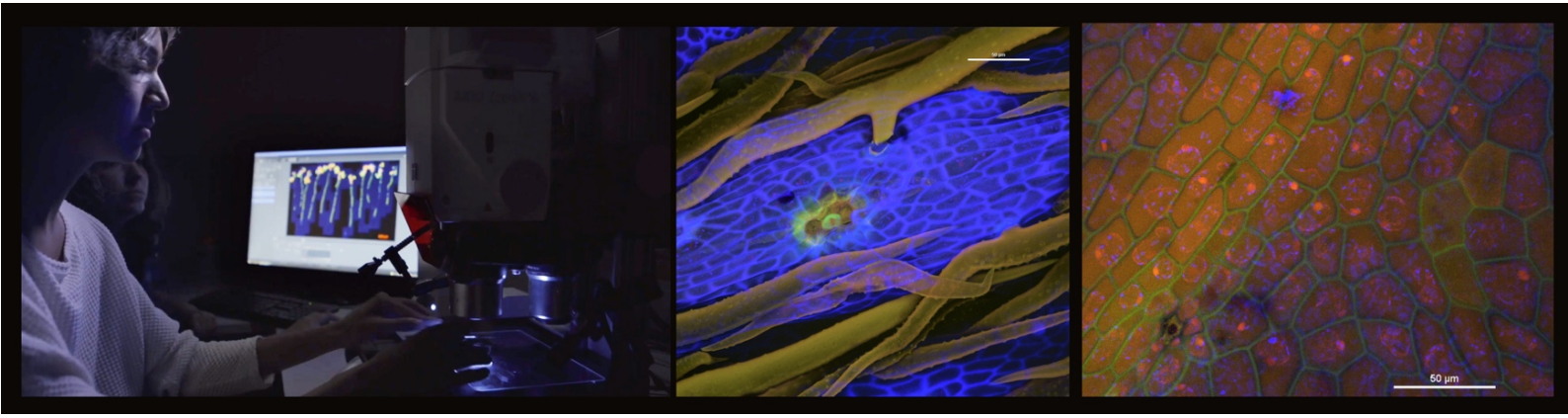


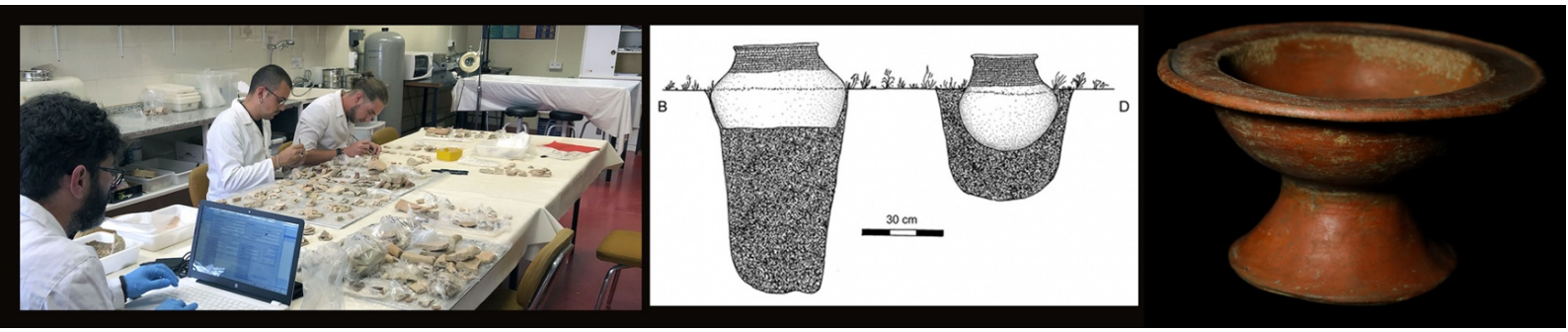
Capítulo 4. La geografía sagrada. ¿Quiénes eran los hombres y mujeres del Pueblo Escultor, cómo vivían? De la mano del arqueólogo **Víctor González**, investigador principal de San Agustín, se revela una verdad sobrecogedora: el propio paisaje era el templo. La cámara nos sumerge en una geografía sagrada, el Macizo Colombiano, el punto neurálgico donde los Andes se quiebran en tres dando vida a los ríos más importantes que atraviesan el país. *"Para entender a este pueblo,* nos dice Víctor, *hay que olvidar la imagen de un territorio austero y ver lo que ellos vieron: un paraíso."* Una geografía privilegiada de mesetas fértiles y cañones profundos, donde los volcanes no eran solo montañas, sino deidades vivas, fuente de destrucción y de excepcional fertilidad. Esta abundancia, dominada a través de una sofisticada economía vertical, fue la base material que sustentó su extraordinario proyecto social.

El despliegue de un arsenal tecnológico moderno para visualizar un mundo invisible convierte la investigación en un verdadero thriller: Drones que generan modelos 3D del terreno, el Lidar que *pela* digitalmente la piel de la selva para revelar asentamientos ocultos, el georradar que sondea el subsuelo. Como dice Víctor: *"Hemos dejado de ser arqueólogos que cavan agujeros. Ahora somos cartógrafos de un mundo perdido"*.

Y sobre este fértil colchón de vida, la cartografía revela la gran paradoja que obsesiona a los científicos, resumida por su compañero de investigación, el arqueólogo **Héctor Llanos**: *"La evidencia es contundente: aquí no hubo palacios, ni ciudades... ¿Por qué una sociedad que habitó este paraíso de forma tan humilde... invirtió todo su genio en construir un imperio para sus muertos?"*.







Las excavaciones confirman lo mismo: las mujeres y los hombres del Pueblo Escultor vivían en la modestia, en casas circulares de madera y paja. El poder no residía en la riqueza material, sino en el acceso al saber ritual.

La evidencia encontrada en los rastros de una de las viviendas excavadas, bautizadas como *"casa GR 68",* una vivienda circular habitada de manera sostenida durante 800 años se convierte en la pieza clave de este enigma: no es su tamaño lo que la distingue, sino la inusual concentración de vasijas cerámicas finas, destinadas a organizar fiestas y rituales. Aquí, la cerámica es un *termómetro social* que demuestra que la diferenciación social no nació de la riqueza, sino de la función ritual. *"El capital de los líderes,"* concluye Víctor, *"era el dominio de un conocimiento chamánico, religioso: el calendario ritual, la comunicación con los ancestros..."*

Si el poder de esta sociedad residía en un "saber" y no en un "tener", ¿en qué consistía entonces este saber? ¿Cuál era el código, el lenguaje secreto a través del cual expresaban su poder y su visión del universo?

Capítulo 5. El canon oculto. En la penumbra de su laboratorio en la Universidad del Tolima, entre estanterías repletas de libros y calcos de relieves, el arqueólogo César Velandia desciende al *software* de esta civilización, a su criptografía sagrada. Su voz devela lo que él llama la *gramática visual* de San Agustín, un lenguaje de símbolos que transmite ideas complejas sin necesidad de un alfabeto. En su mesa de dibujo, el análisis de la estatua del "Doble Yo" demuestra que no son obras primitivas, sino el resultado de un pensamiento matemático de un rigor absoluto. La animación se superpone a la imagen de la estatua. El concepto de Velandia cobra vida: el lenguaje *planario* – la idea de que el diseño volumétrico nace de un plano mental bidimensional– permite al escultor representar un concepto abstracto como la transformación chamánica, el *alter ego*, en el volumen de la piedra. Con su compás de oro, la composición obedece a la proporción áurea, no buscando una *belleza* occidental, sino un orden cósmico. La boca con colmillos no es agresión, sino la enunciación del poder del espíritu animal que ha poseído al chamán: *"Es la firma de su poder sobrenatural"*.

Las gráficas de Velandia y la animación ayudan a entender que este lenguaje era *activado* por el color. Un mundo perdido que el investigador ha reconstruido con paciencia forense, identificando una secuencia rítmica de colores (negro, blanco, rojo y amarillo) presente en las estatuas y en los montículos funerarios, que tiene un paralelo inequívoco: la piel de la serpiente coral.



Este animal, omnipresente en las selvas del Alto Magdalena, con su veneno mortal y su capacidad de mudar de piel, sería, según Velandia, el arquetipo de la resurrección. Pintar la tumba con sus colores era un conjuro cromático, una manera de decir: *"este líder no ha muerto, simplemente ha cambiado de piel."*

La cámara se eleva, abandonando la criptografía de la piedra para plantear interrogantes: ¿qué queda de la asombrosa complejidad de este pensamiento ancestral… de qué manera la Colombia del siglo 20, heredera de esta profundidad, ha intentado construir su propia identidad a partir de los fragmentos de este espejo roto?



Capítulo 6. La nacionalización de la mirada. Imágenes de archivo demoledoras: el búnker de Friedrichshain, construido por el Ejército Nazi en Berlín para proteger las colecciones de arte de los museos alemanes, es bombardeado en la primavera de 1945. Manuela Fischer nos guía por los escombros. Los guardianes de piedra, arrancados de su tierra para ser protegidos de la barbarie de los pueblos primitivos, están a punto de ser pulverizados bajo las bombas del Ejército Aliado en la agonía de la Segunda Guerra Mundial. Devorado por los incendios y el saqueo de las "Brigadas de Trofeos" del Ejército Rojo, el santuario de la razón se ha revelado como un abismo de destrucción.

Mientras este modelo colapsa en Europa, en Colombia emerge un paradigma inverso. La llegada en 1941 del etnólogo francés **Paul Rivet**, huyendo de la guerra, es el catalizador. Funda el Instituto Etnológico Nacional (hoy ICANH) y contribuye a formar la primera generación de arqueólogos colombianos (**Duque Gómez**, **Reichel-Dolmatoff**, **Hernández de Alba**) que usarán la arqueología como herramienta para construir una nueva identidad nacional. Su trabajo es revolucionario: a través de excavaciones sistemáticas, que demuestran que en el suelo colombiano existieron civilizaciones complejas, con elaboradas organizaciones sociales y un pensamiento metafísico profundo, el país pareciera reencontrarse con un ancestro olvidado. La mirada de las ciencias sociales de la segunda mitad del siglo 20 transforma la percepción del "indio", que deja de ser una reliquia primitiva para convertirse en un ancestro fundador de la nación. Sin embargo, esta reapropiación pareciera seguir prisionera de las formas europeas, creando parques arqueológicos y museos que, como lo señalan el poeta yanacona **Fredy Chicangana** y el activista **David Dellenback** –líderes del movimiento ciudadano de San Agustín por la restitución de las estatuas–, *"convierten a los guardianes en 'objetos de exposición', perpetuando una mirada blanca en la que aún se continúan viendo sus obras como piezas de exhibición."*

Este despertar nacional, donde el orgullo y la reapropiación de los valores ancestrales ganan terreno, encuentra su punto de inflexión en la Constitución de 1991, que reconoce a Colombia como nación pluricultural y multiétnica.

Capítulo 7. La descolonización final de la mirada. Empoderada en la nueva constitución, la ciudadanía de San Agustín se moviliza para protestar por las celebraciones organizadas desde la *lejana* Bogotá en conmemoración del centenario de la llegada de Preuss en 2013. Finalmente, tras innumerables manifestaciones, consigue en 2017 un fallo judicial histórico que ordena al Estado colombiano reclamar las estatuas ante el gobierno alemán.

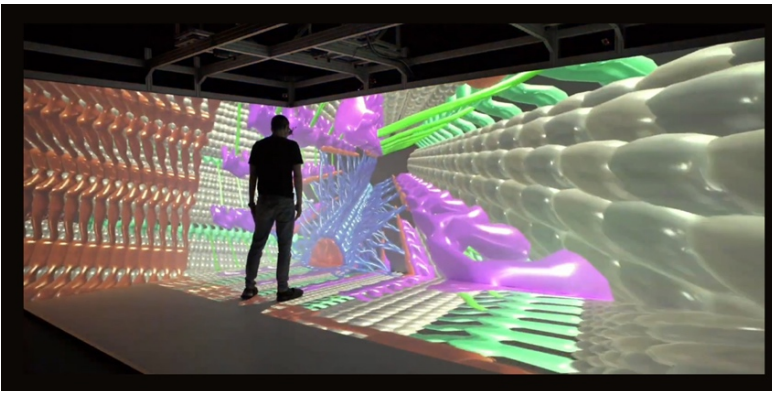
Sin embargo, la orden duerme durante años en el cajón de la presidencia, sacrificada en el altar del pragmatismo diplomático. Finalmente, en 2024, el cajón se abre con la llegada al poder de Gustavo Petro y sectores tradicionalmente marginados de las decisiones en la vida nación, que convierten la restitución en un símbolo de dignidad.

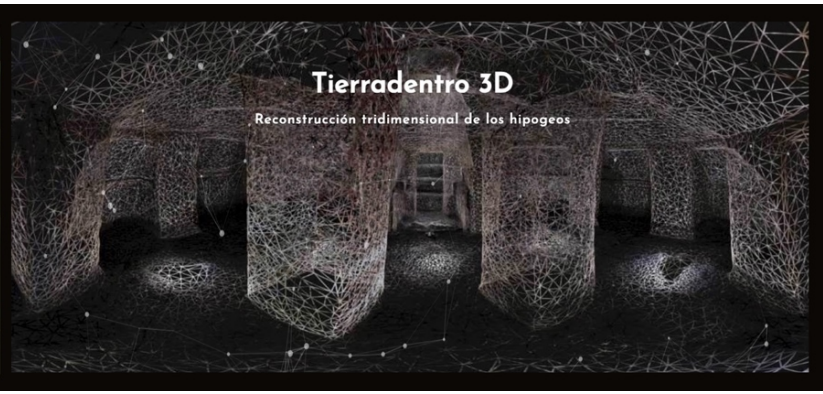
De esta lucha emerge una visión radical de la ciudadanía de San Agustín que supera la del Estado: la propuesta de devolver las estatuas a la tierra, de construir un museo subterráneo, un anti-museo que deconstruya el gesto de Preuss. Como afirman Chicangana y Dellenback: *“el reposo no llegará para las estatuas hasta que retornen a su hogar milenario… proponemos transformar la experiencia del visitante: en lugar de dominar el objeto con la mirada, se le invita a bajar a la tierra, a entrar en la penumbra y a adoptar una postura de humildad. No sería una visita, sino una peregrinación, un acto de comunión imaginado para sentir.”*

Una audaz propuesta local que entra en resonancia con debates globales sobre la restitución. Pero ¿y si esta propuesta de regresar a un universo subterráneo se nutre de una obsesión mucho más antigua y extendida en la región?

Capítulo 8. La gran necrópolis. El misterio que encierra la profundidad del gesto de “volver a la tierra”, persigue a Víctor desde los inicios de su recorrido como investigador hace 30 años. Para sentir su necesidad de entender a San Agustín dentro de un contexto regional más amplio, nuestra cámara lo acompaña junto a un grupo de investigadores en las mediciones que desde mayo del 2025 adelantan en El Morro de Tulcán. Una imponente pirámide funeraria de adobe, construida hace dos mil años en la actual ciudad de Popayán, a 80 kilómetros al occidente de San Agustín, y que plantea la obertura de una gran ópera funeraria, donde una élite establecida mil años antes del apogeo del Pueblo Escultor, ya basaba su poder en la gestión monumental de la muerte.

Las piezas del gran puzzle regional comienzan a ensamblarse cuando Víctor viaja con el arqueólogo **Fernando Montejo** a la necrópolis vecina de Tierradentro, formando con San Agustín y el Morro de Tulcán un triángulo sagrado, con el volcán nevado del Puracé como epicentro. Allí, como si se tratara de un espejo de San Agustín, una respuesta opuesta: en lugar de rellenar de manera artificial una colina con la estructura funeraria, las mujeres y los hombres de Tierradentro vaciaban la tierra, creando magníficos hipogeos, verdaderos úteros cósmicos cubiertos de pinturas.







La datación ha confirmado que ambas culturas florecieron al mismo tiempo. Las diferentes visiones de San Agustín, Tulcán y Tierradentro forman una gran necrópolis regional donde múltiples pueblos dialogaban con la muerte de maneras distintas pero complementarias, buscando siempre armonizar la conexión entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

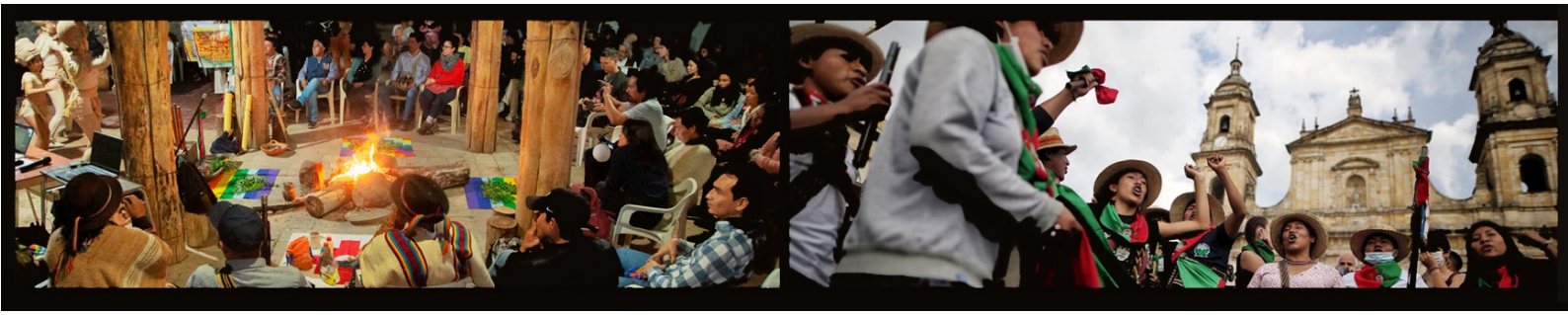
Frente a esta complejidad filosófica, este diálogo milenario, ¿cómo una mirada contemporánea forjada en la lógica unificadora de los museos europeos podría siquiera empezar a comprender un universo así? La respuesta ya no está en los archivos, sino en la prueba de la realidad.

Capítulo 9. La confrontación con una tierra que habla. Desde la SPK en Berlín, la directora Marion Ackermann, en un gesto audaz, viaja a San Agustín *(probablemente en diciembre /25)*. Es el choque de dos mundos: el ambiente clínico del Humboldt Forum frente al paisaje húmedo y vibrante del Macizo Colombiano. A través de su punto de vista se revela un mundo donde el *patrimonio* no es un objeto en una vitrina, sino una fuerza viva.

El punto de inflexión es la confrontación con los pedestales vacíos. Guiada por Alhena Caicedo y David Dellenback, bajo la mirada acogedora de la comunidad, Ackermann se encuentra frente a esa *herida abierta* en el paisaje. Es allí donde la argumentación intelectual sobre la universalidad de los museos se desmorona ante la evidencia del vacío. La confrontación se convierte en encuentro al escuchar a las abuelas y los abuelos de las comunidades Yalcón, Yanacona y Andaquís: las estatuas no son *artefactos*, son ancestros, seres de memoria. Es el momento en que su mirada cambia. Ya no ve objetos de colección, sino sujetos en el exilio. La tensión ya no es entre Colombia y Alemania, sino dentro de ella misma. Entre su responsabilidad como directora y su conciencia como historiadora del arte. Su mirada ha cambiado, y con ella, el destino de las estatuas parece sellado, abriendo el camino a una reparación histórica.

¿Pero qué significa reparar una herida cuando aún se ignora su alcance real? Porque el verdadero vértigo, el misterio más profundo de San Agustín, no es el de su saqueo, sino el de su silencio. Un silencio mucho más antiguo que la herida de Preuss.





Capítulo 10. El gran desmoronamiento. Y cuando la reparación parece posible, llega el golpe de teatro final: ¿Por qué desapareció el Pueblo Escultor?

Si la datación por radiocarbono y la seriación cerámica han establecido con precisión el final abrupto del apogeo del Pueblo Escultor hacia el año 900, la razón del abandono de la práctica de construir montículos funerarios y de tallar estatuas es aún un misterio. La gran tradición monumental, motor ideológico de esta sociedad durante un milenio, se apaga de repente, a pesar de que el índice de crecimiento demográfico siga en aumento. Y entonces, el golpe de gracia: entre los años 1300 y 1400, un siglo antes de la llegada de los europeos, los grandes centros del Alto Magdalena son completamente abandonados.

¿Qué ocurrió? Es aquí donde la investigación da un giro vertiginoso y frente al enigma del final, emerge una pregunta audaz en el equipo de investigadores: *"¿Y si San Agustín no fue el principio de una historia, sino el magnífico final de otra?"*.

La pregunta resuena con los recientes hallazgos en las laderas del volcán Galeras, 100 kilómetros al sur. En el laboratorio de geofísica de la Universidad Nacional, en Bogotá, los resultados son discutidos con Víctor González y Fernando Montejo. La primera pista son las puntas de obsidiana, cuyo origen se encuentra cientos de kilómetros al sur, en las lejanas fuentes de Mullumica en Ecuador. La datación por radiocarbono revela una fecha que estremece: casi 4000 años de antigüedad. Esto probaría la existencia de un corredor de intercambio sur-norte utilizado dos milenios antes de que se tallara la primera gran estatua en San Agustín. El Macizo Colombiano era una encrucijada en una red que ya tenía miles de años de historia.

La segunda pista es la cerámica: el estilo más antiguo de San Agustín es idéntico al de la cultura Tumaco-La Tolita de la costa pacífica, que colapsó durante los inicios del apogeo de San Agustín. La tercera pista, la definitiva, es la iconografía: los temas más complejos –la transformación del chamán, los "hombres-caimán", el "Doble Yo"– son los mismos que los de La Tolita.

La revelación que emerge de este triángulo de evidencias es un cambio completo de paradigma. San Agustín no fue un origen. Fue, muy probablemente, la heredera y el punto culminante de una tradición milenaria venida del sur. La conjetura del "Vértigo del Sur" comienza a sostener que, tras el colapso de los centros de poder en la costa, parte de esas élites migraron hacia las tierras altas, encontrando en el Macizo Colombiano un último refugio para magnificar su visión del mundo. Como concluye Víctor González: *"Siempre miramos a San Agustín como un punto de partida, el amanecer de un mundo. Pero ¿y si nos equivocamos de perspectiva? ¿Y si en realidad fue un crepúsculo? Un magnífico atardecer... La pregunta última ya no es de dónde venían las estatuas, sino, si esto fue el final, ¿dónde, y cuál fue la magnitud, del comienzo?"*

Frente a este abismo de tiempo y silencio, ¿qué sentido puede tener el gesto final de la reparación?

Capítulo 11. La reparación: El círculo se cierra. El regreso físico de las estatuas, teñido aún por el misterio del Pueblo Escultor, ya no es un final feliz, sino un gesto de humildad. El último capítulo narra la resolución del conflicto diplomático como un clímax emocional en tres actos simultáneos.

1. *En Berlín, el silencio del embalsamamiento:* en la atmósfera fría y controlada de las reservas del Humboldt Forum, un equipo binacional de especialistas trabaja en un silencio casi quirúrgico. Sus gestos son meticulosos, sagrados. Manos enguantadas palpan la piel de piedra. No es un simple embalaje; es un embalsamamiento que prepara a los ancestros no para la muerte, sino para volver a la luz.

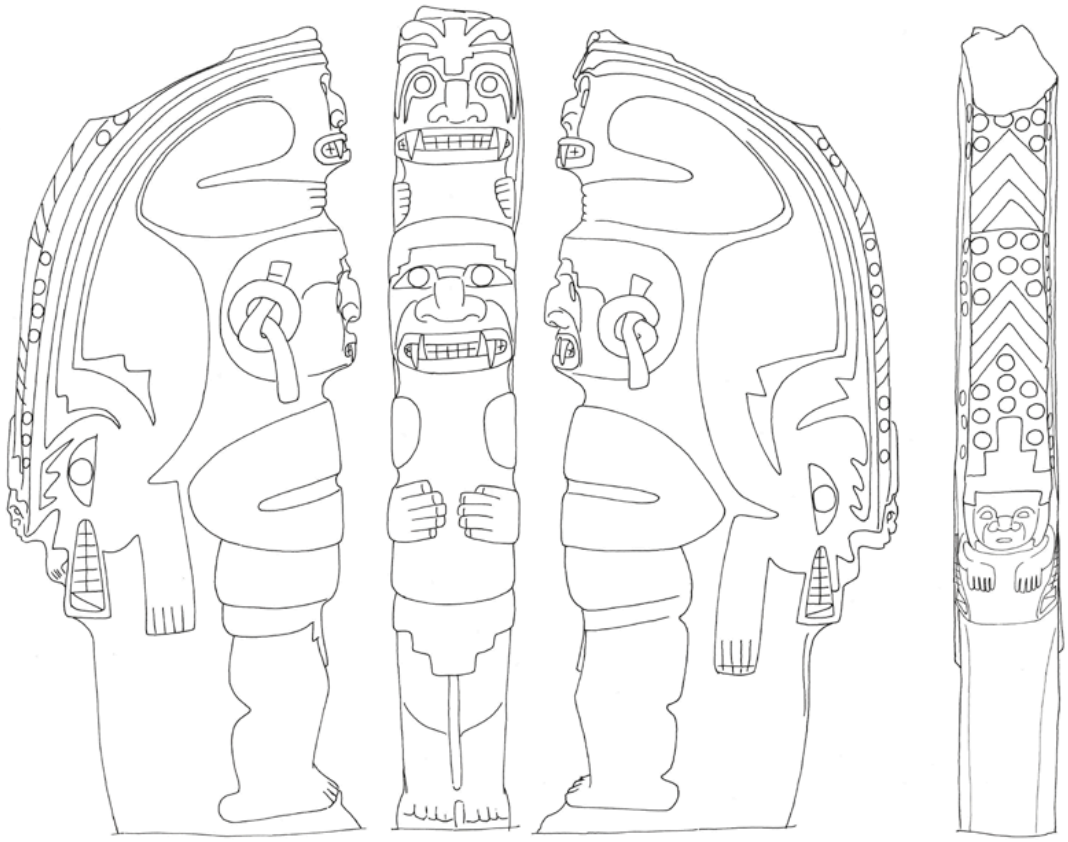


2. *En Bogotá, la voz de la dignidad:* el presidente Petro, en un discurso solemne desde la Plaza de Bolívar, le pone palabras al momento histórico: *"No estamos repatriando objetos, estamos trayendo de vuelta a las abuelas y los abuelos. No estamos recuperando piedras, estamos sanando una herida en el alma de la nación... Hoy, Colombia se levanta con dignidad y le dice al mundo que nuestra memoria no es negociable".*
3. *En San Agustín, la tierra que espera:* tras el majestuoso viaje en el buque ARC Gloria, las estatuas llegan a su territorio. No hay un museo que las espere. La recepción es una ceremonia íntima y poderosa del pueblo de San Agustín y las comunidades indígenas del Alto Magdalena. El tabaco y el mambe circulan de mano en mano. No hay discursos rimbombantes, solo el sonido del viento y el murmullo de los presentes. Una de las estatuas es posada directamente sobre la tierra verde de la que fue arrancada. No está en un pedestal, no está detrás de un cristal. Simplemente *está*. De vuelta en casa.

El círculo físico se ha cerrado, pero el del conocimiento permanece abierto. Ahora que los ancestros han vuelto, ¿cómo aprenderemos, como individuos y como pueblo, a escuchar su inmenso y misterioso silencio?

El final Alternativo: El vértigo del fracaso: ¿Y si no regresan?

La película mantiene hasta el final la posibilidad del fracaso como un final alternativo: la crónica de una lucha inacabada si la restitución se frena, un monumento a una dignidad nuevamente aplazada… una lucha que continúa, la denuncia de una herida que se niega a cicatrizar. El final no sería el de la reparación, sino el de la resiliencia, capturando la frustración, pero también la determinación de todo un pueblo.



Biofilmografía del director con enlaces

Juan José Lozano es un cineasta colombiano que ha desarrollado su trabajo a lo largo de más de veinte años en un triángulo creativo y vital entre Bogotá, Ginebra y París. Su trayectoria puede leerse como una sola y obstinada obsesión: encontrar la forma justa para contar a Colombia, auscultando con rigor las cicatrices de la memoria del país. Para ello, ha explorado de manera constante las posibilidades del lenguaje cinematográfico, transitando con gran libertad entre los formatos y los medios — documental, ficción, animación, cine y televisión.

Su primer largometraje documental para televisión, (*Hasta la última piedra*, 2006) es una inmersión en la resistencia de comunidades campesinas atrapadas en la guerra. Sus películas más reconocidas (*Sin tregua*, 2008) e (*Impunity*, 2010), con un importante recorrido en salas de cine en Europa, festivales y televisiones del mundo, lo consolidaron como una voz esencial del cine que confronta la violencia y la memoria.

Paralelamente, su trabajo como realizador para la televisión franco-alemana (ARTE) o para la televisión suiza (RTS) es una prolongación de su mirada humanista a las complejidades del contexto europeo. En diferentes reportajes de investigación, Lozano traslada sus obsesiones sobre la justicia, la memoria y las voces marginadas, ya sea rastreando a criminales de guerra, (*Crime Hunters*, 2014), dando un rostro a las y los trabajadores indocumentados (*Opération Papyrus*, 2019) o explorando la precariedad social (*Un salaire…*, 2023).

Ante la necesidad de narrar lo irrepresentable, su lenguaje evolucionó hacia la animación, una herramienta que utiliza con una poderosa capacidad forense y poética en largometrajes como (*Sabogal*, 2015) y (*Selva roja,* 2022), ambos estrenados en el prestigioso Festival de cine de animación de Annecy.

Su más reciente largometraje documental para televisión (*Chiribiquete…*, 2025), marca una evolución en su obra. Con este trabajo, su riguroso esfuerzo de memoria sobre el conflicto se expande para abarcar las capas más profundas de la historia del continente y explorar un tiempo fundacional, un pasado milenario que ofrece nuevas claves para entender el presente.

Como escritor, Lozano es autor de la novela *"Aquí no pasa nada"*, Ed.Albatros, 2013 y de los guiones de ficción "*Suspendida"* y *"La Pasión de Andrei"*, ambos en etapa de financiación. Su experiencia le ha valido invitaciones a conformar diferentes comisiones de evaluación cinematográfica en Colombia (Fondo para el Desarrollo Cinematográfico – FDC), en Francia (Fonds d'aide pour la création audiovisuelle – Pictanovo) y en Suiza (Fondation romande pour le cinéma – Cinéforom).

https://vimeo.com/juanjoselozano



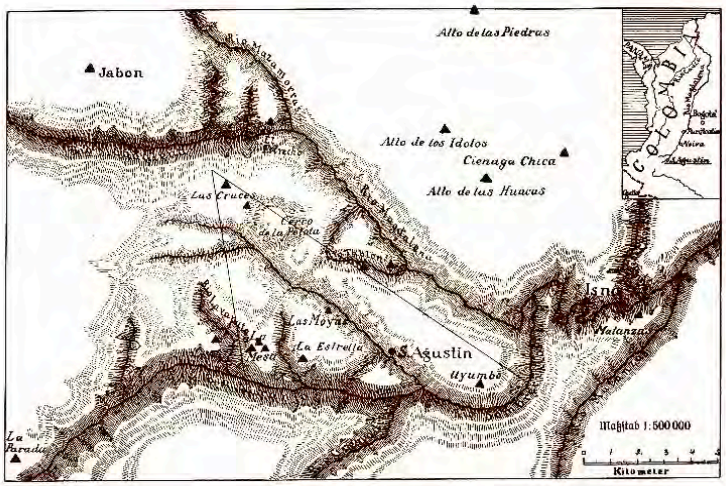





51 kg




K. Th. Preuss, Berlin,


Alto de las Piedras
Jabon
Alto de los Idolos
Cienaga Chica
Alto de las Huacas
Las Cruces
Las Moyas
La Estrella
S. Agustin
Uyumbo
Isnos
Matanza
Maßstab 1:500 000
Kilometer