



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

La muerte blanqueada.

Breve *Atlas Mnemosyne* sobre las formas de domesticar y ocultar la muerte en Colombia (1730 – 1937)

Nicolás Martínez Bejarano

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes, Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Bogotá, Colombia

2022

La muerte blanqueada.
**Breve *Atlas Mnemosyne* sobre las formas de
domesticar y ocultar la muerte en Colombia**
(1730 – 1937)

Nicolás Martínez Bejarano

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Directora:

María Clara Cortés Polanía

Línea de Investigación: Historia y teoría del arte

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes, Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad
Bogotá, Colombia
2022

Declaración de obra original

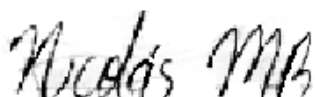
Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



Nicolás Martínez Bejarano

28/09/2022

Resumen

La muerte blanqueada.

Breve *Atlas Mnemosyne* sobre las formas de domesticar y ocultar la muerte en Colombia (1730 – 1937)

Esta tesis estudia diferentes imágenes de cadáveres en Colombia, hechas entre 1730 y 1937, a partir de la pregunta: ¿la imagen de la muerte en Colombia ha estado por fuera de las diversas conflictividades sociales? Para abordar esta pregunta, recurro al método del Atlas Mnemosyne, realizado por el historiador del arte y la cultura Aby Warburg (1866 – 1929), enriquecido por tres herramientas conceptuales: por un lado, la microscopía y la telescopía, perfiladas por el matemático y filósofo colombiano Fernando Zalamea (1959); por otro lado, la patoscopía, fruto de mi propio trabajo. La hipótesis que presento a partir de la anterior pregunta busca mostrar cómo la imagen de la muerte no se ha dado en el aire y de manera ahistórica o apolítica, sino que ha respondido a unas bases sociales concretas, que suponen una serie precisa de valores morales, religiosos, políticos y culturales, desarrollados históricamente. Para ello, estudio diversas gestualidades de la muerte —que van desde el cadáver que parece dormir, hasta el cadáver que muestra heridas y sangre—, así como sus funciones éticas y políticas, en sus contextos precisos. Es así como se introduce la imagen de la muerte en un contexto histórico y de disputa política, que contradice la idea de una imagen “inocente, normal o natural” de la muerte, y se la empieza a ver en el juego de las conflictividades sociales, dadas a partir de las violencias por motivos de color de piel, clase social y género, y las resistencias contra ellas.

Palabras clave: Atlas Mnemosyne, Aby Warburg, Fernando Zalamea, gestualidad, imagen, muerte.

Abstract

The bleached death.

Brief *Mnemosyne Atlas* on the ways of taming and hiding death in Colombia (1730 – 1937)

This thesis studies different images of corpses in Colombia, between 1730 and 1937. My research is based on the question: has the image of the deaths in Colombia been outside of the social conflicts? To address this problem, I work with the method of the Atlas Mnemosyne, developed by the historian of art and culture Aby Warburg (1866 - 1929), enriched by three conceptual tools. On the one hand, microscopy and telescoping, outlined by the mathematician and Colombian philosopher Fernando Zalamea (1959). On the other hand, patoscopy, which is a result of my own work. The hypothesis I present from the previous question seeks to show how the image of death has not been given in the air, in an ahistorical or apolitical way. This image has responded to specific social bases, which suppose a precise series of moral, religious, political and cultural values, developed through our history. To carry this out, I study various gestures of death —ranging from the corpse that seems to sleep, to the corpse that shows wounds and blood—, as well as their ethical and political functions, in their precise contexts. This is how the image of death is introduced in a historical context and political dispute, which contradicts the idea of an "innocent, normal or natural" image of death. This image has to be seen in the game of social conflicts, unleashed from the violence given for reasons of race, social class and gender, and the resistance against them.

Keywords: Aby Warburg, death, Fernando Zalamea, gestures, image, Mnemosyne Atlas.

Contenido

Lista de imágenes	6
0. Introducción: emociones de un porvenir pasado	15
1. Introducción al Tablero	29
2. Microscopía de las imágenes	41
2.1. Benjamín De la Calle, <i>Alberto Vásquez e hija</i> (1927).....	41
2.2. Alfredo Esperón, <i>Silva en su lecho de muerte</i> (1896)	49
2.3. Luis García Hevia, <i>Muerte de Santander</i> (1841)	58
2.4. Anónimo, <i>Retrato del cadáver de Sor María Gertrudis teresa de Santa Inés</i> (óleo sobre tela, 1730)	70
2.5. Gumersindo Cuéllar, <i>Monseñor Bernardo Herrera [Restrepo en] cámara ardiente</i> (1928).....	85
2.6. Anónimo, <i>100 muertos y 238 heridos en el conflicto de la Región Bananera</i> . Periódico <i>La Prensa</i> (14 de diciembre de 1928, Barranquilla).....	106
2.7. Anónimo, <i>Féretro del Doctor Enrique Olaya Herrera</i> . Periódico <i>El Tiempo</i> (21 de mayo 1937, Bogotá).....	132
2.8. Lino Lara, <i>Fusilamiento contra los culpables del atentado de Barro Colorado contra el presidente Rafael Reyes</i> (1906).....	143
2.9. Amalia Ramírez de Ordóñez, <i>Loma de los muertos (Palonegro, 1901)</i>	152
3. Telescopía: tránsitos de la muerte tranquila entre la literatura, la medicina y los códigos penales	171
3.1. Medicina y poesía.....	174
3.2. Códigos penales	191
3.3. Integración final del Tablero: la buena muerte, la buena vida	202
4. Patoscopía: investigar con el cuerpo en riesgo	222
4.1. Recuento de una patoscopía en Latinoamérica: de finales del siglo XIX hasta la década de 1930.....	227
4.2. Inversión de la ruina y el polvo: fotografías y caricaturas sobre el movimiento social y las masacres en su contra	241
4.3. Inversión del cráneo: la calavera que se mueve.....	254
4.4. Inversión de la muerte encerrada: la muerte enferma y violenta invade calles y entretiene miradas	273
4.5. Inversión de la melancolía: el baile del angelito	290
4.6. Inversión de la inversión: ¿dónde está la tranquilidad?.....	303
0. Conclusión: en búsqueda de un pasado que no llega	315
Apéndice 1: Recuento de archivos de imágenes, para perfilar una patoscopía hacia Latinoamérica.....	329
Apéndice 2: Recuento de archivos de imágenes, necesarios para hacer una genealogía de la mirada colonialista en Colombia.....	334
Referencias	341

Lista de imágenes

1 - Sady González, Días después de ser linchado, Juan Roa Sierra es sacado de la fosa común (11 de abril de 1948). Archivo de Bogotá, Fondo Fotográfico de Sady González. Signatura Topográfica: AB.04.35.198. Carpeta: 306 / No. Orden: 198.	17
2 - Detalle imagen 1.	18
3 – Aby Warburg, Tablero C del Atlas Mnemosyne, octubre 1929.	31
4 – Aby Warburg, Tablero 35 del Atlas Mnemosyne, marzo a mayo de 1928.	31
5 - Melitón Rodríguez, Niña muerta de tosferina (1923). Biblioteca Pública Piloto: BPP-F-012-0338.	42
6 - Benjamín de la Calle, Clementina Duque e hija (1932). Biblioteca Pública Piloto: BPP-F-011-0547.	44
7 - <i>Melitón Rodríguez, Gabriel Rodríguez. (1908). Biblioteca Pública Piloto: BPP-F-010-0450.</i>	44
8 - Benjamín De la Calle, Anónimo (1898). Biblioteca Pública Piloto: BPP-F-011-0167.	44
9 - Albrecht Dürer, Melancolía I (1514). 24,2 × 19,1 cm.	45
10 – Alberto Urdaneta, Candelario Obeso (enero 12 de 1849 - julio 3 1884). Dibujo y composición de Alberto Urdaneta, grabado por Alberto Rodríguez, en: Papel Periódico Ilustrado (Año IV, número 74, página 17).	55
11 - Gaspard-Félix Tournachon (Nadar). Victor Hugo sur son lit de mort, profil droit (Paris , 22 mai 1885). Paris, Maison de Victor Hugo.	56
12 - León Bonnat. Victor Hugo sur son lit de mort. En: “Supplément exceptionnel à l'occasion des funérailles de Victor Hugo”. Le Figaro, del 30 de mayo de 1885.	56
13 - “Unidos na morte. A posição em que foram encontrados os corpos sem vida do autor Brasil, país do futuro e sua companheira.” Revista da Semana, 28 de fevereiro de 1942, Rio de Janeiro.	57
14 - “Como foram encontrados os corpos de Stefan Zweig e sua esposa.” Diário de Notícias, 25 de fevereiro de 1942, Porto Alegre.	57
15 - Detalle (arriba a la derecha), Muerte de Santander.	58
16 - Detalle (arriba a la izquierda), Muerte de Santander.	58
17 - Carl von Stauden, Muerte de Napoleón (1828).	59
18 - W. L. Walton, The last moments of [Albert of Saxony] Prince Consort (ca.1865). Litografía.	60
19 - Antonio Herrera Toro, Muerte de Bolívar (1889). Museo Bolivariano, Caracas.	60
20 - Detalle (centro a la derecha), Muerte de Santander.	62
21 - Detalle (centro), Muerte de Santander.	62
22 - Luis García Hevia, Autorretrato vestido de masón (ca. 1860). Copia en albúmina. Colección María Cristina González, Bucaramanga.	63
23 – Marin-Lavignet, Litografía según el óleo de José María Espinosa titulado Fallecimiento de Francisco de Paula Santander (mediados del siglo XIX). Litografía impresa por Lemercier, París. Museo de la Independencia - Casa del Florero: Reg. 139.	67
24 – Detalle (centro), Fallecimiento de Francisco de Paula Santander.	68
25 – Detalle, Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés.	70
26 - José Miguel Figueroa, Sor María de Santa Teresa (ca.1834). Óleo sobre lienzo. Colección de Arte del Banco de la República.	78
27 – Anónimo, Sor Teresa de Jesús (ca.1773). Óleo sobre lienzo. Colección de Arte del Banco de la República.	79
28 - Anónimo (Detalle), Sor María de Santa Teresa (ca. 1823). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá.	79
29 – Anónimo, Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés (1731). Óleo sobre lienzo, Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá.	80

30 – Anónimo, Sor Gertrudis Teresa de Santa Inés (1731). Óleo sobre lienzo, Colección Juan Francisco Hernández Roa.	81
31 - Gumersindo Cuéllar, Funerales de Monseñor Bernardo Restrepo (1928). Lugar: saliendo de la iglesia de San Ignacio. Foto de la Colección Gumersindo Cuéllar, del Banco de la República de Colombia (BanRep).....	86
32 - Gumersindo Cuéllar, Monseñor Bernardo Restrepo [en] cámara ardiente (1928). Lugar: antiguo Palacio Arzobispal. Foto de la Colección Gumersindo Cuéllar, BanRep.	86
33 - Gumersindo Cuéllar, Funerales de Monseñor Bernardo Herrera Restrepo (1928). Lugar: antiguo Palacio Arzobispal. Foto de la Colección Gumersindo Cuéllar, BanRep.	86
34 - Detalle imagen 32.	87
35 - Detalle de la imagen 33.....	87
36 - Gumersindo Cuéllar, Funeral de Monseñor Bernardo Herrera Restrepo (1928). Foto de la Colección Gumersindo Cuéllar, BanRep.....	88
37 - Sarcófago de Monseñor Bernardo Herrera Restrepo. Lugar: Catedral Primada de Bogotá. Foto tomada de: https://arrollandoando	90
38 - Gumersindo Cuéllar, El adelantado Gonzalo Jiménez de Quesada (ca.1930). Foto de la Colección Gumersindo Cuéllar, BanRep.....	90
39 – “Homenaje realizado por la colonia española al conquistador del Nuevo Reino y fundador de Bogotá...” (15 de julio de 1910). Fotografía. 17x13 cm. Sobre cartón de 28x35 cm. Archivo de Bogotá, No. histórico: 71No. AdB: CO-AB-Colección Urna Centenaria-071.	91
40 - Francisco de Zurbarán, Exposición del cuerpo de San Buenaventura (ca. 1629). Museo del Louvre.	94
41 - Mausoleo de Sancho VII “El Fuerte” de Navarra ubicado en la Capilla de San Agustín de la Colegiata de Roncesvalles (s.XIII).....	95
42 – Gumersindo Cuéllar, <i>IV centenario de la fundación de Bogotá. Traslado de los restos mortales de Gonzalo Jiménez de Quesada</i> (1938). Foto 5. Foto de la Colección Gumersindo Cuéllar, BanRep. .	102
43 - Cuéllar, Gumersindo. <i>IV centenario de la fundación de Bogotá. Traslado de los restos mortales de Gonzalo Jiménez de Quesada</i> . Foto 2. (1938) Foto de la Colección Gumersindo Cuéllar, BanRep. .	103
44 - Detalle de la imagen 43.....	103
45 - El Tiempo. Primera Plana, 21 de mayo de 1937.....	106
46 - Gumersindo Cuéllar, Apoteosis de Enrique Olaya Herrera. Bogotá, 5 de Agosto de 1934. Colección fotográfica Gumersindo Cuéllar, BanRep.	107
47 - Constantino Brumidi, The Apotheosis of Washington (1865). (Detalle) Capitolio de los Estados Unidos.	109
48 - Efraím Martínez, La Apoteosis de Popayán (1935 - 1955), pintura al óleo ubicada en la Universidad del Cauca.	109
49 - El Tiempo. Primera Plana, 6 de agosto de 1934.	111
50 - El Tiempo. Página 12, 21 de mayo de 1937.....	112
51 - Jorge Obando, Alegoría de la guerra contra el Perú. Propaganda oficial (1936).....	112
52 - Fotograma del cortometraje de los Hermanos Acevedo Candidatura de Eduardo Santos (1937). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (ACEV 275051), min. 4:25.	114
53 - Fotograma del cortometraje de los Hermanos Acevedo Candidatura de Eduardo Santos (1937). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, min. 4:34.	114
54 - Jorge Obando, Flores para su tumba inolvidable. Lágrimas para su recuerdo doloroso. Biblioteca Pública Piloto, Medellín. BPP-F-002-0530.....	115
55 - Fotografía Rodríguez, Funeral de Olaya Herrera (1937). Biblioteca Pública Piloto, Medellín. BPP-F-009-0780.	116

56 - Hermanos Acevedo. Funerales de Olaya Herrera (1937). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. ACEV 275037.	116
57 - Hermanos Acevedo. Funerales de Olaya Herrera (1937). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. ACEV 275037.	116
58 - Gumersindo Cuéllar, Funeral de Enrique Olaya Herrera. Foto 12 (1937). Colección fotográfica Gumersindo Cuéllar, BanRep.....	125
59 - Gumersindo Cuéllar, Funeral de Enrique Olaya Herrera. Foto 6 (1937). Colección fotográfica Gumersindo Cuéllar, BanRep.....	125
60 - Gumersindo Cuéllar, Funeral de Enrique Olaya Herrera. Foto 2 (1937). Colección fotográfica Gumersindo Cuéllar, BanRep.....	127
61 - Detalle imagen 75.....	127
62 - Un panorama nacional. El Ciclón Bogotá. 1909. Primera policromía que se publica en la prensa colombiana.	127
63 - United Fruit Company Photographs (UFC Ph.) 30a, 1925-1955.....	133
64 - UFC Ph.30a, 1925-1955. Condition of planer transferred from Honduras to Colombia brought back by J.K. Sims, Feb, 1954.....	134
65 - UFC Ph. 30a, 1925-1955. Clay products plant left section of clay pit, Sevilla, Colombia, 1933.	134
66 - UFC Ph. 30a, 1925-1955. Line commissary, Santa Marta, Colombia, Dec. 1, 1953.....	134
67 - UFC Ph. 30a, 1925-1955. Fire destroyed building 805-Sevilla Club and Mess on Feb. 25, 1955 midnight, March 10, 1955.	135
68 - UFC Ph. 30a, 1925-1955. Fire destroyed building 805-Sevilla Club and Mess on Feb. 25, 1955 midnight, March 10, 1955.	135
69 - UFC Ph. 54, circa 1920s. View of banana farm after blowdowns, Tela, Honduras, June 6, 1925.	137
70 - Ruinas de la oficina de Agricultura de Sevilla, destruida por los huelguistas el 6 de diciembre de 1928. La fotografía fue publicada por el general Cortés Vargas en su libro Los sucesos de las bananeras.	138
71 - UFC Ph. 30b, 1925-1955. Interior view Sevilla commissary showing ruin after revolution, Colombia, Dec. 10, 1928.....	138
72 - UFC Ph. 30b, 1925-1955. Interior view Sevilla commissary showing ruin after revolution, Colombia, Dec. 10, 1928.....	139
73 - UFC Ph. 30b, 1925-1955. Rear of Orihueca commissary showing safe broken open and cash register remains after revolution, Colombia, Dec. 10, 1928.....	139
74 - Luis García Hevia, <i>Iglesia de San Agustín [luego de una batalla en el marco de la Guerra de las soberanías]</i> (1862). Impreso. Publicada en El Gráfico, febrero 25, 1911.....	139
75 - UFC Ph., Tela (Honduras) Box 12, La Lima research department-in the radioisotope room, May 1956.....	141
76 - UFC Ph., Tela (Honduras) Box 12, Figure II - Illustration of fungi ca. 1954.....	141
77 - Protesta en Bogotá por la Masacre de las Bananeras (ca.1930). En: Colombia a través de la fotografía: 1842 - 2010. Taurus y Fundación Mapfre, 2010, Bogotá.....	142
78 - Lino Lara, Después de la descarga. Tomada del libro: Diez de febrero. Imprenta Hispano-Americana, New York, 1907.....	144
79 - Lino Lara, Segunda descarga. <i>Ibíd.</i>	144
80 - Detalle de la imagen 79.....	145
81 - Detalle de la imagen 78.	145
82 - Detalle b imagen 79.	145
83 - Detalle b imagen 78.	146

84 - Lino Lara, Juan Ortiz. <i>Ibíd.</i>	146
85 – Lino Lara, Pedro León Acosta huye camino del Salitre. <i>Ibíd.</i>	147
86 - Generoso Jaspe (1851-1944), Fusilamiento de los próceres de Cartagena (ca. 1886). Litografía en color. 56 x 72,2 cm. Museo Nacional de Colombia, Reg. 1876.....	147
87 - Dionisio Cortés (Chiquinquirá, Colombia 1863- Bogotá, 1934), Policarpa Salavarrieta (1910). Plazoleta de Las Aguas, Bogotá. Fotografía Archivo de Bogotá Colección Urna Centenaria, fotografía n° 76.	148
88 – Lino Lara, Los cómplices y algunos presos del Panóptico presenciando el fusilamiento. <i>Ibíd.</i> .	148
89 - Cristóbal Rojas, La muerte de Girardot en Bárbula (1883). Museo Bolivariano de Caracas.	149
90 - Fusilamiento de falsificadores de moneda constitucionalista (Archivo Casasola, INAH, 1915) Consultado en: https://mediateca.inah.gob.mx	149
91 - Eugène Disdéri, Cadavres d'insurgés dans leurs cercueils (1871), dans le contexte de la Semaine sanglante et de la répression de la Commune de Paris. Musée Carnavalet, Histoire de Paris. Numéro d'inventaire: PH4142-202.	150
92 - Benjamín De la Calle, Fotografía de un fusilado (ca. 1905) Fotografía tomada de: Benjamín de la Calle fotógrafo. Banco de la República, Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales, Biblioteca Pública Piloto. Bogotá, 1993.	151
93 - Majol (A. Romero o J.B. Magot?), La viceversa de Barrocolorado. Los fusilados por el atentado a Reyes, ejecutan a sus verdugos. En: Revista Zig-Zag, septiembre 17, 1909.	151
94 - Domenico Fetti, La Melancolía (1620). Óleo sobre lienzo, 168 x 128 cm, Museo del Louvre, París.	155
95 - Melitón Rodríguez, Luis G. Gómez (1897). Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-010-0778.	155
96 - Eugenio Pardo, Mosaico Líderes liberales de la revolución (ca.1899). Copia en albúmina 10,5 x 6,4 cm. Museo Nacional de Colombia Reg. 3687.....	158
97 - Quintilio Gavassa, Guerrilla liberal en Palonegro. Mayo de 1900. Copia fotográfica. 52 x 100cm. Museo Militar, Bogotá.	159
98 - José Marcos Olinto Merchán, El sitio de Cúcuta, calle 13 “Eléctrica del Norte” (1900). Copia reciente en negativo en vidrio 12,8 x 20,3. Colección Juan José Merchán, Caracas.	159
99 - Marco A. Lamus, El sitio de Cúcuta, cra. 5a con calle 8a. (1900). Copia reciente denegativo en vidrio 12,8 x 20,3 cm. Colección Juan José Merchán, Caracas.	159
100 - Imágenes de las ruinas de San José de Cúcuta después del terremoto del 18 de mayo de 1875. Archivo fotográfico de la Cámara de Comercio de Cúcuta.....	160
101 - Imágenes de las ruinas de la Iglesia de San José de Cúcuta después del terremoto del 18 de mayo de 1875. Archivo fotográfico de la Cámara de Comercio de Cúcuta.....	160
102 - Antigua Iglesia de San José. Fue destruida totalmente por el terremoto de 1875. Fuente: Cámara de Comercio de Cúcuta.	161
103 – Peregrino Rivera Arce (1877-1940). Palo - Negro - Croquis de un soldado muerto a machete. En: Álbum de dibujo de Peregrino Rivera Arce: recuerdo de campaña (1900). Consultado en la Biblioteca Virtual del Banco de la República.....	162
104 – Peregrino Rivera Arce. Batallón libres de Ocaña. Una carga al machete (Palonegro). <i>Ibíd.</i>	162
105 – Detalle 104.	163
106 – Detalle b imagen 104.....	163
107 - Albrecht Dürer. La muerte de Orfeo, grabado en cobre (1494). Hamburg, Kunsthalle.....	164
108 - Peregrino Rivera Arce. Cadáver de un revolucionario en la trocha de Ocaña. <i>Ibíd.</i>	165
109 - Cadáveres de la guerra civil en Colombia de 1885. En: Colombia a través de la fotografía: 1842 - 2010. Taurus - Fundación Mapfre, Bogotá, 2010.	166
110 - Emiliano Villa. <i>La muerte del justo</i> (ca.1893). Óleo sobre tela, 140 x 205 cm. Banco de la República, Museo Miguel Urrutia. Número de registro: AP3110.....	205

111 - Emiliano Villa. <i>La muerte del réprobo</i> (ca.1893). Óleo sobre tela, 140 x 205 cm. Banco de la República, Museo Miguel Urrutia. Número de registro: AP3109.....	205
112 - Detalle de Emiliano Villa, <i>La muerte del réprobo</i> , imagen 111.....	207
113 – Detalle <i>La muerte del justo</i> , 110.....	207
114 - Detalle de Emiliano Villa, <i>La muerte del réprobo</i> , imagen 111.....	207
115 - Benjamín De la Calle, Mario de Jesús y madrina (1926). Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-011-0497.....	218
116 - Benjamín De la Calle, <i>Juana Mejía de R. e hijos</i> (1926). Biblioteca Pública Piloto: BPP-F-011-0494.....	219
117 - Benjamín De la Calle, Isabelina G. de González e hijas (1922). Biblioteca Pública Piloto: BPP-F-011-0367.....	219
118 – Alfredo Esperón. <i>Silva en su lecho de muerte</i> (1896). Imagen 2 del Tablero.....	224
119 –Dibujo digital propio, hecho a partir de los testimonios sobre la gestualidad de Silva apenas fue encontrado en su cama.	225
120 - Nivel inferior de mi Tablero. Imágenes: 6. Periódico <i>La Prensa</i> informando sobre la Masacre de las Bananeras (1928). 7. Periódico <i>El Tiempo</i> informando sobre los funerales de Olaya Herrera (1937). 8. Fotografía de Lino Lara sobre la puesta en escena de los fusilamientos contra las personas que cometieron el atentado de Barro Colorado (1906). 9. Fotografía de Amalia Ramírez sobre la Loma de los Muertos, tras la batalla de Palo Negro (1901).	227
121 – Bate y Ca. Montón de cadáveres paraguayos la Guerra contra el Paraguay (1866). Biblioteca Nacional de Uruguay.....	229
122 – Bate y Ca. <i>Muerte del Coronel [León de] Palleja</i> (1866). Biblioteca Nacional de Uruguay. ...	230
123 – Getty Images, Bettmann Archive. <i>Bodies of Haitians after an engagement with U.S. Marines in 1915</i>	231
124 - Wikipedia Commons. <i>Poseidon of Melos</i> (ca.200 A.C.).....	233
125 - Wikipedia Commons, <i>Asklepios</i>	233
126 – Eustacio Montoya, <i>Fotógrafos y muerto en Nuevo León después del ataque huertista, 5 de julio de 1913</i> . Archivo González Garza, Universidad Panamericana.....	235
127 – Ramón Torres Méndez. Sin Título. Lápiz sobre papel. Biblioteca Luis Ángel Arango. Número de Registro: AP1254.	241
128 – Dibujo alegórico de Roa, sobre los obreros caídos en la segunda gran huelga petrolera de Barrancabermeja, en enero de 1927. En: Archila, Mauricio. “ <i>La clase obrera colombiana (1886 - 1930)</i> ”. En <i>Nueva Historia de Colombia</i> . Tomo III. Planeta, Bogotá, 1989. p.243.	242
129 - “ <i>La paz en Colombia</i> ”, en <i>El Zancudo</i> , abril de 1890.....	243
130 –“ <i>El escudo de la Regeneración</i> ”, en: <i>El Zancudo</i> , julio de 1890.....	243
131 – “ <i>Colombia libre – Colombia Regenerada</i> ”, en <i>El loco</i> , octubre de 1890.....	244
132 – Ricardo Rendón, “ <i>Las elecciones de antier</i> ”, en: Rendón, Ricardo. <i>Caricaturas</i> . Tomo I. Bogotá, Editorial de Cromos, [1930?]. Biblioteca Luis Ángel Arango, N. Topográfico 741.5986 R35a.	244
133 – “ <i>El Loco simulado</i> .” Caricatura en páginas interiores de la revista <i>Fantoches</i> , 6 de octubre de 1928.....	247
134 - Ricardo Rendón, “ <i>La vuelta de la cacería</i> ”, publicada en la primera plana de <i>El Tiempo</i> , Bogotá, 18 de diciembre de 1928.	248
135 - United Fruit Company Photographs 30b, 1925-1955. <i>View of cut and wrecked telephone lines such as mang others after revolution, Colombia, Dec. 10, 1928</i>	249
136 – Cortés Vargas, Carlos. <i>Los sucesos de las bananeras</i> . Imprenta la luz, Bogotá, 1929.....	249
137 - UFC Ph., Tela (Honduras) Box 12, Figure VI - <i>Representative fingers of fruit illustrating the various gradings of red rust thrips damage</i> , Honduras, 1953.....	251

138 - Pepe Gómez (José María Gómez Castro). <i>Visiones trágicas</i> (Carlos Cortés Vargas) 1929. Tinta china sobre papel milano. 15 x 20 cm. Colección Banco de la República, registro 1546. Publicada en: <i>Fantoches, revista humorística</i> , Bogotá, diciembre 28 de 1929.	252
139 – Floro Piedrahita. [Defensa de los tres ochos en una bandera de paz], Líderes de las luchas obreras y miembros del Partido Socialista Revolucionario. Sentado: Raúl Eduardo Mahecha; de pie de izquierda a derecha: Floro Piedrahita, Julio Buriticá y Ricardo Elías López. Sin fecha. En: ¡Levántate y marcha!... p.4.	256
140 – Fotografía que acompaña el Memorándum del 8 de marzo de 1929, de la UFC. Fotografía tomada de la página de la Comisión de la Verdad, en su sección sobre “La ley heroica”. https://www.comisiondelaverdad.co/los-peones-bananeros (Consultada 26/08/2022).	258
141 - United Fruit Company. Memorandum. March 8, 1929. Tomado de: United Fruit Company Historical Archive of Letters from 1912-1982.	258
142 – Francisco Mejía, <i>María Cano</i> (1912). Biblioteca Pública Piloto. BPP-F-011-0662.	261
143 - Francisco Mejía. <i>María Cano</i> (1926). Biblioteca Pública Piloto. BPP-F-011-0664.	261
144 – Francisco Mejía. <i>María Cano y Eddy Torres</i> (ca.1934). Biblioteca Pública Piloto. BPP-F-005-0189.	261
145 - Floro Piedrahita. <i>María Cano saluda al obrerismo de Barranca con un elocuente discurso</i> (diciembre, 1926). ¡Levántate y anda!... Op. Cit. p.25.	262
146 – Floro Piedrahita, <i>Mujer no identificada es fotografiada por Floro al momento de fotografiar un amigo en la fachada del gabinete</i> . Barrancabermeja (c. 1926). En ¡Levántate y marcha!... Op. Cit. p.17.	263
147 –Francisco Mejía, <i>Compañía Nacional de Chocolates</i> (ca.1932). Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-004-0862.	263
148 - Gumersindo Cuéllar, <i>Fábrica de cerveza Bavaria</i> . Foto 1. (ca. 1930). Archivo Gumersindo Cuéllar, Biblioteca Luis Ángel Arango. Número Topográfico: FT1414.	264
149 – Tropical Oil Company Archives, en Glenbow Museum (Calgary, Canadá). Tropical Oil Company refinery and tank farm. Barrancabermeja, Colombia. 1926. File number: IP-3j-7.	264
150 - Floro Piedrahita, <i>El obrerismo en masa recorre las calles en señal de protesta al ver que el Gobierno no hace respetar las leyes del país, Barrancabermeja, enero de 1927</i> . El texto original tenía un tercer renglón que fue borrado por Floro posteriormente. Lo borrado decía: “... violadas por la Tropical Oil Company”. ¡Levántate y marcha!... Op. Cit. pgs. 22 y 23.	265
151 – Charles Chaplin, <i>Modern Times</i> (1936).	265
152 - <i>El Tiempo</i> . Primera Plana, 6 de agosto de 1934.	266
153 – Floro Piedrahita. <i>El jefe de la policía nacional hace retirar los obreros usando de frases humillantes y fuertes e hiriendo el amor propio de todos</i> . En ¡Levántate y Marcha!... Op. Cit. p.34.	266
154 - Floro Piedrahita. <i>Detalle de la fotografía El jefe de la policía...</i> , imagen 141.	267
155 - Floro Piedrahita, <i>He aquí una de las víctimas de la masacre de Barrancabermeja - en su San Bartolomé de la noche del 20 de enero de 1927, Barrancabermeja, 1927</i> . En ¡Levántate y Marcha!... Op. Cit. p.34.	267
156 - <i>Bogotá Cómic</i> , No. 86, abril 19 de 1919.	269
157 - <i>Bogotá Cómic</i> , No. 82, marzo 22 de 1919. “Mentiras al aire”. Bajo la imagen dice: “Lector, esto te prueba en forma viva —y de manera grata— que siempre Marcelata [Marco Fidel Suárez]— ve las cosas de tejas para arriba.”	270
158 - <i>Bogotá Cómic</i> , No. 82, marzo 22 de 1919. “El General Sicard Briceño entrando a matar.”... 270	270
159 - <i>Detalle de la imagen: Floro Piedrahita, He aquí una de las víctimas...</i> , imagen 143.	271
160 - <i>Detalle de Emiliano Villa, La muerte del réprobo</i> , imagen 111.	272
161 - Nivel superior de mi Tablero. Imágenes: 1. Benjamín de la Calle, Alberto Vásquez e hija (1927). 2. Alfredo Esperón, Silva en su lecho de muerte (1896). 3. Luis García Hevia, Muerte de Santander	

(1841). 4. Anónimo, Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés “El Lirio de Bogotá” (ca. 1730). 5. Gumersindo Cuéllar, Funerales de Monseñor Bernardo Herrera Restrepo (1928).	273
162 – Floro Piedrahita. Exhumación del cadáver de Leonardo Arcila - víctima en la huelga de Barranca, enero de 1927. En ¡Levántate y marcha!... p.34.....	273
163 - Benjamín De la Calle, <i>Practicantes de Medicina [en la Universidad de Antioquia]</i> . [s.f.] Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-011-0887.....	275
164 - Diario Gráfico de la tarde, <i>Mundo al Día</i> , edición 1 de marzo de 1924. Pie de foto: “La autopsia. Una fotografía exclusiva de «Mundo al Día» de los momentos en que se hacía la autopsia del cadáver del señor General Herrera en la Universidad Libre. En esta intervinieron varios médicos y el grupo de practicantes que puede verse en la fotografía. El cadáver del General está colocado en la mesa de operaciones rodeado de los médicos y practicantes y de varios de los alumnos de la Universidad Libre.”	275
165 - <i>El Gráfico</i> , Bogotá, 2 de noviembre de 1918. No. 441, p.326.....	276
166 – “Persona esperando morir”. <i>Cromos</i> , Bogotá, 26 de octubre de 1918, No. 137, p. 244.	276
167 – “Fosa común”. <i>El Grafico</i> , Bogotá, 2 de noviembre de 1918, No. 441., p. 327.	277
168 – “En manos del microbio”. <i>Cromos</i> , Bogotá 2 de noviembre de 1918.....	277
169 - Sepultura de Gabriel Suárez. Pittsburg, 1918. Colección Particular. Foto ©Ángela Lara. Tomada de la página web dedicada a Marco Fidel Suárez: https://marcofidelsuarez.co/ (Consultada 26/08/2022).	278
170 - Juan Nepomuceno Gómez. Funerales del Sr. Marco Fidel Suárez (1927). Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-017-0304.	278
171 - Fotografía Rodríguez- Pablo Echavarría (1906). Biblioteca Pública Pilota, BPP-F-009-0110.280	
172 - Benjamín De la calle, <i>Homenaje a Rafael Uribe Uribe</i> (1915). Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-011-0224.....	282
173 - Pedro de Lugo Albarracín. Señor Caído de Monserrate (1652-1653). Basílica de Monserrate (Bogotá). Foto Arquidiócesis de Bogotá, tomada de: Herrera, Francisco J. y Gila, Lázaro. “Pedro De Lugo Albarracín y el desarrollo del pleno barroco en la escultura neogranadina del siglo XVII.” El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana. Editorial Universidad de Granada, Granada, 2018. p.332.	283
174 – Wilcke, Willy y Priester, Max. Otto von Bismarck en su lecho de muerte (1898). Publicada en Frankfurter Illustrierte, No. 50, 1952, pp.14 - 15. El título de esta fotografía, en dicha publicación, es: “Ein Bild, das vernichtet werden sollte [Una imagen que debió haber sido destruida]”.....	283
175 - <i>Mascarilla de Rafael Uribe Uribe (16 de octubre de 1914)</i> . Vaciado en yeso. 34 × 24,8 × 14,5 cm. Museo Nacional de Colombia, registro 936. Fotografía de Ana Collazos.	285
176 - Daniel A. Mesa (Director). Fotografía tomada de la película <i>Bajo el Cielo Antioqueño</i> realizada en el año 1925. Se observa a una mendiga (Rosa Helena Jaramillo de Mejía), asesinada luego de ser robada por dos ladrones, quienes la despojan de las joyas regaladas por Lina. (Alicia Arango de Mejía). Información y fotografía tomada de la Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-001-0197.	286
177 – Epifanio Garay. La mujer del Levita en los montes de Efraím (1899). Óleo sobre tela, 139 x 198.5 cm. Museo Nacional de Colombia, reg. 2103.	287
178 - Ramón Torres Méndez, <i>Entierro de un niño. Valle de Tenza</i> (ca. 1860). Litografía iluminada - 23,1 x 29,1 cm. Banco de la República. Número de Registro: AP1359.....	295
179 - José María Gutiérrez de Alba. <i>La fiesta del angelito. Indios conduciendo el cadáver de un niño al cementerio, después de muchos días de baile</i> (1883). En: <i>Tipos y costumbres de Colombia</i> , Tomo XI. Banco de la República. Acuarela sobre papel blanco. Dimensiones: 16 x 16 cm.....	296
180 - François Désiré Roulin, <i>Bords de la Magdelaine. Le bal du petit ange [Orillas del Magdalena. El baile del angelito]</i> (1823). Acuarela sobre papel. 20,3 x 26,7 cm. Banco de la República, Registro: AP4077.....	299

181 – Portada del Journal des voyages et des aventures de terre et de mer, n° 476. 22 août 1886. “Les esclaves au Brésil - Il se fit écraser la tête entre deux tampons”. Bibliothèque nationale de France. Identifiant : ark:/12148/bpt6k6859678b.....	307
182 – Archivo General de la Nación. Causa mortuoria de Tomasa Laines (1806 - 1807). Fondo: Negros y Esclavos. Archivo Histórico de Antioquia. Legajo: 7 Folio: 823-958.	309
183 - Joven guerrillero de las Farc-Ep. Zona de Distensión, 2001. Archivo Familia Martínez Bejarano.	315
184 – Iván Ríos. Zona de Distensión, 2001. Archivo Familia Martínez Bejarano.....	316
185 - Caracol Televisión, emisión del 3 de marzo del 2008.	317
186 - Nephew King, William. Recuerdos de la Revolución en Venezuela. Ediciones del Ministerio de Defensa. Caracas, 2001.	330
187 - Affonso de Oliveira Mello, Revolução Federalista: Execução de um revoltoso (1894). Biblioteca Nacional Digital do Brasil. CDD: 981.05.	332
188 - Da Cunha, Euclides. Los sertones. Campaña de Canudos. Fondo de Cultura Económica, México, 2012. p.424.	332

0. Introducción: emociones de un porvenir pasado

“Cuando se tienen ciertas imágenes hundidas en el alma, en el corazón y en la misma carne, se comprende. Se comprende todo enseguida.”

Simone Weil¹

“¿Por qué imágenes? Porque para saber hay que saber ver.”

Georges Didi-Huberman²

Ya de 110 años, el señor Antonio de Jesús Gómez Blanco tenía una aguda memoria para lo que quería recordar. Vivió su callada vejez en un viejo caserón blanco, siempre a punto de construir y siempre a punto de caerse, en el barrio La Victoria, sur de Bogotá. Una cama, una Biblia, una ventana y un revólver oxidado eran sus únicas posesiones, que guardaba sin mucho celo en un cuarto que compartía con él el olor a humedad. Cuando murió don Antonio de Jesús, sus posesiones desaparecieron quién sabe dónde y ya nada queda de él, salvo dos fotografías y una conversación que escuché de niño, sentado en el suelo de madera barata, robando uno de los pocos rayos de sol que en esa habitación suya entraban. Presintiendo una muerte cercana, don Antonio de Jesús quiso hablar con mi padre. En ese entonces vivíamos en el segundo piso de ese caserón y, en una tarde de chocolates largos, por primera y última vez don Antonio recordó su vida durante La Violencia en Colombia. Mi padre tenía una grabadora de cassette que usó en sus épocas de periodista en el diario conservador *El Siglo*; periodista allí, aun cuando él venía del maoísmo, el marxismo y el leninismo. La voz de don Antonio, nunca cansada ni emocionada, fue grabada pacientemente en cuatro cassettes por lado A y por lado B. Mi padre no transcribió lo que había grabado en ellos y más bien decidió guardarlos, entre otros cassettes que él solía coleccionar, en algún mueble esquinero, donde serían engullidos por la humedad.³

¹ Weil, Simone. “La vida de los obreros metalúrgicos” (10 de junio de 1936), en Weil, Simone. *Ensayos sobre la condición obrera*. Editorial Nova Terra, Barcelona, 1952, p.131.

² Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Antonio Machado Libros, Madrid, 2008, p.41.

³ La cinta magnética del cassette, en un ambiente con altos niveles de humedad, sufre lo que se conoce como “síndrome de vinagre”. Éste es un delicado proceso de degradación química que, de no ser atendido con prontitud, puede causar el daño total del documento, dado que la cinta puede suavizarse demasiado e incluso pulverizarse. Cfr. Leggett, Elizabeth. *Digitalization and Digital Archiving*. Rowman and Littlefield. London, 2021, págs.101 - 102. Al igual que una infección de transmisión por juntamiento corpóreo, el síndrome de vinagre puede llegar a ser contagioso entre cintas magnéticas; no sabemos cuál cinta habrá *contagiado* a las demás, causando así la forzosa desaparición del archivo, pero sospechamos de un cassette con discursos políticos, que mi padre guardaba por los gajes del oficio periodístico, y que fue donado a *El Siglo* por la Gobernación de Antioquia entre 1995 y 1997.

Humedad terrible la de aquella casa, que no sólo se llevó consigo los murmullos de Glenn Gould y las conmociones de Chavela Vargas, sino también la única voz que había vivido la Violencia y que yo había podido escuchar, eso sí, con una falta de atención que hoy en día lamento. Quizá mi padre guardó esa voz con la esperanza de escribir, en un momento de inspiración, algún cuento o novela ganadora de un modesto concurso literario que nos habría de sacar, por algunas semanas, de la monotonía del caldo de menudencias. Pero ni grabación, ni cuento, ni premio, sino menudencias y una voz muda fue lo que quedó de ese archivo personal. Quizá los guardó, o los escondió inconscientemente, porque la grabación despertaba recuerdos incómodos, sueños frustrados de todo un país, y volverlos a escuchar no sólo era escuchar las palabras de un viejo derrotado, sino las heridas que no le han querido cicatrizar a Colombia. Escucharlos era hurgar en la memoria, así como se hurga en una herida.

Yo no recuerdo el relato de don Antonio; algunos modismos de su labio inferior, sus manos rígidas, agarradas a las rodillas como si estuviese en un avión que apenas va despegando, es lo poco que me queda de él. Pero hablando con mi madre y mi padre, y juntando recuerdos dispersos de la familia que en ese entonces vivía en el caserón, pude dar con una suerte de rompecabezas incompleto, en el que puedo presentir una imagen fragmentaria. Don Antonio habrá nacido a comienzos del siglo XX en lo que hoy es Norte de Santander. Su padre fue soldado liberal en la Guerra de los Mil Días y nunca perdonó la rendición de su bando; tan dolorosa fue la herida en su sentir que el resto de su vida apoyó a los conservadores. Su madre, por el contrario, nunca abandonó a los rojos y recordaba con respetuoso cariño “la huesuda mano y el olor a cuero” del general Rafael Uribe Uribe. Relatos contradictorios y ausentes pueblan la vida de don Antonio hasta sus años treinta o cuarenta, cuando decide viajar a Bogotá en busca de un hermano perdido. Nunca encontró a su hermano hasta donde pude averiguar, pero tampoco quiso volver a su tierra y fue quedándose en la capital arañando trabajos un poco aquí y allá. El 9 de abril de 1948, don Antonio fue sorprendido en un tranvía por la Avenida Jiménez. Los detalles del gran ruido y la furia, los saqueos y la revolución fallida pueden ser contados en otro momento; lo que aquí importa es cómo se vio él, de repente, arrastrando el cuerpo de Juan Roa Sierra, el presunto asesino del caudillo Jorge Eliécer Gaitán, por la Carrera Séptima. En el frenesí, don Antonio se sintió quitándose la corbata para atarla al cuello del joven y así arrastrarlo mejor, aun cuando este cuello magullado vestía ya una. El 10 abril el guayabo, el silencio, y el 11 de abril el Cementerio Central. Por un amigo con el cual vivía en el barrio La Perseverancia se enteró que el cadáver de Roa Sierra iba a ser exhumado ese día y decidió ir a ver. Se dio un baño a totumadas heladas, se puso su mejor traje, un sombrero

prestado y la única corbata que le quedaba de las dos que tenía, y salió a enfrentarse con las ruinas para ver a Roa, que era casi como ver, un poco, a tanta otra gente muerta.



1 - Sady González, *Días después de ser linchado, Juan Roa Sierra es sacado de la fosa común* (11 de abril de 1948). Archivo de Bogotá, Fondo Fotográfico de Sady González. Signatura Topográfica: AB.04.35.198. Carpeta: 306 / No. Orden: 198.

Cuando don Antonio llega a este punto de su narración, donde ha de seguir rememorando aquel 11 de abril en el Cementerio Central, humedece su labio inferior, intenta decir algo, balbucea, pero al final prefiere guardar silencio, tomar su Biblia y sacar una fotografía [ver imagen 1].⁴ Con un dedo mapeado por el carate se señala en ella: parado en la superficie por encima de Roa, al lado derecho del cadáver, viste una corbata negra, un saco abotonado de afán y agarra, con innecesaria firmeza, un sombrero [ver imagen 2]. La boca medio abierta, el ceño medio fruncido y unos ojos que no saben cómo reaccionar, y nunca supieron, ante la muerte. Lo que en la conversación en vida real se vivió como un momento

denso, lleno de recuerdos en imagen (la madura juventud de don Antonio, el cadáver de Roa), en la grabación eran cuatro o cinco minutos en silencio. Mi padre, que se dio cuenta que la imagen no quedaba grabada en el cassette, quiso llevar a don Antonio a una descripción de las

⁴ No sé dónde él habrá conseguido las fotografías, pero sí sé que, en su Biblia personal, las guardaba entre las páginas de *Isaías* y el *Evangelio de Juan*.

⁵ El gesto de mostrar la fotografía, señalarla y callar era parte de la voz de don Antonio. Como dice Dominick LaCapra: “Debo hacer notar que la palabra «voz» [...] no excluye lo visual. Hay ocasiones en que nada puede ser más gráfico y significativo que el lenguaje del cuerpo, que incluye la expresión del rostro de los testigos-sobrevivientes cuando evocan un pasado que no quiere morir. Pensemos, por ejemplo, en el sudor que cubre la cara y la cabeza de Paul D., judío obligado a convertirse al cristianismo, cuando relata un sueño que tuvo, en el cual Dios blandía un hacha que lo partía a él, Paul D., en dos.” LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2005, p.22. Es interesante seguir este gesto, ahora desde esta idea de Walter Benjamin: “[...] en lo que respecta a su aspecto sensible, el narrar no es de ninguna manera obra exclusiva de la voz. En el auténtico narrar, la mano, con sus gestos aprendidos en el trabajo, influye mucho más, apoyando de múltiples formas lo pronunciado.” Benjamin, Walter. “El narrador” en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Taurus, Madrid, 1991, págs.133 - 134. Aby Warburg también se referirá a esta relación entre voz y silencio: “Warburg escribe que, con «los documentos de archivo descifrados», se trata de «restituir timbres de voz inaudibles» (*den urhörbaren Stimmen wieder Klangfarbe zu verleihen*), voces de desaparecidos, voces sin embargo ocultas, replegadas todavía en la simple grafía o en los giros particulares de un diario íntimo del Quattrocento exhumado en el *Archivo*.”



2 - Detalle imagen 1.

imagen, precisamente para no tener que describir nada, menos ese trágico hecho. La imagen presentaba la fiereza de un recuerdo que nunca se quiso ir, mejor de lo que hubiese podido articular don Antonio con su voz. Lo más que dijo sobre la foto fue que ese gesto (el del cadáver de Roa), “no iba ahí”, queriendo decir que “no *debía* ir ahí”. Esta afirmación algo enigmática tuvo sentido después cuando habló, al final de la conversación, sobre su futura muerte. Quería él ser enterrado sin fanfarria ni melosa religiosidad; apenas unas palabras y unos adioses, sin fotos ni discursos. Recordó en ese momento que cuando era niño en el Norte de Santander, un hermano menor se le murió por alguna enfermedad que no se supo precisar. La madre, acongojada por la muerte del benjamín, quiso

mantener un último recuerdo de su “angelito” por medio de una fotografía *post-mortem*, que en ese entonces tenían cierta popularidad en Bucaramanga. Sin embargo, los viajes de acarreo, la ida y la vuelta, además de la fotografía y el trajecito que se debía alquilar sobrepasaban cualquier economía adicional, cualquier ahorro y recorte de comidas que se pudiese hacer, y fue así que no hubo ni foto ni viaje, sino un entierro pobre en el patio, donde el niño quedó bajo el andar nervioso de cinco gallinas criollas y dos morrocoyes taciturnos que venían del Alto Sinú. Sin embargo, pese a que no se dio la foto de su hermano, don Antonio sí conocía cómo eran éstas, y apenas de pasada dijo “así es que *va* el gesto”, refiriéndose a la placidez del cadáver que *duerme*.⁶

Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada, Madrid, 2009, p.36. En cine, encontramos, por ejemplo, la acertada decisión de Yannis Smaragdis, en su película *Constantino Cavafis, poeta griego* (1996), donde el personaje Cavafis no pronuncia una sola palabra, pues su comunicación son sus gestos, sus miradas, sus negaciones a hablar, entendiendo que el silencio era más *diciente* que una recreación de palabras cotidianas, ajenas a su poesía. Y es que el silencio tiene voz y *suen*a y *resuen*a: “—«¿Qué es?» —me dijo. —«¿Qué es qué?» —le pregunté. —«Eso, el ruido ese». —Es el silencio.” Rulfo, Juan. “Luvina” en *El llano en llamas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1971, p.98. “El silencio es un estruendo en mis oídos”, dice un soldado de la resistencia polaca, esperando un ataque alemán que no llega, en *Kanal* (1956) de Andrzej Wajda.

⁶ Para no dejar la historia de don Antonio en suspenso, diré que se quedó él tan llevado por los impulsos de sangre y pólvora vividos el 9 de abril, que años después, al escuchar los primeros rumores de la Revolución del Llano, decidió unirse a las guerrillas de Guadalupe Salcedo. La unión fue más o menos un fracaso, pues al poco tiempo de llegar se dio la entrega de armas al gobierno de Rojas Pinilla. Decepcionado, como decepcionado, a comienzos de siglo, estuvo su padre con las tropas liberales, no volvió a meterse nunca en torbellinos políticos y vivió una vida melancólica y anónima en Bogotá, sin enterarse más del destino de su familia allá en el Norte de Santander. Su vejez la terminó en este caserón al sur de Bogotá, donde solo pagó arriendo los primeros meses, pues rápidamente se convirtió él en otro de los fantasmas del inventario; fantasmas que erraban con pereza los pasillos, acaso ya cansados de

El origen *lejano* de esta tesis yace, quizá, en esta comparación entre gestos. ¿Qué significa una *buena* y una *mala* imagen de la muerte?, ¿fue Roa Sierra el primer muerto retratado desde esta *mala gestualidad* o, por el contrario, este cadáver fue una excepción histórica? ¿Qué habrá pasado con las imágenes de otras personas que, en nuestros incontables hechos de violencia política, habían muerto de manera espantosa?, ¿hubo imágenes sobre ellas? Revisando los museos y los libros de historia, buscando imágenes que me ayudaran a entender este contraste moral, me di cuenta de una imprevista continuidad: cientos de imágenes de personas (niñas, niños, próceres, religiosos y religiosas, militares, etc.) retratadas de manera tranquila al morir, como si estuviesen durmiendo. Un gesto repetido, el *buen* gesto del que hablaba Don Antonio, tanto en la intimidad de fotos familiares de comienzos del siglo XX, como en retratos coloniales de monjas muertas y pinturas republicanas sobre los próceres de la Independencia. Había algo especial en este gesto de la muerte como dormir, pero ¿qué era? ¿Era acaso una buena imagen y ya, o podíamos encontrar un fondo moral, político y cultural a este gesto particular?, ¿acaso hay algunas muertes privilegiadas (por su posición política, su color de piel o su clase social) que han sido puestas en imagen de una manera precisa, mientras otras muertes han sido representadas de otra manera? Es decir: ¿la muerte como dormir era una imagen *natural* de la muerte o ella tenía su posicionamiento preciso en un contexto social e histórico?, ¿siempre se retrató la muerte de la misma manera? Si concentramos todas estas preguntas sobre el *objeto* de mi tesis en una sola, esta sería: ¿la imagen de la muerte en Colombia ha estado por fuera de la conflictividad social? La hipótesis que quise desarrollar responde a esta pregunta de manera negativa: no, la imagen de la muerte no se da en el aire y de manera ahistórica o apolítica, sino que responde a unas bases sociales concretas, que suponen una serie precisa de valores morales, religiosos, políticos y culturales, organizados históricamente en la sociedad a partir de ciertos privilegios dados por el color de piel, el género y la clase social. El gesto de la muerte como dormir sería un gesto incorporado desde estos privilegios, mientras que una muerte que aquí denomino *carnal* o *intranquila* sería su contraparte: la de las personas no privilegiadas, que no duermen al morir, sino que abren los ojos, huelen mal, demuestran su sangre y sus heridas.

tanto arreglo y remache que hacía mi abuelo, don Ángel María Bejarano, quien era arquitecto, ingeniero y obrero de este caserón de cuarenta habitaciones, cuatro cocinas, tres salas de estar, dos terrazas, seis baños y dos gardenias para ti. A su funeral solo fueron dos personas y un cura trasnochado y con gota; yo no pude ir porque estaba en el colegio. Creo que sus restos aún descansan en pared en el Cementerio Central, algo más allá de donde, en 1948, fue ubicado el cadáver de Roa Sierra.

Al situar la imagen de la muerte como dormir por fuera de una supuesta *naturalidad*, llevándola hacia la conflictividad social, se empieza a mostrar cómo esta imagen no es para nada *inocente*. No es que todos los cadáveres retratados como si durmiesen hubiesen muerto, de manera casual, de esta manera: con los ojos cerrados, en una cama, rodeados de flores o seres queridos. Aquí es donde entra la importancia del concepto *blanqueamiento*, que se usa en un doble sentido: a) los procesos de *blanquear* la piel de las personas muertas y b) los procesos de *ocultar* sus “defectos”: ojos abiertos, heridas, manchas.⁷ Como se verá, este concepto es fundamental, dado que nos ayuda a entender tanto los procedimientos físicos y en imagen sobre el cadáver, como la inserción de esta gestualidad de la muerte en un orden *pigmentocrático*.⁸ Se abre ante nuestra mirada un terreno enorme de estudio, que tiene el peligro de perderse en la historia interminable de los cadáveres en Colombia. Por ello, una delimitación temporal, que aquí se despliega entre dos fechas: 1730 y 1937, es necesaria. Empiezo, temporalmente, con el estudio de los cuadros de las monjas muertas, del Monasterio Dominicano de Santa Inés de Montepulciano, y termino con el reportaje fotográfico sobre los funerales del expresidente Enrique Olaya Herrera (1880 – 1937). Si bien el período es bastante largo, la continuidad del gesto del dormir es sorprendentemente constante y responde a formas muy simples. Además, estos dos puntos sirven como orientación temporal, más que como puntos fijos de un barrido total de todo tipo de imágenes sobre la muerte en este período. Este ejercicio excedería mis fuerzas e iría, por el otro lado, contra el método de investigación que aquí desarrollo. Pero antes de pasar al método, podría preguntarse: si la inquietud sobre la imagen de la muerte inicia con una fotografía del 9 de abril de 1948, ¿por qué no concentrarse en este momento histórico? Y la respuesta sería: estas fotografías del 9 de abril, particularmente aquellas tomadas sobre los cadáveres *carнаles* en las calles de Bogotá, fueron una ruptura en la historia de la vida de las imágenes en Colombia; pero esta ruptura no se entendería si se ignora el contexto de la muerte como dormir, que había dominado, con importantes resistencias como se verá, la imagen de la *buena muerte* en las imágenes oficiales (producidas desde el Estado y la Iglesia) en el país. Por ello, mi mirada se concentra, en esta tesis, en la muerte como dormir a partir de su consolidación histórica como imagen del privilegio. Otro trabajo, de iguales o mayores proporciones que el presente, sería ver la ruptura radical de esta imagen, a partir de las imágenes del Bogotazo. Podría decir que

⁷ Este concepto lo tomo inspirado en el libro: Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. Era, México, 2010, así como en la lectura que de éste se hace en el artículo: Navarrete, Federico. “Blanquitud vs. blancura, mestizaje y privilegio en México de los siglos XIX a XXI, una propuesta de interpretación”, *Estudios Sociológicos* XL, 40, 2022, pp.127 – 162.

⁸ Este concepto lo tomo del libro: Telles, Edward y Regina Martínez Casas (edits.). *Pigmentocracias. Color, etnicidad y raza en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, México, 2019.

los muertos de este evento histórico viven como fantasmas innombrados en la tesis, pues son ellos las presencias que habrán de atormentar el sueño de la muerte que duerme.

El origen *cercano* de esta tesis explicará el método aquí desarrollado. Desde las protestas llenas de esperanza e indignación que vivió Colombia a partir del 21 de noviembre del 2019, las imágenes de las luchas políticas tuvieron un plano y un contraplano: a) las impresionantes multitudes, en casi todos los rincones del país, hicieron creer que, por fin, la estructura de un Estado basado en la guerra y la corrupción podían acabarse; b) las personas, en su mayoría jóvenes, asesinadas por agentes estatales y para-estatales, demostraban de la manera más cruda y dolorosa posible que este cambio no iba a ser nada fácil. Nunca antes Colombia había vivido protestas tan grandes y, al mismo tiempo, la represión nunca había mostrado su rostro asesino de manera tan directa. La forma en la cual llegaron estas muertes a nuestras miradas no se dio a través de los noticieros oficiales, los cuales se centraban en las ruinas de las estaciones de Transmilenio (en Bogotá) o del Mio (en Cali), sino fotografías y videos borrosos, oscuros, desvanecientes, hechos por las mismas personas que protestaban. Fueron estos ejercicios anónimos, arriesgados, desgarradores y necesarios los que dieron *imagen* a las protestas: personas gritando, en las noches en Cali, viendo cómo la policía asesinaba personas a su lado. Mientras tanto, al mismo tiempo, *en vivo*, personas en todo el país y en muchas partes del mundo veíamos la masacre *presente*. Veíamos *la muerte en vivo*. ¿Cuándo había pasado eso en Colombia? Estábamos acostumbrados a asumir la muerte a partir de cifras o nombres sin rostro: otro líder social asesinado, otro falso positivo. Y claro, la cifra indigna, pero no quema. Los videos y las fotografías del Paro Nacional mostraron personas, compañeras y compañeros con quienes compartimos sueños, muriendo ante nuestra mirada impotente. A diferencia de las otras muertes enterradas en el anonimato, el ejercicio de memoria sobre los asesinatos durante estas movilizaciones incorpora imágenes y nombres: Dylan Cruz (2001 – 2019, Bogotá), Brayan Niño (1997 – 2021, Madrid, Cundinamarca), Lucas Villa (1984 – 2021, Pereira), Santiago Murillo (2001 – 2021, Ibagué), Alison Meléndez (2004 – 2021, Popayán), y otras personas cercanas, con sus imágenes y nombres, quienes deben seguir retumbando en la memoria. Ellas y ellos deben seguir presentes en nuestros dolores y nuestras luchas y esperanzas.

Cuando el dolor, surgido al ver las imágenes de la muerte, fue siendo menos opresivo, una pregunta empezó a surgir, más que en mi cabeza, en mi vientre: ¿por qué, si tantas personas habían sido asesinadas en Colombia luchando por sus derechos, sólo hasta ahora tenemos este tipo de imágenes?, ¿son las primeras imágenes que tenemos de una masacre? Es indudable que

estos registros en video y fotografía alimentaron las protestas: ellos demostraban no sólo la brutalidad del Estado, sino que daban forma en cuerpo a un dolor personal: lloramos a personas concretas, a seres vivos que vimos morir. No son cifras, son personas cercanas. Si este tipo de imágenes dolorosas nos hubiesen llegado antes, ¿quizá nos hubiera importado más la guerra en Colombia?, es decir, ¿hubiéramos reaccionado con contundencia contra las matanzas que han galopado el país, casi desde su fundación como república? ¿Hay una relación entre imagen, dolor y acción política? Porque el problema que presentaban estas imágenes no sólo yacía en lo que se entendía en ellas, el *logos*, sino en lo que sentíamos: el *pathos*, la experiencia corporal integral que nos desbarataba, nos sumía en llanto, nos impedía seguir estudiando ante una pantalla, mientras en las calles ¡mataban a nuestra gente! Pero la muerte como tal no era nueva, la diferencia consistía en que ahora aparecía ante nuestra mirada: no la podías ignorar, te acosaba, aparecía cuando cerrabas los ojos, en tus sueños y temores, la escuchabas más allá, en la calle, en los relatos sobre alguien que se fue, sobre la tibieza de un cuerpo que ya no será. Sentíamos la muerte y este sentimiento era posibilitado por la imagen. Entonces, la pregunta que emergía en mí era, con el tiempo, algo más refinada: ¿en el pasado habíamos podido sentir nuestro conflicto de esta manera dolorosa, cercana, experiencial en imagen? Y aquí no sólo me refiero a las imágenes de las víctimas en general, sino de las personas muertas en particular: la tragedia presentada en su más trágica expresión, sin maquillajes ni blanqueamientos: el cadáver en la calle. ¿Habíamos tenido estas imágenes o la muerte que duerme es la única presencia en la vida de las imágenes en Colombia? Revisando periódicos, revistas y archivos fotográficos, me di cuenta que sí había importantes imágenes que se acercaran de esta manera terrible a nuestros conflictos sociales, hechas en el mismo marco temporal donde también se desarrollaba la muerte como dormir. Sí había habido imágenes que, desde el dolor y la denuncia, mostrasen la tragedia en Colombia; pero ellas no eran producidas, como se verá, por los órganos del poder religioso o civil.

Por estas razones, el problema alrededor de la metodología era triple: un método que me permitiera centrarme en la imagen, que se abriese al sentimiento (*pathos*) y que me posibilitara un movimiento ágil entre épocas y disciplinas. El proyecto del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg se presentó como el método posibilitante de mi investigación. En primer lugar, es una manera de investigación que no desarrolla únicamente un *discurso* sobre las imágenes, sino que las *usa*, a ellas mismas, para investigar: los tableros del Atlas son imágenes que estudian imágenes. Segundo, el concepto de *Pathosformel*, que podemos traducir como fórmulas gestuales de la experiencia corporal (*pathos*), es central en la obra de Warburg, y sirve como

polo que da movimiento al mero *logos*: no sólo entender las imágenes, sino sentir lo que en ellas se devana. Tercero, la estructura móvil y fragmentaria de los tableros del *Atlas* habilita una investigación que pase de un fragmento de la cultura a otro, sin separarlos y sin subordinarlos entre sí; más que *inter-disciplinarietà* (modo que deja a las disciplinas en sus fronteras cerradas y definidas), Warburg apuesta por una *trans-disciplinarietà* (modo que abre las disciplinas a ser contaminadas por otras sin que por ello pierdan su particularidad).⁹ En base a estas tres potencialidades que desplegaba Warburg, me decidí a construir mi propio Tablero sobre la muerte que duerme, al cual me referiré durante toda la tesis simplemente como “Tablero”.¹⁰ Ahora, esto sólo es el esqueleto del asunto, ahora quedaba por ver cómo iba a usar este método. No era posible trasladarlo limpiamente desde el contexto alemán de los años 1920, hacia la Colombia del 2020; en primer lugar, el investigador no parte de las mismas preguntas y, por otro lado, herramientas teóricas, que afectan directamente al estudio de las imágenes, han sido desarrolladas en este siglo de diferencia. Por otro lado, yo no comulgo con estos intentos de *importación* teórica al *terreno* supuestamente *pasivo* latinoamericano, como si aquí no hubiésemos pensado nuestra propia realidad. Es así como el uso que hago de Warburg parte de dos contaminaciones centrales: a) mi compromiso ético y político con un proyecto de vida de lucha contra las violencias clasistas, patriarcales, racistas y transfóbicas; y b) mi profundo agradecimiento con las enseñanzas y el acompañamiento que he recibido, desde la academia y la cálida relación personal, del filósofo y matemático Fernando Zalamea Traba, profesor del Departamento de Matemáticas, de la Universidad Nacional de Colombia.

Partiendo de la segunda contaminación, conceptos que uso de manera recurrente en esta tesis (contaminación, inversión, revés, tránsito, función, frontera, fragmento, suavidad...) aparecen en la obra de Fernando Zalamea, y aquí son usados, la mayoría de las veces, desde una incorporación *creativa* que prescinde de la nota al pie. Además, las herramientas teóricas de la *microscopía* y la *telescopía*, las cuales constituyen la forma en que estudio mi Tablero, son tomadas de manera directa del libro *Pasajes de Proteo*, de Zalamea. Ellas me ayudarán a auscultar la vida de las imágenes desde la cercana intimidad (lo *micro*, el detalle), y a contemplarla desde la relación en constelación con otros fragmentos culturales (lo *tele*, lo distanciado). Considero que ambas herramientas permiten que potencialidades que viven en

⁹ Esta es una diferencia que tomo de Fernando Zalamea, quien la ha expuesto en varias ocasiones, durante su seminario de *Seminario de Filosofía Matemática*, del Departamento de Matemáticas, de la Facultad de Ciencias, de la Universidad Nacional de Colombia.

¹⁰ Cuando me refiera a tableros puntuales del *Atlas Mnemosyne* de Warburg los llamaré por su letra o número concreto, haciendo explícita la referencia a su autor.

Warburg tomen una forma precisa. En sus tableros, él despliega una serie asombrosa de disciplinas: la astrología, la astronomía, el arte, la teología, la ciencia, el deporte, el periodismo, la antropología, etc. Todas ellas forman un *medioambiente* donde toman vida las imágenes. Por otro lado, también Warburg analiza de manera detallada y sutil las minucias de algunas imágenes, centrándose en los valores formales de la imagen como tal. Sin embargo, no hay en él una caracterización precisa (recordemos que el *Atlas* es una obra que quedó incompleta), que nos permita reconocer este vaivén entre el detalle y la relación, entre el análisis y la síntesis. Pero no se piense que el aparato teórico que tomo de Zalamea es apenas un modo de ser fiel a Warburg; no, y aquí es donde surge la primera contaminación. Mi decisión ética orienta el uso de mi Tablero hacia una problemática política concreta: estudiar la imagen de la muerte en los conflictos sociales en Colombia, no con el ánimo de tener una buena teoría sobre ella, sino como un intento, siempre frágil y balbuceante, de trabajar conjuntamente contra una realidad basada en la muerte y la guerra. Por ello, no busco entender un período histórico que pasó, o las fuerzas *antiquizantes* que renacen en el arte europeo.¹¹ Mi trabajo es un llamado a sensibilidades de ahora, a cuerpos vivos, sobre los peligros de normalizar la muerte. No podemos seguir aceptando cifras y nombres aislados como imagen de nuestra tragedia; sentir las imágenes implica una profunda carga ética y política, en la medida en que dispone nuestra corporalidad en una vulnerabilidad necesaria (voy a permitir que Colombia me duela) y, a la vez, una actividad decidida, que no se quede en el quietismo melancólico, sino que actúe para transformar la realidad (no voy a permitir que Colombia siga repitiendo su fatalidad en guerra). El Tablero de esta tesis presenta, entonces, las formas en que ciertas imágenes han querido *domesticar, tranquilizar* nuestros sentimientos ante la muerte, por medio de formas pasivas que nos introducen en una atmósfera donde la muerte no hay que temerla sino esperarla, no hay que luchar contra ella sino darle la bienvenida. Las imágenes de este Tablero son mecanismos que, tras una apariencia inocente, han configurado una *anestesia* de nuestras emociones y nos han cerrado los ojos; imágenes que han clausurado toda una sensibilidad corporal compleja, porque, según ellas, la muerte es un dulce descanso o un anónimo eco en cifras, ruinas y polvo.

¹¹ Aby Warburg definirá así el proyecto de su *Atlas*: “La «Mnemosine» quiere ser ante todo, junto con su fundamento de [materiales] icónicos que caracteriza al Atlas a través de sus reproducciones, sólo un inventario de las impresiones antiquizantes [antikizierenden] previamente acuñadas que contribuyeron, como puede comprobarse, a plasmar el estilo al representar la vida en movimiento durante la época del Renacimiento.” Warburg, Aby. “Mnemosine. Introducción”, en Warburg, Aby. *El Atlas de imágenes Mnemosine*. Edición y traducción de Linda Báez-Rubí. UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 201, págs.37 – 38.

Pero el juego de mi tesis no termina con la exposición de esa insensibilidad configurada por las imágenes del Tablero; esto sería ver únicamente el modo de opresión, ignorando las resistencias. Así, al *revés* de este Tablero de la muerte aceptada pasivamente, se encuentra la *patoscopia*: una herramienta de investigación que aúna *logos* (razón, discurso) y *pathos* (experiencia, dolor), y nos permite acercarnos a las imágenes desde un compromiso corporal: estudiar no solamente desde letras, sino compartiendo el *pathos* (simpatía, empatía) que en ellas se desarrolla. La patoscopia es la presencia perturbadora y cercana, que quiere ver intranquilidad donde se presenta una superficie tranquila; es el cuerpo donde nos dicen que sólo hay alma, el movimiento en la quietud impuesta. Esta herramienta es la chispa que surge del encuentro entre Warburg y Zalamea: por un lado, *Pathosformel*; por otro, la *telescopía* y la *microscopía*. Sin embargo, la chispa se diferencia de ambos referentes: mientras la *Pathosformel* estudia la forma del *pathos* en la imagen y su gestualidad, la *patoscopia* hace del *pathos* la misma forma de estudio; es decir, el *pathos* transita desde lo mirado, hacia la mirada. Por otro lado, *tele* y *microscopía* siguen recordándonos objetos que se interponen entre el cuerpo y lo experimentado: microscopio, telescopio. En mi herramienta el ejercicio es más riesgoso, pues no contamos con un objeto interpuesto, sino que la misma piel será quien atestigüe, en sus estremecimientos, los avatares del objeto experimentado. Es así como, desde esta perspectiva *patoscópica*, las diferencias entre objeto estudiado y cuerpo que estudia se nublan, las fronteras se movilizan y juegan entre sí: la corporalidad que estudia es modificada por el objeto y viceversa. Ahora, esta diferencia no representa una crítica o un abandono de los conceptos de los que viene: la *patoscopia* no puede operar sin que antes la *microscopía* haya analizado los detalles de lo estudiado, la *telescopía* los haya puesto en relación y la *Pathosformel* haya perfilado la experiencia corporal en la imagen.

Desde una perspectiva política, podría surgir la pregunta: si el interés es ético, y se busca llegar a personas actuales y sus sensibilidades sobre el conflicto actual, ¿por qué irse a las imágenes del pasado y no hablar de lo que sucede hoy? Sobre ello podría decir que la distancia suele ser necesaria para sentir mejor. En un momento de gran agitación, llorar o emocionarse suelen ceder lugar a la acción práctica e inmediata. Por otro lado, el olvido de lo que ha pasado en Colombia, alimentado por la constante repetición de muertos y muertos en los medios de comunicación, hace que los muertos de una semana sean tan olvidados como los muertos de hace cien años. Tenemos, entonces, que construir la historia de las imágenes de una manera paciente e independiente del vértigo de la televisión y los celulares. En otro nivel, por mucho tiempo se ha repetido que lo más importante es “construir un mejor futuro para el país”; yo me

alejo de esta futurología, y quiero asumir una tarea más humilde y demandante: no prometamos futuros sentimientos, más bien sintamos lo que no hemos querido sentir. En vez de prometer que “esta vez sí nos dolerán las muertes futuras”, abrámonos a sentir como propias las muertes de hace cien años, como las muertes de la Masacre de las Bananeras (1928). Quizá allí, en el reconocimiento de lo que hemos dejado de sentir, podamos encontrar un terreno de sentimientos y emociones que nos orienten para asumir los conflictos presentes.¹²

Finalmente, aclaro que esta tesis es un ejercicio incompleto. Ella es apenas una pequeña muestra de lo que debería ser un arduo trabajo enciclopédico, el cual necesita una serie diversa de personas investigando, cuyos trabajos vayan dirigidos hacia la construcción de una *genealogía de la muerte en Colombia*. Estudiar cómo la muerte (sus imágenes, instituciones, sentimientos, usos políticos, espacios íntimos) no ha sido un *destino* inamovible en Colombia, sino una realidad imbricada en nuestros conflictos sociales y diversidades culturales. Esta gran genealogía debería abrir la muerte a una *pluralidad*, rompiendo con la idea que la muerte es

¹² Esta diferencia de perspectiva, desde una mirada a un futuro que todavía-no-es, hacia los rastros y los ecos de una historia dispersa, no sólo implica una actitud política, sino filosófica, que me aleja de posiciones como la “aceleracionista”, la cual afirma que “[...] un pensamiento político en verdad progresista —un pensamiento que no está comprometido con ninguna ideología, institución o autoridad heredada— solo es posible mediante una filosofía realista y orientada al futuro; y que únicamente una política construida sobre esta base puede abrir nuevas perspectivas para el proyecto humano y para las aventuras sociales y políticas que aún están por venir.” Avanessian, Armen y Reis, Mauro. “Introducción”, en Autores Varios, *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Caja Negra, Buenos Aires, 2013, p.10. En vez de asumir como *dada* la disposición moderna de un futuro adelante y un pasado atrás, me abismo hacia la transvaloración de estos valores temporales, poniendo en cuestión este emplazamiento de un *futuro allá*, abriendo el cuerpo hacia la posibilidad de un *futuro atrás*. Es decir, nuevas relaciones corporales con los tiempos, donde no se presuponga que el deber del “progreso” o “avance” está condicionado hacia un “por-venir”, “delante” de nuestro cuerpo. Claramente este juego temporal no es propiamente mío, pues ya lo vemos en Walter Benjamin (*Sobre el concepto de historia*), en lo cual profundizaré más adelante, y en la noción del tiempo del pueblo indígena Nasa en Colombia, donde se configura “un mundo que acontece enfrente pero es visto desde atrás, porque es allí donde reside su fuerza. Y se llevan en la espalda [a las y los niños] porque en su cosmogonía el futuro está detrás, no adelante.” Molina Bedoya, Víctor Alonso. “Dispositivos de ocio y sociabilidad en la comunidad indígena Nasa de Colombia. Resistencia social y cultural”, *Polis Revista Latinoamericana*, 26, 2010, p.10. De ahí que el gesto Nasa de la orientación temporal, espacial (tanto en el territorio como en el propio cuerpo) y en la lucha política no sea una línea recta (pasado, presente, futuro), sino una espiral. Sobre ello, ver la tesis de Kelly Jhoana Quilcué Vivas (del pueblo Nasa): *UMNA ÇXHAÇX ÇXHA ÇXHA FXI'ZENXI. Tejiendo resistencia*. Universidad Externado de Colombia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Sociología, 2017. Esta espiral también da una forma particular al ritual de la muerte (bien en el funeral de una persona, bien en una ofrenda general, hecha en mes de noviembre, llamada *Çxhapuç*) y a la concepción de ella: “Se habla de trascender a otro espacio porque para los Nasa la muerte no es el fin de la vida. Anteriormente se danzaba y se tomaba chicha, en la actualidad, aún se hace, pero también hay quienes lloran y oran, pues hay una mezcla de lo propio con la imposición de las iglesias (católica, cristiana, evangélica) que han llegado a las comunidades.” *Ibíd.*, pp.30 – 31.

natural y que tiene una práctica ritual definida, basada necesariamente en la tristeza y la melancolía. Hay otras maneras de ver la muerte, de sentirla, de actuar sobre ella y con ella. No hay una *homogeneidad* natural que nos indique cómo vivir la vida, ni cómo asumir la muerte.¹³ Para ello, esta gran *genealogía* debería ver la diversidad de las formas en que se siente y se ha sentido la muerte en Colombia, a partir del estudio sintético de, por ejemplo, diversas prácticas rituales: al comparar los rituales funerarios de los pueblos negros del Chocó y del norte del Cauca (el gualí, el chigualó, los alabaos), con el ritual católico de la iglesia y la melancolía, veremos cómo no sólo hay una diferencia en el *ritual*, sino sobre todo en los sentimientos y emociones que se refieren a la muerte. Ambas construcciones sociales de la muerte se diferencian en lo que sienten, en cómo constituyen el cuerpo del cadáver y en lo que asumen viene *después* de la muerte. El cuerpo cabizbajo, melancólico, vestido de negro que contempla al cadáver quieto, dentro de un ataúd, es apenas *una forma* de asumir la muerte, pero hay otras formas. Es posible abrir la muerte a la creatividad respetuosa, a una decisión política que sea libre de asumir o no el ritual católico.

Esta comparación, a partir de lo funerario, es apenas un ejemplo puntual e incompleto, pues este estudio sobre la muerte, como se ve en esta tesis, ha de saltar siempre de un lugar a otro: del cine a los códigos penales, de la guerra a la teología, de la medicina a la poesía, del estudio fotográfico a la higiene, del arte al sindicalismo, etc. Aparece, entonces, una suerte de enciclopedismo, siempre y cuando lo entendamos no cómo una acumulación elitista y estéril de conocimientos, sino como un *salvajismo*:

“[...] si se quiere comparar al hombre moderno, al hombre civilizado, con el hombre salvaje, o más bien una nación que se dice civilizada con una que se dice salvaje, es decir, privada de todas las ingeniosas invenciones que dispensan al individuo del

¹³ Dado que mi tesis se enfrenta a este carácter ahistórico de la imagen de la muerte, quizá el referente inmediato sería el libro de Philippe Ariès *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Acantilado, Barcelona, 2000. Sin embargo, si bien en algunos momentos tomo elementos de esta importante obra, y en términos generales nuestros propósitos confluyen al ver los cambios históricos de las actitudes ante la muerte, también guardo importantes distancias y diferencias con esta obra. En primer lugar, el método del Atlas de Warburg, centrado en las imágenes, me lleva a estudiar a la muerte más allá del documento escrito, para ver sus devaneos en imágenes precisas, las cuales, si bien aparecen de vez en vez en Ariès, no guardan en este autor un papel principal. En segundo lugar, mi tesis no parte de una “investigación y meditación” sobre la muerte, Ariès, Philippe, Op. Cit., p.10, sino de la *furia*, que causaba en mí una *experiencia de vida política*, marcada por la muerte en las luchas políticas en Colombia. Las expresiones de furia y experiencia, como elementos detonadores de una conciencia social, las tomo de bell hooks: *Teoría feminista: de los márgenes al centro*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2020, págs.40 – 41.

heroísmo, ¿quién no ve que todo el honor corresponde al salvaje? Por su naturaleza, por necesidad incluso, él es enciclopédico mientras que el hombre civilizado se encuentra confinado en las regiones infinitamente pequeñas de la especialidad.”¹⁴

Y este *salvajismo*, que juega con las fronteras bien definidas de las especialidades, no sólo relacionará lo in-relacionable, sino que también generará nuevos agrupamientos, originales para la vida política y teórica en Colombia. Es así como, de esta genealogía, han de surgir estudios puntuales que hasta ahora no han sido llevados a cabo: una genealogía del silencio en Colombia, de los espacios oscuros, de la censura, de la iconoclastia, de los estremecimientos de la piel, de los sentimientos, de las emociones, de la mirada, de las gestualidades privilegiadas y subversivas, de la cama, de la posición horizontal y vertical de un cuerpo, de los fantasmas, del llanto, del fuego, etc. ¿Cómo se ha escuchado el silencio a lo largo de la historia del Colombia?, ¿qué espacios han sido consagrados a la oscuridad y qué función han tenido?, ¿cómo ha cambiado la forma de vestir y exhibir la piel? En fin, toda una serie de indagaciones profundamente importantes que no sólo acumularán conocimientos teóricos, sino posibilidades prácticas para romper con condicionamientos opresivos sobre nuestras corporalidades.

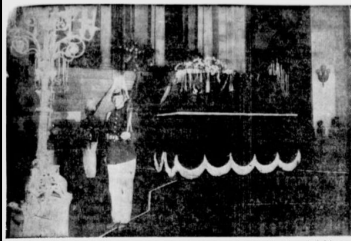
Esta tesis fue escrita por un tiempo de profundo dolor y esperanza. La represión estatal, por un lado, y el triunfo de Francia Márquez y Gustavo Petro, por el otro, son dos polaridades presentes en mi escritura: el dolor y la esperanza. Si queremos profundizar en la esperanza, que en estos momentos es más un deber que un privilegio, no sólo debemos hablar de nuestra “diversidad”, sino asumirla; no sólo debemos proyectarnos a un futuro ideal, sino ser fieles a toda la diversidad de dolores y corporalidades blanqueadas por la historia y la imagen oficial. Abrirnos, de manera riesgosa pero decidida, a sentir las emociones de un pasado plural, habitado por muchos tipos de muertes y vidas. Es posible que así, asumiendo los procesos de negación y resistencia de las diversidades de *las* muertes, podamos incorporar nuevas emociones para un porvenir que no esté soportado en *la* muerte.

¹⁴ Baudelaire, Charles. “Notes nouvelles sur Edgar Poe”, en: Poe, Edgar. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Miche Lévy Frères, Paris, 1857, p.xii. Si bien esta diferencia entre lo salvaje y lo civilizado, aún hecha a favor de lo primero, puede reproducir estereotipos favorables a un sistema racista y “civilizado”, creo que el ánimo de Baudelaire puede solidarizar con experimentos que, desde Latinoamérica, se han hecho para combatir “la razón, la civilización y las buenas maneras” de raigambre occidental. Algunos de estos experimentos han incorporado una actitud *salvaje*, transgresora de las fronteras establecidas, hambrientas de una integración viva, cálida, móvil. Un buen ejemplo de ello lo vemos en el cuadro de la pintora brasileña Tarsila do Amaral *Abaporu* [hombre que come gente] (1928) y en su “hermano” en escrito, el *Manifiesto antropofágico* de Oswald de Andrade (1928).

Quizá nuestro porvenir multicolor yazca en estos pasados plurales que han querido blanquear.



**CIEN MIL PERSONAS RECIBIERON
LOS RESTOS DEL INSIGNE ESTADISTA**



**La Ciudad Entera
Desfila Ante la
Cámara Ardiente**

Todo Bogotá se ha movido desde las cinco de la tarde para desfilir por la cámara ardiente en el salita central del congreso un extenso cortejo que se va dando hervor. En sus frentes van volando el color azul las gentes sin distinción en el primer suceso pasado. Solo las gentes sin distinción en el primer suceso pasado. Solo las gentes sin distinción en el primer suceso pasado. Solo las gentes sin distinción en el primer suceso pasado.

La cámara ardiente. Se ve a un lado el féretro y a otro el salita central del congreso. El féretro está rodeado por un grupo de flores blancas, rosas, amarillas y azules, y a un lado se ven las flores que decoran la cámara de la sala. El féretro está rodeado por un grupo de flores blancas, rosas, amarillas y azules, y a un lado se ven las flores que decoran la cámara de la sala.

LA PRENSA
EDICION DE DOCE PAGINAS. - VALOR 5 CENTAVOS

100 MUERTOS Y 238 HERIDOS EN EL CONFLICTO DE LA REGION BANANERA

Declaraciones del ministro de guerra sobre la imposibilidad de levantar el estado de sitio. El frente del trabajo de la derecha que el gobernador Nizkor Roca procedió a declarar. De los soldados que se marcharon a Bogotá y de los que se quedaron para su agitación.

El Rey de Inglaterra estuvo al borde de la guerra...



1. Benjamín De la Calle,
Alberto Vásquez e hija
(1927). Biblioteca Pública
Piloto: BPP-F-011-0552

2. Alfredo Esperón,
*Silva en su lecho de
muerte* (1896)

3. Luis García Hevia, *Muerte de
Santander* (1841). Pintura, óleo
sobre tela, Museo Nacional de
Colombia, Reg. 553

4. Anónimo, *Sor María Gertrudis
Teresa de Santa Inés “El Lirio de
Bogotá”* (ca. 1730). Pintura, óleo
sobre tela, Colección particular
presentada por el Museo Colonial
en Bogotá

5. Gumersindo Cuéllar,
*Funerales de Monseñor
Bernardo Herrera Restrepo*
(1928). Banco de la República de
Colombia

6. Anónimo, *Féretro del Doctor
Olaya Herrera*, periódico *El
tiempo*, 21 de mayo de 1937,
primera plana

7. “100 muertos y 238 heridos en
el conflicto de la región bananera”,
periódico *La prensa* de
Barranquilla, 14 de diciembre de
1928, primera plana

8. Lino Lara, *Los criminales son pasados por las armas*
(10 de febrero de 1906), foto tomada del libro: *Diez de
febrero*. Imprenta Hispano-Americana, New York, 1907

9. Amalia Ramírez de
Ordóñez, *Loma de los
muertos*, Palonegro
(1901). (Colección
particular)

1. Introducción al Tablero

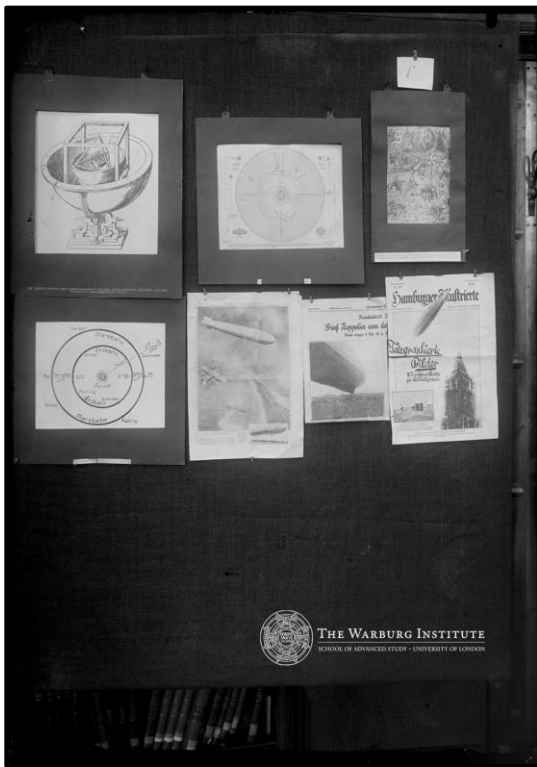
“La vida del creyente experimenta un cambio cuando piensa que no se lo juega todo con la muerte.”

Jacques Le Goff¹⁵

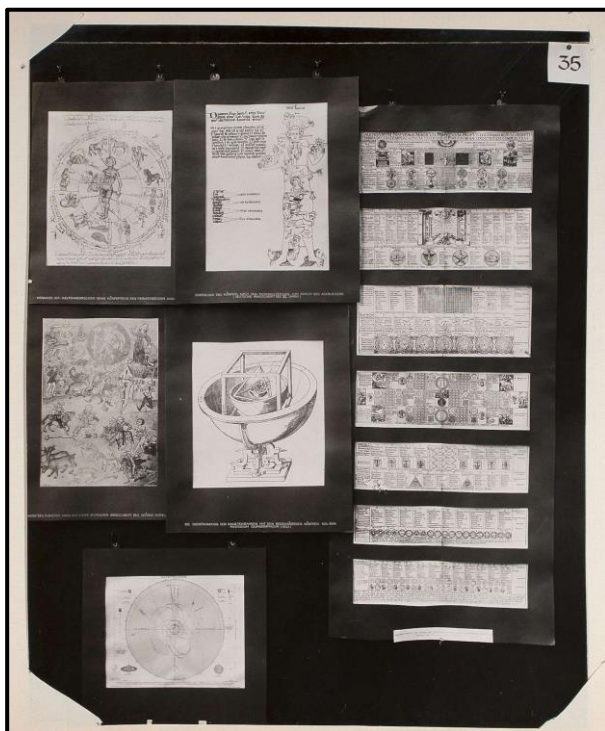
Este Tablero se dedica a estudiar una mirada particular hacia la muerte, que parte desde la gestualidad del dormir, el uso de cifras y la ocultación. En el primer nivel del tablero, compuesto por las cinco primeras imágenes, la muerte de una persona no se diferencia radicalmente de su dormir, pues la muerte adopta las formas y los gestos de éste: horizontalidad, cama, ojos cerrados, colores blancos, formas descansadas, etc. En el segundo nivel, compuesto por tres recortes de prensa, conviven dos formas de ocultar el cadáver: bien por medio de la cifra, que no tiene imagen de la persona muerta, bien por medio de la imagen del féretro, donde *asumimos* (sin ver) que hay un cadáver en éste. Por un lado, se reemplaza la imagen de una persona por la imagen de un objeto (féretro); por el otro, la *multiplicidad* de los cadáveres se homologa en *una* sola cifra sin imagen ni identidad individual. En el tercer nivel, que consiste en dos fotografías, la muerte evita la carnalidad: bien se oculta en el polvo, bien se muestra el proceso final de degradación: la calavera que no tiene rostro definido, que no sangra, que es ya pura y pulcra, limpiada de toda carne. De esta manera, se juega aquí con tres fuerzas principales: el sueño, la cifra y el anonimato (sin nombres ni imágenes que den individualidad al cadáver). Estas tres fuerzas tienden a otorgarle tranquilidad a la muerte y tratan de domesticar su crueldad carnal: una persona que duerme eventualmente despertará, una cifra no sangra ni hiede, un anónimo no es un ser querido sobre el cual llorar. Son tres formas de una misma tendencia a evadir el carácter trágico de la muerte y darle *formas* más amables, o menos crueles/carnales, a su realidad.

Antes de pasar al estudio del Tablero como tal, primero es necesario volver al método del *Atlas Mnemosyne*, y responder con más precisión la pregunta: ¿por qué utilizar el método de Warburg para estudiar la imagen de la muerte en Colombia? Dadas las diferentes metodologías para

¹⁵ Le Goff, Jacques. *El nacimiento del Purgatorio*. Taurus, Madrid, 1986, p.9.



3 – Aby Warburg, *Tablero C* del Atlas Mnemosyne, octubre 1929.



4 – Aby Warburg, *Tablero 35* del Atlas Mnemosyne, marzo a mayo de 1928.

estudiar las imágenes, ¿qué *veo* en el *Atlas* que me abra *más* posibilidades en comparación con otras formas de estudio de la imagen? En primer lugar, como ya se dijo, este es un modo de trabajo donde las imágenes y los conceptos toman papeles *activos*: el tablero, que *en sí* es una imagen, despliega una forma de relación móvil entre imágenes, donde tienen encuentro diversos tiempos, estilos, intenciones o cosmovisiones. A Warburg no le interesa desplegar todo un discurso teórico / conceptual, que *devele* desde allí los secretos de una sola imagen en soledad. Para él, la imagen ha de ser entendida en relación con otras imágenes; y el espacio de esta relación es, a su vez, una imagen: el tablero. Así, el tablero es una

imagen compuesta a partir “de la imagen misma para explicar su «sentido relacional», es decir el sentido que se hace manifiesto en el establecimiento de relaciones visuales.”¹⁶

Entender implica, en este contexto, hacer relaciones: una imagen, así como una palabra, no permanece igual a lo largo del tiempo; el contexto es la que le da un sentido particular, que cambia y se modifica a medida que los contextos se transforman. Por ejemplo, la ilustración del *Mysterium Cosmographicum* de Kepler, que muestra una visión del Sistema Solar, cambia radicalmente de sentido entre: a) si se pone al lado de fotografías de zepelines (como en el tablero C de la versión final del Atlas de Warburg [octubre 1929]) [ver imagen 3], y b) si se pone al lado de representaciones astrológicas (como en el tablero

¹⁶ Báez-Rubí, Linda. “Estudio introductorio” en Warburg, Aby. *El Atlas de imágenes Mnemosine*. Tomo 2. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, 2011. p.16.

35 de la primera versión del Atlas de Warburg [marzo a mayo de 1928]) [ver imagen 4].¹⁷ En la versión de 1929, el sistema de Kepler muestra cómo el desarrollo científico, que en un primer momento se presentaba como dueño orgulloso de la naturaleza, termina cayendo al suelo, en el fracaso del zepelín. En este caso, la fuerza mitológica que guía esta relación de imágenes es Faetón e Ícaro: los personajes que, tratando de volar más alto y de manera más libre, terminan derribados por su mismo orgullo. En la versión de 1928, por otro lado, el juego visual no se da desde la dupla orgullo/fracaso, sino desde el pensamiento escindido entre ciencia/superstición, donde Kepler se presenta como la persona que organiza matemáticamente el universo, a diferencia de la astrología, que sigue reverenciando los monstruos del universo, que habitan tanto en las estrellas como en las intimidades corporales. Una misma imagen, dos sentidos diferentes. Y los sentidos cambian sin que cambien las formas precisas de la imagen, es decir, sin que se altere una sola línea o color.

Pasando a otro nivel del pensamiento de Warburg, en su obra múltiple, sobre todo en el Atlas, la imagen es entendida no como *fin* de una cultura, sino como un medio para entender fuerzas que van más allá de la mera imagen y llegan a la misma carnalidad de los cuerpos, en sus diferentes gestualidades, y a las profundidades de la vida psicológica. Este tema es particularmente interesante cuando hablamos de las imágenes de la muerte, pues la muerte suele entenderse como aquella experiencia sobre la cual no podemos ni debemos hablar. La muerte, por excelencia, impone la experiencia del silencio, de ahí que la imagen, entonces, tenga más validez en este ámbito, pues, jugando con una idea de Wittgenstein, “sobre lo que no se puede hablar, quizá se puedan mostrar imágenes.” Georges Didi-Huberman, en *Cuando las imágenes toman posición*, trata este problema de *quedarse sin palabras*, al hablar sobre la manera en que Bertolt Brecht, en el exilio que vivió durante la Segunda Guerra Mundial, intentaba referirse a ésta. Durante un tiempo, Brecht sólo pudo escribir obras de teatro (*La vida de Galileo*, *El Señor Puntilla*, etc.), aun cuando “[...] puntilla [sic.] casi no significa nada para mí, la guerra lo significa todo; sobre puntilla puedo escribir casi cualquier cosa, sobre la guerra, nada, y no quiero decir que no «deba» escribir, sino qué realmente no «puedo».”¹⁸ Es la guerra lo que más importa, en lo que más concentrado está, sobre lo que quiere tener más información y sobre lo que más se quiere pronunciar; sin embargo, es la guerra precisamente aquello sobre lo que *no puede expresarse*. Trabaja en otras cosas, da rodeos, pero no puede apuntar directamente a la tragedia

¹⁷ Tableros consultados en la página del *Warburg Institut*, de la School of Advanced Studies University of London: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne>.

¹⁸ Citado en Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Op. Cit., p.28.

de la guerra. Esta incapacidad no durará toda la guerra y será la fotografía el detonador, el *factor habilitante* que le abrirá las puertas para poder hablar, para tener palabras con las que tomar posición sobre la guerra. Siguiendo el ejemplo de Ernst Friedrich con su libro *Krieg dem Kriege* [Guerra a la guerra] (1929),¹⁹ entiende Brecht que las imágenes trágicas de la guerra deben ser mostradas y estudiadas; y este mostrar no se dirige a un grupo de personas selectas, de duro estómago para los cuerpos destrozados por las bombas, sino que es un mostrar amplio, que incluye especialmente a las y los niños, y que tomará forma, luego de la guerra, en un *Kriegsfibel* [Alfabeto de la guerra] (1955). En esta labor sobre las imágenes, Brecht realizará una serie de fotomontajes en su *Arbeitsjournal* [Diario de trabajo], donde incluye diferentes tipos de fotografía acompañadas por epigramas. Esta relación, esta “natural inter-pertenencia [Zusammengehörigkeit] entre imagen y palabra”, para usar una expresión de Aby Warburg,²⁰ será crucial para la vida pensante de Brecht. Gracias a esa relación, logra salir de su mutismo, de su impotencia, y se le abre una *posibilidad* de expresión, que no existe ni en la palabra sola, ni en la imagen sola, sino en su encuentro. Un encuentro que se refiere a la realidad, pero no en su cercanía carnal, sino en una toma de distancia desde donde se la nombra, y “[...] este valor de nombrar es el de afrontar lo real en su dimensión de imagen —como Perseo afrontaba a la Medusa por el truncamiento de su espejo—, es decir así mismo, de afrontar el presente en su dimensión de memoria.”²¹ La imagen, entonces, no reemplaza la realidad ni la sustituye, la imagen se distancia de la realidad (pues no es real), pero este distanciamiento le permite acceder mejor a ella, así como Perseo se aleja de la *real* Medusa, viendo su reflejo y, de esta manera, acceder y actuar mejor sobre ella. Entonces, al enfrentarse con la fuerza de lo real, la habilitación para poder referirse a ella y actuar sobre ella se abre en Brecht al usar imagen y palabra. Esta relación le permite salir de los discursos estereotipados, de los fáciles e infieles “camino a lo real” que propone la prensa y los discursos patriotericos; esta relación, como dice

¹⁹ Susan Sontag definirá este proyecto de Friedrich como una “terapia de choque (shock therapy)”. Sontag, Susan. *Regarding the pain of the others*. Picador, New York, 2003, p.14.

²⁰ “[...] die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild...” Cfr. Warburg, Aby. “Bildniskunst und florentinisches Bürgertum” [1902] en *Gesammelte Schriften*. Band I. B. G. Teubner, Leipzig / Berlin, 1932, p.96. Didi-Huberman se referirá a esta expresión de Warburg desde un punto de vista diferente: la relación entre las supervivencias en el lenguaje (estudiadas desde las etimologías y el concepto *Urwort*) y las supervivencias en la imagen (estudiadas desde las *Pathosformel*). El ejemplo que pone Warburg, y que retoma Didi-Huberman, es la *vida* conjunta que, en Botticelli, tiene la literatura de Poliziano (vida en palabra) y las formas presentes en los sarcófagos grecorromanos (vida en imagen). Cfr. Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente*. Op. Cit. p.229.

²¹ Cfr. Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Op. Cit. p.211.

Didi-Huberman citando a Karl Kraus, abre el “arte de aprender a ver abismos, allí donde hay lugares comunes.”²²

Imagen y palabra fueron la puerta para que Brecht, desde su intimidad, pudiese referir la tragedia de la guerra. Este trabajo iba dirigido tanto a producciones destinadas a su trabajo personal (*das Journal*, el diario íntimo), y a su incidencia social (*die Fibel*, el alfabeto). Trabajar tanto en el lenguaje que *yo puedo* usar y, en ese trabajar, elaborar un lenguaje que pueda ser usado por los demás. La búsqueda íntima, ligada a la imagen, para poder superar un estadio de mutismo, de *no hallar las palabras*, es un punto en común entre Aby Warburg y Bertolt Brecht. Mientras la situación imposibilitante en el segundo era la Segunda Guerra Mundial, en el primero era la locura, desatada en parte por la Primera Guerra Mundial. Warburg desarrollará el *Atlas Mnemosyne* como una suerte de terapia, para continuar con sus investigaciones sobre la vida de las imágenes: “La *Mnemosyne* se perfila como proyecto a partir de 1924, año en que Warburg regresó de su convalecencia en la clínica psiquiátrica de Belleveu (Kreuzlingen), a cargo del famoso médico Ludwig Binswanger (1881- 1966). [...] El uso de imágenes yuxtapuestas y su posibilidad combinatoria brindaban una manera dinámica de percibir y aprehender las imágenes, proceso en donde la palabra oral era asistida por la imagen.”²³ Guerra y locura, que imponen el silencio, logran abrirse a la investigación y al trabajo gracias a la imagen y la palabra. Ahora, el que Warburg haya usado este método en su travesía en la clínica no quiere decir que sus propósitos se redujeran a sus problemas íntimos. En el *Atlas Mnemosyne* hay una gran preocupación por los avatares de la política y la guerra, como muestra el “Tablero C”, donde se relacionan: una imagen de Kepler sobre las órbitas planetarias (1621), una representación de las órbitas planetarias tomada de la Brockhaus *Konversations-Lexikon* (1895), una imagen astrológica sobre los hijos del planeta Marte (ca.1475), la órbita del planeta marte según Kepler, y tres imágenes de zepelines (todas de 1929), una de las cuales muestra al zepelín en funciones de guardia costera. Pasado y presente: Marte como dios de la guerra que vive en la astrología, Marte como planeta que puede ser estudiado gracias las órbitas elipsoidales de Kepler, elipses que recuerdan la forma del zepelín, dispositivo que conquista el

²² Cfr. Didi-Huberman, Georges. Op. Cit. p.232.

²³ Báez-Rubí, Linda. “Estudio introductorio” en Warburg, Aby. *El Atlas de imágenes Mnemosyne*. Tomo 2. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, 2011, p.33. Otra manera de poner este problema sería desde Didi-Huberman, quien dice: “[...] no se puede separar a Nietzsche de su locura ni a Warburg de esas *pérdidas de sí* que lo tuvieron casi cinco años entre los muros de un psiquiátrico.” Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente*. Op. Cit. p.28. De esta manera, la imagen no sólo sería una posibilidad de habilitar un discurso, sino la apertura para volverse a encontrarse a sí mismo, durante la pérdida: imagen-espejo, imagen-brújula.

cielo que era plagado de demonios en la Edad Media, el cual es recorrido gracias a la tecnología humana, y este recorrido se hace para hacer la guerra, es decir, para seguir los pasos de Marte: en los pasos de la más avanzada tecnología (zepelín) resuenan los ecos de los dioses antiguos. Y esos ecos son guerras terribles y desgarradoras locuras, como la que sufrió Warburg. El conflicto *social* por excelencia, que es la guerra, deviene *intimidación* en Brecht; y la experiencia *íntima* de la locura de Warburg, deviene *social*. El trabajo con las imágenes y las palabras, como se ve, es un juego habilitador que me abre al trabajo sobre mis posibilidades y las posibilidades mías hacia lo social. Esto último lo mostrará con gran fuerza Warburg en *El ritual de la serpiente* (1923), escrito luego de salir de tratamiento clínico, donde muestra cómo la relación primitiva con la serpiente está íntimamente ligada al desarrollo tecnológico de su época. Y esta relación toma una posición precisa: “Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigible, son los fatídicos destructores de la noción de distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos.”²⁴ Palabra e imagen no solo retratan al mundo, sino que evidencian su crisis interna y alertan, desde la investigación precisa, el camino que le está llevando a la destrucción. Lo conmovedor de los ejemplos de Warburg y Brecht no es una teoría complicada o una filigrana metafísica, sino un trabajo concreto, que hermana con incapacidades íntimas cuando, en los terrenos más cotidianos y personales, nos quedamos sin palabras. Así, el gesto de quedar en silencio es personal (*él, ella o elle* no encuentra *sus* palabras para hablar de *su* imagen, su sentimiento de dolor), pero no por ello pierde su peso social.

La importancia que tiene este simple gesto de mi tesis (mostrar imágenes de la guerra colombiana, *mis - nuestras* imágenes) ya había sido recalcada en 2005 por Orlando Fals Borda: “Hay que volver a mirar las espantosas fotografías del primer tomo [de la primera y segunda edición del libro *La violencia en Colombia*]: no sirvieron para disuadir a los criminales actuales o en potencia, porque las vimos repetidas en formas y con técnicas más evolucionadas, las

²⁴ Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente* [1923]. Sexto Piso, México, 2004, p.66. Es crucial tener en cuenta que estas referencias a Ícaro, el experimentador que fracasa terriblemente en su experimento, es un tópico común en la época de Warburg: *Icarus or the future of science* de Bertrand Russell (1924, un año después de *El ritual de la serpiente* de Warburg), por ejemplo, es un ensayo que sigue un temblor y un escepticismo que había sido delineado, años antes, por H. G. Wells, por ejemplo en *The Island of Doctor Moreau* (1896) y en *Twelve Stories and a Dream* (1904), o por Jules Verne en *L'Éternel Adam* (1910). Estas obras son advertencias contra un positivismo ingenuo: “parece que la ciencia ha alcanzado muchas cosas, ¡pero nada de confianza!, tras nosotros están los ecos de Ícaro en el Mar Icaro.” Y esos ecos dejaron de ser ecos para ser gritos y carne en las trincheras de la Primera Guerra Mundial (1914 - 1918).

motosierras por ejemplo, excelentes para un museo imaginario del horror en la historia de Colombia.”²⁵ Desmenucemos esta idea de Fals por el final, desde la callada referencia que hace a *El museo imaginario* (1965) de André Malraux. Para Malraux, el museo imaginario es una posibilidad de la obra de arte, abierta gracias a la fotografía. A diferencia del *museo físico*, es decir, de un espacio real donde se trasladan las obras, el museo imaginario está conformado por todo aquello que puede ser fotografiado, sin necesidad de ningún transporte material. Así, mientras el Louvre tiene que dejar ciertas cosas fuera de sí por la mera incapacidad física del traslado (se puede traer una gárgola, pero no toda una catedral), la fotografía permite reunir, digamos en un libro o un álbum, diferentes espacios por diferentes que sean. El museo imaginario libera a la estatua, el vitral o el altar de un espacio concreto y estable. Por otro lado, la liberación también es temporal, pues la fotografía que hacemos de la pintura mural de Chiribiquete, por ejemplo, puede ser puesta al lado de las pinturas en Lascaux, o de cuadros de Picasso o Van Gogh que descansan en una colección privada o en una bodega donde pocas personas pueden entrar. La colección de fotografías que componen el museo imaginario reúne diferentes espacios (el castillo medieval, el templo budista, la maloka en el Amazonas, etc.) y diferentes tiempos. La fotografía *extrae* la imagen del objeto de su condición original y la abre a nuevas conexiones, que le son imposibles si se quedase meramente como objeto físico; es decir, de no haber reproducción en imagen de las esculturas sería imposible, por ejemplo, poner un relieve del *Templo del gran Jaguar*, en Tikal, con uno en *Abu Simbel*, en Nubia. Con la fotografía, este encuentro pierde su imposibilidad y se convierte en relación en la página de un libro. El museo físico *necesita* de travesías para el encuentro entre objetos: grandes sumas de dinero para trasladar un cuadro de un lugar a otro y, pese a este esfuerzo, siempre habrá algo imposible de trasladar: las complejas instalaciones en el Museo de Pérgamo en Berlín, por ejemplo el *Altar de Pérgamo* o la *Puerta de Ishtar*, no pueden viajar para hacer parte de una exposición temporal en otro museo. La fotografía, sin embargo, no está atada a esta imposibilidad.

La obra de arte en el museo físico está privada de todo aquello que no puede ser transportado; esto incluye no sólo pesadas y enormes estructuras, sino también un contexto complejo. Un cuadro de Rafael, digamos en el Museo de São Paulo, no puede aparecer en el contexto de imágenes en que este apareció (Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Timoteo Viti, Pietro

²⁵ Fals Borda, Orlando. “Prólogo para la presente edición”, en Guzmán Campos, Germán; Fals Borda, Orlando y Umaña Luna, Eduardo. *La violencia en Colombia*, Tomo 1. Prisa Ediciones, Bogotá, 2012, p.21.

Perugino, Giovanni Santi, etc., además de otras imágenes producidas por Rafael), sino que aparece, más o menos, aislada del entorno vivo que le vio nacer. Un libro sobre Rafael, poblado de imágenes de todas partes del mundo, no está condicionado por esta limitante, salvo algunos problemas de derechos de reproducción, que siempre serán menores en comparación con las dificultades de tener, *en un solo espacio museal*, buena parte del entorno icónico en que apareció una obra de Rafael. Sin embargo, hablando sólo de los *cuadros* de Rafael, podría existir la posibilidad de tenerlos uno al lado del otro; ¿pero qué sucede con sus frescos? O pasando a Miguel Ángel, ¿cómo se podrían unir las realidades de sus frescos en *La Capilla Sixtina* con su obra arquitectónica? En un libro de fotografías esto no presenta grandes problemas: Adán estira su mano hacia Dios y, pocos centímetros a la derecha, está el exterior de la Basílica de San Pedro. Pero la fuerza del museo imaginario no yace sólo allí, sino en las posibles relaciones inesperadas: Rafael con una miniatura quimbaya, Miguel Ángel con una máscara del teatro Nō.²⁶ Y en estas relaciones entra otra posibilidad abierta por el museo imaginario: jugar con las proporciones. En un encuentro *real*, una miniatura quimbaya estaría *perdida* ante la enormidad de un fresco de Miguel Ángel; sin embargo, la fotografía puede agrandar o empequeñecer a su antojo, y poner una miniatura de algunos centímetros como si midiese lo mismo que un mural de varios metros. De esta manera, el museo imaginario juega con las obras y disloca una originalidad estable. No sólo la cambia de lugar y la relaciona con otros tiempos, sino que además violenta sus medidas.²⁷ El museo físico, para Malraux, sigue

²⁶ “La obra de arte había estado ligada a algo: la estatua gótica a la catedral, el cuadro clásico a la decoración de su época; pero no a otras obras de espíritu diferente; al contrario, había estado aislada de ellas, para ser más apreciada.” Malraux, André. *El museo imaginario*. Cátedra, Madrid, 2017, p.12. Por otro lado, la referencia a la miniatura quimbaya no es una mera invención mía, sino que está avalada por el mismo curso de las ideas de Malraux: “La reproducción ha creado artes ficticias [...], falseando sistemáticamente la escala de los objetos, presentando improntas de sellos orientales y de monedas como relieves de columnas, amuletos como estatuas; lo inacabado de la ejecución, debido a las pequeñas dimensiones del objeto, se convierte por la ampliación en un estilo amplio, de acento moderno. La orfebrería románica se une a la escultura, encuentra por fin su significado en las series de fotografías en que relicarios y estatuas adquieren la misma importancia. [...] El fragmento es un maestro de la escuela de las artes ficticias. *La Victoria de Samotracia* ¿no sugiere acaso un estilo griego, al margen de lo verdadero?” Malraux, André. Op. cit. p.22.

²⁷ De manera general dice Malraux: “En un álbum, en un libro, los objetos son reproducidos, en su mayor parte, en el mismo formato [...]. Las obras pierden la escala.” Malraux, André. Op. Cit. p.19. Y en referencia específica a la escultura: “Se elabora de esta manera un mundo de escultura muy diferente del mundo del museo. Más complejo por extenderse de las meras curiosidades a las obras maestras, y de las figuritas a los colosos; más extenso por cubrir toda la tierra; de naturaleza diferente por escapar de los cementerios, las salas de museo en que se reúnen las estatuas. El museo imaginario no restituye estos objetos al templo, al palacio, a la iglesia o al jardín que han perdido, sino que los libera de la necrópolis.” Malraux, André. *O museu imaginário*. Edições 70, Lisboa, 2011, págs.119 - 120.

operando bajo la lógica del artista genio y único,²⁸ y sus obras son *aisladas* de las demás, así como sucede con el *altar* de vidrio que precede a *La Gioconda*. El museo imaginario está abierto para romper con estos aislamientos.

Volviendo a la cita de Fals, ¿qué peso tiene la noción de *museo imaginario* respecto a los hechos y las imágenes de muerte en Colombia?, y más precisamente, ¿cómo esta noción estructura mi trabajo concreto? En primer lugar, sería este un museo *más allá* de fronteras espaciales y temporales fijas; así, mi Tablero está compuesto por una fotografía de un niño muerto (1927), al lado del rostro fotografiado del cadáver de José Asunción Silva (1896), la cual reposa junto a las pinturas de los cuerpos yacientes de Santander (1841) y Sor María Gertrudis (1730); luego, en un segundo nivel, la noticia sobre la llegada a Bogotá del féretro de Olaya Herrera (1937), y la fotografía del periódico *La Prensa* que muestra las ruinas pero no los cadáveres de la Masacre de las Bananeras (1928). Al final, dos fotografías relacionan dos hechos de muerte en masa: los fusilamientos contra los culpables del atentado de Barro Colorado (1909), en Bogotá, y parte de los huesos que quedaron de los cadáveres tras la batalla de Palonegro (1901), en Santander. Todo ello puede desplegar una serie de relaciones múltiples, que no estarían signadas por límites de tiempo y lugar. Y el espacio de este despliegue no sería un lugar físico, un museo como un espacio arquitectónico, sino el papel de un libro, los paneles de un álbum y las impresiones personales en nuestra imaginación. Por ello Fals Borda se refiere al museo imaginario cuando habla de las fotos del libro *La violencia en Colombia*: este libro es un museo imaginario pues relaciona diversas imágenes en el papel, pero no para que se queden allí, sino para que trabajen en la intimidad imaginativa de la persona que lee y mira.

Trabajar la violencia desde el método de Warburg, reforzado por las ideas de Fals y Zalamea, no es una tarea fácil, pues implica tanto el ansia de la mirada por conocer, como su *quiebre* por el hecho trágico de la muerte. Cuando presento las imágenes de la muerte en un tablero, no lo hago para que ella sea únicamente visible, sino para entrar en una forma de conocer y experimentar a las imágenes de manera *relacional*, que pueda desatar una fuerza visual-ética que permee la forma en que nuestros cuerpos se relacionan con las imágenes *actuales* de la muerte. En ese sentido, mi ejercicio no es *histórico*, sino *ético*; no busco tanto hallar una verdad histórica, como actuar políticamente en un contexto plagado de imágenes y, en el caso

²⁸ “[...] una obra maestra de pintura, en tiempos de Rafael, es un cuadro *que la imaginación no puede perfeccionar más*. Apenas se lo compara con otras obras de su autor.” Malraux, André. *El museo imaginario*. Op. cit. p.15.

colombiano, de imágenes que suelen domesticar a la muerte: cifras, personas que duermen, cuerpos ocultos por nubes, etc. Entonces, para recalcar, no es sólo ver, sino sentir integralmente, pues el asco o el miedo no lo sentimos necesariamente en los ojos, sino en las tripas: mirar con las tripas, digerir con los ojos. Necesitamos poner toda nuestra corporalidad en *riesgo* cuando asumimos la apuesta *relacional* de Warburg la cual, como vimos en Fals y Malraux, no debe quedarse en el papel, sino transitar hacia nuestra intimidad imaginativa.

Para resumir, mi Tablero está dividido en tres niveles. El nivel superior, compuesto por las primeras cinco imágenes, despliega diversas representaciones de la *muerte como dormir*: 1) bebé muerta, 2) José Asunción Silva, 3) Francisco de Paula Santander, 4) Sor María Gertrudis y 5) Monseñor Herrera Restrepo. El nivel intermedio se compone de dos recortes de prensa, los cuales presentan la *tensión* entre la muerte anónima y en espacio abierto: 6) Olaya Herrera y 7) Masacre de las Bananeras. El nivel inferior cuenta con dos fotografías que *impiden la identificación* de los cadáveres: bien por medio del polvo: 8) fusilamientos de Barro Colorado; bien por medio de la negación de la carne en el monumento de calaveras sin identidad individual: 9) Monumento en Palo Negro. En cuanto al estudio que hago sobre el Tablero, este usa tres herramientas: la microscopía [Capítulo 2], la telescopía [Capítulo 3] y la patoscopía [Capítulo 4].²⁹ La labor de microscopía mira cada imagen en sus detalles íntimos, buscando otras imágenes y documentos que nos ayuden a entender la vida propia dentro de esta imagen. La telescopía ya no mirará a la imagen en su *intimidad*, sino en sus *relaciones* con algunos referentes de la cultura dentro y fuera de Colombia. La patoscopía, concepto que aquí forjo y

²⁹ Ambos conceptos los tomo del libro de Fernando Zalamea: *Pasajes de Proteo. Residuos, límites y paisajes en el ensayo, la narrativa y el arte latinoamericanos*. Siglo XXI, México, 2012, p.13. Si ampliamos la mirada hacia otros contextos teóricos, es interesante ver que ya se habían perfilado conceptos similares, en otros contextos teóricos. Por ejemplo, en Georges Canguilhem: “El nivel de objetividad en el que se legitima la oposición de lo normal y lo anormal se ha desplazado, sin duda, de la superficie hacia la profundidad, del organismo desarrollado hacia el germen, de lo macroscópico hacia lo ultramicroscópico.” Canguilhem, Georges. *Ideología y racionalidad en la historia de las ciencias de la vida*. Amorrotu, Buenos Aires, 2015, p.170. Este contraste de perspectivas en Canguilhem también lo referencia Foucault en su *Arqueología del saber*, y lo dispone como la diferencia entre “las escalas *micro* y *macroscópicas* de la historia de las ciencias en las que los acontecimientos y sus consecuencias no se distribuyen de la misma manera: al punto de que un descubrimiento, el establecimiento de un método, la obra de un sabio, y también sus fracasos, no tienen la misma incidencia, ni pueden ser descritos de la misma manera en uno y en otro niveles; no es la misma historia la que se hallará contada, acá y allá.” Foucault, Michel. *Arqueología del saber*. Siglo XXI, Buenos Aires, p.6.

que explicaré a profundidad más adelante, es la mirada que ya no mira la muerte desde la tranquilidad, sino que *invierte* esta perspectiva hacia el *pathos*, es decir, hacia el sufrimiento y la experiencia corporal.

2. Microscopía de las imágenes



2.1. Benjamín De la Calle, *Alberto Vásquez e hija* (1927)

La primera imagen, *Alberto Vásquez e hija* (1927), es una foto de estudio de Benjamín De la Calle (Yarumal 1869 - Medellín 1934), que hace parte de una serie más extensa de fotos de niñas y niños muertos, que eran tomadas a petición de las madres y los padres.³⁰

En la imagen vemos el cadáver de una bebé (sabemos su género no por la imagen, sino por el nombre de la foto), vestida de blanco, sus manitas en su vientre, el rostro ladeado, los ojos cerrados y el cuerpo acostado horizontalmente en un ataúd blanco. Está vestida de blanco, con un atuendo que recuerda a uno de novia: brazos descubiertos y larga falda.³¹ El ataúd blanco está sobre unas flores casi marchitas, y las flores están sobre un

³⁰ Para ver una colección de algunas fotografías de Benjamín De la Calle, que incluye varias fotos sobre niños muertos, consultar el libro *Benjamín de la Calle: fotógrafo*. Banco de la República, Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES), Biblioteca Pública Piloto; Bogotá, 1993. Por otro lado, aun cuando tengo discrepancias con algunas interpretaciones, este artículo presenta un panorama y contexto interesantes de la fotografía *post-mortem* en Benjamín De la Calle: Osorio Cossio, Hermes. “Un velo para la muerte. Las fotografías *post mortem* de niños en Medellín, 1898-1932”, *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, núm. 8, pp. 324-337. Además, en la exposición virtual organizada por la Universidad de los Andes, sobre Benjamín De la Calle, se encuentra la sección llamada “Lo poético de la muerte” donde hay otra selección de este tipo de fotografías: <https://live.eventtia.com/es/bpp/GABINETE-ARTISTICO-FOTOGRAFICO/>.

³¹ La relación entre el funeral y el matrimonio no es una relación casual, recordemos, en términos de fotografía latinoamericana, la foto de Graciela Iturbide *Novia muerte* (Colección Fundación MAPFRE, 1990). En esta fotografía, una mujer embarazada posa con un vestido de novia y una máscara de calavera. Nacer y morir, lo negro y lo blanco, la vida y la muerte no son, en las fotos de De la Calle e Iturbide, elementos separados, sino fuerzas que conviven en una misma imagen. Por otro lado, en términos de la imagen moderna de la cristiandad, podemos recurrir al final de la película *The sign of the Cross* (1932) de Cecil B. DeMille, donde la mujer cristiana y el hombre romano terminan consumando su amor y su matrimonio en el camino hacia el martirio, en un coliseo lleno de leones hambrientos. Por otro lado, la imagen de esposo y esposa, para representar la relación entre Cristo (que asciende al Cielo luego de la necesaria muerte corporal) y la Iglesia, es reiterada en el Nuevo Testamento, como vemos en Apocalipsis 19:7: “Gocémonos y alegrémonos y démosle gloria; porque han llegado las bodas del Cordero, y su esposa se ha preparado.” Así, matrimonio y muerte son dos eventos profundamente ligados en la imaginería cristiana. También es importante recordar la tradición de los amantes suicidas, presente en diferentes culturas. En Occidente, *Romeo and Juliet* (ca.1597) de Shakespeare es el ejemplo máximo, que sigue la tradición de los *star-crossed lovers* (amantes con mala estrella), como Hero y Leandro, Príamo y Tisbe, Eneas y Dido, Abelardo y Eloísa, etc. En otra tradición, en Japón, el *shinjū*, que es el suicidio doble de los amantes, es representado de diversas maneras, por ejemplo en el teatro

cojín que está sobre un soporte. El padre es un joven vestido con camisa sin corbata y un traje a rayas que le queda algo corto de mangas —unas mangas que descubren manos fuertes y bronceadas, de las cuales la izquierda se posa en la pierna izquierda, que está cruzada sobre la pierna derecha, y la mano derecha va hacia la mejilla derecha, que casi que es tocada, pero no, por el dedo índice. Tras la bebé se dispuso la imagen pintada de un camino de bosque, camino sinuoso rodeado de árboles que no vemos bien a dónde lleva. Tras el padre hay una cortina

negra.

Benjamín De la Calle fue un fotógrafo concentrado, sobre todo, en los retratos, aunque también tomó fotos de paisajes y edificios. Los retratos abarcan una interesante gama que va desde la foto familiar, pasando por la fotografía *post-mortem*, hasta llegar a retratos más “atrevidos” de mujeres y personas trans en paños menores. Toda esta gama, desde la familia tradicional hasta la mujer independiente, sucedía en el mismo estudio fotográfico; el cambio



5 - Melitón Rodríguez, *Niña muerta de tosferina* (1923). Biblioteca Pública Piloto: BPP-F-012-0338.

se operaba en el fondo pintado (un mar, un bosque, una cortina), pero el espacio se mantenía. A diferencia del fotógrafo que va a otros lugares y busca otras orientaciones dependiendo de lo retratado, Benjamín De la Calle no va hacia su objeto, sino que el objeto va hacia su estudio y se acomoda a su espacio y su utilería. En el caso colombiano, el contraste inmediato se da entre Benjamín de la Calle y Melitón Rodríguez (Medellín, 1875 - 1942), contemporáneos y ambos del departamento de Antioquia. En el caso de Rodríguez no vemos una adaptación del objeto de la mirada fotográfica a un espacio predeterminado (el estudio fotográfico), sino que él suele ir a diferentes espacios. Este contraste lo sentimos al comparar la presente foto de la que me ocupo, *Alberto Vásquez...*, con *Niña muerta de tosferina* (1923) de Rodríguez [ver imagen 5]. Mientras en De la Calle el mismo estudio fotográfico es testigo de fuerzas diversas (la felicidad,

de marionetas (bunraku), en la obra de Chikamatsu Monzaemon *Suicidios de amor en Amijima* (1721), que es llevada al cine en 1969 en *Doble Suicide* de Masahiro Shinoda. Este motivo del amor al cual sólo puede llegarse a través de la muerte también aparece en el choque entre la cultura japonesa y cristianismo occidental, como lo podemos ver en *Ogin Sama* (traducida como *Amor bajo el crucifijo*), de la directora Kinuyo Tanaka, de 1962, y antes en *Chikamatsu monogatari* (literalmente *Cuento de Chikamatsu*, pero traducida como *Los amantes crucificados*), de 1954, de Kenji Mizoguchi. Entonces, volviendo a la fotografía de De la Calle, la insinuación de un vestido de novia siendo, a la vez, vestido de muerta no es algo casual, sino que mueve relaciones profundas en la íntima relación entre amor y muerte. No olvidemos que aquí amor va desde lo idílico de la castidad, hasta la *petite mort*.

la melancolía, el erotismo, el orgullo, etc.), en Rodríguez hay una búsqueda por dar un espacio diferenciado a cada fuerza: la niña muerta tiene su propio espacio, su propio nicho de muerte, que no es un fondo artificial, hecho en un *estudio* cerrado, sino un encuentro en la escena real de su velorio.

Ver en conjunto ambas fotos nos permite resaltar mejor algunos aspectos de la fotografía de De la Calle. Haciendo una breve descripción de la foto de Rodríguez, notamos que hay un fondo de piedra, frente a la cual están paradas dos mujeres mirando directamente a la cámara. Ninguna aparenta ningún gesto, ni sigue una pose forzada: ambas miran con una mirada seca. La mujer de la derecha, los labios apretados y una mano levemente levantada, se apoya indecisa en el féretro blanco, donde yace el cadáver de una niña que parece un maniquí; aquí, si bien el gesto horizontal del sueño se mantiene, hay una presencia perturbadora en el rostro: la boca y los ojos están abiertos.³² El cadáver no está dispuesto de tal manera que parezca dormir. Melitón Rodríguez fue hasta el lugar de la velación, respeta el espacio con las velas propias del oficio religioso, sin cambiar el cadáver de lugar ni su gestualidad. En la foto de De la Calle el padre tuvo que haber llevado el cadáver de su hija hasta el estudio fotográfico, ubicarlo en un lugar preciso y seguir un gesto indicado por el fotógrafo. En Rodríguez es todo lo contrario, él va hacia el lugar de la velación: no tienen que mover al cadáver hacia otro espacio, de hecho, las velas de la velación siguen en su lugar. Podemos asumir, sin forzar la imagen, que las mujeres detuvieron por un momento sus labores en el ritual mortuorio para ser retratadas por Rodríguez y, luego de que éste disparara, volvieron a su labor: no cambiaron de espacio ni de trajes, las ropas que usan son ropas cotidianas, no son atuendos refinados.

³² Sobre esta forma facial, que también vemos en el conjunto escultórico del Laocoonte, dirá Gotthold Ephraim Lessing: “Una boca abierta es, en pintura, una mancha, y en escultura un hueco, que producen el efecto más chocante del mundo, por no hablar del aspecto repelente que dan al resto del rostro retorcido y gesticulante.” Citado por Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente*. Op. Cit. p.186. Lo que inquieta de esa apertura en el rostro es que impide a la mirada encontrar una completitud tranquila, un equilibrio sosegado que sea fácilmente dominado por un concepto estable. Lo abierto es el espacio donde cualquier cosa puede suceder, pues no hay murallas cerradas que impidan la llegada de lo extraño. En el caso de la foto de Rodríguez, los ojos y la boca abierta rompen con la tranquilidad muda y ciega del cadáver, y lo introducen, de manera algo siniestra e irónica, al mundo gestual de los vivos: abre los ojos pero no ve, abre la boca pero no habla. Entonces, si no habla, ¿para qué esta apertura? ¿Qué olor emana de allí?, ¿qué intención oscura y frustrada nos presenta esta imagen? Hay en este cadáver una cierta actividad, un rezago de cruel vitalidad que nos impide decir “descansa en paz”, pues los ojos abiertos no son muestra de descanso, sino de vigilancia, expectación y espera. Por el contrario, el cadáver en De la Calle es un cuerpo tranquilo, acepta su destino sin inquirir al vacío con la mirada, sin expresar su estupor con sus labios; está quieto, pasivo, inconsciente.



6 - Benjamín de la Calle, *Clementina Duque e hija* (1932). Biblioteca Pública Piloto: BPP-F-011-0547.



7 - Melitón Rodríguez, *Gabriel Rodríguez* (1908). Biblioteca Pública Piloto: BPP-F-010-0450.



8 - Benjamín De la Calle, *Anónimo* (1898). Biblioteca Pública Piloto: BPP-F-011-0167.

Como podemos captar en el contraste, Benjamín De la Calle siguió una gestualidad y un espacio preciso, que consideraba él *debían ser* los gestos y los espacios para mostrar la muerte. Todo un arreglo en el cual, seguramente, también indicó el gesto al padre de la niña: ponga esta pierna así, la mano llévela hacia el rostro, etc. Una prueba para esta hipótesis, que propone que De la Calle no sólo organizaba el cuerpo de la persona

muerta, sino también de la madre o el padre que le acompañaba, la hallo en la fotografía *Clementina Duque e hija* (1932) [ver imagen 6], donde no sólo vemos el mismo fondo de bosque, sino también el mismo gesto de la mano hacia el rostro y la mirada gacha. La muerte, entonces, parece tener unas formas precisas. Por ello mismo, vemos que los otros retratos, hechos por Benjamín De la Calle, sobre niños y niñas muertas siguen gestualidades y espacios muy similares, con diferencias menores. Por supuesto, toda esta gestualidad bajo la cual conforma De la Calle su fotografía no proviene de él, sino de una larga tradición de fotografía y pintura sobre personas muertas. Como se verá al analizar las siguientes imágenes del tablero, De la Calle es el fotógrafo que es más fiel a una forma gestual que podemos llamar *la muerte tranquila*. Por otro lado, Melitón Rodríguez tiende a fisurar estos moldes, abriendo el camino no hacia una muerte tranquila que duerme, sino hacia una

muerte que ya no despertará. Por supuesto que Rodríguez no lleva a cabo un cambio abrupto, pues en algunas de sus fotos vemos cómo la muerte como sueño está presente. Este es el caso

de la fotografía *Gabriel Rodríguez* (1908) [ver imagen 7]. Pero, aún en esta fotografía —el niño con los ojos cerrados, acostado en una cama, la ropa blanca— hay un cambio de gestualidad, pues los brazos y las piernas indican una suerte de sueño intranquilo: no es un niño dormido y quieto: manos y piernas apuntan en diversas direcciones. Esta gestualidad es diferente a la que vemos en *Anónimo* (1898) de Benjamín De la Calle [ver imagen 8]; donde, si bien hay un espacio similar, la gestualidad es reposada: es un bebé que duerme tranquilamente.

Para Benjamín De la Calle es crucial organizar los gestos del cadáver y de la persona junto a éste. Respecto al cadáver, la gestualidad se basa en la tranquilidad y la horizontalidad, como sucede en la gestualidad de una persona que duerme. Respecto a la persona junto al cadáver, su



9 - Albrecht Dürer, *Melancholia I* (1514). 24,2 × 19,1 cm.

disposición corporal sigue, tanto en la foto *Alberto Vásquez...* (1927) como en *Clementina Duque...* (1932), una forma precisa en la imaginaria occidental: el gesto melancólico, que Albrecht Dürer plasmó en su grabado *Melancholia I* (1514) [ver imagen 9], siendo ésta la imagen icónica del ser melancólico. Si comparamos estas tres imágenes, veremos una familiaridad gestual: persona sentada, mirada perdida (sin mirar a un objeto definido, sin mirar al frente), una mano en el regazo y otra yendo hacia el rostro; un ser que duerme al lado de la persona sentada (en Dürer es un perro, en las fotografías de De la Calle un bebé), un fondo profundo (bien el cielo, bien el camino). Ahora, aquí no termina la familiaridad con el gesto melancólico, pues éste aparecerá en otras fotografías de De

la Calle: *Emilio Sierra* (1927), *Alfonso Echavarría* (1927) y su propio *Autorretrato* (1929). Dada esta continuidad del gesto melancólico en Benjamín De la Calle, y su precisa gestualidad repetida paso a paso en dos fotos sobre bebés muertos, no es exagerado pensar que él orientó los movimientos corporales del padre y la madre, para que posasen de *esa manera precisa* al lado de su hijo y su hija muerta. No es un gesto casual, sino uno que, desde la mirada del fotógrafo, ha de ser el gesto de la persona *ante* la muerte. En un primer momento, este gesto puede chocarnos, pues se espera una gran tristeza y pesar ante la tragedia que es la muerte de un hijo; por otro lado, ante nuestra actual sensibilidad, se presenta como morboso guardar la fotografía de una persona muerta, sobre todo si es un niño, sobre todo si es hijo de uno. Sin

embargo, la relación entre duelo y melancolía es íntima, como lo muestra Sigmund Freud en su ensayo *Trauer und Melancholie (Duelo y melancolía)*.³³ Tanto la melancolía como el duelo son reacciones ante una pérdida dolorosa y, en paralelo, ambas reacciones generan una pérdida del interés por el mundo exterior [Außenwelt], así como la incapacidad (momentánea o no) de encontrar otro objeto amado [Liebesobjekt], que sustituya al perdido. Ambos estados de la persona producen un concentramiento del yo en sí mismo. Como muestra Freud, en el caso del duelo hay un “apartamiento [Abwendung] de toda actividad [Leistung] que no esté en relación con el recuerdo [Andenken] de la persona muerta.”³⁴ En el caso de la melancolía, esta puede darse bien por una pérdida relacionada con la muerte, bien con una separación amorosa, o la pérdida de “abstracciones equivalentes” de un ser amado: “la patria, la libertad, el ideal, etc.”³⁵ Entonces el amor, para preservarse de ser eliminado junto al objeto amado perdido, se sustrae [entziehen] “de la cancelación [Aufhebung] por medio de la huida [Flucht] en el interior del Yo [ins Ich].”³⁶

Esta lectura de la melancolía nos permite entender la mirada perdida en el gesto melancólico: la persona ya no busca algo con la mirada que atraiga su atención en el mundo exterior, pues concentra su amor en el recuerdo de lo perdido. Las manos no están dispuestas para trabajar y actuar en la realidad, sino para sostener la cabeza y descansar en el regazo, en una posición contenida *en sí*, cortando puentes con otras manos y otros objetos. Este gesto melancólico es un trabajo en el recuerdo íntimo, dando vueltas en la vida interior y sus memorias; no busca moverse del lugar, por eso está sentada. Entonces, manos, piernas y mirada disponen la actitud vital de la persona en ella misma, cortando sus relaciones corporales con lo que suceda más allá de su memoria. Es un cuerpo *para-la-memoria*, no para la acción o la transformación de la realidad material. Como se aprecia, esta condición concentrada en los pensamientos íntimos, en la vida personal, interior, posibilita a la persona melancólica un considerable acercamiento al “(re)conocimiento de sí mismo [Selbsterkenntnis]”, asumiendo una actitud “análoga a la que el príncipe Hamlet tenía siempre lista para sí y para los demás”.³⁷ Por esta razón, la melancolía es una actitud propia de la filosofía, centrada en el “conócete a ti mismo (γνῶθι σαυτόν, nosce

³³ En alemán, *die Trauer* es tanto duelo, como luto y tristeza. Esta ambivalencia de significados se conserva en las otras palabras referidas al duelo, como *Trauerfeier*, donde *Feier* es fiesta, pero en conjunción con *Trauer* se convierte en “funerales”, “fiesta triste”.

³⁴ Freud, Sigmund. “Trauer und Melancholie” [1917], en *Gesammelte Werke* Band X, Imago Publishing, London, 1946, p.429.

³⁵ Freud, Sigmund. *ibid.* p.428.

³⁶ Freud, Sigmund. *ibid.* p.445.

³⁷ Freud, Sigmund. *ibid.* p.432.

te ipsum)”, como ya había mostrado Aristóteles en su célebre Problema XXX: *El hombre de genio y la melancolía*. De ahí que el gesto de la persona que piensa, llevado a su mejor expresión en *El pensador* (1880) de Auguste Rodin, hermane gestualmente con la melancolía: estar sentado, mirada que no mira un objeto exterior, una mano al rostro, la otra en el regazo.³⁸

Benjamín De la Calle dispone la reacción ante la muerte como una reacción melancólica. Es fundamental entender que esta no es la única reacción posible, pues la madre o el padre

³⁸ Siguiendo los pasos que Warburg da en *El ritual de la serpiente*, podríamos ampliar este gesto más allá de la tradición occidental, para compararlo con las estatuas llamadas “pensadores”, de la tradición indígena prehispánica de Colombia, como es el caso de la *Figura antropomorfa* (Costa Pacífica Sur, Tumaco - Período Inguapí, 700 a.C. - 350 d.C), hallada en el Museo del Oro de Bogotá, y que es descrita por éste mismo museo de esta manera: “Los pensadores prehispánicos, entre quienes había mujeres y hombres, desarrollaron técnicas corporales para meditar y comunicarse con el mundo sobrenatural. De esta manera ponían orden a su mundo. Al sentarse en determinadas posturas adquirían estados de intensa concentración y evocaban conceptos cosmológicos.” Información consultada en la descripción de esta figura, en las instalaciones físicas del Museo del Oro de Bogotá, 03/03/2022. Más allá de esta interpretación, a mi modo de ver forzada, lo cierto es que la gestualidad melancólica-pensante parece cortar los lazos de la persona con este mundo circundante. Otra figura que sigue el mismo gesto es *Figura de una anciana sentada* (Costa Pacífica, Tumaco - Periodo Inguapí, 700 a.C. - 350 d.C., Museo del Oro, Bogotá). Es realmente fascinante y sorprendente cómo puede haber una similitud gestual tan precisa, gesto por gesto, en dos tradiciones icónicas radicalmente diferentes: la Cultura Tumaco-La Tolita (entre Ecuador y Colombia) y la tradición grecorromana; un caso similar sucede en Warburg, cuando este compara las imágenes de los indígenas Pueblo, con la tradición cristiana y grecorromana. Sobre la escultura propiamente griega, podemos ver una colección de esculturas que incorporan este gesto melancólico-pensante en: Fuchs, Werner. *Die Skulptur der Griechen*. Hirmer Verlag, München, 1969, págs.268 - 277. Sobre el gesto del pensador en la tradición icónica grecorromana, ver: Esdaile, Katharine A. “A Bronze Statuette in the British Museum and the 'Aristotle' of the Palazzo Spada”, en *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 34 (1914), pp. 47-59; y ver también: Zanker, Paul. *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*. University California Press, Berkeley - California, 1996. Chap. III: “The rigors of thinking.” Un curioso ejemplo de este gesto en la imaginería medieval lo encontramos en las figuras de las reinas del *Lewis chessmen* (s.XII), tanto en las piezas que están en el *National Museum of Scotland*, como en el *British Museum*. En la estatuaria prehispánica en América encontramos muchos ejemplos, más allá de la Cultura Tumaco-La Tolita, como se observa en: Gutiérrez Usillos, Andrés (edit.). *Así me siento. Posturas, objetos y significados del descanso en América*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2016, págs.110 - 184. Más allá de estas relaciones entre diversas culturas, el estudio de este gesto melancólico-pensador también es fundamental, pues éste muestra no cómo piensan y lucen los pensadores realmente, sino cómo *deberían* lucir; es un *deber ser* gestual de la persona que piensa, como se muestra claramente en algunas representaciones medievales de la figura de Publio Terencio quien, sin ser romano y sin que se sepa si tenía barba o no, o si era blanco o no, se le suele representar blanco y con barba, pues esta es la imagen “normal” del intelectual. Para profundizar en esta imagen medieval de Terencio y sus relaciones con la imagen del “intelectual antiguo”, ver: Radden Keef, Beatrice. “Portraits of Terence, the African”, en Cleaver, Laura; Bovey, Alixe; Donkin, Lucy (edits). *Illuminating the Middle Ages. Tributes to Prof. John Lowden from his Students, Friends and Colleagues*. Brill, Leiden, 2020, pp.68 - 76. El gesto y la imagen prototípica del genio se imponen en nuestra forma de asumir lo “intelectual”, antes de tener un contacto efectivo con la persona que piensa. En el caso de Benjamín De la Calle pasa algo similar, pues el gesto melancólico ante la muerte tiene unas formas definidas, que él despliega en sus fotografías, más allá de lo que pueda estar sintiendo la persona retratada: en la mirada de este fotógrafo hay un *deber ser* del gesto ante la muerte.

podieron haber sido representados de múltiples maneras: llorando, en angustia, levantados mirando al cadáver, o incluso riendo. De toda la gama gestual posible, De la Calle escoge un gesto preciso, el melancólico. No hay una reacción trágica ante la muerte, no hay desespero, ni lágrimas, ni gritos, sino contención decente, pasiva y meditativa. En este ambiente calmado es donde toma más sentido esta fotografía *Alberto Vásquez e hija*; esta imagen no es un recuerdo morboso de un cadáver, una imagen de algo sucio o malo o profundamente triste, sino un recuerdo de un momento de calma. La fotografía sirve como recuerdo y recordatorio del gesto y la actitud ideal frente a la muerte de la hija: no desesperar por algo que ya sucedió, en todo caso, ella ya pasó “a mejor vida”. Esta imagen de la hija muerta como si estuviese durmiendo activa un recuerdo tranquilo, que calma y domestica la terrible pérdida. Más allá de los momentos de angustia y dolor, la imagen tranquila del dormir se impone como el recuerdo *que posee una imagen*; los momentos en que la bebé murió, en que la familia la veló, las noches de angustia y hospital no tienen imagen, es decir, no tienen esa dimensión privilegiada de detención del tiempo que permite la fotografía. Lo que se quiere *conservar* es la tranquilidad, la melancolía, no la tragedia. Es importante notar que esta actitud de tranquilidad ante la muerte tiene profundas raíces bíblicas, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento,³⁹ pues la idea de una vida *más allá* de la muerte busca evitar que se conciba la muerte como algo *irremediable*, dado que ella, la muerte, no es sino un paso a la *verdadera* vida. En el caso de la bebé muerta, ella muere en esta existencia terrenal, pero más allá, en el Cielo, habrá un reencuentro con su padre. Por ello no hay que llorar, no hay una pérdida completa, sólo una temporal separación. Esta idea de tránsito de una vida a otra, que se opone a una visión carnal de la muerte como final, está reforzada en el fondo de la fotografía de De la Calle, donde un camino sinuoso crece tras el féretro. La imagen, con esta complejidad formal, es un recuerdo de esta realidad religiosa, es un calmante en momentos de duda y dolorosa memoria de la hija perdida: la niña no murió, sólo se adelantó en el camino.

³⁹ Ver por ejemplo Levítico 10:6: “Entonces Moisés dijo a Aarón, y a Eleazar e Itamar sus hijos: No descubráis vuestras cabezas, ni rasguéis vuestros vestidos en señal de duelo, para que no muráis, ni se levante la ira sobre toda la congregación.” Y Juan 20: 15-16: “Jesús le dijo: Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas? Ella, pensando que era el hortelano, le dijo: Señor, si tú lo has llevado, dime dónde lo has puesto, y yo lo llevaré. Jesús le dijo: ¡María! Volviéndose ella, le dijo: ¡Raboni! (que quiere decir, Maestro).”



2.2. Alfredo Esperón, *Silva en su lecho de muerte* (1896)

La segunda imagen, *Silva en su lecho de muerte* (1896), es una foto de Alfredo Esperón (Guchen, Francia, 1843 - Caracas, Venezuela, 1900). Esta es la única imagen conocida del cadáver de José Asunción Silva (Bogotá, 1865 - 1896). El fotógrafo retrata al poeta de abajo hacia arriba: de las sábanas blancas surge primero la barba negra, los labios cerrados, la nariz despejada y los ojos cerrados. Arriba la amplia frente, el pelo negro y atrás el fondo blanco. El rostro está levemente levantado, asumimos que por una almohada. Según la versión más compartida, Silva se suicidó entre la noche del 23 de mayo, o la madrugada del día siguiente, en su habitación, con un revólver Smith & Wesson, de un disparo en el corazón. En el recuento que, sobre este suceso, hace el escritor boliviano Alcides Arguedas, se recogen dos testimonios sobre la posición del cadáver, tal como fue encontrado por las primeras personas que le vieron. El primero es de un amigo de Silva, el escritor conservador Álvaro Holguín y Caro:

“Cuando aquel domingo lluvioso de mayo entró al aposento de Silva a despertarlo, como de costumbre, la antigua y fiel servidora de la casa —la negra Mercedes, a quien todos conocimos, amable y hacendosa—, encontrólo durmiendo el sueño de donde nunca se despierta... Entreabiertos tenía los ojos, la cabeza ligeramente inclinada sobre el lado izquierdo y ninguna contracción del rostro indicaba que hubiese sentido las angustias de la muerte. Esta había sido instantánea, fulminante. Bajo las sábanas yacía el cuerpo rígido, inanimado.”⁴⁰

El segundo es de otro amigo del poeta, el también escritor Emilio Cuervo Márquez:

“Todavía el cadáver no había sido colocado en el ataúd. Incorporado en el lecho, sostenido por almohadas, un brazo recogido sobre el pecho y el otro extendido sobre la

⁴⁰ Arguedas, Alcides. “La muerte de José Asunción Silva” [1934], en Silva, José Asunción. *Poesía y prosa*. Mutis Durán, Santiago y Cobo Borda, Juan Gustavo (editores), Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1979, p.482.

sábana, Silva, la cabeza de Cristo ligeramente inclinada sobre el hombro izquierdo, los ojos abiertos, parecía, en efecto, «interrogar las sombras de la muerte». Una paz sobrehumana se reflejaba en su rostro de cera.”⁴¹

Esta gestualidad del cadáver es ratificada en otro texto, esta vez del escritor venezolano Rufino Blanco Fombona:

“¿Se había matado en la noche o al amanecer? Cuando arribó el médico, a las ocho y media, el cadáver estaba yerto y rígido, lo que inclina a creer que el suicidio ocurrió en la noche. La cabeza, ladeada sobre el hombro, ya no pudo ser enderezada. Hubo que cortar un tendón del cuello para que el cuerpo entrase en la urna.”⁴²

Como se evidencia según estas tres descripciones, Esperón fotografía el cadáver de Silva *luego* de haber cambiado su gestualidad: cierra los ojos, endereza la cabeza y tapa su cuerpo (sangrante) bajo las sábanas blancas. De esta manera, vemos que la intención de este fotógrafo no era retratar la escena del suicidio, *tal cual* ésta sucedió, sino crear una imagen tranquila, de un cadáver organizado según la idea de cómo debe lucir un cadáver: sin sangre, sin ojos abiertos, sin el agujero (negro por la pólvora y la sombra, negro por la sangre) del disparo. Para que la última imagen de Silva pudiese mostrar lo que Holguín y Caro llama “el sueño de donde nunca se despierta”, debían cambiarse algunos aspectos físicos de la forma en que, en un comienzo, había quedado realmente el cadáver. ¿Cómo puede dormir alguien con un disparo en el pecho, los ojos sin cerrar y la cabeza desencajada?

En el contexto de Silva y su poesía, podemos encontrar diversas indicaciones que expliquen la elección de este gesto del dormir, como el gesto adecuado que se le *debió* imponer a la gestualidad original del cadáver del poeta. En primer lugar, la vanidad. La imagen que quede en la memoria de las personas, luego de la muerte de Silva, no podía ser grotesca, sino respetar la vanidad del escritor. Citando de nuevo a Holguín y Caro: “Silva fue un hombre vanidoso. Vanidoso de su familia, de su posición, de su talento, de sus versos, de su figura física —mirada,

⁴¹ ibd. p.484.

⁴² Blanco Fombona, Rufino. “José Asunción Silva (1865 - 1896)” [1929], en Silva, José Asunción. Op. Cit. p.468.

barba, manos, fuerza varonil—.”⁴³ El aspecto físico no era un dato menor para el poeta y, por ende, la manera en que se le retrata, sobre todo en la última fotografía, debe ser un asunto importante. Es esta organización del cadáver, su *embellecimiento* si se quiere, lo que permitirá a Alcides Arguedas describir la foto de Esperón de la siguiente manera: “Era [Silva] un hombre varonil, arrogante. Una barba negra y poblada pone marco a su rostro de blancura transparente y debió tener ojos magníficos y de mirada profunda; ojos que sabían interrogar ansiosamente las sombras de la muerte.”⁴⁴ La vanidad del cuerpo llega hasta el cadáver. Y esta vanidad responde tanto a los cambios operados sobre el cuerpo mismo, como a la decisión del ojo del fotógrafo: al retratarlo de abajo hacia arriba, es decir, al negar una completa horizontalidad, le da un carácter activo al cuerpo, que no yace rígido, sino que emerge de las sábanas, y presenta su masculina barba con orgullo. Silva emerge, crece y mantiene su fuerza; no es un cadáver frágil, tirado en la cama lleno de las suciedades del disparo. Esta acentuación en una latente actividad del escritor, que no está acostado (desvalido, inactivo, inconsciente), que se presenta a nuestra mirada en una diagonal ascendente, es fundamental para mostrar cómo Silva, en imagen, *vence* a la muerte: sus poesías serán leídas de nuevo, su recuerdo sigue vivo y su imagen muestra su emergencia tras el suicidio. Una fotografía de un cadáver destrozado hubiese sido sumamente incómoda para familiares y amigos, quienes querían ver a la muerte de Silva no como algo *fatal* y *final*, sino como un sueño o un inicio, así como dice el biógrafo de este poeta, Enrique Santos Molano: “En esa noche misteriosa, con el corazón partido por una bala, sublime corazón de poeta al que ya habían destrozado muchas muertes, José Asunción Silva nació para siempre.”⁴⁵

Respecto a la obra misma de Silva, la imagen de Esperón es un dispositivo que refuerza algunas ideas del poeta sobre la muerte, que podemos dividir en dos grandes grupos. La primera, la muerte desde la melancolía y el sueño; la segunda, la muerte desde lo jocoso. En esta segunda actitud destaca un escrito de Silva que realiza cinco días antes de su muerte:

“La vida tomada a lo serio, como si asistiésemos de continuo a una condolencia, no es posible. Hay necesidad de darle toques risueños, matizarla; y si a tanto llega, recibir la muerte, ya arreglada nuestra conciencia, no con ropa de ceremonia ni con semblante

⁴³ ibd. p.480.

⁴⁴ ibd. p.480.

⁴⁵ Santos Molano, Enrique. *El Corazón del Poeta*. Biblioteca Familiar Presidencia de la República, Bogotá, 1997, p.1209.

compungido, sino trajeados con los arrequives del *clown* para plegar los labios con una morisqueta sardónica que se hiele en el rostro como burla de máscara.”⁴⁶

Esta idea coincide con el poema que el poeta Julio Flórez leyó ante la tumba de Silva, el día de su funeral. El lugar al cual se refiere Flórez es el Cementerio de los Suicidas: “Allí no van los monjes; van las altivas / almas que sólo piden sueño a las fosas; / allí van los poetas de arpas ruidosas / y de frentes y pensativas. / [...] / Y allí estás tú, dormido. Cuando caíste / en la calma suprema, lívido y yerto, / se cuajó entre tus labios fríos, de muerto, / una sonrisa amarga, burlona y triste.”⁴⁷ Aquí la sonrisa puede entenderse de dos maneras. Bien como una ironía y satisfacción final que el cadáver presenta ante los vivos que le miran, y con la cual dice: “ni la muerte me vence, ni la muerte del cuerpo me preocupa.” Sin embargo, hay otra forma de verla, y no es ya desde el triunfo de la voluntad sobre la muerte y el cuerpo, sino desde la imposición de la carnalidad en el gesto facial del cadáver, en el llamado *risus sardonicus*. Esta es una condición facial *post-mortem* que toma el rostro del cadáver, debido a una contracción muscular causada por ciertas enfermedades, y que hace que los músculos de la boca se estiren (creando la forma de una sonrisa). Desde este espasmo carnal, sin intervención alguna de la voluntad del cadáver o de las personas que le arreglan, vemos una lectura completamente diferente de la sonrisa del cadáver: ya no es el triunfo del poeta sobre la muerte, sino la disposición carnal que se ríe, es la carne que se mueve sola, ya sin participación de las intenciones o las voluntades de la persona. Es la carne que se ríe luego de que la persona muere, la carne se impone y genera espanto, de ahí que este *risus sardonicus* sea también conocido, en alemán, como “Teufelsgrinsen”: la burlona sonrisa del diablo. Ambas interpretaciones de esta sonrisa pueden ser enmarcadas en el entorno cultural donde se movía Silva, entorno que algunos de sus contemporáneos ligaron directamente con su suicidio, como lo hace el doctor de Silva, Juan Evangelista Manrique: “Por la mañana del domingo 24 de mayo, se encontró a Silva, muerto entre su cama, abrazando de un revólver de grueso calibre, con la *cara sonriente* y pálida, una herida en la punta del corazón y junto a la cabecera una novela de D’Annunzio: *El Triunfo de la Muerte* [1894].”⁴⁸ Una actitud similar devela Rafael Pombo, al narrar el suicidio de Silva a los hermanos Cuervo en París: “Suicidio ayer o antenoche de José Asunción Silva, según unos por el juego de \$4.000 de viáticos de Cónsul para Guatemala; por atavismo en parte, mucho por lecturas de novelistas, poetas y filósofos de moda. Tenía a mano ‘El Triunfo de la muerte’

⁴⁶ *ibid.* p.1207.

⁴⁷ p.1249 - 50.

⁴⁸ *ibid.* p.1232. El énfasis es mío.

por D'Annunzio y otros malos libros. Ignominioso, dejando solas una madre y una linda hermana.”⁴⁹ Además, el doctor García Ortiz liga la trama de dicha novela italiana, con el suicidio que un familiar de Silva había cometido unos años antes.

“[...] el doctor García Ortiz cree dar con la clave del suicidio de Silva: la novela de Gabriel D'Annunzio, *El Triunfo de la Muerte*, «que Silva leyó en sus últimos días». En *El Triunfo de la Muerte* el protagonista tiene un tío que se suicida, delante de su sobrino, acto que deja marca indeleble al muchacho, quien lo repetirá cuando grande, «como fatal *ritornello*, como cruel incesante sugestión hasta el previsto desenlace.»⁵⁰

En el contexto literario de Silva, D'Annunzio surge al lado de los poetas malditos que, enamorados de sombras y cementerios, se rehúsan a mirar con espanto a la muerte. Y aquí lo *maldito* no es una relación fácil a un lugar común, pues vemos esta actitud de encuentro sonriente con la muerte, en el poema *La fin* de Tristan Corbière, recopilado precisamente por Paul Verlaine, en su obra *Les Poètes maudits* (1888):

Sombrer. - Sondez ce mot. Votre mort est bien pâle
Et pas grand'chose à bord, sous la lourde rafale...
Pas grand'chose devant le grand sourire amer
Du matelot qui lutte. - Allons donc, de la place !
- Vieux fantôme éventé, la Mort change de face
La mer ! ...⁵¹

Esta referencia no es para nada forzada, teniendo en cuenta los recuerdos de Baldomero Sanín Cano sobre sus conversaciones con Silva, que eran conversaciones “nocturnas a la luz de la luna, hablando de Verlaine o Mallarmé, comentando a Grant Allen, o haciendo esfuerzos temerarios para reducir los aforismos de Nietzsche a una filosofía sistemática.”⁵² Pero esta actitud iba más allá de las conversaciones, pues se había construido la imagen de un Silva

⁴⁹ ibd. p.1228.

⁵⁰ ibd. p.1251.

⁵¹ “Zozobrar. -Sondea esta palabra. Vuestra muerte palidece / Y no es gran cosa a bordo, bajo la fuerte ráfaga... / No es gran cosa ante la gran sonrisa amarga / Del marinero que lucha. - ¡Vamos entonces, espacio! / - Viejo fantasma expuesto, la Muerte cambia de rostro / El mar!...” Corbière, Tristan. “La fin”, en Verlaine, Paul. *Les Poètes maudits*. Léon Vanier Éditeur, Paris, 1888, p.12.

⁵² Sanín Cano, Baldomero. “Una consagración” [1928]. Silva, José Asunción. Op. Cit. p.441.

caminando en el cementerio, visitando la tumba de su hermana Elvira, en una actitud que no deja de recordarnos al encuentro final de Romeo y Julieta, y a diferentes narraciones de Edgar Allan Poe, con quien también Silva es relacionado, como *Morella* (1835), *Ligeia* (1838) o *Eleonora* (1842). Dice Juan Evangelista Manrique:

“Apenas expiró la encantadora Elvira, su [otra] hermana llamó a uno de sus amigos, mi hermano [Pedro Carlos Manrique]; [José Asunción Silva] hizo salir de la cámara mortuoria a toda la familia, y se encerró con él a contemplar su Venus dormida, y hacerle homenajes como cubrirla de lirios y rosas y saturarla de riquísimos perfumes, lo que atribuyeron a paganismo los que jamás pudieron conocer las exquisiteces del corazón de Silva. [...] Desde entonces [la muerte de Elvira] la vida principió a hacerse pesada para el poeta, quien no volvió a tener otro paseo favorito que el del cementerio en altas horas de la noche a visitar la tumba de su muerta.”⁵³

El cementerio, en este contexto, no se ve como un espacio de suciedad, sino como la oportunidad melancólica de encontrarse con las personas muertas, en medio de la soledad, las sombras y las lunas. Y este encuentro sólo puede darse al cumplirse dos condiciones: que la persona muerta tenga *algo* de persona viva, y que la persona viva no tema a la muerte, que ella no la paralice, sino la invite al encuentro. Ambas condiciones se cumplen cuando se entiende la muerte como un dormir, como un descanso que no tiene nada de malo, morboso, hediondo o enfermo. De ahí que no resulte extraño que Alcides Arguedas describa de esta manera la vida interior de Silva: “El monólogo shakespereano, «¡dormir, soñar tal vez; morir..., dormir y luego... nada!» ... , se lo repite para sí, como una obsesión.”⁵⁴ Y la relación con esta experiencia de la muerte como dormir, forjada en el monólogo de Hamlet, no es solo una *interpretación* de Arguedas sobre Silva, pues Silva mismo recurrirá a la obra de Shakespeare, y a la muerte como dormir, en innumerables pasajes de su obra. Tomemos por ejemplo su novela *De Sobremesa* (publicada póstumamente en 1925), donde nos habla sobre un “cuerpecito endeble, minado por la tisis, que dormirá ahora, en el tibio nido por breve espacio, y para siempre, dentro de unos meses, en el fondo de la tumba, bajo el césped húmedo del cementerio!...”⁵⁵ Y este llamado al dormir en el cementerio no tiene una relación vana con la fórmula *to die, to sleep* de Hamlet,

⁵³ Citado por Santos Molano, Enrique. Op. Cit. pp.1226 - 27.

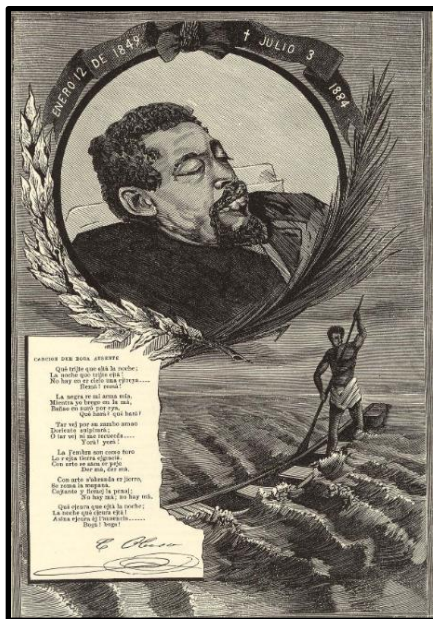
⁵⁴ Arguedas, Alcides. “La muerte de José Asunción Silva” [1934]. Silva, José Asunción. Op. Cit. p.479.

⁵⁵ Silva, José Asunción. *De Sobremesa*. Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá, 2015, p.44.

pues momentos antes del pasaje aquí citado, Silva nos había hablado de la propietaria de este cuerpecito endeble de la siguiente manera:

“Sentada ella en el piano, al vibrar bajo sus dedos nerviosos el teclado de marfil, se extendía en el aire dormido la música de Beethoven, y en la semioscuridad, evocada por las notas dolientes del nocturno y por una lectura del Hamlet, flotaba, pálido y rubio, arrastrado por la melodía como por el agua pérfida del río homicida, el cadáver de Ofelia, Ofelia pálida y rubia, coronada de flores..., el cadáver pálido y rubio coronado de flores, llevado por la corriente mansa...”⁵⁶

Esta forma de entender la muerte no era única de Silva, pues dentro de su mismo círculo literario vivía esta misma actitud, como ya vimos en el poema de Julio Flórez, y también la evidenciamos, a nivel de América Latina, en diferentes obras como *La amada inmóvil* (1920), de Amado Nervo, o en los *Cuentos fatales* (1924) de Leopoldo Lugones, quien también habría de suicidarse, así como Silva y como Emilio Cuervo Márquez, amigo de Silva.



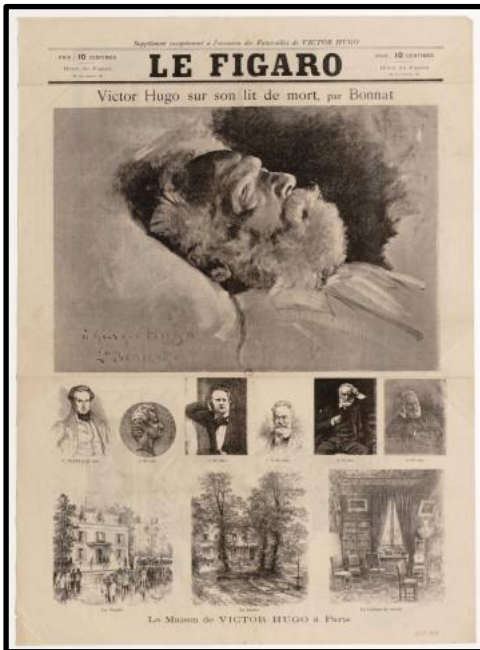
10 – Alberto Urdaneta, *Candelario Obeso* (enero 12 de 1849 - julio 3 1884). Dibujo y composición de Alberto Urdaneta, grabado por Alberto Rodríguez, en: *Papel Periódico Ilustrado* (Año IV, número 74, página 17).

En la poesía colombiana ya había habido antes un famoso poeta suicida, Candelario Obeso, quien había traducido a Shakespeare (particularmente la obra *Othello*, que terminará con el suicidio de Othello) y a Victor Hugo. Pero a la relación entre Silva y Obeso, que puede correr en varias líneas, es posible darle una gestualidad precisa, desde la imagen de ambos cadáveres. El 1 de septiembre de 1884, el *Papel Periódico Ilustrado* (Año IV, número 74, página 17) habría de publicar un grabado con la imagen de Candelario Obeso con los ojos cerrados, la cabeza levemente levantada por una almohada y vistiendo un traje negro [ver imagen 10]. Bajo el rostro tranquilo del poeta, se ve un boga del río Magdalena y, delante de éste, como bogando hacia el poema, está la *Canción del boga ausente*. Como se puede comprobar, la relación gestual entre la foto de Silva y el grabado de Obeso es precisa: ambas imágenes siguen una

⁵⁶ ibd. p.37.



11 - Gaspard-Félix Tournachon (Nadar). *Victor Hugo sur son lit de mort, profil droit* (Paris, 22 mai 1885). Paris, Maison de Victor Hugo.



12 - León Bonnat. *Victor Hugo sur son lit de mort*. En: "Supplément exceptionnel à l'occasion des funérailles de Victor Hugo". *Le Figaro*, del 30 de mayo de 1885.

misma representación del poeta muerto, que no podemos desligar del contexto poético, y tampoco de otras imágenes de poetas muertos, como podemos ver en la fotografía *post-mortem* de un gran ídolo de Silva y Obeso: Victor Hugo [ver imagen 11]. Esta fotografía, tomada por Nadar, comparte la gestualidad seguida por la pintura de León Bonnat, que ilustrará el suplemento excepcional de *Le Figaro*, del 30 de mayo de 1885 [ver imagen 12]. Esta constelación de imágenes nos muestra al suicidio de Silva y Obeso, y la muerte de Hugo, como actos apacibles, de imágenes fáciles de ver, que muestran gestos descansados. Sin embargo, esta no es una actitud *natural* o *inocente* de representar la muerte. Como ya vimos, tiene un contexto literario preciso y, por otro lado, tiene que ocultar ciertos detalles (como los ojos abiertos), para que conserve su eficacia. Ya se vio cómo la fotografía del cadáver de Silva contrasta con las descripciones sobre su primera gestualidad; si queremos llevar este contraste al nivel de la imagen, ahora en un contexto periodístico varios años después, podemos recurrir a las fotografías que la prensa brasileña tomó sobre el cuerpo de otro escritor suicida: Stefan Zweig, con Charlotte Elisabeth Altmann, su esposa [ver imágenes 13 y 14], en 1942. Aquí, tanto el gesto como la intención de la imagen rompen con la tranquilidad del sueño. La boca abierta, los cuerpos encontrados, las cabezas desencajadas son evidencia de la muerte terrible; la fotografía ya no busca dejar un buen recuerdo de los muertos, no es un retrato

autorizado por la familia, donde se deja entrar al fotógrafo o al pintor en la cámara, por algún momento, para que produzca una imagen *memorable*. Los periodistas irrumpen en la habitación de los Zweig, disparan fotografías contra sus cadáveres para informar, para atraer el ojo del ávido consumidor de periódicos: entre más amarillista, más se venderá el periódico. No se busca una imagen que nos *reconcilie* con la muerte, sino una que la muestre en su aspecto más morboso. El sueño no vende, el suicidio sí. El sueño es descanso e inactividad, en las fotos de Zweig, por el contrario, hay actividad y cierta insinuación erótica. Así describe *O Globo* una



13 - “Unidos na morte. A posição em que foram encontrados os corpos sem vida do autor *Brasil, país do futuro* e sua companheira.” *Revista da Semana*, 28 de fevereiro de 1942, Rio de Janeiro.

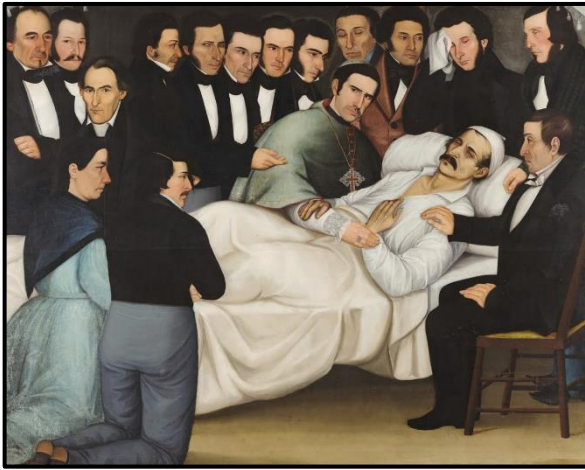


14 - “Como foram encontrados os corpos de Stefan Zweig e sua esposa.” *Diário de Notícias*, 25 de fevereiro de 1942, Porto Alegre.

de las fotografías: “En el lecho de muerte, Stefan Zweig y su esposa, traduciendo, en fisionomía, la serena determinación con que partían de la vida.”⁵⁷ Ahora, una primera lectura pudiese decir que, mientras la fotografía de Silva es una puesta en escena, los periódicos que informan la muerte de Zweig se apegan a la realidad, pues el interés no es *crear* una imagen para un buen recuerdo, sino *retratar* la realidad tal como ella es. Esta lectura no es cierta, y para comprobarlo sólo necesitamos comparar las tres fotos del cadáver de Zweig y Altmann para ver que los cuerpos fueron cambiados de posición. El cambio entre una y otra gestualidad (entre Silva y Zweig) no yace en una mayor o menor *sinceridad* o *apego a los hechos*, sino en intereses y presentaciones diferentes de la muerte. Por un lado, se quiere conservar en imagen la vida del poeta, por otro se da un documento que garantiza su muerte. En ambos ejemplos el cadáver es manipulado, para responder a estas intenciones. Este contraste nos ayuda a entender mejor el peso de la imagen de Silva, que se desarrolla en un entorno familiar (familia que deja entrar el fotógrafo Esperón), y en un contexto que entiende de manera particular la muerte, desde

las formas del sueño en las imágenes metafóricas sobre la muerte (Shakespeare), así como en las imágenes sobre otros cadáveres de poetas muertos (Obeso y Hugo). Así, la decisión de Esperón no fue casual, sino que mueve una serie de preconcepciones sobre *cómo* es la muerte y *cómo* se debe mostrar.

⁵⁷ “O último libelo de Stefan Zweig contra a escravidão da Europa!” *O Globo*, 24 de fevereiro de 1942, Rio de Janeiro, p.5. Es interesante que esta fotografía de Zweig haya sido vista tanto desde el morbo que quiere vender, como desde cierta heroicidad, de nuevo romántica, que compete al suicida que tiene la valentía de dejar al mundo en guerra, como vemos en el tratamiento que se hace de esta fotografía de Zweig muerto, en una revista literaria. Ver: Hofmann, Michael. “Zweig, ce Pepsi de la littérature”. *Magazine Books* n° 42, avril 2013. Las formas del “héroe” suicida son varias y complejas.



2.3. Luis García Hevia, *Muerte de Santander* (1841)

La tercera imagen, *Muerte de Santander* (1841), es una pintura (óleo sobre tela, 163.5 x 205 cm. Museo Nacional de Colombia, Reg. 553) de Luis García Hevia (1816 - 1887), quien fuera fotógrafo y pintor. Aquí vemos un hombre (Santander) pálido y vestido de blanco, acostado en una cama, mientras es asistido por un sacerdote quien, al parecer, toma los signos vitales de su muñeca. Otro hombre, sentado a la derecha de Santander, posa su mano sobre el pecho del prócer, pero no con intenciones médicas, sino, al parecer, de consuelo. Rodeando este grupo de tres, hay 14 personas, de las cuales una es mujer. De ellas, cuatro personas, incluyendo al religioso, miran de frente: el pintor, entonces, no es invisible ante las personas que retrata,



15 - Detalle (arriba a la derecha), *Muerte de Santander*.

pues ellas pueden verlo y notar su presencia. El fondo de la habitación no es muy visible, pues todo el espacio está lleno



16 - Detalle (arriba a la izquierda), *Muerte de Santander*.

de personas quienes, muy cerca unas de otras, rodean a Santander. Todos visten de negro, salvo el difunto (vestido de blanco), el sacerdote (verde pálido), un hombre tras el sacerdote (marrón) y la mujer (azul claro). Salvo dos personas morenas, el resto de la asistencia son personas blancas. Respecto a los rostros, Hevia se toma el trabajo de retratar cada una de las expresiones y las particularidades faciales. De esta manera, cada quien tiene su propio sentimiento, reflejado en su gestualidad rica en detalles: está el hombre que tiene entreabiertos los ojos [ver imagen 15], ojos enrojecidos (¿cansancio, llanto?), y que lleva un pañuelo a su rostro

(¿secando el sudor, las lágrimas?). Este detalle de los ojos entreabiertos es importante, pues denota la importancia que para Hevia tiene el *momento*: no quiere retratar un gesto terminado (bien los ojos bien abiertos, bien cerrados), sino lo intermedio, donde se refleja el mayor dolor: un gesto móvil que es reforzado por el pañuelo hacia la frente (gesto de incredulidad, de autoconsolación, de ocultar el dolor, de limpiarse las lágrimas y el sudor). Entonces, aquí no

lidiamos con caracteres fijos, que posan para un cuadro y quieren verse *bien*, sino que vemos la sinceridad de la emoción que, incluso, deforma un poco una imagen tranquila del rostro. Otro ejemplo de ello lo vemos en otros ojos, esta vez en un hombre al costado izquierdo del cuadro [ver imagen 16], que es retratado con una desviación de su ojo derecho. Hevia no hace ningún amague para ocultar esta desviación, pudo bien haber retratado a esta persona de perfil, pero no lo hizo, pues su decisión no yacía en un retrato idealizado, sino en una honestidad que emerge en los detalles: la pintura aquí sirve tanto como modo de glorificación del prócer, como medio de estudio de las emociones que su muerte desató.

Aquí surge la pregunta: ¿cómo pintó Hevia este cuadro? Podemos imaginar a cada una de las personas filando en el estudio del pintor, *posando* para el cuadro que pasará a la historia. Cada persona, entonces, se pone su mejor atuendo y dispone su mejor gestualidad, pues su imagen quedará insertada en la historia patria, nada menos que al lado de Santander, el hombre de las leyes. Sin embargo, este no parece ser el caso, pues cuesta imaginar a un hombre posando con los ojos entreabiertos y enrojecidos, mientras lleva un pañuelo a su rostro. Este retrato fue, quizá, una impresión del momento que Hevia guardó en su memoria, o plasmó rápidamente en dibujo, o tomó de otra pintura anterior. Este gesto de la Imagen 15 es un gesto rápido, que no surge de un largo *posar* frente al pintor, sino de una decisión rápida, de un reflejo fugaz. Aún



17 - Carl von Stauden, *Muerte de Napoleón* (1828).

antes de sus intentos fotográficos, ya tenía Hevia una mirada concentrada en el momento que se va y hay que captar en imagen. La relación con la fotografía no creo que sea descabellada, pues este cuadro es de finales de 1841, el año en que el daguerrotipo llega a Colombia. Si bien no podemos asegurar que este cuadro haya sido pintado en base a daguerrotipos, lo cierto es que éste sí es un *punto intermedio* entre la primera pintura de Hevia, que sigue los cánones de la pintura

colonial, y sus fotografías. Esta búsqueda del detalle y el momento preciso, en el cuadro *Muerte de Santander*, dispone la pintura sobre el héroe de la patria en un lugar muy particular. La



18 - W. L. Walton, *The last moments of [Albert of Saxony] Prince Consort* (ca.1865). Litografía.

gestualidad general de los cuerpos sigue formas tradicionales: el hombre blanco en una cama, rodeado por sus seres queridos. Esta será la misma fórmula que seguirá Carl von Stauben, en su cuadro *Muerte de Napoleón* (1828) [ver imagen 17]; la litografía *The last moments of Prince Consort* (ca. 1865) de W. L. Walton [ver imagen 18]; o Antonio Herrera Toro, al pintar su *Muerte de Simón Bolívar* (1889) [ver imagen 19].



19 - Antonio Herrera Toro, *Muerte de Bolívar* (1889). Museo Bolivariano, Caracas.

El rasgo característico de esta forma de representar a un cadáver “importante”, es decir, que de una persona que en vida jugó un rol destacado en la vida pública, sigue un motivo central en la tradición Occidental, presente en sus dos figuras inaugurales: Sócrates y Cristo. El primero muere, al tomar la cicuta,

rodeado de sus discípulos; el segundo muere, en la cruz, rodeado de la Virgen María, María Magdalena y Juan el Evangelista. Ambas muertes son aleccionadoras, las personas que asisten a esta muerte quieren aprender algo, presenciar un hecho importante, recoger las últimas palabras y ver la última imagen. Si hubiesen muerto solos, nadie hubiese escuchado la última enseñanza, que recoge la experiencia acumulada en toda su vida: “Cuando Jesús hubo tomado el vinagre, dijo: Consumado es. Y habiendo inclinado la cabeza, entregó el espíritu.” (Juan 19:30) “Entonces Jesús, clamando a gran voz, dijo: Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu. Y habiendo dicho esto, expiró.” (Lucas 23:46) “-Critón [dijo Sócrates], le debemos un gallo a Asclepio. Así que págaselo y no lo descuides. —Así se hará —dijo Critón—. Mira si quieres algo más. Pero a esta pregunta ya no respondió, sino que al poco rato tuvo un estremecimiento, y el hombre lo descubrió, y él tenía rígida la mirada. Al verlo, Critón le cerró

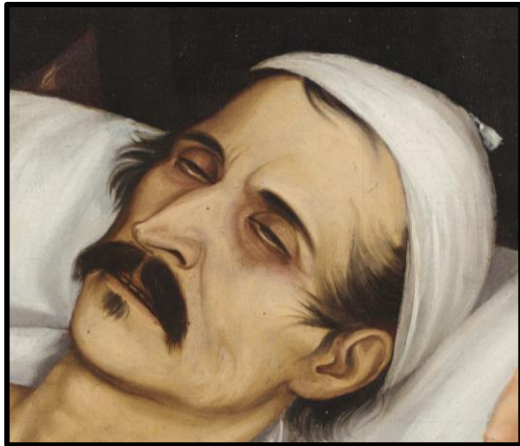
la boca y los ojos.”⁵⁸ (Fedón, 118b) Estas son las últimas comunicaciones, la última conexión por medio de la viva voz, entre el santo/sabio con sus discípulos. Murieron rodeados de amor y congoja, y este es un gesto que no hubiese podido haber tenido lugar en una muerte solitaria o repentina; si fuese solitaria, nadie les hubiese escuchado, si repentina, no hubiese habido tiempo para decir una última palabra.

Esta última compañía tiene una importancia tanto para la persona que va morir, como para los que quedan vivos. Para los segundos, es la responsabilidad de dar tranquilidad y recoger los últimos vestigios de “el gran hombre”; para el primero, sentirse acompañado. Se acompaña a quien va a morir, antes de que emprenda su último viaje. Esta escena es, entonces, un ritual de tránsito, donde la religión cumple un papel fundamental, pues es ella la que tiende el puente entre los vivos y los muertos. Por ello mismo, en el cuadro de Hevia, el sacerdote es el que tiene la mayor cercanía con Santander: él le toma la mano, que suponemos fue primero para consolar, para recibir la última confesión y, luego de ello, para evidenciar la falta de signos vitales. Esta actitud religiosa está repartida en toda la escena, con los rostros graves y, sobre todo, las personas arrodilladas: se arrodillan ante el cadáver como si fuese un santo, pues la muerte tiene algo de santidad, es malo hablar mal de un santo y de una persona que ya murió, pues ella ya está *más allá*. Un gesto similar lo vemos en el cuadro *Muerte de Bolívar*, del pintor venezolano Antonio Herrera Toro (1857 – 1914) [ver imagen 19], donde el religioso, leyendo la Biblia, incorpora un gesto que es tanto de guía (señalar el camino), como de protección (mano por encima de la cabeza del desvalido). La compañía religiosa consuela, orienta y protege. Toda esta escenografía de héroe y santo vive en la forma en que la biógrafa de Santander, Pilar Moreno de Ángel, narra su muerte:

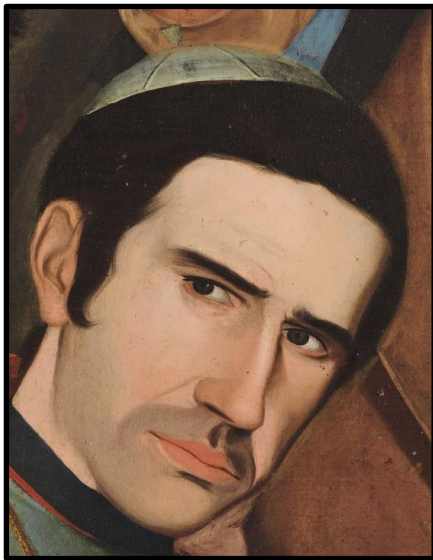
“A las 6:32 del 6 de mayo de 1840 murió el general Francisco de Paula Santander. Las palabras finales del estadista fueron: «¡Ahora sí! ¡Adiós, mis amados amigos!» Se extinguía así la vida de uno de los más notables ciudadanos de América, a quien le había correspondido por fuerza del destino desempeñarse como militar, jurista, estadista y esencialmente como el fundador civil de la república.”⁵⁹

⁵⁸ Platón, *Fedón*. Gredos, Madrid, 1988.

⁵⁹ Moreno de Ángel, Pilar. *Santander*. Planeta Colombiana S. A., Bogotá, 2019. Citada en: Morales Benítez, Olympo. “Francisco de Paula Santander. Estratega y estadista: de la acción a la reflexión y a la consolidación.” *Rev. Acad. Colomb. Cienc. Ex. Fis. Nat.* 44(172), p.703.



20 - Detalle (centro a la derecha), *Muerte de Santander*.

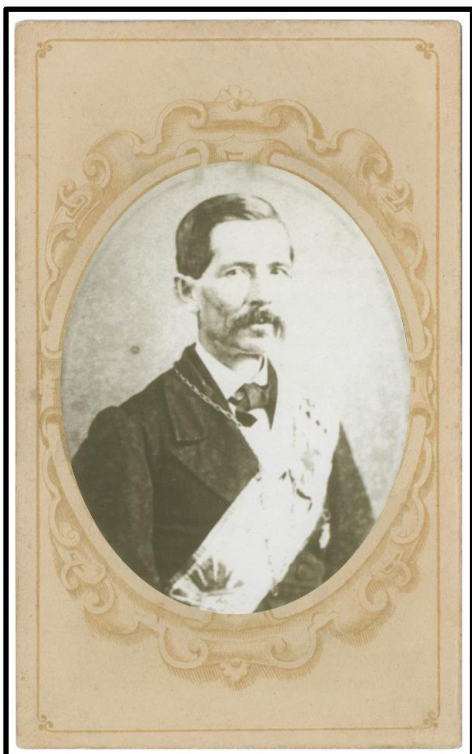


21 - Detalle (centro), *Muerte de Santander*.

Todo lo que hasta aquí he escrito sobre este cuadro pudiese abarcar sus evidencias visuales más importantes, de no ser por un detalle: la forma en que es pintado el rostro de Santander [ver imagen 20]. ¿Qué vemos en este detalle? Santander, con una amarilla palidez, tiene los ojos entreabiertos y los labios, que no están totalmente cerrados, dejan ver los dientes. No es, entonces, un rostro descansado, cerrado en su tranquilidad, pues presenta aberturas: los ojos que no ven, pero siguen

entreabiertos; la boca que no habla ni respira, pero parece querer hacerlo. De esta manera, Santander no está dispuesto en una gestualidad pasiva, sino que algunos detalles de su vida, recientemente pasada, continúan, persisten, perviven. Por otro lado, el rostro del sacerdote [ver imagen 21] también muestra un gesto digno de atención, pues su mirada nos mira severamente; no nos tranquiliza, no quiere mostrar su seguridad respecto a la “mejor vida” a la cual Santander pasó. Su gesto no deja de ser preocupado y preocupante: nos mira confirmando su muerte, ratificando su impotencia y confirmando la inseguridad respecto al más allá. No está tranquilo tampoco el sacerdote. Dada esta conjunción de rostros,

la pregunta que surge es: ¿por qué Hevia, pintor de un hecho fundamental en la historia de la naciente República, decide retratar de esta manera al que fuera uno de sus fundadores? En términos generales, entendemos lo heroico de los rasgos generales que pinta Hevia, sin embargo, como se ve, los detalles del rostro son perturbadores, y rompen con el aura heroica y religiosa que, en un momento, esperábamos ver, dadas otras representaciones de políticos y militares. Para determinar el carácter de estos detalles faciales, podemos decir que el pintor se ha decidido por mostrar el dolor físico material, evadiendo un sereno heroísmo o una santidad ideal; hay una decisión por los juegos de carne, que parte de una observación atenta de los modelos en carne y hueso, respecto a los vivos y al muerto, y, por ello, no se cae en un producto de la imaginación que idealiza, sino del ojo que analiza. Dada esta situación y el contraste con las otras formas de la muerte de la “persona importante”, podemos preguntar: ¿acaso Hevia es



22 - Luis García Hevia, *Autorretrato vestido de masón* (ca. 1860). Copia en albúmina. Colección María Cristina González, Bucaramanga.

irrespetuoso?, ¿acaso esos detalles perturbadores son filtraciones de un morbo o de un rencor contra Santander? ¿Para qué mostrar su cadáver con los ojos semicerrados, cuando no era ningún esfuerzo cerrarlos y darle, de esta manera, un aspecto de descanso eterno, de luz perpetua? Si bien la respuesta puede correr por diversos caminos, aquí sólo hablaré de uno, que podemos ver en un autorretrato fotográfico del mismo Hevia [ver imagen 22].

El autorretrato de Hevia ha sido llamado: *Autorretrato vestido de masón*. Esta decisión política e ideológica no es menor y, como pienso, tiene importantes repercusiones a la hora de tomar posición con la mirada. En primer lugar, retratarse como masón separa a Hevia de unas buenas relaciones con la Iglesia Católica; en segundo lugar, le sitúa en un espectro preciso de liberalismo, centrado en abiertos conflictos con el

pensamiento religioso y en una apuesta por el cientificismo. Frente a la actitud religiosa y tradicionalista del Partido Conservador, cierta tendencia del Partido Liberal, amparada en Santander, se reconoce desde una actitud terrenal, de la ciencia económica, la razón y el progreso. Este contraste se ve reflejado perfectamente en los testamentos de Bolívar, quién es reclamado por los conservadores, y Santander. Primero, veamos lo que dice el Libertador en el famoso final de su famosa última proclama: “Colombianos! [sic.] Mis últimos votos son por la felicidad de la patria. Si mi muerte contribuye para que cesen los partidos y se consolide la Unión, yo bajaré tranquilamente al sepulcro.”⁶⁰ Esto lo escribe el 10 de diciembre de 1830; poco más tarde, daría comienzo de esta manera a su testamento:

“En nombre de Dios Todopoderoso. Amén. Yo, Simón Bolívar, Libertador de la República de Colombia, [...] hallándome gravemente enfermo, pero en mi entero y cabal juicio, memoria y entendimiento natural, creyendo y confesando como firmemente creo

⁶⁰ Bolívar, Simón. “Proclama a los Pueblos de Colombia” (10 de diciembre de 1830), en: Bolívar, Simón. *Obras Completas* Tomo V. Fundación para la Investigación y la Cultura. Bogotá, 1979, p.480.

y confieso el alto y soberano Misterio de la Beatísima y Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en todos los demás misterios que cree, predica y enseña nuestra Santa Madre Iglesia Católica Apostólica Romana, bajo cuya fe y creencia he vivido y protesto vivir hasta la muerte, como Católico fiel Cristiano, para estar prevenido cuando la mía me llegue con disposición testamental, bajo la invocación divina, hago, otorgo y ordeno mi Testamento en la forma siguiente.”⁶¹

Tras esta introducción, procede Bolívar a legar deudas y libros, propiedades y reconocimientos, “derechos y acciones, futuras sucesiones”. Total: 2 páginas. El testamento de Santander (total: “quinse fojas”, como dice el mismo autor) empieza de la siguiente manera:

“En el nombre de Dios todo Poderoso, Padre, Hijo i Espíritu Santo. Amén. Yo el abajo firmado Francisco de Paula Santander, General de División en el ejército de la Nueva Granada, i ex-Presidente de la misma república, vecino de esta capital de Bogotá, deseando tener arreglada tranquilamente mi última voluntad, disponiendo de mis intereses para el caso de muerte de un modo claro, estando actualmente en mi entero i cabal juicio, lo que acaso no puede suceder en mi última hora, he determinado hacer este testamento cerrado en que expresaré mi dicha última voluntad en las cláusulas siguientes.”⁶²

Hasta aquí, no hay gran diferencia, salvo el detalle que Bolívar ubica la religión en el primer párrafo, cuando Santander lo dejará en el segundo. Las verdaderas diferencias se ven en el cuerpo del texto, pues las *quinse fojas* de Santander se dedican a polemizar con los asuntos terrenos, a limpiar su imagen y reclamar deudas. Ahora, el llamado a la religión que hace Santander es bastante curioso: “Bajo esta creencia [católica] confío en la misericordia infinita de Dios, en los méritos de la vida, pasión i [sic.] muerte de su hijo Jesús, i en la poderosa intercesión de la beatísima virgen María, de los Santos Apóstoles i demás Santos de la Corte celestial, que me serán perdonadas mis culpas e iniquidades, i vendré a ser partícipe del fruto de la redención.”⁶³ Confianza poco modesta, por decir menos, que hermana con el tono

⁶¹ Bolívar, Simón. “Testamento” (12 de enero de 1831), Op. Cit. pp.185 - 187.

⁶² Santander, Francisco de Paula. “Testamento cerrado que he hecho en Bogotá, a 19 de enero de 1838-28”, en *Boletín Bibliográfico del Banco de la República* 16(07-08), p.5.

⁶³ Santander, Francisco de Paula. Op. Cit. p.6.

polémico del resto del documento, donde tiene tiempo de hablar de un *hijo natural* (es decir, ilegítimo) que nunca hubiese él legitimado, “porque quando yo conocí a su madre, ella ya había sido conocida por otros.”⁶⁴ Antes de este problema epistemológico, el hombre de las leyes había dispuesto cuidadosamente el destino de su cadáver:

“2a Ítem, mi cadáver será sepultado precisamente en el Cementerio sin pompa ni fausto, sino según lo prescribe el ritual romano: se me vestirá de uniforme; i si yo no la hubiere mandado hacer, se mandará fabricar una bóveda particular para que en ella se depositen mis huesos, i sobre una loza se inscribirá mi nombre añadiéndole alguna frase, que haga alusión a mi constante fidelidad a la independencia i libertad de mi patria. La bóveda i demás se costeará de mis bienes inmediatamente después de mi muerte.”⁶⁵

Este lujo de detalle, que sobreentiende su (auto)reconocimiento como héroe patrio, contrasta con las escuetas líneas de Bolívar sobre este aspecto: “10a. Es mi voluntad, que después de mi fallecimiento mis restos sean depositados en la ciudad de Caracas, mi país natal.”⁶⁶ Esta relación pudiese hacer creer que la actitud de Santander sobre su muerte es más “idealista”, frente a la sobriedad de Bolívar; yo creo lo contrario. Este pasaje de Santander sobre el destino de su cadáver y el posterior monumento, al que se le debe agregar “alguna frase”, hacen parte del conjunto del testamento, donde Santander quiere saldar cuentas con sus enemigos, atacar a Bolívar (que ya había muerto) y defender su propia imagen. Es todo un trabajo escrito sobre los aspectos de este mundo, es una garantía para que, luego de muerto, el mundo material siga teniendo noticias tuyas y sus disposiciones se sigan cumpliendo. Su mirada está dispuesta en los destinos de la vida humana, referidos al destino de su memoria y de la construcción de la república. No quiere dejar nada al azar, quiere atar todo en este mundo, y todo ello devela una gran desconfianza respecto a una justicia luego de la vida. La muerte es el fin, por eso hay que dejar todo listo antes de morir. Su actitud no deja espacios a idealismos, a disposiciones de la divinidad, pues él, como hombre de estado, sólo cree en lo que escribe, firma y legaliza. La muerte, por lo que vemos en su testamento, no es para Santander un pasaje a un descanso, un “descenso tranquilo al sepulcro”, sino el fin de su actividad política. Parece, entonces, que todo el testamento sobreentiende que su muerte es el fin de la vida, que no podrá hacer nada más desde el *más allá* y se afana, entonces, por no dejar nada a la incertidumbre. Bolívar, por su

⁶⁴ Santander, Francisco de Paula. Op. Cit. p.7.

⁶⁵ Santander, Francisco de Paula. Op. Cit. p.6.

⁶⁶ Bolívar, Simón. Op. Cit. p.186.

parte, demuestra una fe mayor, lo que hace tomar una actitud menos meticulosa y más dejada: se recoge en la fe, confía en la religión, no se afana en arreglar todo a última hora. Para su memoria y salvación, Bolívar confía en la providencia y la historia; Santander, por el contrario, necesita garantizar que haya una piedra, un monumento físico, palpable y visible que lleve su nombre. Santander confía en este mundo, no por nada el fin de su testamento es una “Relación de los gastos que he hecho, procedentes de mis rentas en objetos de beneficencia, piedad &a., o por causa de amistad.” La beneficencia, entonces, no es aquí un acto de bondad espiritual, sino un frío cálculo monetario. Es en esta apuesta por lo material donde tiene sentido su desconfianza respecto a los rituales religiosos: “39a Ítem quiero i es mi voluntad que no se paguen misas a los conventos, porque la experiencia me ha dado a conocer que no las dicen”.⁶⁷ ¡Qué llamado más moderno (Bacon, Descartes) de la *experiencia* contra la *religión*!

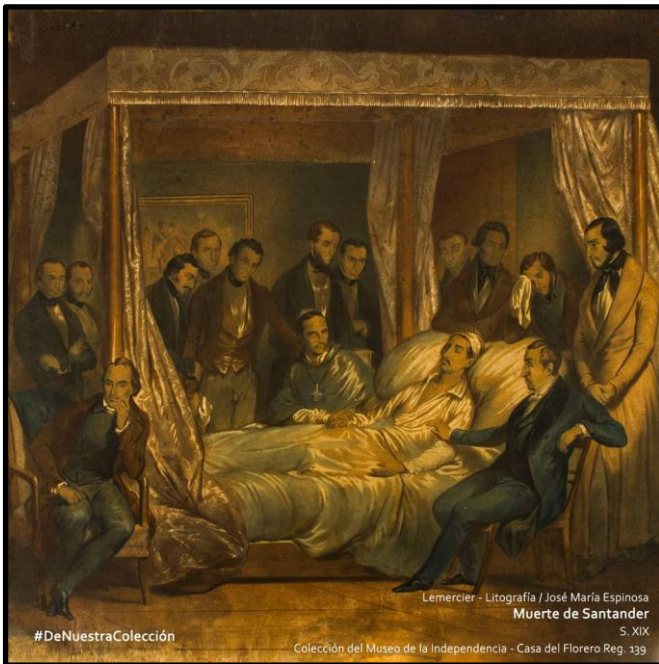
Para descender a la propia materialidad del cuerpo de Santander, es interesante, luego de ver su testamento, repasar rápidamente su autopsia: “la muerte [de Santander] se debió a una colecistitis aguda complicada con estado séptico generalizado, obstrucción del colédoco [...] gastritis aguda y probable úlcera péptica de estrés [...]”.⁶⁸ Como puede suponerse, Santander no murió plácidamente, sino en medio de agudos dolores intestinales. Una completa relación médica sobre su enfermedad y muerte se encuentra en un libro que, por tener un curioso nombre, no deja de ser real: *Cólicos republicanos: patobiografía del general Santander* (UPTC, 1978) de Antonio Martínez Zulaica. Uno de los capítulos de este libro delicadamente se titula: “Vomitando bilis sobre un lecho de dolor”. Si volvemos a las últimas palabras que, según la biógrafa de Santander, dijo el hombre de las leyes, y las comparamos con la carnalidad de su enfermedad, veremos que el ambiente no era tan heroico como leímos en un primer momento. Esta es la atmósfera de la muerte, vista no desde el panegírico patrio, sino desde la medicina:

“Santander murió el 6 de mayo de 1840, a los 48 años, a las 6:32 de la tarde, acompañado por sus amigos y por sus médicos de cabecera, «en medio de horrendas fatigas», martirizado por el dolor y por el vómito. [...] Guzmán y Forero refieren una larga historia de dolores abdominales y de espalda y cólicos desde 1825, presumiblemente atribuibles a una litiasis biliar. [...] Al día siguiente su cadáver fue

⁶⁷ Santander, Francisco de Paula. Op. Cit. p.17.

⁶⁸ Mogollón-Torres, Jorge Horacio. “La autopsia de Santander: el primer caso autóctono de hepatocolecistocolocolitiasis”. *Iatreia*. 2017 Jul-Sept;30(3), p.327.

trasladado a la sala *De profundis* del convento de San Francisco (un recinto contiguo al refectorio donde los monjes solían entonar el salmo 130, *De profundis clamavi a te, Domine*, en memoria de los difuntos) y a las 9:30 a. m. «en presencia de los señores doctores» José Félix Merizalde, José Ignacio Quevedo Amaya, Crisóstomo Uribe y Ninian Ricardo Cheyne, los tres primeros facultativos granadinos y el último un escocés radicado en Bogotá, se efectuó la autopsia.”⁶⁹



23 – Marin-Lavignet, *Litografía según el óleo de José María Espinosa titulado Fallecimiento de Francisco de Paula Santander* (mediados del siglo XIX). Litografía impresa por Lemercier, París. Museo de la Independencia - Casa del Florero: Reg. 139.

El dolor de Santander configura otra mirada sobre el cuadro de Hevia, pues aquí los ojos semiabiertos y la boca que muestra los dientes no son rasgos morbosos, amarillistas, sino representaciones de un dolor último, que le sigue en gesto, luego de la muerte. Pero también muestra cómo se borraron los rasgos de sangre y vómito que acompañaron la muerte del prócer. La forma en que tiene el pintor santafereño de presentar honores últimos a uno de los fundadores de la patria no está en la idealización que oculta el dolor, sino una mirada precisa que ve los sufrimientos humanos del héroe, sin dejar de ocultar ciertos detalles.

El rostro de Santander pintado por Hevia no es un rostro cualquiera, no parte de una decisión azarosa o un seguimiento ciego de formas heredadas. Esto emerge con fuerza cuando comparamos el cuadro de Hevia con *Fallecimiento de Francisco de Paula Santander* de José María Espinosa (1796 - 1883), cuadro del cual, por lo que he visto, solo nos queda una litografía de Louis Stanislas Marin-Lavigne (1797 - 1860), impresa por Lemercier, París a mediados del siglo XIX, encontrada en el Museo de la Independencia - Casa del Florero. Al mirar ambas imágenes juntas, nos damos cuenta que un pintor siguió al otro paso a paso: desde la postura de Santander, hasta el número de las personas que rodean el lecho (salvo las dos figuras

⁶⁹ Op. Cit. p.328

arrodilladas, que no aparecen en la litografía), y los gestos de estas: el hombre con el ojo desviado, el hombre que lleva el pañuelo al rostro, el religioso que nos mira directamente [ver imagen 23]. Según información del Museo Nacional de Colombia, el cuadro de Hevia fue terminado en mayo de 1840, es decir, más o menos 18 meses luego de la muerte de Santander. En este año largo pudo haber pintado José María Espinosa su cuadro, del cual, posiblemente, habría partido Hevia. Espinosa, si creemos en la litografía, pintó rasgos generales y rápidos de la escena, mientras Hevia se detiene en detalles puntuales: ojos, rostros definidos y, sobre todo,



24 – Detalle (centro), *Fallecimiento de Francisco de Paula Santander*.

el rostro sufriente de Santander, que, en la mirada de Espinosa, es un rostro más tranquilo [ver imagen 24], aun cuando podemos ver los dientes tras los labios. Lastimosamente no contamos con el cuadro de Espinosa, y en la litografía no apreciamos los colores originales. En cuanto a Hevia, él toma la decisión de pintar la tez de Santander con un color amarillento. Aquí, de nuevo, creo que este pintor parte de una observación que, bien pudo haber hecho del propio cadáver, bien de lecturas o testimonios sobre su muerte, pues este color amarillo aparece enfatizado en la autopsia de Santander: “Cadáver un poco emaciado, color amarillo general, más pronunciado en la cara, ligera rigidez cadavérica,

ninguna infiltración serosa de los miembros.”⁷⁰ Parece que Hevia mejora, da más fuerza, intensidad y contraste al cuadro de Espinosa. La coincidencia de la boca abierta en ambos pintores, además de la relación médica sobre la enfermedad de Santander, presentan elementos para pensar en una muerte dolorosa, intranquila, lejos de la *sofrosine* (discreción, autocontrol) que leímos en la biografía de Santander, y que observamos en sus estatuas regias, de rígido bigote y mirada firme.

Pasando a una mirada sobre los conflictos políticos, desarrollados desde la diferencia entre liberales y conservadores, la figura de Santander juega un papel fundamental, pues es él quien, entre otras cosas, dispondrá las bases de una educación liberal, progresista, que rompa con el clericalismo y la segunda escolástica que, con riquezas usualmente desconocidas, signó los destinos de la academia neogranadina desde la época de la colonia. Por ejemplo, es Santander

⁷⁰ Op. Cit. p.329.

el que da el impulso para que se lea a Jeremy Bentham, utilitarista inglés, quien había sido censurado por Bolívar. Y estas diferencias respecto a la educación y los textos que debían fundamentar la naciente república no eran menores, y con el tiempo habrían de desencadenar la Guerra de la Escuelas (1876-1877), causada por la reacción de los conservadores contra la laicización de la educación, representada en la Misión Alemana, que había empezado a llegar a los entonces Estados Unidos de Colombia, desde 1870. Ahora, la diferencia no yacía sólo en términos de educación y llegaba hasta las raíces mismas de la religión y la “madre patria”; mientras el conservadurismo, hasta el día de hoy, sigue reclamando su supuesta y ridícula “herencia hispánica”, el liberalismo, de una manera no menos problemática, buscaba las luces en Francia e Inglaterra.⁷¹ Ahora, estas diferencias, que en su momento desencadenaron guerras, siempre estuvieron basadas en una defensa compartida de la religión católica —con más o menos vehemencia—, de la blanquitud y la oligarquía. Y esta continuidad oligárquica está presente en la comparación de imágenes de próceres reclamados por liberales y conservadores, como se ve en los retratos de las muertes de Santander y Bolívar. Aún en una tradición liberal y masónica, por fuera de los encajes del conservadurismo, continúa la gestualidad del dormir, la cama, el descanso y el acompañamiento religioso, así como la ocultación de la sangre. Lo mismo sucede en Europa: Napoleón muere como muere el príncipe inglés. En el caso colombiano, entre liberales y conservadores —y ello se verá mejor cuando me refiera a la imagen de Monseñor Herrera Restrepo—, se mantiene la gestualidad general de la muerte del prócer; hay un gesto que recorre y vive y pervive en ambas tradiciones y, aunque digan tener diferencias respecto a la religión, las imágenes similares y la correlación gestual traicionan estas diferencias. La muerte liberal y la muerte conservadora no dejan de ser formas de la muerte que duerme, con ciertas variaciones en párpados y boca.

⁷¹ Sobre todo este último país, con su tradición de empirismo y utilitarismo, fue una gran influencia para algunos liberales, como se observa en el caso de Carlos Arturo Torres (1867 - 1911) quien cita continuamente a William Shakespeare, y titulará su trabajo más importante *Idola fori*, haciendo referencia al filósofo inglés Francis Bacon quien, en su *Novum Organum* (1620), sienta las bases para el desarrollo de un conocimiento basado en los datos de los sentidos, la experiencia y la razón, más allá del peso de las autoridades escolásticas.

2.4. Anónimo, *Retrato del cadáver de Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés* (1730)



La cuarta imagen, el retrato del cadáver de la monja Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés, llamada “El Lirio de Bogotá”, es una pintura al óleo sobre tela pintada alrededor de 1730. No tiene autor conocido. Esta pintura se conserva en el Banco de la República de Colombia y hacía parte del monasterio de Santa Inés de Montepulciano, en Bogotá. Aquí vemos a una mujer de apariencia joven, acostada, la cabeza levemente levantada por una almohada. Su rostro es de un blanco pálido, sus ojos no están completamente cerrados, como podemos ver en el párpado izquierdo, levemente abierto, dejando asomar parte de su pupila. Más abajo, sus labios tienen un algo de carmesí; el gesto de ellos es recto: no sonrío, tampoco se entristece. Este color juega con las rosas rosas y rojas y azules de su corona florida, y con las flores que descansan dispersas a su costado derecho y sobre su pecho. La monja está vestida con un atuendo negro, un hábito blanco (sobre su cuello y su cabeza), un



25 – Detalle, *Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés*.

crucifijo dorado y, más abajo, un rosario con otra cruz. El fondo del cuadro es marrón, así como marrón es el lugar donde descansa. En la parte superior derecha hay un letrero que dice: “La V. M. Sor María Gertrudis Teresa de Sta. Ynes. Nació en Pamplona en 2 de Feb. De 1668. Entró Religiosa en el Combento [sic.] de Sta. Ynes de la Ciudad de Stafe. En 24 de Mayo de 1683, Profesó en 13 de Junio de 1684. Murió En olor de eminente Santidad en 2 de Noviembre de 1730.” Entonces, si confiamos en los datos de esta esquila, Sor María contaba con 62 años al momento de su muerte. Esta edad sorprende cuando volvemos a su rostro, pues éste no tiene arrugas o manchas normales a esa edad; sus ojos se conservan tersos, su piel marmórea. No hay signos de envejecimiento, la edad no pesa sobre ella, ni siquiera después de muerta. Por ello, lo que vemos en esta imagen no es sólo un testimonio de su muerte, sino sobre todo de su vida: su carne no envejeció cuando vivió, su carne no olió mal (olor de santidad) cuando murió,

siempre se conservó pura. Aquí la imagen no ratifica una muerte, sino el triunfo de una vida buena sobre la muerte: el ojo medio abierto, el rostro joven, los labios rojos y húmedos, las flores vivas que la rodean. Jugando con un tema iconográfico de tradición medieval, vemos aquí no un *triunfo de la muerte*, sino un *triunfo de la vida* en el espacio mismo del cadáver. Ella no está *totalmente* muerta.

Para llegar a la conclusión del *triunfo de la vida* no es suficiente quedarse en la imagen, sino que necesitamos entender a grandes rasgos el contexto religioso de Sor María. Para ello, dos elementos se presentan como fundamentales: por un lado, el libro *Historia de la singular vida, y admirables virtudes de la venerable madre sor María Gertrudis Theresa de Santa Ines Religiosa professa en el sagrado monasterio de Santa Ines de Monte Policiano, fundado en la ciudad de Santa Fe, del nuevo Reino de Granada* (Imprenta de Phelipe Millán, 1752, Madrid), de Pedro Andrés Calvo de la Riba (1663-1747), confesor de Sor María, y, por el otro lado, el ambiente santafereño del destruido monasterio de Santa Inés de Montepulciano. Empezando por el libro,⁷² éste se dedica a desplegar la vida ejemplar de Sor María, relatando sus conversaciones con seres divinos, y sus tormentos causados por seres diabólicos. En el encierro del convento, esta religiosa tenía la capacidad de experimentar vivencias místicas, que desbordaban la sensibilidad de las personas comunes y corrientes. Su vida, entonces, no era una vida propiamente terrenal, sino que estaba dividida entre éste y el otro mundo, tan divino como diabólico. El propósito de Calvo de la Riba es dar cuenta de esta particularidad y mostrar tanto la singular vida de Sor María, como el trabajo que él mismo hacía al lado de ella. El libro está compuesto por las investigaciones, recuerdos e interpretaciones que hace Calvo de la Riba y por citas explícitas de los escritos de Sor María. El libro se publica 22 años después de la muerte de la religiosa y quiso servir de recuerdo y testimonio de su ya consolidada fama. De hecho, era tan popular esta religiosa que hasta tuvo abierto un proceso de santidad.

El cuerpo de Sor María ya estaba habitado por la limpieza, incluso antes de sus experiencias místicas, pues era ella descendiente de conquistadores, es decir, tenía *sangre limpia*, sin mancha

⁷² La Biblioteca Nacional de Colombia guarda cinco tomos de este libro, uno de los cuales pertenece al Fondo Mutis (F. Mutis 4547) y otro al Colegio Mayor de la Compañía de Jesús (RN 25). Un estudio sobre este libro ha sido hecho por Anamaría Torres Rodríguez, tanto en su tesis de Maestría en la Universidad Javeriana, del 2018: *Pedro Andrés Calvo de la Riba (1663-1747): Letrado, confesor y penitente. La construcción narrativa de la subjetividad de un sacerdote neogranadino*, como en el *Cuaderno de Estudio* Número 8 del Museo Colonial y el Museo Santa Clara (diciembre 2020), que lleva el mismo nombre del libro de Calvo de la Riba.

ni vergonzante mezcla. Entra al convento de Santa Inés a los 9 años y un día, luego de una visión reveladora que anuncia su martirio, pasará cuarenta años con este tipo de experiencias, hasta el día de su muerte. Como vimos, la limpieza se ubica en los dos extremos de su vida: al nacer, nace con sangre limpia; al morir, muere en olor de santidad, es decir, sin hedor de muerte. En medio de estos dos polos, experimenta una serie de profundos dolores y placeres místicos. La pureza de la sangre no es un dato menor, si tenemos en cuenta el contexto del convento de Santa Inés, como lo recuerda Soledad Acosta de Samper: “Las órdenes religiosas exigían pruebas de limpieza de sangre, por ejemplo, en la orden de Santa Inés se «excluían a las mulatas o pertenecientes a toda mala raza y a las de nacimiento ilegítimo» [...], con el fin de testimoniar un linaje de «cristianos viejos», sin corrupción de «mala raza» o mezclas indeseadas con Moros, Judíos, Herejes o Paganos.”⁷³ El olor a santidad tampoco es detalle menor, pues éste no es sólo un elemento fundamental en el sentir y el pensar religioso de la Nueva Granada, como lo demuestra el mismo ejemplo de Sor María, sino que es una condición general de toda la cristiandad, respecto a las personas santas. Si se vive bien, se muere bien y morir bien significa no apestar cuando se muere, es decir, negar los vapores y hedores propios del cuerpo carnal, imponiendo así la pureza inodora del alma.⁷⁴ Volviendo al cuerpo de Sor María, entre estos dos polos puros de su vida, se desarrolla una serie de tormentos causados por “cruelles e incansables enemigos”, como lo relata Calvo de la Riba, que atacan su cuerpo con golpes y cruells azotes, “terribles mordiscos, interiores y exteriores”, así como “agudísimas, penetrantes picadas” en todo su cuerpo.⁷⁵ Todo ello le “suspendía la respiración, causándole gravísimo ahogo”, además de privarle “de la vista por muchos días, y por un año, y algunos meses la tuvieron muda, y tres días como muerta”.⁷⁶

Con base en lo anterior, podría decirse que las facciones tranquilas del cuerpo y el rostro de Sor María responden a un descanso; luego de una vida de dolores, la muerte representa para su cuerpo un reposo del dolor y el martirio. Sin embargo, el ojo que sigue medio abierto nos previene contra esta mirada, también el hecho de que, como buena santa, se le hubiesen

⁷³ Citada en: Cabrera Lema, Esther Cristina. “Representaciones del Demonio: miedos sociales vislumbrados en tres escritos conventuales neogranadinos”, CS No. 9, 87–114, enero–junio 2012. p.96.

⁷⁴ El ejemplo máximo de este problema odorífico, en términos de literatura occidental, lo encontramos en el pasaje del velorio del stárets Zosima, al comienzo de *Los hermanos Karamázov*.

⁷⁵ Calvo de la Riba, Pedro Andrés. *Historia de la singular vida, y admirables virtudes de la venerable madre sor María Gertrudis Theresa de Santa Ines Religiosa professa en el sagrado monasterio de Santa Ines de Monte Policiano, fundado en la ciudad de Santa Fe, del nuevo Reino de Granada*. Imprenta de Phelipe Millán, 1752, Madrid, pp.111 – 117.

⁷⁶ Calvo de la Riba, Pedro Andrés. *Ibd.*

adjudicado milagros, antes y después de su muerte. El cadáver del santo no es nunca un cuerpo en reposo total, pues éste siempre puede actuar, interceder, hacer obras. El santo, si bien nunca llega a la plenitud de la resurrección de Cristo, sí participa de ecos y sutiles vibraciones más allá de su muerte, de ahí que la gente pida milagros a los santos. Entonces, la muerte de Sor María no representa su descanso, sino otra forma de su actividad y su relación con lo divino. El libro es la forma en que esta vida enclaustrada, encerrada en los muros del convento, se proyecta lo privado y oscuro hacía la *luz pública*, para que sus acciones sean mejor conocidas. La otra forma de *publicación* de este cuerpo se dio durante sus funerales. Cuando ella muere, el 28 de noviembre de 1730, “empezó su virginal cuerpo a manifestar señales de incorrupción, y admirables transformaciones.”⁷⁷ De nuevo nos topamos con el *cuerpo activo* incluso luego de morir. El cuerpo que se pudre es el cuerpo que cede a la carne, es aquel que, sin ninguna actividad, se abre a gusanos y putrefacciones; el cuerpo que permanece “incorrupto” puede seguir actuando, sigue inmerso en el ciclo vital de conservación. Esta actividad, que no puede ser hecha por el cuerpo en sí, dado que murió, ha de ser llevada a cabo por la divinidad *más allá de lo humano*. Así como el cadáver de Héctor en la *Iliada*, que no es destrozado por el choque y el arrastre, pues lo protegen los dioses. Para ver la importancia de este cuerpo especial de Sor María, que no es tocado por la muerte putrefacta y hedionda, es fundamental ver el recuento que hace Calvo de la Riba sobre la reacción popular respecto a esta muerte:

“[...] todos pedían alguna prenda suya, y los que no las conseguían daban sus Rosarios [sic.], o Cintas [sic.] para que se las tocasen, siendo tan insaciables sus devotos deseos, que hubo personas, que se contentaron con adquirir la correa de la llave de la Celda [sic.], y dividirla entre ellas: Muchas con partículas de la lana de su pobre colchón, y retacitos de su humilde ropa, y menudas piezas de sus platicos y vasos de barro.”⁷⁸

Este fervor popular llega mucho más allá del día de su muerte, pues el 1 de diciembre, cuando es enterrada, las autoridades se vieron en la necesidad de proteger el cuerpo de la monja contra la multitud santafereña, la cual buscaba tocar al cadáver o apropiarse de alguna reliquia de éste. Esta actitud popular respecto a este cuerpo santo es muy dicente, pues muestra cómo, en ciertos cuerpos privilegiados, el tabú de no tocar al cadáver, por ser un cuerpo sucio, se rompe. Aquí el cuerpo muerto, lejos de inspirar miedo o repulsión, es un imán del frenesí religioso.

⁷⁷ Calvo de la Riba, Pedro Andrés. Op. Cit. p.563.

⁷⁸ Calvo de la Riba, Pedro Andrés. Op. Cit. p.565.

Si integramos lo que hasta aquí se ha dicho sobre esta imagen, podemos ver que ella no está del todo descansada, pues entreabre un ojo; no es del todo carne muerta, pues no se corrompe; no es del todo pasiva, pues, como santa, puede todavía hacer milagros, como lo reconoce la multitud. A todo lo anterior hemos de añadir las experiencias corporales propias de Sor María. Esta imagen es importante en la medida en que retrata a una persona casi *divina*, y su divinidad fue ganada a punta de sufrimientos y de, como dice Calvo de Ribera, haber estado “como muerta” por varios días. Este rostro fue retratado porque antes había sido un rostro sudoroso, de ojos desorbitados; un rostro de gritos y pesadillas, desvelos, muertes anteriores, demoníacos placeres y divinos dolores. Es un rostro que fue pasado una y otra vez por la palidez de la muerte, por el sudor y la sangre, por la saliva. Estos ojos cerrados miraron más de lo que otro mortal fue capaz de mirar, y tuvieron miedo y, aún después de la muerte, no quieren cerrarse del todo. El retrato de Sor María tiene sentido en la medida en que detrás de éste hay una historia de varias muertes en dolor, en ahogamiento y tormento. Así, la muerte no es tranquila tanto por las experiencias corporales anteriores, como por la actividad milagrosa posterior.

Ya se vio cómo este cuerpo sale a *la luz* por medio del relato y el funeral; ahora veamos el espacio conventual, en el cual este cuerpo permanecía *en la sombra*, y que sería el lugar donde vivió su martirio y posteriormente hizo presencia su retrato. El Monasterio de Santa Inés Montepulciano, en Santafé de Bogotá, se fundó en 1645 y fue destruido en 1957. Era “el primer y único monasterio femenino dominico de clausura en el Nuevo Reino de Granada”.⁷⁹ Desde su misma construcción, el convento estuvo signado por la importancia que tiene el *destino* del cadáver en la religión católica, pues los patrocinadores y fundadores de éste contaban con ciertos privilegios, “como ser enterrados en el convento [y obtener] la celebración de misas por sus almas”.⁸⁰ El espacio de reposo del cadáver era el mismo que compartían las monjas en reclusión, que habían *renunciado al mundo*. De hecho, en algunos conventos, las celdas que habitaban las monjas eran llamadas *tumbas*, como relata Flora Tristán (1803 – 1844) al referirse a un convento de la Orden de las Carmelitas en Arequipa.⁸¹ Ahora, habitar este lugar entre la vida y la muerte no era visto como un castigo, sino como un costoso privilegio:

⁷⁹ Londoño, Oscar Leonardo. “Habitar el claustro. Organización y tránsito social en el interior del monasterio de Santa Inés de Montepulciano en el Nuevo Reino de Granada durante el siglo xviii”, *Fronteras de la historia*, Vol 23, No. 1, 2018, p.184.

⁸⁰ Londoño, Oscar Leonardo. *Ibid.* p.194.

⁸¹ Tristán, Flora. *Mi vida*. Del nuevo extremo, Buenos Aires, 2003, págs.232 – 233.

“[...] el número de monjas de velo negro o de coro no podía ser superior a 50, cifra que se redujo posteriormente cuando se reformaron las primeras constituciones. Así, quedó un total de 34 cupos para el oficio contemplativo. Estas monjas debían pagar 2.000 patacones como parte de la dote. Sumado a esto, tenían que llevar su ajuar y 100 patacones con los cuales se aseguraría la alimentación durante el año de noviciado antes de la profesión.”⁸²

Y este privilegio que conformaba al convento se desplegaba para ser un espacio reproductor del mismo privilegio, donde se resguardase “el honor femenino, el linaje familiar y [se pudiese] dar cabida a aquellas mujeres deseosas de servir a Dios.”⁸³ Ahora, este *deseo* de servir a Dios no era suficiente ni homologaba a todas las religiosas dentro del convento, pues en él operaban las distinciones por raza y clase. Y esta última diferencia se *veía*, literalmente, en el vestido y en las acciones permitidas a cada religiosa: unas “eran identificadas como mujeres que entraban en la religión para ocuparse de los oficios corporales [y vestían velo blanco...], a diferencia de las de velo negro, que se dedicaban la mayor parte del tiempo al oficio divino y contemplativo.”⁸⁴ Entonces, el que Sor María vista un velo negro no es casual u ornamental, sino que nos indica la disposición de su cuerpo en una acción concreta dentro del convento: la contemplación. Su alejamiento de las artes mecánicas era un refuerzo del alejamiento del mundo que, en sí, se practicaba al estar dentro del convento. Sor María era, entonces, una *alejada* entre las *alejadas*, y su labor se centraba no en los avatares de este mundo, no en una labor manual, sino en profundos ejercicios espirituales. El fin de este mundo, bajo esta perspectiva, no yace en este mundo, sino en las prácticas que me pueden hacer intuir algo del *otro mundo divino*, al cual sólo llego por la negación de este. Empezamos a entender cómo en el retrato del cadáver de Sor María no sólo vemos *un cadáver*, sino una síntesis de varias muertes: la muerte al mundo (en el convento), la muerte al cuerpo (en la contemplación), las muertes en vida (en los tormentos) y la muerte no tan final (con el ojo medio abierto y la santidad operando). Lo maravilloso de esta imagen es que está tan poblada de muertes y, aun así, no presenta una *muerte total*, sino una muerte incompleta, incorruptible y activa. Además, frente a estas muertes, hemos de añadir la muerte de la intimidad. Dado el contexto de clausura

⁸² Londoño, Oscar Leonardo. *Ibd.* p.195.

⁸³ Londoño, Oscar Leonardo. *Ibd.* Recordemos que, en la sociedad patriarcal, el honor femenino es la síntesis del honor social en general. De esta manera, un espacio para resguardar los “valores de las mujeres”, como es el convento, no es sólo un espacio de segregación, sino de protección de la sociedad en general.

⁸⁴ Londoño, Oscar Leonardo. *Ibd.* p.196.

del convento, se podría pensar que este era un espacio de secreto y oscuridad, donde se podía llevar una vida de recogimiento en silencio e intimidad; pero esta perspectiva no es del todo cierta, pues la entrada al convento requería una indagación minuciosa sobre la vida de la futura religiosa, que corroboramos por algunos “expedientes rotulados como «información que acredita la cristiandad, limpieza de sangre, y buenas costumbres [...]» [...], los cuales incluyen información de la proveniencia familiar de la monja, sus padres y sus hermanos y, además, los testimonios de vecinos que por diferentes circunstancias conocían a la familia.”⁸⁵ Ni una sombra, ni una mancha podía tener la mujer que aspirase al privilegio de los velos negros en el convento de Santa Inés. Todos sus secretos debían salir a la luz y esto se reforzaba cuando la religiosa, como Sor María, venía de una familia de prestigio y, además, era visitada por visiones y tormentos divinos. En este caso, ni su vida ni su muerte eran asuntos encerrados en la privacidad, sino experiencias de necesaria publicidad, que eran proyectadas a la sociedad por medio del escrito (Calvo de Ribera), la imagen (el cuadro de su cuerpo) y la ceremonia funeraria. Entonces, lo que en un primer momento podemos ver como una imagen íntima de un cadáver reposado, al indagar en la imagen misma y su contexto, experimentamos que ni es tan íntima, ni tan reposada.

La primera mirada al cuadro de Sor María nos presenta una monja casi como cualquier otra. *Monja* es una palabra que no rechaza esta imagen, pues nuestra mirada está acostumbrada a asociarla con los colores negro y blanco, así como con los crucifijos y los rosarios. Sin embargo, este *código de color* va más allá de una mera identificación social, pues en el Convento de Santa Inés, como hemos visto, tiene un peso particular. El negro dispone una diferencia de clase con otras religiosas y el blanco de su rostro es prueba visible de su limpieza de sangre. No es solamente una palidez de muerta, es una distinción racial lo que se presenta en su rostro. En el monasterio, el color de piel no sólo creaba jerarquías, sino, como todo racismo, introducía una serie de *valores predeterminados* al color de piel, como vemos en esta relación sobre la venta de dos mujeres esclavizadas, María y Salvadora, hecha por una religiosa del mismo convento de Sor María, en 1658: “Se las vendo por libres de hipoteca y de ocho reales y con todas las fachas que puedan tener de ladronas borrachas y cimarronas por sanas de sus miembros que no les conozco enfermedad alguna y en precio ambas de seiscientos pesos de a ocho reales.”⁸⁶ Este documento, encontrado en el Archivo General de la Nación, toma profundidad cuando lo

⁸⁵ Londoño, Oscar Leonardo. *Ibíd.* p.198.

⁸⁶ Citado en Londoño, Oscar Leonardo. *Ibíd.* p.201. Documento del Archivo General de la Nación: sc., m., t. 42, f. 763 v.

ponemos al lado de otros de un mismo tono. Veamos, para entender el peso del color de la piel de Sor María en su contexto social, dos Acuerdos de la Real Audiencia de Santa Fe, el primero del 15 de noviembre de 1558, donde se dicta: “Que los negros no anden de noche”,⁸⁷ el segundo del 1 de agosto de 1562, donde se dicta “Que armas no traigan negros y esclavos.”⁸⁸ A las personas negras, por su color de piel, les era negada la noche, el alcohol y las armas, permitidas a las personas blancas; la existencia de la persona negra debía darse bajo la custodia de personas blancas, sin espacios a la oscuridad y a la pasión que trae el alcohol. El color de piel les hacía, para la mirada de las autoridades coloniales, personas peligrosas, que hieren tanto con armas, como por hechicería, como muestra crudamente un documento de 1565 donde “Catalina, negra esclava de Beatriz de Quintanilla, procesada en Cartagena como hechicera y herbolaria y sentenciada a muerte.”⁸⁹ Dada esta peligrosidad, la persona negra no podía andar libre, pues podía herir de noche, borracha, con armas o hechizos. Además, como cualquier propiedad, debía respetar a su propietario y el derecho de éste, razón por la cual no podía huir, y tenía que demostrar sus buenas condiciones materiales para trabajar, lo que abría su cuerpo a la mirada del comprador, prohibiendo la posibilidad de cualquier secreto corporal, como vemos en otro documento, esta vez de 1651 en Antioquia, donde “Juan Correal pretende que se anule la venta de un esclavo llamado Pedro Santamaría que le compró a Juan Bueso, por haberle resultado una llaga en las partes pudendas.”⁹⁰

Encierro, movimientos limitados, falta de intimidad, prohibición de relajamientos alcohólicos: todos puntos en común entre las monjas reclusas y las personas negras esclavizadas. Sin embargo, estas coincidencias sólo agrandan el abismo que separa los dos grupos de personas, pues cada una de ellas tienen sentidos radicalmente diferentes: la monja se retira porque busca la santidad, la persona esclavizada es retirada porque puede tratar con lo diabólico; la monja expone su intimidad porque su cuerpo es lugar de pureza sin vergüenza, a la persona esclavizada su intimidad le es expuesta para verificar su capacidad de trabajo; la monja no puede darse al alcohol porque eso sería una mancha en su vida intachable, la persona esclavizada no puede darse al alcohol porque eso desataría “impulsos salvajes”, en ella

⁸⁷ Archivo General de la Nación: “1558. Acuerdo de la Real Audiencia que dispone que los negros no anden de noche”, Legajo 16, Folio: 181v-182.

⁸⁸ Archivo General de la Nación: “1562. Acuerdo de la Real Audiencia, indicando que los esclavos no deben traer armas”, Legajo 16, Folio: 231v-232.

⁸⁹ Archivo General de la Nación. Legajo 6, Folio: 273-274, 278.

⁹⁰ Documento “Anulación de venta de un esclavo”, en el Archivo histórico de Antioquia. Índice: 1337, número de orden: 00002. Volumen o tomo: 8; Legajo: 28.

“naturales”. Sor María se viste de negro resaltando su privilegio racial y de clase que es, a la par, un privilegio espiritual que la acerca a Dios; Sor María es blanca y esa blancura de piel es reflejo de lo que no vemos: su limpieza de sangre (sus antepasados), su limpieza moral (su propia conciencia). Entre más blanca, más pura, más limpia, más buena, más cándida (*candidus*, en latín, es otra forma del color *blanco*; *niger*, por el contrario, es *malo*). El esfuerzo del pintor por atajar arrugas y manchas, oscuridades y sombras en su rostro no es menor, sino que refuerza su blancura (que seguramente no era tanta para una persona de 62 años), es decir, resalta los valores que van aparejados de su color de piel, en contraste directo con aquellos que viven en la piel negra, desde la mirada racista tanto en la Colonia, como en la República, como vemos



26 - José Miguel Figueroa, *Sor María de Santa Teresa* (ca.1834). Óleo sobre lienzo. Colección de Arte del Banco de la República.

en el documento: *Lista Nominal de los Esclavos Cimarrones o Prófundos de la Provincia de Cartagena, Formada en Cumplimiento del Decreto Ejecutivo de 21 de Junio de 1.842*, firmado por Rafael Núñez, donde, en plena República, eran perseguidas personas negras por los delitos de “coquetería”, “cimarronaje”, “borrachera”, “desobediencia” y “holgazanería”.⁹¹ La decisión del color, yo diría postizo, de la piel de Sor María no es, como vemos, casual, sino que la posiciona,

en imagen, en un orden muy preciso de privilegios y opresiones, que trabajaban dentro y fuera de su convento.

La piel de Sor María no sólo resalta al evidenciar la estructura racista que soportaba sus privilegios, pues también podemos ver el contraste de su blancura, al comparar su retrato con otros retratos de monjas del mismo convento.⁹² Los retratos que tomo para este contraste son el de *Sor María de Santa Teresa* (ca.1834) de José Miguel Figueroa [ver imagen 26] y el de *Sor Teresa de Jesús* (ca.1773) [ver imagen 27], ambos de la Colección de Arte del Banco de la

⁹¹ Archivo General de la Nación. Legajo: 1, Folio: 285-286.

⁹² Una útil herramienta para comparar estos retratos de monjas se encuentra en la página del Banco de la República, bajo el título *Muerte barroca*: <https://www.banrepcultural.org/muerte-barroca-explora/listado.php> .



27 – Anónimo, *Sor Teresa de Jesús* (ca.1773). Óleo sobre lienzo. Colección de Arte del Banco de la República.



28 - Anónimo (Detalle), *Sor María de Santa Teresa* (ca.1823). Óleo sobre lienzo. Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá.

República, provenientes del mismo monasterio de Santa Inés de Montepulciano, tras su demolición. Desde la primera comparación, el contraste es claro. Sor María de Santa Teresa tiene un rostro con manchas oscuras, poblado de arrugas: bajo y entre los ojos, en las comisuras de la boca, en las mejillas caídas. Sus labios no son rojos, sino que continúan el color pálido y amarilloso de su piel. Algo similar sucede con Sor Teresa de Jesús, quien tiene arrugas, visibles sobre todo en sus labios, los cuales, no solamente

carecen de vida, sino que están retraídos hacia su boca. En ambos rostros, el paso del tiempo pesa. No son rostros atemporales, fijados en una juventud de la carne, sino que en ellos vemos cómo la piel se vuelve flácida y cae, los labios pierden rubor y los ojos, al final de una vida larga, caen y no se abren. A diferencia de los ojos de Sor María, estas dos monjas no entrecierran los párpados, están decididamente cerradas a la acción más allá de su muerte. Y su muerte, por lo menos en el rostro con manchas, se nos presenta como un proceso de desgaste del cuerpo; bien hayan sido las manchas causadas por enfermedad o edad, lo cierto es que es un cuerpo que va cediendo al desgaste de la carne aún antes de morir. Un punto de comparación muy interesante se

da también entre el retrato de Sor María Gertrudis (el cuadro de mi Tablero) y el retrato de *Sor María de Santa Teresa* (ca.1823) [ver imagen 28], donde vemos cómo aún en un rostro vivo, la edad y las manchas están presentes; el rostro de Sor María Gertrudis muerta es más terso, más puro y joven (con sus 62 años), que el de una monja viva con ojeras y arrugas. La edad y los errores de piel no pasan por ella, ni siquiera un año después de su muerte, pues, como dice María Constanza Villalobos, sobre Sor María Gertrudis no se hizo sólo un retrato, sino tres, lo que constituye un “caso único en las series de retratos de monjas muertas neogranadinas a

quienes se les hizo [únicamente] un retrato al morir.”⁹³ Recordemos que el primer retrato, que es del cual me ocupo en este escrito (y que aquí vuelvo a poner), fue pintado presumiblemente en 1730, el año de la muerte de Sor María; el segundo y el tercero pueden ser de 1731, y probablemente se refieren, y esa es la hipótesis de Constanza Villalobos, a retratos hechos no



sobre el cuerpo que acaba de morir, sino sobre la *exhumación* de los restos de Sor María, un año después de su muerte [ver imágenes 29 y 30].⁹⁴



Una rápida comparación de estas tres imágenes nos muestra detalles interesantes. En primer lugar, las flores cambian; parece que entre el primer y el último cuadro se marchitan, o que cada pintura requiere un arreglo floral diferente. En segundo, lugar las manos cambian: de estar ocultas, a levantarse un poco hacia el vientre, hasta que una, en el cuadro final, termina reposando sobre el pecho. En tercer lugar, los ojos parecen cerrarse cada vez más, pues en el último cuadro no vemos el ojo entreabierto, como sí sucede en el primero. En cuarto lugar, cambia el vestuario, pues la suerte de corbatín que surge bajo el velo de la monja es diferente entre el primer y

29 – Anónimo, *Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés* (1731). Óleo sobre lienzo, Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá.

⁹³ Villalobos, María Constanza. “Las maravillas vistas en el virginal cuerpo de Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés. La serie de retratos de un cuerpo santo”, en Contreras-Guerrero, Adrián y Borja, Jaime Humberto (editores). *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*, Universo Barroco Iberoamericano, Sevilla, 2021. p.441.

⁹⁴ La imagen 4.6 la tomo del artículo de María Constanza Villalobos Op. Cit. p.445.



30 – Anónimo, *Sor Gertrudis Teresa de Santa Inés* (1731). Óleo sobre lienzo, Colección Juan Francisco Hernández Roa.

el segundo cuadro: se pasa de un ornamento complejo de cinco aristas, a uno más simple de cuatro. En quinto lugar, el rostro de sor María parece oscurecerse. En sexto lugar, el espacio también parece cambiar, de uno más iluminado y amplio, a uno más oscuro y cerrado. Dado que estos cuadros eran muestra de “las señales de santidad que mostró su cuerpo en los días siguientes a su muerte y un año

después”,⁹⁵ no podemos inscribir estos cambios en la creatividad de los pintores, sino en una actividad testimonial de cambios *corporales* experimentados por el cadáver. Por ejemplo, el oscurecimiento del rostro fue consignado dentro de los testimonios presenciales que vieron al cadáver. Este fue explicado por el “tinte” del velo que se impregnó en su cara. De hecho, intentaron blanquear su rostro con vinagre, para que retornase su “color natural”.⁹⁶ También se explicó este cambio, según el confesor de Sor María, como muestra de sus trabajos espirituales: “Negra la vieron los que admiraron la lucida blancura de su rostro, para que la veneraran en sus sombras como la mortificó el Señor todo el tiempo de su trabajosa vida, y prolongado martirios; y en su blancura cuan pura, y llena de luces la sacó del crisol de sus penas, amarguras, y tormentos.”⁹⁷ El color negro de la piel, como se ve, sólo pudo ser explicado por dos causas: o suciedad o tormento. La piel negra no es, en sí, una muestra de bondad, sino algo *malo* o *doloroso* que le pasa a la piel blanca.

Este examen del cuerpo de Sor María era fundamental, pues los retratos que se le hicieron tenían por lo menos tres funciones: a) ser ejemplo para las otras monjas,⁹⁸ b) demostrar su incorruptibilidad y consecuente santidad,⁹⁹ c) operar milagros de sanación.¹⁰⁰ Entonces,

⁹⁵ Villalobos, María Constanza. Op. Cit., p.445.

⁹⁶ Op. Cit. p.476.

⁹⁷ Op. Cit., p.478.

⁹⁸ Op. Cit., p.448.

⁹⁹ Op. Cit., págs. 451 – 452.

¹⁰⁰ “[Estos tres retratos] sirvieron como medio para acrecentar la fama de santidad de sor Gertrudis, por cuanto circularon por la ciudad trasladándolos a las casas de los enfermos produciéndose curaciones milagrosas que también se presentarían como pruebas por las autoridades eclesiásticas del Nuevo Reino

tenemos por un lado el cuerpo real de la monja y, por otro, la función pública del cuadro. Es el cuadro el cual sale, es visto y se contempla como ejemplo. El cuerpo permanece en un espacio íntimo dentro de convento y sólo es accesible a las otras monjas. Tanto el cuerpo como la imagen son objetos de veneración y asombro; pero las relaciones corporales con uno y otra son diferentes, pues, mientras la imagen implica cierta distancia, el cuerpo sigue siendo *tocable*. Esto lo evidenciamos cuando se exhuma el cadáver de Sor María, un año después de su muerte, y las monjas, alegres por este acontecimiento, viendo la incorruptibilidad de su cuerpo, procedieron a abrazarla, besarle la cara, las manos, los pies y el cuerpo.¹⁰¹ Si tenemos en cuenta que, luego de la exhumación, el cuerpo de Sor María está semidesnudo,¹⁰² se nos presentará la fuerza erótica de este acto en toda su fuerza. La curiosidad sexual de las monjas, aquí velada como asombro religioso, se centra en el cadáver: es un cuerpo que se desea y se besa. Este cadáver es un cuerpo *deseable*, pues se hace énfasis que, al morir, el cuerpo de Sor María no sólo no decayó, sino que *rejuveneció*.¹⁰³ Entonces, el cuerpo de esta religiosa es activo tanto por los milagros, como por el deseo que aún despierta luego de morir. Pero esta actividad también tiene su parte espantosa: cuando se estaba pintado el primer cuadro, antes de ser enterrada, el cuerpo de Sor María “abrió los ojos, y la boca [...] con tan notable ruido, que todas las personas presentes volvieron con el espanto la vista.”¹⁰⁴ Las referencias al deseo y al miedo despertado por el cadáver nos muestran, de manera inversa, las decisiones de los pintores. Ellos realizaron sus cuadros siguiendo las formas de un cuerpo que duerme, pues esta era la forma adecuada de presentar a un cadáver en imagen. Pero pudieron haberlo hecho de manera diferente, por ejemplo, hubiesen podido pintar un cuadro de un grupo de monjas besando el cuerpo desnudo de Sor María; o el cadáver de ella abriendo los ojos y la boca, mientras los presentes vuelven “con el espanto la vista”. Esto no se dio, pues una es la realidad que puede plasmarse en la imagen oficial que el monasterio presenta de su monja muerta, y otra es la realidad que se describe de manera escrita.

Lo que le pasa al cuerpo de Sor María no siempre trasciende a la imagen, en la medida en que los cadáveres tienen unas formas correctas y tradicionales de retratarse. Y estas formas ordenan una imagen reposada del cadáver, que no sólo borre sus movimientos *post-mortem*, sino las

de Granada, las cuales emprendieron el proceso canónico para que el Nuevo Reino tuviera su santa propia.” Op. Cit., p.484.

¹⁰¹ Op. Cit. p.462.

¹⁰² Op. Cit., pp.469 – 473.

¹⁰³ Op. Cit., p.463.

¹⁰⁴ Op. Cit., p.460

marcas que su piel sufrió en vida: “Los últimos años de vida de sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés estuvieron marcados por graves y continuas enfermedades: perdió la movilidad de manos y pies y tenía el cuerpo lleno de llagas con heridas en su costado y en el hombro izquierdo, padecimientos que le anunciaron su muerte próxima y que hicieron que le solicitara a su confesor que le diera la comunión y el sacramento de la extremaunción.”¹⁰⁵ Pero estas marcas no sólo eran causadas por enfermedades, sino por flagelaciones voluntarias, pues Sor María “«se ejercitaba en la mortificación, ayunaba, se disciplinaba, vestía cilicios [...]». A través del autocastigo se imitaba a Cristo reviviendo la Pasión en su cuerpo, heridas que se marcaban como forma de adoración, convirtiendo el cuerpo de la monja en espacio sagrado, transformándose en altar, víctima y sacerdote. Heridas que ella misma se infligía y que imploraba en oración como una gracia.”¹⁰⁶ El contraste entre los a) retratos del cadáver de Sor María y b) los testimonios sobre las actividades y marcas de éste mismo cadáver, nos muestra que lo que era posible *ver en la carne* no era posible verlo *en la imagen*. Era cierto que la carne del cadáver se movía y que tenía heridas, pero esto no pasaba al lienzo, pues el retrato debía seguir unas indicaciones de muerte tranquila que eran *independientes* de los movimientos que pudiese realizar la persona muerta. Porque la pintura aquí no se entendía como un medio para retratar un momento, una sincera gestualidad del cadáver en un instante preciso,¹⁰⁷ sino como un medio tradicional que reproducía unos patrones de mostrar fijos, enmarcados en un conjunto de retratos anteriores, que tenían unas funciones sociales precisas, que ya enumeré.

La muerte presentada como un dormir es una muerte que se “sustrae a la muerte como aniquilación”,¹⁰⁸ sin embargo, esta sustracción no se da desde una febril actividad, sino desde una pasiva y tranquila somnolencia. Los pintores que retrataron a Sor María no procedieron desde los avatares de la carne de su cadáver, según leímos, sino desde un modo prefijado que negaba los ojos abiertos, las llagas o la desnudez. Es decir, no es que cada cadáver tuviese su propia forma singular de ser retratado; por el contrario, las particularidades de cada muerte eran matizadas a partir del modelo de muerte como dormir. Sus ojos bien abiertos se cerraban, su cuerpo se vestía y las manchas de su piel se *blanqueaban*. Lo que vemos no es la disposición real del cadáver de Sor María, sino el retrato hecho después de que sus gestos fuesen *tranquilizados*. Por ello, la lectura de los documentos sobre su muerte cobra tanta importancia,

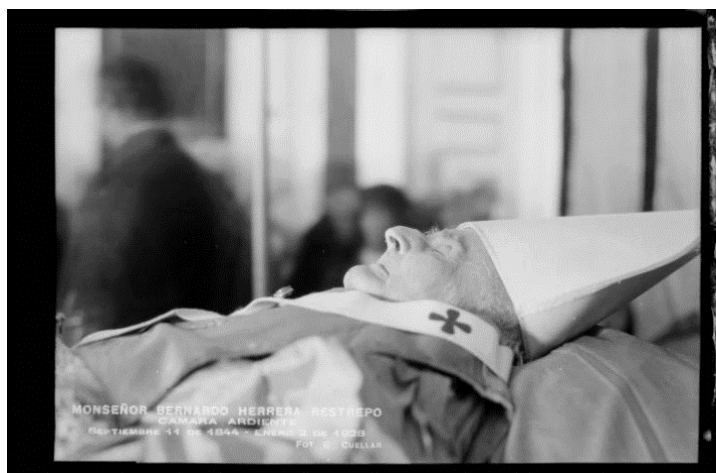
¹⁰⁵ Op. Cit., p.457.

¹⁰⁶ Op. Cit., p.456.

¹⁰⁷ De hecho, el movimiento de los cadáveres no sólo no era retratado, sino que perturbaba la realización de la pintura. Op. Cit., págs. 448 - 449.

¹⁰⁸ Op. Cit., p.459.

para ver el contraste entre la imagen tranquila y el movimiento terrible y deseante de los relatos. Estos escritos nos muestran otras posibilidades de ver el cadáver, más allá de las formas repetitivas. Y estas posibilidades no sólo responden a movimientos fantásticos o divinos de este cadáver preciso, sino que nos permiten entender toda una serie de violencias cometidas contra las mujeres dentro de los conventos. Las enfermedades y las flagelaciones, así como los delirios y los deseos violentados no sólo son anécdotas para entender mejor la vida conventual, sino experiencias dolorosas que hacen visible aquello que se busca ocultar en la imagen, es decir, hacen visibles los dolores y las angustias de estas mujeres que, al parecer, están tan tranquilas. Nos muestran lo que se oculta tras esa piel, los llantos tras esos ojos, los gritos tras la boca cerrada.



2.5. Gumersindo Cuéllar, *Monseñor Bernardo Herrera [Restrepo en] cámara ardiente (1928)*

La quinta imagen, *Monseñor Bernardo Herrera [Restrepo en] cámara ardiente* (1928), es una fotografía de Gumersindo Cuéllar (1891 - 1958). Aquí vemos a un Monseñor vestido con los hábitos que usaba

cuando vivo, como la mitra y la estola, usadas en los oficios litúrgicos. El cadáver es retratado de perfil: ojos cerrados, nariz prominente, labios cerrados y fuerte mentón. Su cabeza reposa sobre una almohada y, detrás de él, en un plano borroso, vemos tres personas vestidas con trajes negros, que caminan en un espacio que parece ser blanco, con algunas vetas y cuadros de colores más oscuros. Esta borrosidad resalta más la nitidez del rostro en primer plano, del cual podemos ver los detalles de sus cejas y sus pómulos salientes. Hay una continuidad entre la indumentaria que usa el cadáver de Monseñor y la que usaba cuando estaba vivo: sigue teniendo una mitra bien puesta en la cabeza, que no se cae incluso en esta posición horizontal; sigue teniendo la estola en sus hombros, que recuerda el peso de las ovejas (la feligresía) en los hombros del pastor (la autoridad religiosa). Es decir, aún muerto, aún en posición horizontal, el peso de la responsabilidad eclesial sigue, literalmente, sobre sus hombros; su cadáver, tal como es presentado por la misma Iglesia, es un cadáver al cual se le exige acción, no es un cadáver que busca descansar eternamente, pues, de ser así, la indumentaria sería diferente y no estaría organizada para *oficiar* la liturgia religiosa, sino para descansar en la intimidad de un ataúd. Y esta actitud del cadáver *para el oficio* se explica cuando entendemos que esta indumentaria no está dirigida hacia una ceremonia privada, sino hacia la vida social; no es un cadáver para ser oculto, sino ornamentado para que se le vea y se le admire. Por otro lado, si bien los labios están secos y los párpados cerrados, no hay nada que indique su muerte (por ejemplo, una herida o la falta de un miembro vital); el fotógrafo se ubica un poco debajo del cadáver, lo mira de perfil y toma la foto de su rostro, que mantiene su identidad, con su indumentaria eclesial que muestra su autoridad: identidad personal (rasgos faciales propios) e identidad en una jerarquía social (vestidos de autoridad religiosa). Esta foto hace parte de una serie de 16 fotografías sobre los funerales de Monseñor Bernardo Herrera, donde vemos cómo el cadáver fue paseado, con el rostro descubierto [ver foto 31], desde la iglesia de San Ignacio de Bogotá, en desfile fúnebre por la calle 10 con carrera 6, para posteriormente llegar a cámara



31 - Gomersindo Cuéllar, *Funerales de Monseñor Bernardo Restrepo* (1928). Lugar: saliendo de la iglesia de San Ignacio. Foto de la Colección Gomersindo Cuéllar, del Banco de la República de Colombia (BanRep).



32 - Gomersindo Cuéllar, *Monseñor Bernardo Restrepo [en] cámara ardiente* (1928). Lugar: antiguo Palacio Arzobispal. Foto de la Colección Gomersindo Cuéllar, BanRep.



33 - Gomersindo Cuéllar, *Funerales de Monseñor Bernardo Herrera Restrepo* (1928). Lugar: antiguo Palacio Arzobispal. Foto de la Colección Gomersindo Cuéllar, BanRep.

ardiente en el antiguo Palacio Arzobispal, incendiado el 9 de abril de 1948, y que, años después, daría alojamiento al Museo Botero.¹⁰⁹ El *catafalco* donde yacía el cadáver de Monseñor estaba ligeramente en diagonal; no era una superficie plana y horizontal, sino una estructura que levantaba un poco al cadáver [ver imagen 32]. Este dispositivo funerario también fue usado cuando el cadáver salió del edificio, para ser mostrado al público [ver imagen 33]. Esta es la descripción que da el Banco de la República de la fotografía donde sólo vemos el catafalco [imagen 33]: “Catafalco construido por los Padres de La Compañía de Jesús para la ceremonia litúrgica llevada a cabo en el atrio de la Iglesia de San Ignacio, en el funeral de Monseñor Bernardo Herrera Restrepo, fallecido el 2 de enero de 1928.”¹¹⁰ Entonces, la inclinación hacia arriba del cadáver, en la foto de Cuéllar, no responde únicamente a la mirada de éste fotógrafo, sino también a la estructura física misma donde las autoridades eclesiales, encargadas de estas labores fúnebres, decidieron disponer al cadáver. Esta inclinación no sólo refuerza lo que ya habíamos advertido con el atuendo, es decir, su disposición a la acción, sino que además es funcional para que el cadáver sea mejor visto por la gente que le rodeaba.

¹⁰⁹ Datos tomados de la página de la Biblioteca Virtual del Banco de la República: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/search/searchterm/bernardo%20herraera>. (25/07/2022).

¹¹⁰ Descripción tomada de la página de la Biblioteca Virtual del Banco de la República: <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll19/id/654/rec/8>. (25/07/2022).



34 - Detalle imagen 32.



35 - Detalle de la imagen 33.

La comparación de las fotografías 32 y 33 nos presenta un mejor contexto sobre estos rituales fúnebres. De la imagen 32 tomo la parte superior, donde vemos las personas que están en la misma habitación donde yace el cadáver. A diferencia de la imagen de la persona muerta, la cual no sólo es la

protagonista, sino que también es la única figura nítida de la foto, las personas vivas se nos presentan como figuras espectrales: cuerpos borrosos, indefinidos, sombríos que carecen de una identidad fija. Gracias a algunos atuendos podemos hacer una vaga individualización de estas personas, como es el caso del extremo izquierdo,

donde vemos las líneas temblorosas de un gorro y un uniforme de policía. Este contraste, entre lo borroso y lo nítido, nos muestra el contraste entre el movimiento y la quietud: las personas se mueven dentro de un lugar, mientras Monseñor descansa. Las personas pasan, pero el cadáver permanece; las identidades de las personas *al fondo* nos son desconocidas, viven, sí, pero en una existencia inestable. Lo que queda es la fijeza del gesto tranquilo de la muerte. Lo vivo aquí es lo fugaz y fantasmal, lo muerto es lo sólido y lo nítido. Además, en esta imagen las personas vivas no son el centro de atención, pues los movimientos que ellas realizan se dan *alrededor* de un cadáver. Algo similar sucede con el detalle de la imagen 33, que se refiere a la parte derecha de la fotografía, donde se ve a las personas, fuera de la Iglesia de San Ignacio, *mirando* algo que en la fotografía no aparece. ¿Qué miran? Dado el contexto, y que la foto muestra al catafalco vacío, deben mirar al cadáver; ahora, éste ¿llega o se va? No sabemos, pero es interesante que, a diferencia de la anterior fotografía, aquí las personas son las que permanecen quietas, mirando y esperando al movimiento del cadáver. Las personas, *vestidas a la cachaca*, es decir, con chales y trajes oscuros, velos y sombreros, se guardan en la sombra mientras esperan. Las personas de la primera fila están tranquilas, pues tienen un buen lugar para mirar, pero las de atrás alzan sus cabezas, y sentimos como empinan sus pies, aunque no los vemos, para poder asistir al espectáculo. Rostros elevados desde atrás, rostros que esquivan hombros para ver lo que sucede *allá*, para ver al muerto que se mueve. El muerto importante,

lleno de lujos, cuya muerte ha convocado incluso a aquel niño, quien, desamparado, aparece en la foto triste y vacío, abrazando una de las piedras de la iglesia para tener el palco de honor, la mejor posición para el espectáculo. Esta figura frágil es la más alta de todas, la que nos muestra la contundencia de la ceremonia funeraria *por fuera* de la misma iglesia, en las calles donde cotidianamente se desarrolla la vida: el comercio, los crímenes, los aguaceros y los bochornos. Es decir, esta muerte importa tanto a nivel religioso como civil, y aquí lo civil está representado tanto por las personas del común, como por el policía.



36 - Gumersindo Cuéllar, *Funeral de Monseñor Bernardo Herrera Restrepo* (1928). Foto de la Colección Gumersindo Cuéllar, BanRep.

Desde la Constitución Política de 1886, de marcada inspiración conservadora, las relaciones entre Iglesia Católica y Estado Colombiano fueron el eje de la vida política del país. El apoyo de la Iglesia a las causas del Partido Conservador, tanto en tiempos de paz como de guerra, fue evidente. Quizá el ejemplo más famoso de este compromiso es Monseñor Builes (1888 – 1971), acérrimo guerrero contra el liberalismo y el protestantismo, y a quien se le atribuye la

infame frase de “matar liberales no es pecado”. Quizá Herrera Restrepo no llegó a dichos extremos, pero su filiación con el Partido Conservador era clara.¹¹¹ Más allá de las proclamas y los discursos, creo que una de las fotografías de la procesión en honor a Monseñor Herrera [ver imagen 36] muestra claramente esta santa comunión entre poder civil y religioso. Es una calle en Bogotá, cercana a la Iglesia de San Ignacio. Vemos a un viejo religioso en un primer plano difuso, a los dos lados de la calle una serie de monaguillos y curiosos, que llegan hasta los balcones de las casas, una de las cuales es el negocio “Yolanda”, marcada con el número 104, donde se venden “Desayunos. Onces. Refrescos”. Pero lo interesante es cómo los fusiles con sus bayonetas emergen de los espectadores, y coinciden, una a una, con los cuerpos de los religiosos vestidos de blanco. Monaguillos, curas, obispos en el mismo nivel de los militares,

¹¹¹ “Los gobiernos de la hegemonía conservadora, que habían tomado la bandera de la Iglesia católica como propia, y el innegable don de mando del arzobispo Herrera, lo fueron situando como árbitro de la política electoral del partido.” Giraldo, Juan David, “Texto sobre Bernardo Herrera Restrepo”, encontrado en la *Gran Enciclopedia de Colombia* del Círculo de Lectores, Tomo de Biografías, consultado en la página web del Banco de la República, Banrepcultural: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Bernardo_Herrera_Restrepo. (30/09/2022).

cohabitando con sus armas, repitiendo los gestos de parada militar, confundándose entre sí hasta el punto de no distinguir bien quién lleva las armas.¹¹²

El cadáver no es oculto, sino expuesto, tanto en un contexto público (el paseo del cadáver), como privado (gente en un recinto cerrado). ¿Por qué este afán de exposición? Porque es una exposición importante para la iglesia católica, en la medida en que demuestran que ellos ni siquiera temen a la muerte y que sus cadáveres no son sucios: ellos están tranquilos, siguen siendo ejemplo, siguen caminando las calles. Entonces, mostrar a este cadáver ante el público no era mostrar a un individuo o a un religioso cualquiera; mostrarlo era imponer a la ciudad, en sus espacios públicos, el respeto hacia la institución católica y conservadora: “vean a una buena persona, buen religioso y buen patriota, que veneramos en su muerte sin gran tristeza, pues sabemos que Dios y la Patria sabrán recompensarlo.” La muerte de esta persona no tiene importancia sólo para su familia y sus amistades, sino para la ciudad en general. A diferencia de otros cadáveres, que sólo son vistos por sus personas más cercanas, éste ha de ser visto por la ciudad. Aquí, el cadáver es una *muestra* de la fortaleza de la institución que no acaba con la muerte, y el triunfo sobre ella se expone ante los ojos de Bogotá. Y es que Monseñor Restrepo no era cualquier aparecido, pues llegó a ser un importante dirigente eclesiástico en dos momentos fundamentales de la Iglesia Católica y el Partido Conservador: la Regeneración conservadora, con la malhadada Constitución de 1886, y la Guerra de los Mil Días (1899 - 1902). Mostrarlo como un cadáver *casi activo* (no horizontal, sino levemente inclinado; no oculto, sino en calle de honor) no mostraba únicamente sus valores personales, sino la fortaleza institucional, católica y conservadora y bogotana, por encima de la muerte; fortaleza que no

¹¹² Esta relación entre militares y religiosos, que en imagen se establece en los funerales de Monseñor Herrera, sigue hasta el día de hoy, rondando esta misma figura religiosa. En la Escuela General de Cadetes General José María Córdova se encuentra un busto de Monseñor Bernardo Herrera Restrepo, al cual se rinden honores para conmemorar a los “héroes caídos en el cumplimiento de su deber.” De la misma manera hay, en esta Escuela, cursos militares que llevan el nombre de este jerarca de la iglesia. Los hombres de armas rinden homenaje al religioso conservador, el cual, pese a sus reivindicaciones de los conquistadores españoles, como veremos más adelante, suele ser honrado por dos soldados vestidos con el uniforme de la Infantería del Batallón de Cartagena, de 1819. La importancia de este religioso es, como se ve, actual. Sigue siendo una figura rectora en las Fuerzas Militares, y se le hacen honores, cual si fuese un prócer. Por ello, no podemos desestimar la importancia de la foto de Gumersindo Cuéllar, donde se confunden militares y monaguillos, pues esta confusión, nefasta en nuestra historia, sigue haciendo sonar sus ecos en las místicas actuales de los militares colombianos. Hay, entonces, una coordinación entre la posición diagonal, que indica actividad, en el catafalco de este Monseñor, y su busto honrado en la Escuela de Cadetes. En ambas representaciones se le sigue entendiendo como una figura activa, a la cual hay que respetar, pues su vida y su obra van más allá de su existencia terrenal. De ahí la importancia de mostrar al cadáver en procesión.



37 - *Sarcófago de Monseñor Bernardo Herrera Restrepo*. Lugar: Catedral Primada de Bogotá. Foto tomada de: <https://arrollandoando>.



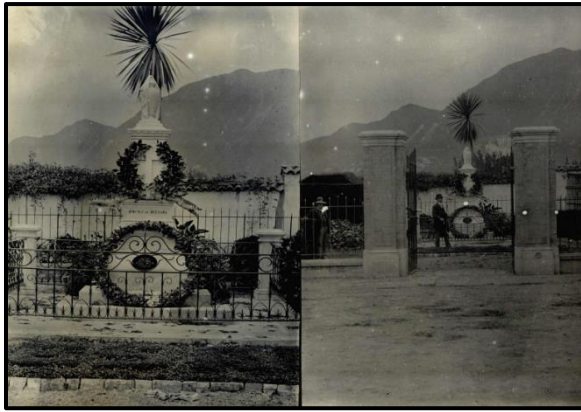
38 - Gumerindo Cuéllar, *El adelantado Gonzalo Jiménez de Quesada* (ca.1930). Foto de la Colección Gumerindo Cuéllar, BanRep.

tuvo como único testimonio las fotografías de Cuéllar, sino que pervive en el monumento funerario, donde descansan sus restos en la Catedral Primada de Bogotá, en el cual se le ve en la misma pose de las fotos: recostado, descansando, como si estuviese durmiendo y levemente inclinado hacia arriba [ver imagen 37], en una pose casi idéntica a la que guarda el monumento fúnebre de Jiménez de Quesada, que se encontraba en la misma catedral y que también fotografió Cuéllar [ver imagen 38]. Esta relación gestual no es casualidad, pues devela las dos facetas del proyecto conquistador y colonizador español: la cruz y la espada.

Pero la relación entre Jiménez de Quesada y Monseñor Herrera no se queda sólo en sus monumentos, pues ella también vive en la memoria fotográfica de Bogotá, referida a dos momentos importantes de su historia: el Centenario del Grito de Independencia (1910) y

el IV Centenario de la Fundación de Bogotá (1938). Si bien se pudiese pensar que el Centenario iba a centrarse en las figuras que, se dice, nos dieron “independencia” de España, lo cierto es que fue una fecha para celebrar tanto a españoles como a criollos. En el Archivo de Bogotá encontramos una interesante serie de documentos referidos a estas festividades, donde podemos ver los homenajes que se les hicieron a los restos de Jiménez de Quesada, que en ese entonces reposaban en el Cementerio Central. Así, el 15 de julio de 1910, la colonia española en Bogotá realiza un homenaje en la tumba del “conquistador del Nuevo Reino y fundador de Bogotá” [ver imagen 39]. Pero este acto no fue el único, sino que fue acompañado por otros eventos, como esta petición que llegó al Concejo Municipal de Bogotá, el 27 de diciembre de 1909:

“La Comisión Nacional del Centenario, se ha impuesto con satisfacción que ese Honorable Concejo, por iniciativa del señor Gobernador del Distrito Capital, se ocupa de dar digna sepultura a los huesos de Gonzalo Gimenez [sic.] de Quesada, Descubridor



39 – “Homenaje realizado por la colonia española al conquistador del Nuevo Reino y fundador de Bogotá...” (15 de julio de 1910). Fotografía. 17x13 cm. Sobre cartón de 28x35 cm. Archivo de Bogotá, No. histórico: 71No. AdB: CO-AB-Colección Urna Centenaria-071.

y Conquistador del Nuevo Reino de Granada y desea saber si ese Honorable Concejo estima justo y oportuno el que se honre al propio tiempo la memoria de aquellos Gobernantes españoles que se hicieron dignos de la gratitud nacional por sus esfuerzos en favor del progreso del país.”¹¹³

El honor al conquistador pasa tanto por el homenaje, como por la dignidad del lugar de sus huesos. Y esta dignidad no sólo corresponde a la individualidad de este

cadáver, sino que es una preocupación nacional, que incluye el supuesto pasado español reclamado por las élites cachacas. Ahora, este lugar para los restos del Jiménez de Quesada no sólo importa para los monumentos u homenajes que se pensaban hacer, como vemos en el intercambio entre el Comité de Festejos del 20 de julio y el Concejo Municipal de Bogotá. Dice el primero:

“Honorable Concejeros: La Comisión de Festejos del 20 de julio próximo resolvió que entre los números que componen el programa para festejar el día de la Patria, figure la colocación de la primera piedra de un Panteón Nacional en el Cementerio Católico. [Esta Comisión opina] que la idea [...] citada es patriótica [?] y digna de apoyo. ¿[...] no sería mejor colocar los restos de los hombres más notables, de fama nacional, en uno de los templos de esta Capital?”¹¹⁴

Acto seguido, nombran ejemplos de panteones en Inglaterra, Francia e Italia, para mostrar las buenas prácticas que esos países europeos tienen con sus grandes hombres, las cuales se deberían emular en Colombia. Luego hacen la siguiente propuesta: “Nos atreveríamos a insinuar la idea de que se escogiera el templo de la Veracruz para Panteón de los grandes

¹¹³ Archivo de Bogotá. “La Comisión Nacional del Centenario propone honrar la memoria de los gobernantes españoles del Nuevo Reino de Granada en la ceremonia de sepultura de restos de Gonzalo Jiménez de Quesada” (1909-12-27). Signatura Topográfica Archivo de Bogotá: 001.0017.01.155. <https://elcofre.bogota.gov.co/elcofre/publico/unit-data.xhtml?id=1002553> , p.84.

¹¹⁴ Archivo de Bogotá. “Informe de comisión de festejos del 20 de julio sobre levantamiento Panteón Nacional” (1912-06-03). Signatura Topográfica Archivo de Bogotá: 001.0025.01.075.

hombres nacionales.” Sin embargo, el Concejo Municipal tenía en mente otro lugar preciso, como vemos en una nota manuscrita al final de esta carta, hecha por la Secretaría Municipal:

“Bogotá, junio 14 de 1912. En la sesión de esta fecha se consideró el informe que precede y se aprobó la proposición final, adicionada así: «En conformidad con el Acuerdo No. 8 de 1906, el Concejo Mpal. Estima que el Panteón Nacional puede levantarse en el lote contiguo a la tumba de Quezada [sic.], área de terreno que es de propiedad del Municipio y que no tiene en la actualidad destino alguno».”¹¹⁵

Esta nota tiene base en el Acuerdo citado, el cual, entre otras disposiciones, decreta lo siguiente:

“El Concejo Administrativo del Distrito Capital, en uso de sus facultades y considerando: 1. Que es deber del Concejo del D.C. honrar la memoria de sus servidores públicos ilustres que hayan fallecido dentro de sus límites; [...] Decreta: Art. 1: Constrúyase en todo el frente del Cementerio Circular, que hoy está libre, nichos especiales, [...] decentes y elegantes, en donde se guarden los restos de todas aquellas personas a quienes el Concejo haya destinado bóvedas a perpetuidad [...].”¹¹⁶

Como ya sabemos, “al frente del Cementerio Circular” significaba al lado de la tumba de Jiménez de Quesada. Esta ubicación no es solo una curiosidad histórica, sino un síntoma de cómo se buscaba construir la memoria nacional: no una ruptura con España y sus tradiciones, sino entendiendo al proceso de Independencia como una continuidad de lo que la Conquista había empezado. Sin embargo, en algún momento la idea de este emplazamiento para el Panteón Nacional habrá de ser desechada, y se acogerá la propuesta de la Comisión de Festejos de 1912 de establecer este Panteón en la Iglesia de la Veracruz.¹¹⁷ Este cambio entre la tumba

¹¹⁵ *Ibd.*

¹¹⁶ Archivo de Bogotá. “Expediente del Proyecto de Acuerdo por el cual se manda a construir un panteón nacional” (1906-07-03). Signatura Topográfica Archivo de Bogotá: 001.0012.01.079.

¹¹⁷ Por ejemplo, ya en 1915 se entiende que el Panteón Nacional se encuentra en la Iglesia de la Veracruz, como sabemos por documentos como el Acuerdo 18 de 1915, del Concejo Municipal de Bogotá, donde se pide que se hagan “las diligencias necesarias para que se verifique como número del programa de los festejos patrios, la traslación decorosa del corazón del General Antonio Obando y la colocación de esta reliquia, en uno de los nichos del Panteón Nacional en la Iglesia de la Veracruz.” Archivo de Bogotá, “Acuerdo No. 18 de 1915, por el cual se da una autorización y se deroga un Acuerdo (traslación del corazón del Gral Obando)” (1915-07-21). Signatura Topográfica Archivo de Bogotá: 001.0038.01.019. El reconocimiento que se le hace a esta iglesia como panteón llega hasta nuestros días. En la década de los 60s, coincidiendo con unas obras de remodelación, volvió a hablarse de la Iglesia de la Veracruz como Panteón Nacional, como podemos ver en algunas estampillas del Correo Aéreo Colombiano, por

de Quesada y la Iglesia de la Veracruz, donde estaban los restos de algunos patriotas fusilados por Morillo en la Reconquista, no puede entenderse como un rechazo al “fundador” de Bogotá, pues esta iglesia también estaba ligada con los restos del conquistador, dado que “se sabe que de La Veracruz salió el 23 de julio de 1597 la procesión solemne que llevó a la Catedral los restos de Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador de la ciudad, que habían sido traídos desde Mariquita, Tolima, por su albacea Lope Clavijo y que estuvieron guardados provisionalmente en esta iglesia.”¹¹⁸ Es decir, por parte y parte, Jiménez de Quesada queda emparentado con los héroes nacionales, a la manera de un padre y un iniciador de la historia patria.

Pero ¿en qué ayuda todo este trabajo de archivo, sobre héroes y tumbas, para entender la imagen del cadáver de Monseñor Bernardo Herrera Restrepo? En mucho, pues lo que nos muestran las fotografías de Gumersindo Cuéllar no es solo *el cuerpo del muerto*, sino también *su espacio*. Para entender el peso social de la muerte de este religioso, para entender la experiencia social que se desarrolló a partir de este cadáver, hemos de entender la configuración del espacio que se dio alrededor de su sepulcro y la erección de su monumento funerario, el cual comparte el gesto (de estar acostado) y el espacio (la Catedral) con los restos de Jiménez de Quesada. Como se pudo evidenciar por los documentos citados, el cuerpo del conquistador no sólo era importante para la historia de este personaje, pues el lugar donde este cuerpo reposaba *generaba* un espacio especial, particularmente patriótico. De ahí que se hubiese pensado en construir el Panteón Nacional, que es el lugar de los muertos ilustres, al lado de este muerto ilustre, que sería, según esta narrativa, una suerte de *cadáver fundacional*: con la historia de los restos de Quesada empieza la historia de los muertos en Colombia. El Panteón no se pensó construir al lado de necrópolis indígenas o rememorando, digamos, establecimientos muiscas; no, esas muertes prehispánicas no eran muertes para recordar, pues no entraban en la lógica cristiana de la rememoración de la muerte y el temor hacia ella. Por ello, el cadáver de Herrera Restrepo yace en un lugar especial, porque *descansa* al lado del Padre Fundador Jiménez de Quesada, lo cual dispone su figura no sólo en la historia religiosa de Colombia, sino en su historia civil y militar, dado que Quesada fue tanto fundador como conquistador. Por ello, la veneración del lugar de sus restos no es sólo la celebración de una memoria pasiva, sino de un proyecto de nación, basado en los valores que, desde España, llegaron con la Conquista. En las carabelas

ejemplo, aquella de Tomas de la Rue de Colombia, *Iglesia de la Veracruz Panteón Nacional* (10 de marzo 1964), hallada en la Colección Banco de la República, Número de Registro: FE011706.

¹¹⁸ Ver: “Iglesia de la Veracruz” (publicado en abril del 2019) en la página web del Archivo de Bogotá: <https://archivobogota.secretariageneral.gov.co/noticias/iglesia-la-veracruz-0> (28/07/2022).

no llegaron hombres únicamente, sino que también llegó una actitud precisa hacia la muerte, una práctica de cómo tratar y disponer a los cadáveres, una técnica de memoria hacia las pesuñas dignas de recordar. Es por esta razón que tiene todo el sentido que los militares sigan venerando la memoria de este religioso, pues ella sigue presentando un ejemplo de defensa de los dos presencias básicas en lo que debería ser la vida de todo colombiano: Dios y Patria.

La importancia de disponer al cadáver como si estuviese durmiendo yace en que el dormir no es una muerte total. Es decir, el dormir sigue teniendo cierta vida, no es la pasividad rígida, temible y fría. Si Jiménez de Quesada y Herrera Restrepo deben ser conservados, en el discurso oficial, como figuras a honrar, entonces su muerte no puede ser absoluta. Su individualidad debe seguir actuando en cierta medida; su ejemplo nos sigue iluminando, nuestros actos deben mostrarles respeto, como si desde un lugar nos estuviesen vigilando. Pensemos en la posibilidad de que el monumento mortuario del conquistador representase no una muerte que duerme, sino un cuerpo roto: desmembrado, ajado por la lepra y los años. ¿Sería esta una imagen que mostrase la *vida y vigencia* de su actuar?, ¿sería esta representación un lugar cómodo para honrar y contemplar? Claro que no, pues esta suerte de representación mostraría la *muerte* de la persona, el *fin* de su vida, lo implacable de la debilidad. Entonces, al mostrar a estas personas como si estuviesen durmiendo, no se está celebrando algo muerto, sino disponiendo al cadáver

en la tranquila actividad, que lo preserva de una muerte absoluta. Estos muertos no son muertos aislados, sino representantes activos de un tipo concreto de sociedad.

Cuando Monseñor Herrera muere, no muere un *individuo* aislado, sino un eximio representante de una tradición precisa, y es esta tradición la que le otorgará las formas en que será representada su muerte. Quizá pueda parecer extraño pasear un cadáver ante la mirada de la ciudad, a plena luz del día; sin embargo, esta actividad sigue una tradición de imágenes católicas, que vemos expresada en el cuadro *Exposición del cuerpo de San Buenaventura* (ca.1629) de Francisco de Zurbarán [ver imagen 40]. En este cuadro, San Buenaventura yace acostado sobre una estructura



40 - Francisco de Zurbarán, *Exposición del cuerpo de San Buenaventura* (ca. 1629). Museo del Louvre.

destinada a su exposición pública, como evidenciamos en las agarraderas que tomarán,

eventualmente, cuatro hombres en los cuatro extremos, para transportarlo ante la mirada de otras personas, de la misma manera que se hace con las estatuas en las fiestas religiosas. Además, el santo conserva su mitra y en las manos tiene erguida una cruz: ni la muerte puede vencer al símbolo máximo de la fe. Mientras todas las personas que rodean al santo bien le miran o miran al suelo, San Buenaventura dirige su rostro hacia el cielo. De la misma manera sucede con el rostro de Monseñor Bernardo Herrera: dirigido al cielo, iluminado por la luz del día, es mirado por los mortales, pero él ya no los ve. Por parte del monumento en piedra sobre Monseñor Herrera, este también sigue una larga tradición, que encuentra sus raíces en los innumerables monumentos funerarios de monarcas medievales, que siguen la misma gestualidad: persona acostada, levemente inclinada, vistiendo los atuendos de cuando estaba

viva.



41 - Mausoleo de Sancho VII “El Fuerte” de Navarra ubicado en la Capilla de San Agustín de la Colegiata de Roncesvalles (s.XIII).

Tomemos por ejemplo la estatua funeraria del rey Sancho VII de Navarra (ca.1194 - 1234) [ver imagen 41] donde el rey descansa levemente inclinado y toca, ligera y decididamente, su espada: no está del todo muerto, conserva, como muestra la estatua, su disposición a la guerra. Esta disposición sólo tiene sentido en el contexto del poder terrenal.

Dado que un reino terrenal sólo puede mantenerse por medio de acciones terrenales, el legado de Sancho sólo puede ser defendido por acciones corporales reales, cuyas gestualidades siguen viviendo en la escultura funeraria. Por el contrario, la real fe en la vida después de la muerte carnal, basada plenamente en el poder espiritual divino, no necesita de estos amagues gestuales de guerra para mantener su poder. Cuando Sancho VII toca su espada luego de muerto, muestra la necesidad de seguir actuando en el mundo, pues es este mundo es el que realmente le importa; este gesto muestra ya la desconfianza en una verdadera justicia divina, independiente de las acciones humanas: el hombre necesita actuar *luego* de su muerte, no quiere descansar en Dios. Estas reflexiones sobre el poder terrenal también aplican a las representaciones de Monseñor Herrera: la necesidad de mostrarlo e inmortalizarlo en piedra son formas de desconfianza frente a la inmortalidad en alma. La iglesia necesita de piedra para representar su inmortalidad: la carne muerta debe seguir actuando en estatua, el poder terrenal opera a través de esta piedra. Una verdadera actitud espiritual, de plena confianza en lo divino, no tendría necesidad de monumentos en este mundo; por ello mismo, la falta de una tumba real de Jesús y de sus restos

mortales es, de por sí, una muestra fehaciente de su fe en su resurrección: no está muerto, no necesita piedras fúnebres.

Ahora, como se dijo más arriba, la procesión de Herrera y su monumento también importan por el espacio generado por sus restos: un espacio de respeto y memoria.¹¹⁹ Si volvemos a la Iglesia de la Veracruz, un 19 de julio de 1938, pocos años después de la muerte de Herrera Restrepo, sentiremos cómo el lugar donde “descansa” el cuerpo del prócer es un *lugar vivo*. Paso a citar un discurso oficial de la Iglesia Católica colombiana, pronunciado por el jesuita Félix Restrepo, conservador y fundador del Instituto Caro y Cuervo:

“La tierra que pisamos en esta capilla es tierra santa. Ocho años apenas después de la fundación de la Ciudad Nueva de Granada, fue consagrada al culto divino por los conquistadores. En ella la caridad de los hermanos de la Santa Vera Cruz daba piadosa sepultura a los que en manos de la justicia humana expiaban sus delitos con su vida. Y en ella, confundiendo sus cuerpos inocentes con los cuerpos de los criminales, vinieron también a dormir el último sueño los más ilustres hijos de la patria nuestra, sacrificados por la incomprensión y la crueldad del que malamente se llamó el pacificador, y mejor hubiera podido llamarse el segador de toda la brillante juventud que en el suelo de la patria prometía rica mies de bienestar para los pueblos, y que cortada a deshora se convirtió en brillante cosecha de mártires para la inmortalidad.”¹²⁰

Félix Restrepo hace referencia al uso inicial de esta iglesia, donde reposaban los restos de criminales, pues la hermandad de la Santa Veracruz “tenía por misión principal la de asistir a

¹¹⁹ El lugar de la muerte suele ser considerado como un lugar sagrado, en la doble acepción del latín *sacer*: peligroso y divino. El cementerio es un *campo santo*, un lugar donde no se deberían hacer fiestas ni algarabías, tampoco vestir prendas de colores llamativos, pues todo ha de ser sobrio y silencioso. Silencioso, como si no quisiésemos despertar a nadie; oscuro, para que la luz no moleste a los que descansan. Los muertos sólo pueden ser *despertados* por sus deudos más cercanos, de ahí que sea una tradición en los cementerios colombianos de, al llegar el cementerio, las personas amigas o familiares del difunto tocan la lápida con los nudillos, como si tocaran una puerta. Luego de ello le hablan, le rezan, cambian las flores y, al final, acarician la lápida para despedirse. Primero *llaman* a la puerta, despiertan al habitante del sepulcro, conversan con éste, y al final se despiden. Nada esto tendría sentido si no se creyese que la persona muerta *todavía* siente, *todavía vive* en algún sentido, y que sólo es necesario *despertarla* temporalmente de su “descanso eterno”. Así, el terreno del cementerio, pese a su silencio, es un terreno vivo, cargado de memoria.

¹²⁰ Restrepo, Félix. “Oración fúnebre por los mártires de la patria”. Universidad Nacional de Colombia Proyectos Temáticos Biblioteca Virtual Colombiana Colección general. Presidencia de la República. 1938, p.239.

todos los reos condenados a muerte, «así en la capilla como en el cadalso, y darles cristiana sepultura», al decir de [Eduardo] Posada [en su libro *Anotaciones* de 1906]. También tenía la misión de hacer las procesiones de Semana Santa y de llevar allí el sepulcro de Jesús el viernes santo.»¹²¹ También Posada había recurrido a la imagen del sueño, para referirse a los muertos en esta iglesia:

“En los pavorosos días de Morillo y Sámano caían entonces las cabezas de los más ilustres hijos del país segadas por la cuchilla sanguinaria de los pacificadores, y la noble Hermandad velaba sus últimos momentos, recogía su postrer estertor y llevaba a guardar bajo aquellas naves los sangrientos despojos. Allí fueron sepultados todos o la mayor parte de los mártires de esos lúgubres días, y ahí duermen esperando que la gratitud nacional vaya un día a buscarlos, logre su identificación y les levante soberbio mausoleo”.¹²²

El encuentro entre criminales y patriotas en la Iglesia de la Veracruz, que recuerda la expresión latina *Omni mors aequat* (la muerte todo lo iguala), es un elemento que nos confirma en la lectura de la muerte y el espacio de ella desde lo *sacer* (peligroso y divino). También, como vimos explícitamente en las citas de estos autores, se expone de manera literal la lectura de la muerte como si fuese un *dormir* que espera. Además, tanto en Restrepo como en Posada vemos una actitud reverente ante lo que llaman “nuestra tradición”. Por un lado, está la reivindicación de la religión católica y de los conquistadores que la trajeron, y, por otro lado, la condena de “los pavorosos días de Morillo”. Pablo Morillo (1775 – 1837), el “Pacificador”, fue el militar enviado por España para reconquistar las colonias perdidas. Se rescata a Colón y a Jiménez de Quesada, pero se condena a Morillo; condena que no deja de ser bastante curiosa, dado que Jiménez de Quesada no fue ningún pacifista, y la conducta de Morillo era entendida como *conservación y protección* de la labor de Colón y Quesada. Es decir, el Pacificador no fue traidor de España ni sus valores, sino su defensor más directo. Entonces, ¿al condenar a Morillo, Restrepo y Posada están renegando de los valores españoles que él defendió? Para nada, cuando se eleva a Colón y Jiménez de Quesada se eleva “nuestra tradición colombiana, que viene de España”; cuando se condena a Morillo, sólo se condena a una persona sanguinaria, no a los valores que le impulsaron a la masacre. Morillo queda como un lunar, una excepción, que no

¹²¹ Archivo de Bogotá, “Iglesia de la Veracruz”, Op. Cit.

¹²² *Ibíd.*

rompe nuestra íntima identidad española. Reclamar a España como nuestra madre es un tópico común en la historia colombiana, que nos ayuda a entender lo que significó el proceso de Independencia. Este proceso no fue una ruptura con España ni con sus valores, sino el inicio de la reproducción de estos, sin la tutela directa de la Madre. Y ello no sólo lo vemos desde el lado de una religión oscurantista, pues uno de los más “preclaros” próceres patrios, Antonio Nariño, el “hombre de los Derechos Humanos”, habría de decir claramente: “Dejémonos de citar casos particulares de imaginaciones exaltadas; nosotros no podemos dejar de ser españoles, de hablar el mismo idioma, de venerar la religión de nuestros padres, de tener las mismas costumbres, de conservar nuestras relaciones de intereses y de familias con los de la Península...”¹²³ La “religión de nuestros padres” es equiparable a la “religión que llega de España”; es decir, cuando profundizamos en el culto católico, estamos volviendo a nuestras “verdaderas raíces” allende el Atlántico. Y esto no lo dice un religioso, sino uno de los próceres de la “independencia” de España. No menos podemos esperar de una figura como Herrera Restrepo, quien sigue la misma actitud en su *Pastoral del Arzobispo de Bogotá y Encíclica de nuestro*

¹²³ Nariño, Antonio. “Cartas de un americano a un amigo suyo” [1820], “Carta Tercera”. En: Autores Varios, *Antología del pensamiento conservador en Colombia*. Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá, 1982. p.36. Es muy interesante cómo la “Madre Patria” no es objeto de escapatate, pues sigue siendo un motivo presente en la lectura de la historia colombiana. Tomemos por ejemplo esta idea de Germán Arciniegas: “Es posible que haya un error inicial al decir que nuestra independencia fue de España. Más nos distanciamos entonces, y nos seguimos distanciando hoy, de Francia o de Inglaterra, que de la propia España cuya sangre sigue siendo la que corre por nuestras venas.” Arciniegas, Germán. *Bolívar y la Revolución*. Editorial Planeta, Bogotá, 1984. p.9. Es curioso, por decir lo menos, que esta idea prologue un libro sobre Simón Bolívar, quien explícitamente alza lanza en ristre (literal y discursivamente) contra España: “yo [Bolívar] y el ejército de mis hermanos que tenía la gloria de mandar, éramos enviados a destruir los españoles, proteger los americanos y restablecer los gobiernos que formaba la confederación de Venezuela, rompiendo para ello las cadenas de la servidumbre, que agobiaban a sus pueblos.” Bolívar, Simón. “A los habitantes de la República” [25 de septiembre de 1813], en *Proclamas y Discursos*. Fundación para la Investigación y la Cultura, Bogotá, 2001. p.45. Como se ve, ya Bolívar hacía una distinción clara entre españoles y americanos, es decir, reconocía dos pueblos independientes entre sí, sin una ligazón de maternidad del uno sobre el otro. Lejos de las lecturas de Nariño y Arciniegas, propias del conservadurismo colombiano, Bolívar desconoce esta autoridad de una supuesta “identidad española” y entiende que una de las principales trabas de la independencia yace, precisamente, en la religión que vino desde España: “La influencia religiosa, el imperio de la dominación civil y militar, y cuantos prestigios pueden obrar sobre el espíritu humano, serán otros tantos instrumentos de que se valdrán para someter estas regiones.” Bolívar, Simón. “Memoria dirigida a los Ciudadanos de la Nueva Granada por un caraqueño” [15 de diciembre de 1812], Op. Cit. p.15. Y un mes antes ya había afirmado, luego de hablar de los “ingratos y pérfidos españoles” que “el fanatismo religioso [era] hipócritamente manejado por el Clero, empeñado en trastornar el espíritu público por sus miras de egoísmo e interés de partido.” Bolívar, Simón. “Al Congreso de la Nueva Granada” [27 de noviembre de 1812], Op. Cit. p.6. En este contexto resalta mejor la incongruencia de la lectura de Arciniegas con el texto de Bolívar, y la primera sólo puede entenderse desde una noción conservadora e hispanista, que en Colombia empezó a tener auge desde 1892, con el IV Centenario del mal llamado “Descubrimiento de América”, el cual fue ampliamente celebrado en Colombia, bajo la autoridad religiosa de Monseñor Bernardo Herrera Restrepo, quien fuera el tercer arzobispo de los colombianos.

santísimo padre el Papa León XIII, sobre el Centenario de Cristóbal Colón, de 1892, donde dirá: “Somos nosotros [los americanos] unos hijos de aquellos que, surcando los mares, trajeron al nuevo Continente, con el estandarte de la Cruz que el primero enarboló Cristóbal Colón en las playas de América, la fe y la civilización cristianas.”¹²⁴

El que Jiménez de Quesada, el fundador de esta ilustre ciudad de la Nueva Granada, comparta gestualidad y espacio con Monseñor Bernardo Herrera Restrepo es algo sumamente significativo. No sólo despliega la importancia del Monseñor, quien fuera Arzobispo de Bogotá, sino que junta a dos personas que representan un mismo sistema de valores, coincidentes en lo católico, lo masculino, lo blanco y lo civilizado. Bajo esta perspectiva, la disyunción entre “valores nacionales” y “valores católicos” es una falsa disyuntiva pues lo religioso sigue siendo parte del poder civil. Por ello, instituciones que deberían ser laicas, como las Fuerzas Militares, siguen honrando a Herrera Restrepo. Él no ha muerto del todo, sus valores siguen vivos; su desaparición terrenal no es sino un paso más en la vida de los valores que sigue representando. Tomando una expresión de Aby Warburg, las honras y monumentos luego de la muerte de Herrera Restrepo son muestras de su *Nachleben* (afterlife; vida-posterior), es decir, de la vida *luego* de su muerte. Una vida que se incorpora en un cuerpo tranquilo y acostado, con ojos y boca cerrados, desde donde podemos recordar sus hechos.

La forma del dormir aplicada al cadáver es crucial para el proyecto de nación, basado en la religión católica, pues es la forma que permite que las “ilustres personas” de nuestra historia sigan con vida: no se nos presenta una muerte de putrefacción y fatalidad, sino una placidez del dormir. No es un cese de actividades, sino una actividad más tranquila, sosegada, concentrada en la confianza de la resurrección. Esta forma, en el caso de Monseñor, permite que su rostro siga siendo identificable; no es un rostro sin carne (como eventualmente le pasará al cadáver) o con deformidades. Es decir, no es un cadáver anónimo, perdido entre otras calaveras, o repulsivo, que sea difícil de mirar. Además, es un cuerpo que descansa, a diferencia de los cadáveres de los delincuentes o criminales, que no dejan tranquilidad sino un “alma en pena”. Por último, es un cuerpo habilitado para la *acción posible*, pues sus miembros permanecen estables, sus órganos vitales intactos. Y esta posibilidad es importante, porque Monseñor Herrera no es una persona cualquiera, sino un símbolo de un sistema de valores. Su muerte no

¹²⁴ Herrera Restrepo, Bernardo. *Pastoral del Arzobispo de Bogotá y Encíclica de nuestro santísimo padre el Papa León XIII, sobre el Centenario de Cristóbal Colón*. Imprenta de Antonio María Silvestre, Bogotá, 1892, p.2.

significa que lo vayamos a olvidar, su muerte no significa que su identidad quede desfigurada, que sus trabajos hayan cesado; es decir, su muerte no significa, realmente, una muerte (entendida como fin de la vida), sino otra forma de su vivir: sigue actuando, sigue guiando, sigue estando presente. De no ser así, no tendría ningún sentido conservar, proteger y honrar su memoria y sus monumentos. La nación colombiana no deja de venerar a este muerto, lo mantiene con vida por medio de las ceremonias y, en este sentido, tiene total sentido la forma del dormir, pues el dormir no impone una quietud rígida al cadáver, sino una amable tranquilidad. Las fotografías de Cuéllar y el monumento en la Catedral no nos muestran el posterior proceso de descomposición del cuerpo del religioso, no presentimos allí malos olores o desvanecimientos de la carne.

Volviendo a las fotografías, podemos preguntarnos: la forma del dormir que organiza al cadáver de Monseñor Herrera ¿fue una decisión de Cuéllar?, ¿acaso no fue él solamente un *testigo* que tomó las fotografías de lo que ya la jerarquía de la iglesia había dispuesto? Para responder estas preguntas, debemos entender que Cuéllar no *actúa* en soledad, sino como parte de un todo: él es el fotógrafo oficial, al cual le es permitido entrar a la cámara íntima donde descansa el cadáver. Así, él trabaja en conjunto con las autoridades religiosas y, si bien no organiza la parafernalia funeraria, la forma en que dirige su mirada acentúa los valores de horizontalidad y descanso, al retratar al cadáver de perfil y desde abajo. Otra sensación tendríamos si Cuéllar hubiese retratado un primer plano del rostro del cadáver desde el frente (cercanía que nos mostraría un rostro ajado, viejo, cansado), o si hubiese mostrado a un cadáver borroso por el movimiento al que fue sometido en la procesión. Y esta decisión de su mirada no puede ser desligada del resto de su producción fotográfica. Gumersindo Cuéllar (1891 - 1958) fue un fotógrafo de eventos oficiales y fiestas patrias, concentrando su atención tanto en la parte tradicional (próceres, ceremonias religiosas, actos de gobierno, etc.), como en la modernización del país (alumbrado, fuentes de agua, acueductos, aviones, etc.). También tiene algunas fotografías sobre las costumbres bucólicas del campo y sus paisajes (como los alrededores de Bogotá) y animales (burros y perros, leones y camellos). Vivó parte de la agitación política que trajo consigo los gobiernos liberales de Olaya y López Pumarejo, además de la efervescencia popular alrededor de Gaitán incluyendo, por supuesto, el Bogotazo. Lo raro es que Cuéllar, que tuvo 10 años para retratar la Bogotá en ruinas, entre 1948 y su propia muerte en 1958, ignora toda esta *imagen negativa* de la ciudad. Las fotos que toma Cuéllar de Bogotá, luego del Bogotazo, no muestran ninguna herida ni signo de este suceso, sino la modernidad, la limpieza y la claridad de Bogotá, como si nada hubiese pasado. No tiene ninguna foto sobre la violencia

en Colombia, antes, durante o después del 9 de abril de 1948, lo cual es cuando menos curioso, teniendo en cuenta que debió haber sido uno de los eventos más llamativos para un fotógrafo que vivía en esta ciudad. Lejos de querer hacer interpretaciones exageradas, solo diré que Cuéllar quiso mostrar en sus fotografías una Colombia tranquila que, de la mano del Estado y la Iglesia, camina lento pero seguro hacia la modernidad industrial, evadiendo los choques sociales y la muchas veces dolorosa ruptura con la vida campesina. Cuéllar sería, entonces, un fotógrafo funcional a la forma en que oligarquía veía al país: sin conflictos ni muertes escabrosas, sin choques ni multitudes febriles; un país como una taza de té donde el campo no es lugar de violencia y miserias, sino de un coqueto tradicionalismo del hombre de ruana y sombrero que vende alegremente sus productos. En la mirada de Cuéllar vive la afirmación del desarrollo material (la industria), siempre teniendo presente las tradiciones (iglesia); una valoración de la república secular (gobiernos), donde deben tener presencia las fuerzas espirituales de la iglesia católica. Es en esta visión, que es tanto terrenal como espiritual, tanto religiosa como civil, donde toman plena fuerza las imágenes de Monseñor Herrera y cobra mayor sentido la necesidad de la acción de su cadáver: un cadáver que se mueve en público, ante la mirada de las personas vivas, porque su labor es profundamente social y política, no es un religioso encerrado en íntimas espiritualidades.

Se podría pensar que esta actitud de respeto ante la iglesia era normal en 1928, cuando todavía no había llegado la República Liberal (1930 – 1946), pero esto no es tan cierto, como podemos apreciar en una interesante serie fotográfica, también de Gumersindo Cuéllar, también sobre un cadáver, también sobre Gonzalo Jiménez de Quesada, diez años después, en 1938. En esta serie vemos, de nuevo, el motivo del *cadáver que se mueve*, aunque esta vez no es tanto un cadáver sino los restos en una urna. En este año de 1938 se conmemoraba el IV Centenario de la fundación de Bogotá, y para ello se realizaron una serie de obras públicas, para modernizar la ciudad. Esta celebración se enmarca en una serie de anteriores festividades, las cuales:

“[...] se habían celebrado con un profundo sentido de resaltar el origen hispánico de Colombia, como había sucedido con la celebración del IV Centenario del descubrimiento de América, en 1892. Estas efemérides sucedieron cuando la ciudad acogió símbolos de la hispanidad, como el Teatro Colón, la plaza España, el monumento a la reina Isabel y Colón,

todo ello como parte de un discurso político de rechazo a las ideas europeas que propugnaba las transformaciones sociales, en especial la cultura francesa.”¹²⁵



42 – Gumersindo Cuéllar, *IV centenario de la fundación de Bogotá. Traslado de los restos mortales de Gonzalo Jiménez de Quesada* (1938). Foto 5. Foto de la Colección Gumersindo Cuéllar, BanRep.

Luego de la enemistad con España, tras las guerras de independencia, la República de Colombia fue volviendo, dócil y decididamente, al regazo de la Madre Patria. De ahí que en 1938 podemos apreciar una interesante mezcla entre modernidad (como vemos, por ejemplo, en ciertas influencias del Art Nouveau y la Bauhaus en el edificio de la Biblioteca Nacional y el campus de la Universidad Nacional) y tradicionalismo (como se aprecia en

los constantes llamados a la religión católica y el pasado colonial). Aquí, la modernidad no rompe con lo tradicional, sino que lo renueva: viejo vino en odres nuevos. Y esto se da ¡durante la república liberal!, es decir, durante todo un proyecto modernizador liderado por Olaya Herrera y López Pumarejo. Las expresiones de hispanidad que se dan en este IV Centenario son lideradas por lo que era el ala más “radical” de la política colombiana institucional, que se enfrentó contra el oscurantismo del Partido Conservador. Es en este contexto donde entendemos el peso de expresiones como “modernización con poca modernidad”, que usa Fabio Zambrano,¹²⁶ o “modernidad postergada”, que usa Rubén Jaramillo Vélez.¹²⁷ En última instancia, a lo que se apunta con estas ideas es a una suerte de oxímoron que encarna la experiencia colombiana de “modernización anti-moderna”, es decir, de una serie de actividades para *modernizar* la imagen y el espacio de las ciudades, sin que ello implique un compromiso con los *valores modernos* de la Revolución Francesa que pueden conducir, por ejemplo, a la separación de los poderes civiles y religiosos. Por ello, no es extraño que uno de los principales eventos del IV Centenario de Bogotá haya sido el traslado de los restos de Gonzalo Jiménez de

¹²⁵ Zambrano, Fabio. “Introducción”, en Zambrano, Fabio y Barón, Alfredo. 1938. *El sueño de una capital moderna*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, 2008. p.15.

¹²⁶ Zambrano, Fabio. “El IV Centenario. El sueño de una capital moderna”. Op. Cit. p.23.

¹²⁷ Jaramillo Vélez, Rubén. *Colombia: la modernidad postergada*. Argumentos, Bogotá, 1998.



43 - Cuéllar, Gumersindo. *IV centenario de la fundación de Bogotá. Traslado de los restos mortales de Gonzalo Jiménez de Quesada*. Foto 2. (1938) Foto de la Colección Gumersindo Cuéllar, BanRep.



44 - Detalle de la imagen 43.

Quesada a la Catedral, el cual fue cuidadosamente retratado por Gumersindo Cuéllar. Los restos del conquistador entran en una catedral de puertas abiertas, rodeada de militares que le hacen calle de honor [ver imagen 43]. Los caballos no dejan de recordar los caballos de los españoles, animales fantásticos a los ojos de los pueblos indígenas durante las primeras conquistas. Es la Plaza del Libertador Bolívar la que acoge los restos del conquistador: la Catedral, su Capilla del Sagrario, el Palacio Arzobispal y, cruzando la calle, el Colegio de San Bartolomé, que da la bienvenida a la Manaza Jesuítica de Bogotá. Pero antes de esta llegada triunfal, los restos se habían paseado por la ciudad, siempre custodiados por los militares y por la iglesia, como vemos al fondo de la fotografía [ver imagen 44], desde donde emerge la Iglesia de San Francisco que queda sobre la Avenida *Jiménez* con carrera séptima, también llamada Calle Real. Los restos son

protegidos por los poderes militares y religiosos, pero ello no quiere decir que éstos no entren en el relato modernizante de la década de los 30. Este engranaje lo podemos ver en la imagen 44. El primer golpe de la mirada puede dejar intacta la latencia modernizante que en esta foto vive, pues el primer plano es copado por los militares que sostienen lo que parece ser una tela con un escudo de armas. Pero si miramos al fondo, que queda un poco borroso y entre brumas, sentiremos la emergencia: los cables de luz, aquellas “serpientes de cobre”, como las llamó

Aby Warburg, que han “despojado del rayo a la naturaleza”.¹²⁸ La domesticación de esta fuerza natural aniquila al paganismo, lo deja sin base a los sentimientos mitológicos que reverencian el poder destructor del rayo. Y, sin embargo, el cable sigue tomando las formas de la serpiente, es decir, la forma del progreso (cable de luz) hermana en forma con la forma de lo mitológico (serpiente). Las referencias que usa Warburg para desplegar esta coincidencia formal provienen de la imaginería del pueblo indígena Pueblo, de Norte América, y de la tradición Occidental (Grecia y Roma: Laocoonte; Cristianismo: serpiente del árbol del Bien y del Mal en el Génesis). La pregunta es: ¿funciona esta misma relación en esta fotografía? En cuanto a las imágenes del catolicismo y los cables de luz sí funciona, ¿pero en cuanto a lo indígena? ¿Qué domestican estos cables de luz?, ¿qué fuerzas telúricas y mitológicas, prehispánicas y precatólicas se mueven en el fondo inconfesado de esta fotografía? ¿Acaso el cable de luz sólo se refiere a problemas occidentales y nuestro avance técnico en América Latina sólo responde a domesticaciones de deidades foráneas, de mitologías más allá del océano? Pues yo diría que no, que eso no es así, que aquí el juego entre modernidad y mitología, entre cable y serpiente, tiene un peso específico en nuestra tradición, pues una de las figuras cruciales en la vida de las formas muisca es, precisamente, la serpiente.¹²⁹ La iconografía de la serpiente no era ajena a los años que rodean esta serie fotográfica, como se ve explícitamente en la escultura *La Bachué*, de 1925, de Rómulo Rozo. Pero el problema de lo indígena no se queda en esta relación de formas, pues sobre los cables y edificios se alza un anuncio publicitario de la empresa de cervezas *Bavaria*, la cual se impone como la bebida civilizada, contra la insalubre e indígena chicha. La cerveza era la bebida industrial, aquella fabricada en los lugares del progreso, con maquinaria desarrollada por alemanes. Más allá vemos la Iglesia de San Francisco (un santo que, por cierto, hablaba con animales), la cual recuerda las misiones franciscanas en los pueblos indígenas, que buscaban convertir a la “verdadera fe” a los indígenas, bien con medios de persuasión, bien por el uso de la franca violencia. Y tras esta iglesia queda, aunque no se vea en la foto, la Iglesia de la Veracruz que es el Panteón Nacional donde yacen los héroes quienes, bajo este discurso oficial, no eran opuestos a España y su religión. Y son estos mártires los primeros mártires de Colombia, pues mártires no son los miles de indígenas asesinados desde el desembarco de los españoles; tampoco son mártires las personas esclavizadas. Los primeros mártires son las personas blancas, usualmente de buena posición económica, acogidas en el maternal abrazo de la Santa Iglesia: antes de ellos no había muertos que llorar. La memoria

¹²⁸ Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Sexto Piso, México, p.65.

¹²⁹ Ver: Legast, Anne. *La figura serpentiforme en la iconografía muisca*. Boletín del Museo del Oro, No. 46, Bogotá, 2000.

nacional de la muerte llega con los españoles. Y en este juego de memoria, modernidad y silenciamiento, de cables, serpientes y cervezas, andan de nuevo los restos del Conquistador Jiménez que Quesada, en una ceremonia que muestra la actividad de su memoria y su cuerpo (pues los restos se mueven), y que era propia de los grandes jerarcas de la vida nacional, como Monseñor Bernardo Herrera Restrepo, cuyo cadáver también paseó por las calles de la capital, antes de quedar en un sueño de piedra, al igual que Jiménez de Quesada, en la Catedral Primada de Bogotá.



Volvamos a la imagen del Tablero. ¿Qué ha ganado nuestra mirada en esta travesía? Varios elementos, los cuales se encuentran en la importancia de mantener a Herrera Restrepo como una *figura viva* en la historia nacional, hasta nuestros días. Gumersindo Cuéllar fue la persona encargada de fijar en imagen el último gesto de este hombre,

antes de que la carne fuese reemplazada por piedra (escultura). Y fijó su rostro en fotografía, el medio moderno de la imagen;¹³⁰ imagen sobre la cual yace el vestigio del hombre probo, que no muere, sino que descansa. Del cadáver que no se pudre. Es, pues, un cadáver viviente, cuya identidad definida se impone en imagen por encima de las personas vivas, cuya vida en imagen es borrosa e indefinida. El cadáver sigue vivo en la memoria, los vivos carecen de vida en ella. ¿Quiénes son las personas vivas *detrás* del cadáver? No sabemos, no viven en la memoria; no hay un rostro definido, un nombre o una historia que permita detener la mirada en ellos. El muerto, por el contrario, sigue viviendo, sigue siendo honrado por los soldados, nuestros “héroes de la patria”. Patria de muertos ilustres y vivientes olvidados, borrados y relegados a un segundo plano fugaz. Patria de muertos vivientes y vivientes fantasmales, desaparecidos bajo la memoria de los muertos “importantes” (religiosos, militares, políticos) que deben ser recordados por delante de los vivos.

¹³⁰ De manera consciente o inconsciente, Monseñor Herrera Restrepo tuvo una influencia en la historia de la fotografía en Colombia, cuando excomulgó a la familia de uno de los fotógrafos más importantes del país: Melitón Rodríguez. Ver: Neva Oviedo, Jessica Alejandra. *Imagen y difunto: fotografía y representación de la muerte en Medellín*. Universidad del Rosario, Bogotá, 2022.



2.7. Anónimo, *Féretro del Doctor Enrique Olaya Herrera*. Periódico *El Tiempo* (21 de mayo de 1937, Bogotá)

La séptima imagen es una fotografía, sin autor o autora conocida, del féretro con el cadáver del Doctor Olaya Herrera, aparecida en la primera plana del periódico *El Tiempo* de Bogotá, el 21

de mayo de 1937. Olaya, primer presidente liberal, entre 1930 – 1934, luego de la hegemonía conservadora (1886 - 1930), había muerto de manera sorpresiva, mientras era embajador en La Santa Sede, de un accidente cardiovascular. El golpe en las filas del liberalismo, que entonces ostentaba la presidencia del país con López Pumarejo, fue fuerte, pues se esperaba que Olaya repitiese, en 1938, el mandato presidencial. Si bien había muerto el 18 de febrero, sus restos sólo llegaron al país el 15 de mayo, y fueron recibidos de manera multitudinaria. La foto nos muestra el féretro en Bogotá siendo homenajeado en los correspondientes actos oficiales. Frente al féretro, cubierto de un manto negro con un sutil decorado blanco, custodia un soldado de la Guardia Presidencial con su característico uniforme. Sobre el ataúd vemos un arreglo

floral, sobre el soldado una suerte de lámpara con florituras como decoración. Al fondo alcanzamos a ver las columnas jónicas del Congreso. La primera plana del *El Tiempo*, donde aparece la foto [ver imagen 45], se concentra en las ofrendas oficiales y la movilización popular, hecha en conmemoración a “un hombre tan majestuoso, de tan grandes



45 - *El Tiempo*. Primera Plana, 21 de mayo de 1937.

¹³¹ El *Timepo*, 21 de mayo de 1937. Primera plana: “El fervor popular se expresó ayer de manera grandiosa.”

vida y la muerte de Olaya como hechos populares; a diferencia de la política conservadora, encerrada entre el partido y la curia, Olaya es un fenómeno de masas, que se muestra en tres momentos cruciales de su vida política: su recorrido de campaña, la despedida de su presidencia y sus funerales. Su muerte es otro hecho público; ella es consecuente con la forma en que vivió. No hay diferencia radical entre su muerte y su vida, ambas comparten el espacio de la manifestación pública.



46 - Gumersindo Cuéllar, *Apoteosis de Enrique Olaya Herrera*. Bogotá, 5 de agosto de 1934. Colección fotográfica Gumersindo Cuéllar, BanRep.

Respecto a la campaña presidencial, *El Tiempo* había titulado su primera plana del 23 de enero de 1930 así: “La recepción que se hizo a Olaya Herrera en Medellín no tiene precedentes en Colombia.” Y más abajo: “Más de sesenta mil personas lo aclaman con delirante *entusiasmo*. [...] Se le hizo una verdadera *apoteosis* a lo largo de la línea. [...] Programa para la gira que hará el Dr. Olaya Herrera por todo el país.” [Los énfasis son míos] Como se ve, la palabra *apoteosis*, que

habíamos encontrado en la descripción de sus funerales en Bogotá, ya había aparecido referida a los primeros días de su campaña, así como en el documental *La apoteosis de Olaya Herrera*, filmado por Acevedo e hijos, en 1934,¹³² sobre la despedida de Olaya de la presidencia, y cuyo letrero inicial reza: “Al abandonar el poder, el pueblo colombiano, con instinto patriótico, reconoce la grandiosa obra de Olaya Herrera”. Además, la serie fotográfica que hará Gumersindo Cuéllar sobre el mismo evento, también llevará el mismo nombre del documental [ver imagen 46]. *Apoteosis* es una palabra que aparece al comienzo y al final de su carrera y al final de su vida. Etimológicamente, *apoteosis* (del griego ἀποθέωσις) significa *divinizar*: cambiar de un estadio humano a un estadio divino. Como en *metamorfosis* (μεταμόρφωσις), el *-sis* (-σις), de *apoteosis* indica cambio o transformación, en este caso, hacia lo divino. Lo interesante es que este cambio, que se podría pensar tiene asiento sólo en entornos religiosos, se reclama particularmente en terrenos políticos y seculares. Si partimos de la religiosidad católica, una *apoteosis* es imposible, pues ningún mortal podrá nunca devenir *divino*, dado que Dios sólo hay uno. Por esta razón, en este contexto, *apoteosis* no es un concepto teológico, sino

¹³² El video se encuentra en la cuenta de Youtube de la *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano*: <https://www.youtube.com/watch?v=DYhDy3D1rCo>. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano: ACEV 275026.

político; es un juego político con la divinidad, para resaltar la *excepcionalidad* de una persona o un grupo de personas. De ahí que este término haya surgido para referirse a los emperadores de la Roma Antigua quienes pretendían ser dioses. Suetonio cita las siguientes palabras de Julio César, siendo cuestor, sobre su ascendencia: “[...] de Venus descendían los Julios, y nosotros somos una rama de esa familia. Se ven, pues, unidas en nuestra familia, la majestad de los reyes, que son dueños de los hombres, y la santidad de los dioses, de quienes los reyes dependen.”¹³³ Esta relación genealógica con la divinidad tuvo, según Suetonio, un impacto directo en las imágenes que se hacían de Julio César:

“Impútansele [a Julio César], sin embargo, acciones y palabras que demuestran el abuso del poder y que parecen justificar su muerte. No contento con aceptar honores excesivos, como varios consulados seguidos, la dictadura perpetua, la prefectura de las costumbres, el título de emperador, el sobrenombre de *Padre de la patria*, una estatua entre las de los reyes, un estrado en la orquesta, consentía, además, que le decretasen otros superiores a la medida de las grandezas humanas; tuvo silla de oro en el Senado y en su tribunal; en los juegos del circo un carro en el que se le llevaba religiosamente su retrato, templos y altares y estatuas al lado de las de los dioses; como éstos tuvo lecho sagrado; un flamen, sacerdotes lupercos, y, en fin, el privilegio de dar su nombre a un mes del año.”¹³⁴

Ahora, esta *apoteosis* no se refiere únicamente a Julio César, pues la siguiente vida que escribe Suetonio se titula: *Divus Augustus*. Y esta apoteosis de Augusto tiene lugar tanto en las letras de Suetonio, como en la piedra del templo llamado *Templum Divi Augusti*, construido en Roma en el 29 a.C. Esta divinización no era asunto sólo de Julio César y Augusto, sino que las alusiones a la apoteosis en *Vidas de los doce Césares* son constantes.

¹³³ Suetonio. “Julio César”, en *Vidas de los doce Césares*. Jackson Editores, Buenos Aires, 1948, §VI, p.5. Esta actitud romana habrá de *renacer* en el contexto renacentista florentino, como podemos ver en: Warburg, Aby. “La última voluntad de Francesco Sassetti”, en *El renacimiento del paganismo*. Alianza, Madrid, 2005, pp.177 - 205. También la podemos ver en Shakespeare cuando, en *Julius Caesar*, él pone en boca de Casius una anécdota donde la corporalidad de Julio César se demuestra débil, como toda corporalidad humana y, pese a ello, “ese hombre se ha convertido ahora en un dios”. *Julius Caesar*, Act 1, Sc 2.

¹³⁴ Suetonio. Op. Cit. §LXXVI, p.45.



47 - Constantino Brumidi, *The Apotheosis of Washington* (1865). (Detalle) Capitolio de los Estados Unidos.



48 - Efraím Martínez, *La Apotheosis de Popayán* (1935 - 1955), pintura al óleo ubicada en la Universidad del Cauca.

En la historia de las imágenes occidentales, la apoteosis ha tenido un lugar privilegiado en la imaginería republicana, enfrentada a una primacía religiosa. Veamos, por ejemplo, *The Apotheosis of Washington* (1865) [ver imagen 47] de Constantino Brumidi, pintado en el Capitolio de los Estados Unidos, donde se siguen las formas religiosas de Cristo Pantocrátor, o de la divinidad en el cielo rodeada por ángeles, para representar al fundador de la república George Washington. Se usan las formas religiosas para resaltar el poder civil, político, secular y terrenal, sobre la autoridad religiosa: no hay religión ni Dios por encima del Estado, pues el Estado fue creado por hombres divinizados. Años antes, el tema de la apoteosis para referirse a una política liberal, contra la reacción y restauración monárquica, había sido desarrollado por el pintor francés Anne-Louis

Girodet, en el cuadro *L'Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la liberté* (ca. 1801). Dado que la burguesía revolucionaria no podía referirse a antecedentes de nobleza, ni a jerarquías eclesiales, pues precisamente esas eran las trabas contra las que se rebelaba, tuvo ella que definir sus propias deidades laicas, las cuales siguieron las formas de la divinidad, que ya habían sido acuñadas en un entorno cristiano-greorromano. Por ello, Jesucristo se confunde con Washington y los santos con los soldados napoleónicos. La burguesía revolucionaria crea su propia teología secularizada, bebiendo de las imágenes del orden social contra el cual combatían. En Colombia, el óleo de Efraím Martínez *La Apotheosis de Popayán* (1935-1955) [ver imagen 48], encontrado en la Universidad del Cauca, sigue esta tradición de una manera particular, pues no confronta héroes seculares y religión, sino que opta por una apoteosis integral, entre conquistadores (Sebastián de Belalcázar), religiosos y patriotas. En Colombia, a diferencia de lo que sucede en los ejemplos que vimos de Estados Unidos y Francia, lo greorromano no es una contraposición a lo cristiano, sino que ambos elementos juegan a la par. De esta manera, Miguel Antonio Caro, uno de los artífices de la Constitución de 1886, profundamente católica y camandulera, fue, a la vez, traductor de la *Eneida* de Virgilio. Además, no hay problema en que una ciudad que tiene por corazón las

instituciones católicas, como Bogotá, haya sido llamada la “Atenas suramericana”¹³⁵ y que, por otro lado, un grupo de godos paisas se haya puesto por nombre los “grecocaldenses”. Lo que en otras tradiciones es antagónico (el poder terrenal republicano y el poder religioso), en la tradición colombiana ha ido de la mano, haciendo justicia a lo que Aby Warburg llamará la “duplicidad de Roma”, entre lo pagano (circo, Imperio, apoteosis) y lo cristiano (Católico, Apostólico y Romano). Dice Warburg: “[...] hasta hoy, Roma continúa siendo la duplicidad inquietante de la corona victoriosa del emperador y de los mártires [cristianos].”¹³⁶

Volviendo a la imagen inicial, Olaya Herrera encarna el término *apoteosis* en el contexto colombiano, que ya no se abre únicamente hacia la figura del héroe político, sino también hacia el *delirio* y el *entusiasmo* (del griego: ἐνθουσιασμός, “inspirado por dios”) popular. Se despliega, en este contexto, la experiencia de la multitud en las ciudades colombianas, la cual había sido ajena a la política institucional conservadora. Por ello, Olaya Herrera no sólo es un político liberal y ya, sino la puerta de entrada de las masas en el escenario político, a partir de espectáculos políticos y marchas triunfales, las cuales ya habían tenido un importante peso en la conformación de proyectos políticos europeos como el fascista y el nazi. Las imágenes del funeral de Olaya no muestran únicamente el *endiosamiento* de una persona importante, sino la respuesta afín del pueblo que, junto al líder, participa en la *apoteosis*: el pueblo da una *apoteósica* bienvenida al político. Entonces, Olaya descabalga esta divinización del individuo y la va llevando, poco a poco, a la masa. Pero esta ampliación no es del todo completa, pues la República Liberal (1930 - 1946) siempre guardará cierta desconfianza hacia las clases populares y los movimientos sociales, hacia la “guacherna”, la cual será la base de Jorge Eliécer Gaitán.¹³⁷

¹³⁵ Así, en la plaza central, la Plaza de Bolívar, tienen encuentro la Catedral, el edificio del Congreso de la República, que sigue un estilo romano, y la estatua de Bolívar, la cual, según cuenta García Márquez en *La soledad de América Latina*, es, realmente, una estatua de Julio César.

¹³⁶ Cfr. Warburg, Aby. “Introducción”, en *Atlas Mnemosyne*. Edición Báez Rubí, Linda. UNAM, México, 2014. p.49.

¹³⁷ Una disputa entre Olaya y Gaitán nos ayuda a entender mejor el rol diferenciado de la religión en relación con la apoteosis. Esta disputa se da alrededor de las misiones carmelitas en el Urabá, que Olaya financiaba con recursos públicos, mientras que Gaitán se oponía a este gasto. Este choque no es menor y muestra un carácter diferenciado entre la apoteosis de Olaya y la que será, pocos años después, la apoteosis de Gaitán: la primera, centrada todavía en las buenas maneras de las instituciones y la iglesia católica; la segunda, decididamente popular, en confrontación muchas veces directa con los dictámenes de la iglesia. Para profundizar en esta diferencia, alrededor de las misiones, ver: Córdoba Restrepo, Juan Felipe. *En tierras paganas. Misiones católicas en Urabá y en La Guajira, Colombia, 1892-1952*. Editorial Universidad Javeriana, Bogotá, Opera Eximia, 2014.



49 - *El Tiempo*. Primera Plana, 6 de agosto de 1934.

Estas presentaciones de las masas movilizadas, que aparecían en las noticias y la propaganda sobre Olaya Herrera, también querían mostrar la cercanía entre la ciudadanía en Colombia y los movimientos de euforia popular, de

baile y multitud, que sacudieron los llamados *roaring twenties* en Estados Unidos: ¡por fin, gracias a Olaya, el país dejaba de ser campesino y clerical, para llegar con alegría a las mieles de la modernidad citadina! No es de extrañar, entonces, que una de las fotos más famosas de Olaya lo muestre al lado de mujeres vestidas al estilo *flapper girl*, símbolo central de los años 20s en Estados Unidos y Europa [ver imagen 49], ni que *El Tiempo* acompañe esta foto con un fotomontaje de la figura Olaya sobre el pueblo en la plaza: moda, multitud y modernidad en la ciudad de Bogotá. Aquí, el fotomontaje dispone al cuerpo de Olaya sobre la multitud: cuerpo gigantesco, único rostro visible en medio de la confusión de las personas. Es, entonces, la imagen clásica de la apoteosis: el hombre grande, identificable y poderoso en medio de la anónima multitud. Cabe aclarar que el resto del periódico de ese día, que informa sobre el final del período presidencial de Olaya, está acompañado de anuncios de empresas despidiendo al Dr. Olaya y saludando al Dr. López, al lado de anuncios de la industria cinematográfica.¹³⁸ Este impulso de modernidad continúa en las imágenes del funeral de Olaya [ver imagen 50],¹³⁹ que

¹³⁸ La nota que acompaña a esta imagen 64 dice lo siguiente: *El Tiempo*. Primera Plana, 6 de agosto de 1934. “Constituyó una verdadera apoteosis el homenaje de ayer al presidente Olaya.” Pie de foto de la primera foto: “Saludando sonriente al público que lo aclama con entusiasmo, el presidente Olaya se dirige al palacio de La Carrera [...] para recibir la colosal manifestación de que fue objeto. Lo acompaña su esposa y su hija doña María, el presidente electo de la república, los ministros de guerra, educación, obras públicas, industrias, agricultura y hacienda, y el doctor Eduardo Santos.” Pie de foto de la segunda: “Esta fotografía muestra sólo un aspecto de la gran muchedumbre que en la Plaza de Bolívar aclamó ayer delirantemente al doctor Olaya Herrera. Puede verse al fondo una mínima parte de las banderas que, en manos de las delegaciones de todos los municipios del país, desfilaron ante el palacio de La Carrera en la manifestación de ayer.”

¹³⁹ La nota que acompaña a esta imagen dice lo siguiente: “La llegada de los restos del doctor Olaya Herrera.” Texto de abajo: “Presentamos a nuestros lectores la más completa información gráfica sobre el majestuoso homenaje nacional que se le ha tributado a los restos del doctor Olaya Herrera. Nuestros reporteros gráficos, Ramos, Gaitán y Montoya supieron captar con excelente sentido los momentos culminantes del fúnebre desfile.

En esta página agrupamos los siguientes episodios:

En la parte superior a la izquierda, el momento en que se inicia el desfile de la Estación de la Sabana por en medio de la guardia de honor que forma la Escuela Militar. Encabeza la marcha la alta oficialidad del Estado Mayor General del Ejército.

En segundo plano y en primer término, los doctores Eduardo Santos, candidato a la presidencia de la república, doctor Carlos Lozano y Lozano, presidente de la cámara de representantes; Alberto Lleras



50 - *El Tiempo*. Página 12, 21 de mayo de 1937.

aparecen en una suerte de Tablero Mnemosyne desplegado por *El Tiempo*. Vemos en estas imágenes una sobriedad civil, que no se desgarraba de tristeza ni desespero, pues sabe que la labor del liberalismo continúa. Vemos también una multitud en la plaza de Bolívar, tranquila y acompañada de soldados de la guardia presidencial. La vida de Olaya no termina con su muerte, pues su gigantesca figura sigue viviendo en la multitud; una multitud conmovida por la muerte del líder, pero tranquila y confiada en el gobierno liberal. No es una masa sombría, peligrosa y revolucionaria, sino una que acepta los márgenes de la plaza de Bolívar y asume el luto con estoicismo.



51 - Jorge Obando, *Alegoría de la guerra contra el Perú*. Propaganda oficial (1936).

Es esta una multitud que sigue sintiendo el peso del gigante de Olaya, aun cuando este haya muerto. Esta forma de representar a Olaya como el hombre que emerge desde las alturas con un cuerpo gigantesco (y, en la vida real, Olaya era una persona bastante alta, midiendo 192 centímetros de

altura), no se restringe a su despedida de la presidencia, como vemos en la *Alegoría de la guerra contra el Perú* de Jorge Obando (1936) [ver imagen 51]. Esta fue una imagen de propaganda oficial del gobierno colombiano, luego de la guerra contra el Perú (1932 – 1933). Las referencias a la divinidad aquí son claras: Olaya, en una nube, toma la bandera de Colombia y

Camargo, ministro de gobierno, en el desfile. En el segundo término la señora Lucía Olaya de Aya y la señorita Olaya Londoño, hijas del ilustre expresidente.

En tercer plano, un cuerpo de cadetes de la infantería de marina y la guardia de honor de la Escuela Militar, en la Estación Central momentos antes de iniciarse el desfile.

En último plano el batallón de infantería Ricaurte presentando armas al descender el cadáver de la estación e iniciarse la marcha.

En la parte superior a la derecha y en segundo plano, un aspecto de la inmensa multitud que recibió los restos del doctor Olaya en Girardot.

En tercer plano el vagón de tren en que se condujo el féretro desde Girardot, artísticamente arreglado. (Fotografía tomada en La Esperanza ayer)”

dirige las fuerzas aéreas (seres alados, casi ángeles)¹⁴⁰ y a la infantería (pequeños hombres oscuros, sin rostro definido), y es acompañado por la frase: “Colombianos: sembramos sangre para que cosechemos gloria.” Esta palabra “gloria” es, en el ámbito cristiano, la “gloria divina” a la cual sólo se puede llegar por medio de la muerte, ejemplarizada en la muerte de Jesucristo quién dio su sangre en el martirio; un martirio que ya había sido predicho por Jesucristo mismo, usando una metáfora sobre el sembrar: Juan 12:24: “En verdad, en verdad os digo que si el grano de trigo no cae en tierra y muere, se queda solo; pero si muere, produce mucho fruto.” Así, la forma apoteósica configura la imagen de Olaya antes y después de morir: bien en la guerra, bien en la manifestación popular. No hay una muerte completa, porque la persona endiosada se endiosa, precisamente, para negar el carácter más propiamente humano y animal: la muerte. Y esta negación no sólo se da alrededor de la figura de Olaya Herrera, sino en las fotografías de la guerra contra el Perú, tomadas desde el lado colombiano, las cuales evitan mostrar los cadáveres. Tenemos fotografías de soldados y artillería, pero no de las acciones que hacían (matar) y padecían (morir).

¹⁴⁰ Esta relación entre el líder y la potencia alada, tan angelical como industrial, ya había sido explotada por Leni Riefenstahl en *Der Triumph des Willens* (1934), en sus tomas de la llegada de Hitler a la ciudad medieval de Nüremberg. Esta relación no debe verse sin recordar la vida de las imágenes grecorromanas alrededor de las representaciones de la Niké [νίκη: victoria, logro], particularmente la Niké de Samotracia (ca. 190 – 200 D.C.). Lo alado como lo victorioso, lo potente y lo divino pasará a la vida de las imágenes cristianas en la figura del ángel, aun cuando en la Biblia no hay un solo pasaje donde se diga que los ángeles tienen alas. Es decir, la imagen que tenemos del ángel no viene del cristianismo, sino de la *incorporación* de ideas cristianas en la vida de las imágenes grecorromanas. Esta idea la trabajó el destacado discípulo de Warburg, Fritz Saxl en su artículo “Rembrandt y la Antigüedad clásica”, en Saxl, Fritz. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Alianza Editorial, Madrid, 1989, pp.267 – 277. De esta manera, volviendo a Olaya, sentimos cómo en la vida de las imágenes de su proyecto político, intiman tradición (cristianismo, ángel) y modernidad (industria, avión), vida espiritual y acción práctica, sin que haya una clara preferencia por ninguna de las dos *alas* que elevarían su popular gobierno. Estas dos alas no fueron, sin embargo, invención suya, sino una herencia que astutamente toma de personajes como Miguel Antonio Caro, quien, como ya dije, une la piedad cristiana (vida espiritual) y la pasión por el mundo romano (el Estado, la ley, la leguleyada).



52 - Fotograma del cortometraje de los Hermanos Acevedo *Candidatura de Eduardo Santos* (1937). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (ACEV 275051), min. 4:25.



53 - Fotograma del cortometraje de los Hermanos Acevedo *Candidatura de Eduardo Santos* (1937). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, min. 4:34.

Esta forma de representar a Olaya Herrera (en el aire, sobre las demás personas) *pervive* luego de su muerte, como vemos en el cortometraje *Candidatura de Eduardo Santos* de 1937, realizado por los hermanos Acevedo, que luego hará parte del largometraje *Olaya Herrera y Eduardo Santos, de la cuna al sepulcro*, del mismo año y los mismos autores. Esta muestra cinematográfica es de las primeras pruebas del cine sonoro en el país, e inicia con una serie de discursos apoyando la candidatura de Eduardo Santos para la presidencia, para el período de 1938 a 1942. Cuando terminan los discursos, vemos una manifestación en el centro de Bogotá, en la Jiménez con Carrera 7ª, en apoyo a esta candidatura [ver imagen 52]. Luego, vuelve a sonar la voz de Santos que dice: “Señores: antes de principiar, he de pedirlos un instante de silencio en homenaje a un varón, cuyo nombre es superior a todo elogio; un instante de silencio en honor de Enrique Olaya Herrera.” La toma, que

miraba desde arriba, pasa a una toma más cercana a la gente y, al lado de ella, un montaje en forma de óvalo con el rostro sonriente de Olaya Herrera [ver imagen 53]. De nuevo, el iniciador de la República Liberal aparece por encima de la multitud, con su rostro definido y un aura que le diferencia de los demás. Al terminar este “instante de silencio”, volvemos a las tomas de la multitud, esta vez en lo que parece ser la Plaza de Bolívar de Bogotá. Este breve montaje del rostro de Olaya en medio de la multitud lo muestra no como una figura aislada o un político encerrado en un palacio, sino como el precursor de la política de masas en Colombia. Por ello, el *fondo* sobre el que emerge su rostro es la multitud, allí es donde habita su identidad política. Es muy interesante cómo el *silencio* al que llama Santos, se ve *habitado* por la imagen de Olaya; casi que se silencia para oír al rostro del expresidente. El cine aquí sirve para mantener con vida

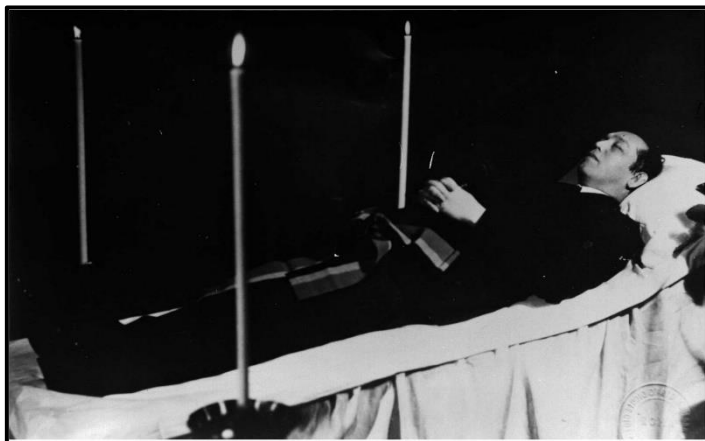
el rostro en movimiento; la importancia de esta toma de Olaya no yace en la representación de un momento concreto: no sabemos si esta imagen fue antes, durante o después de su presidencia, si fue en Bogotá o en el exterior, si ya había ganado la guerra o no. En ese sentido, esta toma del rostro no es *documental*, pues no nos indica el momento en que se filmó; su propósito es más íntimo, es una suerte de recreación o representación de la presencia perdida. Casi que un fantasma moderno, cercano, sonriente, que no tiene el peso del espanto, sino la calidez del recuerdo, ahora traído a nuestra mirada por las maravillas del cine.



54 - Jorge Obando, *Flores para su tumba inolvidable. Lágrimas para su recuerdo doloroso*. Biblioteca Pública Piloto, Medellín. BPP-F-002-0530.

Es importante constatar cómo las formas religiosas alimentan la iconografía tejida alrededor de Olaya Herrera, incluso cuando él fue el presidente que abre a Colombia a la “modernidad”, tras años de hegemonía conservadora. Estas formas no sólo operan de manera indirecta, como la comparación entre aviones y ángeles, sino de manera explícita cuando muere Olaya, como vemos en el fotomontaje de J. Obando, que reza: *Flores para su tumba inolvidable. Lágrimas para su recuerdo doloroso* [ver imagen 54]. Aquí vemos una foto del presidente en funciones, con su banda presidencial, presidido por un gran ángel tras sus espaldas, quien mira melancólicamente hacia abajo y sostiene, en su mano izquierda, una corona de flores. En esta imagen, la figura del ángel puede llevarnos a un entorno de piadosa religiosidad familiar, ligada con el “ángel de la guarda”; pero el impulso *modernizador*

sigue palpitando, como vimos anteriormente en la relación entre ángel y avión. El avión, como lo más avanzado en tecnología civil y militar, es, en la historia de Colombia, uno de los orgullos del avance técnico, representado por la Sociedad Colombo-Alemana de Transportes Aéreos (SCADTA) la cual, junto a Bavaria, era la fuerza científica alemana que impulsaba el país hacia el futuro. Pero el avión moderno que respalda a Olaya en la guerra deviene ángel de la guarda cuando muere. Dos figuras aladas que parecen ser arrastradas por el torbellino del progreso y, a la vez, detenidas por la gravedad católica. Claramente, esta relación con ángel busca entender a Olaya desde una vida *más allá* de la muerte: las alas del ángel le elevan. Es decir, no hay una muerte total y por ello, como era de esperarse, también este cadáver fue retratado bajo la forma



55 - Fotografía Rodríguez, *Funeral de Olaya Herrera* (1937). Biblioteca Pública Piloto, Medellín. BPP-F-009-0780.



56 - Hermanos Acevedo. *Funerales de Olaya Herrera* (1937). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. ACEV 275037.



57 - Hermanos Acevedo. *Funerales de Olaya Herrera* (1937). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. ACEV 275037.

de la muerte que duerme [ver imagen 55]. No sobra hacer énfasis, de nuevo, en la posición en diagonal del cadáver y la almohada que levanta su cabeza. Es importante tener en cuenta que esta almohada no cumple ninguna función práctica, para el tratamiento del cadáver o para la conservación del cuerpo, sino simbólica: ya no se usa para evitar una posición incómoda del cuerpo, pues el cuerpo ya no siente, sino para seguir

dando la ilusión de vida reposada. Es decir, el cadáver *podría estar* sin sábanas ni almohada, podría estar en el suelo o en una superficie rígida, dado que este cuerpo ya no tiene necesidad de las comodidades del cuerpo vivo. Sin embargo, se le retrata con una almohada, porque la intención no es mostrar un cadáver, sino un cuerpo que descansa. Entonces, ángel y sueño no son dos formas contradictorias de entender la muerte de esta persona, sino dos momentos de su muerte: el descanso y el ascenso; la partida corporal y la presencia en espíritu y recuerdo.

Toda la historia de Olaya Herrera está mediada por la constante presencia del *movimiento*: desde su enrolamiento en la Guerra de los Mil Días, pasando por su labor como embajador y sus viajes de campaña, hasta el viaje de sus restos, que partieron de Roma, pasaron por cuatro países y varias

ciudades colombianas, y finalmente llegaron a Bogotá. En este movimiento entra el problema

de la técnica, que va desde la infraestructura del país (no por nada el aeropuerto de Medellín, fundado en 1932, lleva el nombre de Olaya Herrera), hasta la *imagen en movimiento*. Así, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano guarda un importante acervo de material fílmico sobre Olaya Herrera, incluido el cortometraje de los Hermanos Acevedo, *Funerales de Olaya Herrera* (1937), donde vemos los movimientos del féretro del expresidente, algunos de ellos reales peripecias [ver imágenes 56 y 57], donde asciende y desciende de barcos, monta en carros y pasea por la multitud. Es un movimiento que depende de un avance técnico, pues sus restos se han movido por diversos medios terrestres y marítimos. Y esta exposición del movimiento del féretro no sólo sirve como muestra de la importancia del político, sino también del sentimiento popular. Como dice la narración de este cortometraje: “El cuerpo del eximio estadista, del repúblico modelo, del potente propulsor que nos condujo de victoria en victoria; con el cariño de quien ha perdido algo muy suyo, de todo, cada uno pretende ser el primero en colocar personalmente y sobre el ataúd sus flores.” Ello nos demuestra que, si bien las imágenes del cadáver y los funerales de Herrera salen de la esfera del retrato familiar para proyectarse hacia la escena pública,¹⁴¹ esta escena tiene que ser caracterizada de manera cuidadosa, no como un espacio impersonal, sino, volviendo a las palabras de la película, como posibilidad de un *cariño personal*, que siente cada persona en particular. El paseo del cadáver implica tanto una muestra del poder político, como una oportunidad de la sociedad para participar en un evento solemne y conmovedor: la muerte del líder. Y esta muerte es mostrada no sólo en Bogotá, sino en varias ciudades de Colombia, como Buenaventura, Cali, Calarcá, Ibagué y Girardot. Una muerte que une la nación, pues en los *Funerales de Olaya Herrera* “se narra desde la llegada del féretro en barco al puerto de Buenaventura, hasta los puñados de tierra de

¹⁴¹ Esta es la lectura que hace Ana María Henao Albarracín de la *Flores para su tumba...* de Jorge Obando [imagen 69]. “Del ex presidente Enrique Olaya Herrera existe también una fotografía mortuoria tomada durante su funeral por Fotografía Rodríguez. Este retrato mortuorio difiere de aquel tomado como recuerdo de un ser querido, como es el caso del retrato privado, pues se trata del registro de un hecho para un público masivo. [...] En la fotografía mortuoria de un personaje público no se perseguía una “estetización” del recuerdo. Al contrario, la muerte se presenta en toda su crudeza, sin la pretensión de embellecer la imagen.” Albarracín Henao, Ana María. “Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia”, *Universitas Humanística* No.75 enero-junio de 2013, p.352. La afirmación “la muerte se presenta en toda su crudeza” es, creo yo, incorrecta. En ningún momento vemos en imagen la experiencia corporal del cadáver de Olaya, en términos de putrefacción o, cuando menos, de no-idealidad; es decir, en un estadio que no sea el del dormir o el de estar acompañado por un ángel. ¿Cómo puede ser una “presentación cruda” aquella acompañada por un ángel de la guarda? Por el contrario, aquí la imagen pública continúa con las formas de la representación familiar, en términos de endulzar la experiencia trágica de la muerte, desde el marco ideal de la muerte cristiana, que niega una muerte total y cruda.

todos los departamentos que cubrieron el ataúd en el Cementerio Central de Bogotá.”¹⁴² Unión física de la tierra de los departamentos de Colombia *sobre* un cadáver. A diferencia de otros funerales, concentrados en una sola ciudad, este fue un evento realmente *nacional*, lo cual es profundamente llamativo pues, en vida, Olaya Herrera había apostado a la unidad nacional desde, por lo menos, dos fuerzas: la guerra contra el Perú y la imagen cinematográfica. La primera fuerza tuvo efectos claros, hasta el punto que el archiconservador Laureano Gómez, en 1932, pronunciase la famosa frase: “Paz, paz en el interior; guerra, guerra en la frontera contra el enemigo felón.” El conflicto bipartidista cesó durante un momento, para abrazar la causa nacional de la defensa del territorio; este cese fue inédito en la historia del país, pues las disputas políticas se habían desarrollado, a lo largo del siglo XIX y XX, a partir de abiertas guerras civiles o de soterrados conflictos regionales. La segunda fuerza es menos obvia, curiosamente menos visible, pero aparece de manera explícita en una grabación sonora que hace Olaya Herrera en 1929, cuando era embajador en Nueva York en los estudios de *Fox Movietone*, para el Cine Bolívar. En esta grabación dice:

“Contemplar el desarrollo siempre creciente de la patria es una de las satisfacciones más hondas que puede tener el espíritu colombiano. Y a una distancia, y precisamente porque la distancia es más grande y se aumenta por consiguiente el amor entrañable hacia la patria; a una distancia, digo, se siguen día por día esos movimientos de progreso, de desarrollo y de civilización que está sintiendo y palpitando Colombia. Este mismo... esta misma transmisión de la palabra a distancia, de la imagen al través de los mares —en lo cual Colombia es uno de los primeros países suramericanos en aprovecharlo, pues, según me han informado, es Colombia uno de los primeros a donde ha llegado esta maravilla del cine parlante— demuestra que nosotros estamos en posibilidad de aprovechar todas estas grandes maravillas de la civilización y del progreso humano. Confundamos pues nuestros esfuerzos en uno solo: hagamos de las diversas regiones de Colombia, como efectivamente lo son, una sola alma y un solo espíritu.”¹⁴³

¹⁴² Sinopsis de *Funerales de Olaya Herrera* (1937) hecha por la *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano* [código de barras de la película: ACEV 275037]. Consultado en la página web: <https://catalogo.patrimoniofilmico.org.co/>.

¹⁴³ Esta alocución es parcialmente citada al comienzo del libro: Martínez Pinzón, Felipe. *Editar en Colombia en el siglo XX. La Selección Samper Ortega de literatura colombiana, 1928-1937*. Ediciones Uniandes y Editorial UTadeo, Bogotá, 2019.

La imagen cinematográfica en general y la imagen de estos funerales en particular cobran, entonces, tanto un valor documental en la historia de cine nacional, como un valor profundamente político a favor del proyecto liberal. Desde el mandato de Olaya Herrera (gobernante entre 1930 – 1934), el cine cumplirá una función innovadora en la acción política liberal, así como había sucedido, casi veinte años antes, con la fotografía durante el quinquenio de Rafael Reyes (gobernante entre 1904 – 1909) y, casi veinte años después, con la televisión durante la dictadura de Rojas Pinilla (gobernante entre 1953 – 1957). Estos tres momentos son cruciales a la hora de entender la vida de las imágenes en la historia de Colombia. No es casualidad que estos tres gobiernos, que dieron importancia a la imagen como nunca antes en el país, fueron momentos de quiebre: Rafael Reyes fue llamado dictador, por haber gobernado 5 años y no 4; Olaya Herrera rompe con la hegemonía conservadora; Rojas Pinilla ejerce un poder dictatorial que quiebra el poder constitucional, apoyado por sectores “moderados” del Partido Conservador, para contener la febril movilización popular desatada el 9 de abril de 1948. Imagen y ruptura en el devenir político: relación íntima en la historia colombiana.

En la década de los 30 en Colombia sólo se realizaron tres largometrajes, dos de los cuales fueron los documentales: *Colombia victoriosa* (1933), de los hermanos Gonzalo y Álvaro Acevedo Bernal, y *Olaya Herrera y Eduardo Santos, o de la cuna al sepulcro* (1937), de Gonzalo Acevedo Bernal y Carlos Schroeder. El primero se refiere a la guerra contra el Perú, el segundo a la campaña presidencial de Eduardo Santos. El cine en Colombia ya había incursionado en los terrenos de la política liberal desde su primer largometraje, *El drama del 15 de octubre* (1915) de Vincenzo di Doménico, sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe, hasta *Rafael Uribe Uribe o el fin de las guerras civiles en Colombia (Caminos de Gloria)* (1928) de Pedro J. Vásquez. Sin embargo, estos eran largometrajes que se hacían desde un sector político diferente al que estaba en el gobierno. Es hasta la presidencia de Olaya, cuando el largometraje es usado como herramienta política del gobierno. En los dos documentales de 1933 y 1937 no vemos un ideario liberal opuesto al gobierno, sino una forma de ejercicio político que coordina disposiciones estatales y producciones cinematográficas, desde una esquina política definida. Se podría decir que la película *Garras de oro (Alboradas de justicia)* (1926) de P. P. Jambrina, que representa el dolor patrio ante el robo de Panamá, ya había sido un ejercicio similar al que se da con Olaya; pero ello no es tan así, pues *Garras de oro* se limita a presentar el dolor de toda Colombia, sin tomar partido por una posición política clara. Los largometrajes y cortometrajes de los hermanos Acevedo, por su parte, son abiertamente liberales y se entienden como instrumento crucial del “progreso” y la “modernidad” de la República liberal. Ya no se

trata de lamentar el pasado (muerte de Uribe Uribe, robo de Panamá) o de presentar dramas tomados de la literatura (*María* de 1922, dirigida por Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro; *Aura las violetas* de 1924, dirigida por Pedro Moreno Garzón y Vincenzo di Doménico); ahora el cine toma posición, se instala en el presente político y retrata los acontecimientos de la actualidad. Es un cine rápido, de calle y fugacidades; de multitudes, gritos y banderas, a diferencia de las tomas de estudio, con guiones, actores y luces. Con Olaya se abre la posibilidad para que el cine, como actor político que mira y es mirado, salga a la rapidez de la calle y tenga como uno de sus protagonistas a la *multitud anónima*, donde no se distinguen actores o actrices individuales.¹⁴⁴ Así, el cine es otra vuelta de tuerca en la política de multitudes, sobre la cual se asienta la legitimidad de Olaya, la cual pervivirá *más allá* de su propia muerte, dado que su cadáver y su imagen siguen moviéndose y usándose después de su muerte. Cuando en 1937, luego de la muerte de Olaya, vemos su rostro sonriendo sobre la multitud, lo que experimentamos es una verdadera *Nachleben*: una vida posterior, una *afterlife*. No es solamente una *sobrevivencia*, pues este expresidente no sobrevive a la muerte, sino una *pervivencia*, es decir, una vida que implica una muerte anterior; una vida que vive *después* de la muerte. La imagen en movimiento, entonces, sigue jugando con las formas del cuerpo que niegan una muerte total, abren la posibilidad a que Olaya siga sonriendo y actuando luego de morir.

Aquí doy un paso atrás y pregunto: ¿pero con qué tipo de política se relacionaba el cine durante la República Liberal? Era la política institucional, pues la violencia bipartidista, que cobró y seguía cobrando muertos en el país, es invisibilizada en estas imágenes en movimiento. Es decir, incluso cuando la cámara sale del estudio, ella sigue trabajando bajo los marcos de un guion: esto se muestra, esto no; esto es buen progreso que debe filmarse, estas son violencias atávicas que pertenecen a la Colombia “profunda”, que no debe salir a la luz. Esta decisión de mostrar y no mostrar puede ser entendida desde diversos puntos de vista, como los órganos de

¹⁴⁴ Para profundizar en el contexto de esta situación ver el texto “Enrique Olaya Herrera”, en: Mora Forero, Cira Inés; Carrillo Hernández, Adriana María. *Cuadernos de Cine Colombiano No.2: Acevedo e hijos*. Cinemateca Distrital, Instituto Distrital de Cultura y Turismo; Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, 2003. Allí se dice: “Los Acevedo registraron las actividades de Olaya Herrera en múltiples oportunidades. Lo hicieron, por ejemplo, en las tradicionales carreras del hipódromo de la calle 53, que se convirtió en punto de encuentro de la sociedad bogotana. La presencia de los camarógrafos en este tipo de eventos provocaba la afluencia de una gran cantidad de público, motivado tal vez por la posibilidad de aparecer en las películas. Esta situación producía en el público un doble deleite: la expectativa primero ante un posible registro de la cámara, y la posterior asistencia a las salas para tratar de verse o reconocerse en las pantallas.” Op. Cit. p.27.

censura exteriores y las decisiones propias de los directores. En Bogotá, a partir del Decreto 171 de 1927, se establecen una serie de medidas regulatorias referidas a los espectáculos públicos, entre las cuales destaca la conformación de una Junta de Censura, que se ocupará de revisar obras teatrales y cinematográficas. Este Decreto se basa en la ley 72 de 1926 “Sobre facultades al Municipio de Bogotá”, en especial en su Artículo 7, donde se consagra: “Acordar lo conveniente a la mejora, moralidad y prosperidad del Municipio, respetando los derechos de los otros y las disposiciones de la Constitución y las leyes. La reglamentación de los juegos permitidos y lo concerniente a la moralidad y espectáculos públicos también corresponde al Concejo.”¹⁴⁵ La posibilidad de la presentación de una película estaba ligada de manera directa a lo que las autoridades entendían por “moralidad”, la cual era, bien se sabe, la “moralidad cristiana” como más adelante se hará explícito. Y la defensa de esta moralidad se hacía por medio de la policía, como leemos en el Artículo 1 de Decreto 171 de 1927: “Desde el primero de enero del presente año, los espectáculos públicos que se celebren en la ciudad, estarán bajo la especial vigilancia de la policía, para el efecto de la conservación del orden y de dar garantía al público que concurra, como a la empresa respectiva.”¹⁴⁶ La fecha del Decreto es importante, pues nos indica que éste cobijó a las producciones cinematográficas que se dieron durante la República liberal, incluyendo los films a los cuales aquí me he referido. Y esta regulación enfatizaba explícitamente el comportamiento que el público debía tener, como se ve en el Artículo 4: “La autoridad que presida el espectáculo [junto con la Policía Nacional] podrá ordenar que se suspenda la función en caso de que ocurriere algún desorden grave, y si se trata de exhibición cinematográfica y en los momentos en que esté pasando una película, ocurriere algún desorden, hará suspender inmediatamente la exhibición de ella hasta que se reestablezca el orden.” Y más adelante:

“*Artículo 26.* Toda persona que concurra a los espectáculos públicos, está en la obligación de guardar dentro del recinto respectivo, la debida compostura y circunspección. Es absolutamente prohibido proferir voces y gritos, palabras obscenas o injuriosas y en fin, ejecutar cualquier acto que pueda ocasionar desorden, molestia a terceros o perjudicar a la empresa. *Artículo 27.* Durante la representación de cualquier clase que sea, no podrá permanecer ninguna persona de pies dentro del recinto del salón donde aquella se verifique, excepto los empleados y la policía.”

¹⁴⁵ Diario Oficial. Año LXII. N. 20360. 30, Noviembre, 1926. p.1. Consultado en: <https://www.suin-juriscol.gov.co/> (Consultado en 13/08/2022).

¹⁴⁶ Decreto 171 de 1927, Archivo de Bogotá, Signatura Topográfica: 304.14.01.01.05.02.164.

Estas disposiciones legales indican cuál debía ser el comportamiento en una sala de cine. Personas tranquilas, pacientes, domesticadas, que no profieren ni voces ni gritos, ni “palabras obscenas o injuriosas”. Un público en silencio y concentrado, que sale ordenadamente de la sala de cine, evitando aglomeraciones y desórdenes. La sala de cine es, entonces, un lugar de disciplina, donde el silencio cumple una labor fundamental. Pero, ¿de dónde viene esta necesidad de silencio?, ¿qué voces se quieren acallar? Podemos pensar que esta imposición del silencio es un hecho *normal* en cualquier teatro donde se lleve a cabo una “representación artística”. El silencio demuestra respeto y concentración, esa es la manera en la que *siempre* se ha visto cine. Pero este pensamiento es completamente falso, como vemos cuando Federico Fellini, en *Roma* (1972) y *Amarcord* (1973), recuerda su experiencia en las salas de cine, en la Italia de los años 30. En estos recuerdos, la sala de cine no es un lugar de quietud y tranquila aceptación de la imagen, sino espacios donde se interpela a la imagen, se juega con los amigos, se grita, se pelea, se lanzan cosas al aire, se entra y se sale; también el espacio donde la oscuridad cómplice permite encuentros sexuales, fantasías, juegos eróticos devanados en compañía de la imagen compartida tanto por el adolescente, como por el hombre que usa el cine para dormir. ¿Será que todo este erotismo era el que se quería evitar con el anterior decreto? Seguramente sí, dada la importancia que tenía la “moralidad” para las disposiciones legales en Colombia. Pero el erotismo puede ir más allá de los roces con la desnudez, y va hacia el murmullo subversivo, de la conspiración política, como vemos en *Hangmen Also Die!* (1943) dirigida por Fritz Lang, y escrita por él mismo en compañía de Bertolt Brecht. En una de las escenas iniciales de la película, vemos cómo el *espacio de la sala de cine* es un espacio para esconderse, para fundirse en la multitud, *independientemente* de lo que se esté proyectando. Las imágenes bucólicas acompañadas por la música de Smetana no dictan el comportamiento de las entusiasmadas personas que, poco a poco, riegan la noticia del atentado contra un oficial nazi. Hablan sin ser vistos, son invisibles cadenas de transmisión, habilitadas por la organizada oscuridad, en la sala de cine, en pleno día. Es un espacio abierto para hacer cosas que no se pueden hacer en la calle como, en este caso, celebrar la vulnerabilidad de la dictadura nazi. Es un espacio donde se niega la responsabilidad individual, donde no hay dolientes ni criminales definidos, sino una masa sombría pero no taciturna, donde se diluye la culpabilidad, donde la gente es, como se dice en esta película, el *unkown soldier*.

Estas muestras de comportamientos diversos nos iluminan, desde la oscuridad de la sala, lo que se buscaba evitar con la reglamentación precisa del comportamiento frente al cine. Y es esta

una reglamentación que hermana con otras formas de comportamiento, que también requieren que la persona esté sentada y en silencio: asistir a misa, asistir a un funeral, escuchar a la autoridad paterna, etc. La sala de cine, si bien es un espacio de innovación y modernidad, busca ser organizado a partir de formas convencionales de respeto silencioso. La base de esta normatividad no es exigida por el cine en sí para “ser mejor apreciado”, sino por una moral precisa, que emerge en diversas partes de la sociedad y que responde directamente a una concepción religiosa y clasista. Por ello, no sólo se obliga a las salas de cine que se tengan sitios de preferencia para “familias o personas honorables”, sino que, como dice el Artículo 24: “La empresa destinará para cada función, dos palcos de honor de primera categoría, para la Presidencia de la República y para la Alcaldía, en toda clase de funciones.” Aun cuando estas autoridades políticas no vayan, las sillas vacías, que presentan su ausencia, serán muestra de una vigilancia constante ejercida sobre el público. Vigilancia que también recae sobre la película misma, por medio de las Juntas de Censura: Artículo 43: “Las juntas de censura evitarán el que las empresas les hagan a los libretos de las obras o a las películas adulteraciones que comprometan el mérito artístico y literario de éstas. Pero las juntas por razones de moralidad, quedan autorizadas para hacer las supresiones que estimen indispensables.” Si bien aquí las *razones de moralidad* quedan un poco en el aire, sobreentendiendo que lo único moral es aquello que estipula la Iglesia Católica, en el Decreto 388 de 1938, que reglamenta las Juntas de Censura, se especifica un poco más:

“Artículo 18. b) – Que sólo podrán ser aprobadas para funciones infantiles, las vistas de leyendas, viajes, historias, cuentos y escenas risibles y aquellas en que no se trate de delitos y escenas pasionales, y c)- Que no será permitida la exhibición de películas que importen directa o indirectamente ultraje o ridículo de las autoridades, ni películas que ofendan el sentimiento patrio, nacional o extranjero, la moral, las buenas costumbres o la religión. También debe abstenerse la Junta de dar el pase a aquellas películas que carezcan de sentido artístico.”¹⁴⁷

Este decreto es firmado por el liberal Germán Zea, de la liberal Universidad Libre, quien, ese mismo año, firmará el Decreto 391 de 1938 que define los miembros principales y suplentes de la Junta General de Censura de espectáculos públicos, entre cuyos principales encontramos a Jorge Zalamea Borda y a Joaquín Tamayo, y como suplentes a Eduardo Caballero Calderón y

¹⁴⁷ Decreto 388 de 1938. Archivo de Bogotá, Signatura Topográfica: 304.14.01.01.12.01.84.

Víctor Mallarino.¹⁴⁸ Entonces, la censura no era llevada a cabo por escondidos curas retrógrados, amparados en Savonarola y Torquemada, sino por destacados miembros de la intelectualidad liberal, los cuales debían prohibir películas que influenciaran con “delitos y escenas pasionales” a la infancia, así como el “ultraje o ridículo de las autoridades” o la ofensa de “la moral, las buenas costumbres y la religión.” De esta manera, cuando miramos las películas sobre Olaya Herrera aquí referidas, no sólo *miramos sus imágenes*, sino que también *miramos una forma de mirar*.

Quizá una idea precisa de Nietzsche nos ayude a entender la presentación de la muerte en las imágenes tratadas alrededor de Olaya. En la entrada 188 de *Más allá del bien y del mal* [*Jenseits von Gut und Bose*], se indica que la “naturaleza” [die „Natur”] que hay en toda moral es la que enseña el *estrechamiento* o *angostamiento* de la *perspectiva* [Verengerung der Perspektive].¹⁴⁹ No hay, entonces, una moral que *lo vea todo* y todo lo acepte en su mirada, sino que siempre hay filtros, estrechamientos de perspectiva, que dan una mirada particular y, de una u otra manera, limitada. En este caso, en el caso de la censura sobre el cine, ¿qué busca evitar este estrechamiento de la perspectiva, tanto desde el condicionamiento del público, como desde la censura de las imágenes? Se evita, entre otras cosas, la relación peligrosa con el desenfreno carnal, con las pasiones, con lo sucio, lo *mal visto*. Todo aquello que pueda conmover las bases de las “buenas costumbres” se evita, es decir, se evita todo aquello que pueda “inflamar” los sentimientos, bien carnales, bien políticos. Se busca un espectáculo público tranquilo, medido, contenido, que se escape del lado febril de la realidad, donde se evite lo dionisiaco, los extremos de amor y muerte, las escenas de “sexo y violencia”, como anuncian evitar, hasta el día de hoy, los noticieros en Colombia. Así, si bien Olaya Herrera es un político de multitudes, la multitud aquí no es *aglomeración* desorganizada, sino, más bien, es un público recatado y obediente. Y la muerte del líder debe ser aceptada de esta misma manera: en silencio, en desfile organizado, en imágenes que niegan la carnalidad rota del cadáver y, en cambio, muestran las líneas rectas del féretro.

La moral que miramos en los anteriores fotogramas nos muestra, de manera inconsciente, sus límites: el revés de estas imágenes serían las putrefacciones negadas dentro del féretro, las

¹⁴⁸ Decreto 391 de 1938. Archivo de Bogotá, Signatura Topográfica: 304.14.01.01.12.01.87.

¹⁴⁹ Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Bose*. Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter. München, 1999, §188, p.109. Edición española consultada: Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Ediciones Orbis, Madrid, 1983, §188, p.118.



58 - Gumersindo Cuéllar, *Funeral de Enrique Olaya Herrera. Foto 12* (1937). Colección fotográfica Gumersindo Cuéllar, BanRep.



59 - Gumersindo Cuéllar, *Funeral de Enrique Olaya Herrera. Foto 6* (1937). Colección fotográfica Gumersindo Cuéllar, BanRep.

multitudes precarizadas, las fracturas en el Partido Liberal, los problemas de seguridad en Bogotá. Toda esta conflictividad social se niega y se presenta la imagen de la muerte del líder como una imagen *respectable* que debe ser vista en silencio, en medio de un escenario pacífico. En silencio como se atiende una misa: hay que respetar también al cadáver, un cadáver que anda, como diez años antes ya había andado Monseñor Herrera Restrepo (en 1927) y como, un año más tarde, andaría Jiménez de Quesada (en 1938). Eventos todos que fueron registrados por Gumersindo Cuéllar, cuya perspectiva, desde la fotografía, coincide con la que miramos en los hermanos Acevedo: respeto a la institucionalidad, muestra de la fuerza del Estado y el próspero camino de religiosas y progreso. Tomemos por ejemplo la foto 12 de la serie de Cuéllar sobre estos funerales [ver

imagen 58], allí vemos una interesante unión entre poder terrenal y espiritual. El cadáver de Olaya se eleva por encima de todas las personas vivas, la mayor parte de ellas disfrazadas con pomposos atuendos militares, mientras, en una suerte de palco a la derecha, la gente mira el espectáculo. Las columnas del Capitolio se alzan, se elevan protegiendo a la comitiva, mientras atrás, en imagen rota por estas columnas, sospechamos las formas interrumpidas de la catedral, ya no en sombra como dentro del Capitolio, sino golpeadas por la luz solar. Olaya entra desde la Plaza de Bolívar, por medio de columnas jónicas de este edificio, cuya primera piedra fue puesta el 20 de julio de 1848 por Tomás Cipriano de Mosquera, decidido enemigo de la iglesia. Vemos aquí, de nuevo, una apoteosis civil: las líneas de las columnas elevan al cadáver, mientras los mortales caminan hacia adelante. Pero este es sólo un movimiento del baile de la perspectiva de Cuéllar, que debemos entender en conjunto con la religiosidad [ver imagen 59]. La orientación de la mirada cambia aquí dramáticamente: ya no estamos en el tranquilo juego

de luces diurnas y tenues sombras; aquí con la iglesia hemos topado, con la iglesia y sus duras sombras de interior. Aquí no se entra, sino que se sale, se desciende en hombros cansados de héroes de la patria, quienes se dirigen hacia dos ruedas. Desciende Olaya de la iglesia hacia la representación de la Fortuna: la rueda que cambia, que es caprichosa y juega con nuestras vidas: nos eleva y nos tira al suelo. En una imagen [73] tenemos la seguridad de la piedra que respalda a Olaya, la apoteosis civil; en la otra [74], tenemos la fugacidad de la rueda y la oscuridad de la iglesia: la humildad espiritual. Esta polaridad respecto al *destino* (bien lo seguro, bien lo caprichoso) fue estudiada por Warburg en el Tablero 48 de su *Atlas Mnemosyne*, donde se despliegan tres fuerzas principales: la rueda de la fortuna (lo impredecible, somos esclavos del destino); la fortuna como vela (el trabajo, podemos hacer algo, pero no asegurarlo todo); la fortuna como sometida por el copete (la posesión, somos dueños de nuestro destino). Esta última forma de la fortuna es aquella que incorpora la orientación propiamente capitalista y esclavista: hacer que la naturaleza obedezca, romper selvas e ídolos para que avance el progreso. Pero dicha orientación es ajena al espíritu que rodea a Olaya y a sus funerales, pues, como hemos visto, el progreso y la modernidad siempre estuvieron al amparo de la Iglesia, es decir, dispuestas a dejar en manos del Sagrado Corazón la fe que no tenemos en nuestro propio trabajo.

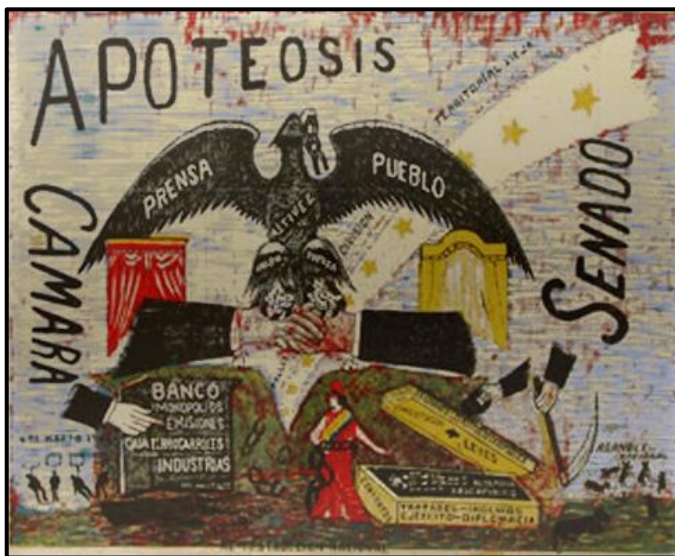
Es en esta exposición de la muerte, donde vemos que el ala oligárquica del liberalismo no dista, como diría Gaitán, del ala oligárquica del Partido Conservador. Por ello, no es de extrañar que las formas que toma Bogotá para honrar a Olaya no difieran —como vemos explícitamente en la mirada de Cuéllar, que es una mirada institucional— de las formas que tomó para honrar los restos de Jiménez de Quesada [ver imágenes 60 y 61]. La calle adornada, la perspectiva que une cables, iglesia e industria alemana y que, además, despliega unas curvadas líneas de perspectiva: las líneas del tranvía. Cuando hablé de esta toma referida a Jiménez de Quesada, el peso yacía en el pasado indígena y la fuerza católica, aquí, cuando nos referimos al Partido Liberal, otro elemento surge: el tranvía, que aquí se ve cómo guía de la moderna movilidad urbana, pero que, años más tarde, será destruido por las turbas liberales del 9 de abril de 1948, quienes sentían en este medio de transporte un símbolo más de la oligarquía. En estas fotos de Cuéllar, muerte y tranvía coinciden pacíficamente: el tranvía (dispositivo de modernidad) da el camino para que pase el féretro; en el Bogotazo, por el contrario, la muerte desata la terrible



60 – Gumersindo Cuéllar, *Funeral de Enrique Olaya Herrera. Foto 2* (1937). Colección fotográfica Gumersindo Cuéllar, BanRep.



61 – Detalle imagen 75.



62 – *Un panorama nacional. El Ciclón Bogotá. 1909.* Primera policromía que se publica en la prensa colombiana.

potencia telúrica que no quiere ser dirigida más por esta falsa modernidad. En 1948 explotó lo que Gaitán llamaría la “vieja raza indígena”, que destruye las líneas domesticadas (cables, tranvía), y desata la temible, imprevisible agilidad de la serpiente.

Pero, ¿es necesario irnos hasta 1948 para sentir las fuerzas telúricas reprimidas en estas representaciones de la muerte? No necesariamente. Como ya se vio, la palabra “apoteosis” se usa para describir la reacción popular y masiva ante Olaya Herrera; sin embargo, en 1909, en la primera policromía en la prensa colombiana, ya había aparecido una representación de la apoteosis bastante diferente [ver imagen 62]. Un ave, que más que cóndor es chulo, parece devorar a una persona, mientras asienta sus garras en dos manos enrojecidas, las cuales se levantan sobre una mujer con cadenas rotas, parada al lado de un féretro abierto. Sin querer entrar en los detalles, que se sumergen en la inestabilidad política del último año de mandato de Rafael Reyes, lo interesante aquí es ver cómo una misma palabra tiene una imagen completamente diferente. Ya no es una imagen de victoria o modernidad, sino de un pacto

macabro, íntimamente ligado a una muerte trágica: sangre, ave de carroña, cadáver en el pico de un animal, sangre, féretro abierto, guadaña. ¿Sería este tipo de apoteosis algo extraño a los

tiempos de Olaya?, ¿fue acaso su gobierno un interrumpido tiempo de paz? Para nada, y ello se muestra en la primera página del libro *La violencia en Colombia* (1962), en el primer capítulo llamado “Antecedentes de la violencia”: “Colombia ha venido sufriendo el impacto de una prueba desde 1930, agudizada en 1948, a la que, por sus características siniestras, se ha denominado «la violencia».”¹⁵⁰ Al triunfo liberal, que rompe con la continuidad de gobiernos conservadores, responde la violencia bipartidista en departamentos como los Santanderes, Boyacá, Cundinamarca y Antioquia. En este año de 1930, tras la victoria de Olaya, “empezó a reabrirse el abismo” de las guerras civiles.¹⁵¹ Esta información la corroboramos en el Archivo Germán Guzmán Campos, de la Universidad del Valle, donde se encuentran diversos documentos que narran la barbarie de esta época. Cada uno de estos documentos refuta, página a página, la artificial tranquilidad que rodea a la muerte de Olaya, presentada por los Acevedo, el periódico *El Tiempo* y Gumersindo Cuéllar. Tomemos sólo un ejemplo: la carta que el señor Pedro Perico García, desde el bando conservador, escribe desde Bucaramanga, el 10 de junio de 1932, al Excelentísimo Sr. Dr. Dn. Rafael Afanador y Cadena, en Pamplona, donde habla de los hechos del “domingo pasado”, donde “una horda salvaje” se alborotó en el pueblo, donde “la chusma cobarde pedía a grito herido las cabezas de los párrocos”; esta “chusma” llegó hasta la propia casa de Pedro Perico, donde “despedazaron hasta las imágenes de Jesucristo.”¹⁵² Gritos en vez de silencio, imágenes religiosas destrozadas en vez de respeto ante las autoridades eclesiales. ¿Pero hasta aquí llega la refutación de la tranquilidad del cadáver descansado? No, pues también el gobierno de Olaya lidió con la Guerra contra el Perú, donde destacaron las muertes tanto por combates, como por enfermedades de la selva. Y, por último, para ir a la carnalidad propia del cuerpo de Olaya, dentro del mismo ataúd yace la experiencia carnal que las imágenes oficiales quieren esconder: la putrefacción de la carne. Luego de 4 meses viajando, algunas veces en zonas de altas temperaturas como Buenaventura, no es plausible que el cuerpo de Olaya hubiese permanecido intacto. El paso de los viajes, los indeseados movimientos de la piel y el decaimiento propio de la carne ya debían ser visibles, también el olor sería evidente. Todo ello se oculta en las líneas simples del ataúd.

¹⁵⁰ Campos Guzmán, German; Fals Borda, Orlando; Umaña Luna, Eduardo. *La violencia en Colombia*. Tomo 1. Alfaguara S.A., 2010, Bogotá. p.37.

¹⁵¹ Expresión usada por Roberto Urdaneta Arbeláez, ministro conservador de Olaya Herrera, citada en *Ibd.* p.39.

¹⁵² Archivo Histórico Germán Guzmán Campos. Universidad del Valle. Archivo Arzobispal de Nueva Pamplona. *Conjunto cartas sobre hechos violentos Santander, 1932*. “Carta de Pedro Perico García a Rafael Afanador y Cadena.” p.2.

Para ser fieles a una imagen, fue necesario movilizar una serie de lugares y tiempos, a veces corriendo el riesgo de caer en el dato erudito y sin aparente conexión. Pero ese es un riesgo que es preciso enfrentar, pues entender la muerte no es entender un hecho aislado, sino una compleja relación de prácticas sociales, que a veces tienen conexiones inesperadas. Así, el estudio de la muerte no es sólo de la muerte, sino una apertura a genealogías de prácticas que, aparentemente, carecen de historia. En este breve escrito sobre Olaya Herrera nacieron vagas indicaciones para una genealogía, en Colombia, de la oscuridad, del estar sentado, de la iconoclastia, de la censura, de las líneas, de los gritos, del silencio. Toda una serie de fuerzas que deberían, en un futuro, tejerse, jugar con ellas, romperlas y abrirlas a nuevas perspectivas. Enfrentarnos a ellas siempre con un ánimo de inversión, que busque poner las vidas sobre la muerte. En las fotografías sobre el cadáver de Olaya vemos cómo su cadáver era un peso sobre las personas vivas: una memoria, un símbolo, un poder político individualizado, que sumerge en el olvido de las personas vivas, perdidas en la multitud.

De la República Liberal nos llega una tendencia a entender las luchas “buenas” como luchas “aliadas” a la institución. Como dice Mauricio Archila, este régimen llevó a cabo un conjunto de *prácticas integradoras* del movimiento sindical, las cuales, hasta el día de hoy, ha relegado a las expresiones sindicales contra-institucionales a la sombra.¹⁵³ Ahora, lo que se impone no sólo a nuestra mirada sino a nuestros cuerpos, es romper con esta integración en una tranquilidad institucional, domesticada. Abrirnos a los gritos y al dolor. El film *Funerales de Olaya Herrera* tuvo un elemento sonoro innovador: un “sonido propio que incluye incluso efectos de sollozos.”¹⁵⁴ Y estos sollozos no chocan contra el silencio requerido ante la muerte, son sollozos que hacen parte del silencio, de la intimidad conmovida, pasiva, melancólica. Lo que nos debe golpear es que estos silenciosos sollozos hayan sido más ruidosos de los gritos

¹⁵³ Archila, Mauricio. “La clase obrera colombiana (1930 – 1945)”. En Tirado Mejía, Álvaro (Director Científico y Académico). *Nueva Historia de Colombia* Tomo III. Planeta, Bogotá, 1989. La cita completa es: “La huelga de los taxis rojos de Bogotá, agosto de 1934, se convirtió en paro de transportes en la capital del país. La solidaridad observada en los conflictos, así como la radical movilización de los huelguistas, ponían contra la pared las prácticas integradoras del régimen de «concentración nacional» de Olaya Herrera.” p.249. Esta pretensión institucional se fortalecerá con López Pumarejo: “En contraste con los años 20 y comienzos de los 30, el movimiento sindical ya no estaba al margen de la acción estatal, sino que se integró ella en aras de una política de apoyo al bloque progresista encabezado por el presidente Alfonso López.” p.257.

¹⁵⁴ *Funerales de Olaya Herrera*. En *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano*. Op. Cit.

que anunciaban la Violencia. A veces un sollozo suena más que un grito. Tenemos que ser cuidadosos para escuchar estos gritos subterráneos, silenciados, escondidos en archivos, inadvertidos por la historia, la imagen y la sonoridad oficial. Gritos explícitamente prohibidos en la sala de cine, como dice el Decreto 171 de 1927, del Municipio de Bogotá. “Es absolutamente prohibido proferir voces y gritos, palabras obscenas o injuriosas y en fin, ejecutar cualquier acto que pueda ocasionar desorden, molestia a terceros o perjudicar a la empresa.” Pero ¿es este silencio un silencio *ex nihilo*?, ¿podemos abrirlo a la historia?, ¿podemos hacerlo hablar? ¿Qué pasaría si, al igual que hace Warburg con las imágenes, las cuales, al juntarse en un tablero, develan fuerzas desapercibidas cuando las miramos en soledad, juntamos los silencios? Pues parece ser que el silencio en la sala de cine despliega su fuerza macabra cuando lo disponemos al lado de otro silencio, noventa años antes. El artículo 35 del Código Penal de la Nueva Granada de 1837 decía: “[...] los que levantara[n] la voz pidiendo gracia, ó que de cualquiera de otra manera ilegal intentara[n] suspender la egecucion de la justicia, serán castigados como reos de sedición.”¹⁵⁵ Dos silencios ante dos espectáculos, ¿qué los une, qué los separa? ¿Qué relación perversa se establece aquí entre cine y pena de muerte?¹⁵⁶ Y si el silencio en la sala de cine se instancia en el silencio concreto ante un film sobre un funeral, ¿qué sucede? ¿Qué se busca silenciar? Y el silencio, ¿sólo importa como negación del sonido? No, aquí el silencio impuesto es, en última instancia, una inactividad corporal impuesta. Ambas disposiciones legales quieren negar la actividad de la gente, su posibilidad de acción, su independencia del espectáculo y su deseo de intervenir ante la imagen. Ambos silencios quieren mantener al público quieto, domado, inmovilizado por la dictadura de lo que ven frente a ellos. Con ello, no sólo refuerzan la ligazón entre público e imagen, también rompen la solidaridad entre el público mismo. Niegan los murmullos, las quejas, los coqueteos, los roces y los estremecimientos de la piel. Abren la oscuridad, pero niegan lo erótico. En cuanto a la pena de muerte, ella es la expresión radical y silenciosa de la violencia justiciera contra el mal; es como San Jorge que mata al dragón, como el *San Jorge* que dará nombre a uno de los cines más famosos de Bogotá, construido en 1938 como muestra de la modernidad capitalina. Pero San Jorge fue cediendo terreno ante el dragón y, como sentimos en la serie fotográfica de Miguel Ángel Rojas *El Faenza desde las sombras* (1979), los demonios del erotismo tienen posibilidades de ganar, de imponerse sobre San Jorge; los gritos pueden ser

¹⁵⁵ La edición que consulto es: Bernate Ochoa, Francisco y Sintura Varela, Francisco José (editores). *Código Penal de la Nueva Granada Expedido por el Congreso en sus sesiones de 1837*. Universidad del Rosario, Bogotá, 2019.

¹⁵⁶ Otra jugadora en este eventual tablero de silencios sería *La marcha del silencio* (1948) organizada por Gaitán, para protestar contra los asesinatos de liberales.

más escuchados que los sollozos. Pero para ello, es preciso aceptar la sombra, irrespetar la memoria oficial, escudriñar las imágenes del poder buscando dónde pueden ellas ceder. Olaya es un símbolo de luz y modernidad, pero la mirada que busque ver la exuberancia de la vida más allá de las formas oficiales, que dictan cómo vivir y cómo morir, necesita aceptar la sombra, el abismo, la relación inesperada. En este caso, enfrentarnos al hecho que toda esta parafernalia funeraria no era sino la imposición de un bello funeral, que se ubicó en los comienzos de miles y miles de funerales pobres y apresurados, de fosas comunes y desaparecidos, que vendrían con el inicio de la “Violencia” bipartidista y que, por trochas y mochas, llega hasta nuestros días. La muerte de Olaya, entonces, no fue tan tranquila como las imágenes nos inducen a ver; sus líneas no están tan quietas, sus sollozos no son tan callados.



2.6. Anónimo, 100 muertos y 238 heridos en el conflicto de la Región Bananera. Periódico *La Prensa* (14 de diciembre de 1928, Barranquilla)

La sexta imagen del Tablero, que ya pertenece al segundo nivel del mismo, es la primera plana

del periódico *La Prensa* de Barranquilla, que muestra dos fotos y un titular sobre la masacre de las bananeras, el 14 de diciembre de 1928. Ambas fotos son borrosas. La primera foto, de izquierda a derecha, muestra un edificio en ruinas: el techo caído, las ventanas rotas, los escombros en el suelo, y las vagas siluetas de dos personas al lado de este escenario. La segunda muestra ya no un espacio público, sino privado: una habitación desordenada, las camas destendidas, suciedad en el suelo. En medio de las dos fotografías hay un escrito que dice:

“Declaraciones del ministro de guerra sobre la imposibilidad de levantar el estado de sitio. - El director del trabajo declara que el gobernador [José María] Núñez Roca procedió correctamente. Botero Saldarriaga pide que [el líder sindical Raúl Eduardo] Mahecha sea llevado a Bogotá y declare por qué elige los terrenos donde laboran los extranjeros para sus agitaciones.”

Pese a que el titular dice: *100 muertos y 238 heridos en el conflicto de la Región Bananera*, no hay ninguna imagen de todas las personas muertas o heridas. Además, la vaga expresión “conflicto” niega la masacre que el Estado cometió contra el movimiento social y sindical, dejando en el aire la posibilidad de que las víctimas hayan sido tanto civiles como soldados, cosa que no sucedió. Así, si bien hay un choque entre texto (muertos) e imagen (ruinas), hay a la vez una coincidencia en negar el carácter sindical de la lucha y el crimen cometido por el Estado. Las ruinas pudieron haber sido causadas por un vendaval, un incendio o una turba “vandálica”; ellas no tienen un rostro preciso, una identidad personal, sino que son el *resultado*, la imagen *posterior* de un hecho que no logramos ver. ¿Y cuál es ese hecho?, sería, en el contexto de este periódico, el “conflicto”. ¿Y qué se entiende por “conflicto”? Una amenaza al orden público, de ahí que el ministro de guerra declarara la “imposibilidad de levantar el estado de sitio”, y la masacre haya sido declarada como un “correcto procedimiento”, y que se pida la “extradición” del líder sindical Raúl Eduardo Mahecha a Bogotá, para responder por sus

“agitaciones”. De nuevo, la palabra “agitación” niega el peso político de la lucha sindical de Mahecha, disponiéndola en un terreno borroso que puede ser mero bandidaje, sabotaje irracional o cualquier tipo de criminalidad. Como podemos ver, el titular que anuncia muertos y heridos los niega en las fotos (pues sólo muestra ruinas), y justifica su muerte en las citas que hace de las declaraciones de las autoridades civiles.

Hasta donde he podido encontrar, no hay ninguna fotografía de los cadáveres que dejó la Masacre de las Bananeras, cometida por el ejército colombiano, al mando del General Cortés Vargas, entre el 5 y el 6 de diciembre de 1928, en la ciudad de Ciénega. Las fotografías que aparecen en el periódico *La Prensa* son unas de las pocas imágenes que se presentan a nuestra mirada, cuando queremos visualizar este hecho fundamental en la historia de las luchas sociales de Colombia. ¿De dónde parte esta mirada? Desde una perspectiva que es diferente, a nivel político y temporal, de la perspectiva de las víctimas. Política, porque lo que le importa a esta mirada no son las personas muertas, sino la infraestructura dañada. Temporal, porque no había fotógrafos dentro de la multitud, en el momento preciso de la masacre, sino que ellos llegan *luego* de los disparos. No se va a las casas de las víctimas, donde las familias esperan al obrero del banano abaleado por los soldados; no se va a mirar las manchas de sangre en la plaza. Esta mirada, entonces, es contraria al movimiento sindical y sigue los intereses de la compañía bananera, la United Fruit Company (UFC), cuyo sistema laboral injusto fue la causa de la huelga. Los intereses de la UFC enfatizan con precisión la posición que, en la imagen documental que pasará a la historia oficial, configuran su posición de víctima: la compañía fue agredida, sus edificios vandalizados, sus instalaciones incendiadas. Para que esta coincidencia entre el discurso oficial, el titular de *La Prensa* y la perspectiva de la UFC no quede en el aire,

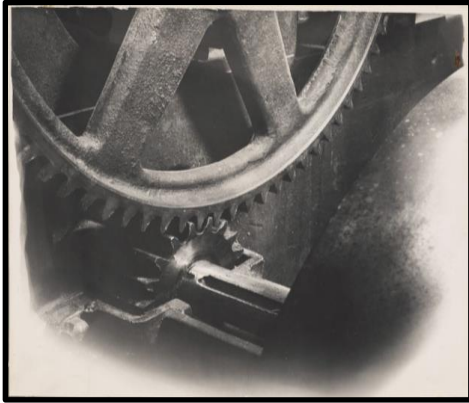


63 - United Fruit Company Photographs (UFC Ph.) 30a, 1925-1955.

es preciso ir y estudiar la mirada que tuvo la misma UFC sobre la Masacre de las Bananeras.

En las *Baker Library Special Collections*, de la Harvard Business School, encontramos el archivo *United Fruit Company Photograph Collection (1891–1962)*, que recoge las fotografías que tomaron los funcionarios de la UFC, en sus operaciones en varios países. Las cajas 30a y 30b están dedicadas a las actividades en Colombia, entre 1925 y 1955, con especial acento en los años 20s y

30s. En la caja 30a se encuentran 80 fotografías que se dedican, sobre todo, a maquinaria e



64 - UFC Ph.30a, 1925-1955. Condition of planer transferred from Honduras to Colombia brought back by J.K. Sims, Feb, 1954.



65 - UFC Ph. 30a, 1925-1955. Clay products plant left section of clay pit, Sevilla, Colombia, 1933.

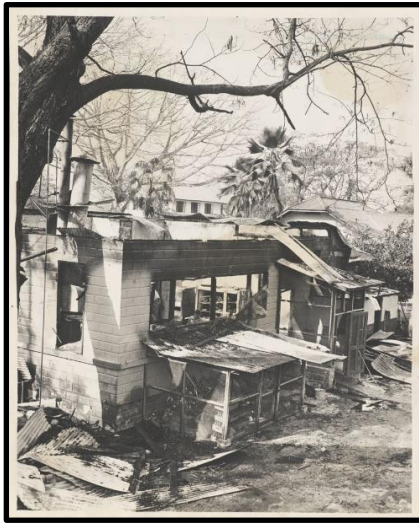


66 - UFC Ph. 30a, 1925-1955. Line commissary, Santa Marta, Colombia, Dec. 1, 1953.

instalaciones; por ejemplo, estaciones de radio [ver imagen 63], importaciones de maquinaria de Honduras a Colombia [ver imagen 64], aunque también se retrata al paisaje [ver imagen 65] y la gente [ver imagen 66]. En esta misma caja, encontramos una serie de fotografías sobre un incendio en Sevilla, que hoy corresponde al municipio Zona Bananera (departamento de Magdalena), ocurrido el 10 de marzo de 1955. Diez fotos en total representan las ruinas que dejaron este incendio, y muestran tanto las ruinas de espacios exteriores [ver imagen 67], como interiores [ver imagen 68]. No sabemos las causas del incendio, pero la descripción de las fotografías, que da el archivo, no puntualiza un hecho de disturbio social, lo cual parece indicar que la causa fue alguna suerte de accidente no intencionado. De nuevo, aquí tampoco hay personas heridas o muertas, lo que importa a la fotografía de la UFC es *dar reporte* de los daños; la fotografía es una manera de informar lo que se perdió y evaluar daños y costos para su reparación. Lejos de ser una imagen inquietante de dolor y sufrimiento, este archivo se centra en la técnica y el cálculo que pregunta: ¿cómo están los materiales, cuáles son sus daños, qué tenemos que reparar? Como en cualquier trabajo que se haga, sobre todo aquel que requiere gran esfuerzo físico y en situaciones climáticas adversas, los accidentes y los daños hacen parte de la ecuación. La imagen fotográfica es el medio de comunicación entre la producción en Colombia y las oficinas en Estados Unidos, para llevar a cabo el análisis de las condiciones reales de la producción: evidencia de que

el trabajo efectivamente se hace, y herramienta visual para la evaluación de éste. Por esta razón, la relación entre estas imágenes se da, principalmente, con los objetos, no con las personas, pues son los objetos (edificios, maquinaria) los que deben ser reparados, las personas no

importan, pues la mano de obra local puede cambiarse por otra y, de hecho, los obreros de banano no eran empleados directos de la UFC, sino subcontratados por intermediarios locales.



67 - UFC Ph. 30a, 1925-1955. Fire destroyed building 805-Sevilla Club and Mess on Feb. 25, 1955 midnight, March 10, 1955.



68 – UFC Ph. 30a, 1925-1955. Fire destroyed building 805-Sevilla Club and Mess on Feb. 25, 1955 midnight, March 10, 1955.

En la caja 30b encontramos 52 fotografías, entre las que destacan siete fotografías (entre la 33 y la 38, y la 40), que son descritas como “showing ruin after revolution [mostrando las ruinas luego de la revolución]”, las cuales fueron tomadas el 10 de diciembre de 1928, es decir, cuatro días después de la masacre, y cuatro días antes del titular del periódico *La Prensa*. Las fotos se refieren a dos poblaciones: Orihueca y Sevilla. Si bien el centro de la matanza fue la ciudad de Ciénaga, el movimiento sindical estaba extendido en toda la Zona, es decir, en todo el territorio dedicado a la explotación de banano, principalmente por la UFC, y había empezado un mes antes:

“El 12 de noviembre de 1928 estalló una gran huelga en la zona bananera de Santa Marta, una huelga masiva jamás vista en Colombia. Más de 25.000 trabajadores de las plantaciones se negaron a cortar los bananos producidos por la United Fruit Company y por productores nacionales bajo contrato con la compañía.

A pesar de tal presión, la United Fruit Company y sus trabajadores no lograron un acuerdo colectivo, la huelga terminó con un baño de sangre: en la noche del 5 de diciembre, soldados colombianos dispararon sobre una reunión pacífica de millares de huelguistas, matando e hiriendo a muchos.”¹⁵⁷

El carácter de la huelga no era menor ni aislado, si tenemos en cuenta que para 1929 “Colombia era el tercer abastecedor mundial de banano, y este producto constituía el siete por ciento de

¹⁵⁷ LeGrand, Catherine. “El conflicto de las bananeras”, en Tirado Mejía, Álvaro (director científico y académico), *Nueva Historia de Colombia*. Vol. III. Planeta, Bogotá, 1989, p.183.

las exportaciones colombianas.”¹⁵⁸ En términos sociales, los obreros del banano no sólo eran de esta zona norte del país, sino que provenían de diversos lugares, bien porque llegaron allí gracias a la Guerra de los Mil Días, bien llamados por la oportunidad de trabajar en las bananeras.¹⁵⁹ Sin embargo, aunque la UFC abrió un campo laboral importante, las condiciones de trabajo y vivienda de los trabajadores eran deplorables, pues sufrían de malos sueldos, hacinamiento y falta de servicios de salud, que contrastaban dramáticamente con las comodidades de los patronos: “Su sentido de la injusticia [el de los obreros] aumentaba por el contraste entre sus propios ranchones y las viviendas confortables con jardines y canchas de tenis de los administradores de la compañía.”¹⁶⁰ En esta situación, los conflictos no sólo se desarrollaban entre la Compañía y los obreros, pues el entorno social de campesinos colonos también se vio afectado por la UFC, dada la pretensión de ésta por sus tierras para el monocultivo del banano, o para la infraestructura que requería esta industria: “Con aquellos [campesinos] que se negaban [a vender sus tierras], la compañía utilizaba la fuerza: desalojaba a los campesinos, entraba ganado a sus cosechas, quemaba sus chozas y encarcelaba a sus voceros.”¹⁶¹

De esta manera, la UFC no sólo generó inconformidad en los obreros, sino en todo el entramado social, desde el campesino con o sin tierra, hasta el comerciante. Pero la situación, de por sí infame, se agrava por un desastre natural:

“[...] en 1927 [un año antes de la huelga], un huracán destruyó 13 millones de matas de banano cerca de Sevilla, causando seis millones de pesos en pérdidas a las plantaciones colombianas de banano. Los cultivadores solicitaron préstamos de emergencia para rehacer sus propiedades y la United los negó, lo que enfureció a los cultivadores y, por primera vez, los unió.”¹⁶²

¹⁵⁸ Op. Cit. p.185.

¹⁵⁹ Cfr. Op. Cit. p.186.

¹⁶⁰ Op. Cit. p.189.

¹⁶¹ Op. Cit. p.191.

¹⁶² Op. Cit. p.198.



69 - UFC Ph. 54, circa 1920s. View of banana farm after blowdowns, Tela, Honduras, June 6, 1925.

Este huracán no fue un hecho extraordinario, pues ya la United había lidiado con esos problemas, usuales en la región caribe, como lo vemos una fotografía [ver imagen 69], que retrata la situación de los cultivos de banano en Tela (Honduras), en 1925. Sin embargo, la destrucción causada por el huracán en Colombia se suma una serie de inconformidades anteriores. La huelga, desde el campo de los trabajadores, se presenta como una acción eficaz para exigir los derechos sociales y laborales violados por la compañía bananera.

Esta forma de protesta tenía profundas raíces en el movimiento social de esta zona del país, pues, como dice Catherine LeGrand: “La actividad huelguística más temprana en Colombia fue iniciada por trabajadores del ferrocarril, del puerto y del río. La zona bananera no fue la excepción: las primeras personas en salir en huelga fueron los trabajadores del ferrocarril en 1910.”¹⁶³ Por ello, no es casual que, en febrero de 1927, el mismo año del huracán, dos representantes del Partido Socialista Revolucionario, María Cano e Ignacio Torres Giraldo, visitaran la región y evidenciaran el ambiente de huelga inminente. Un año después, en febrero de 1928, volvería Torres Giraldo, esta vez acompañado de Raúl Eduardo Mahecha.¹⁶⁴ Así, el 6 de octubre de 1928, la Unión Sindical de Trabajadores del Magdalena, en la ciudad de Ciénaga, aprobó un pliego de peticiones de 9 puntos, donde le exigían a la UFC temas tan básicos como “reparación por accidentes de trabajo”, “habitaciones higiénicas y descanso dominical remunerado” o “mejor servicio hospitalario.”¹⁶⁵ Frente a ello: “La compañía argumentó que la huelga no podía ser vista como un paro legítimo de trabajo, sino como una rebelión contra la autoridad establecida, fomentada por agitadores extraños al conflicto.”¹⁶⁶ El 12 de noviembre de 1928 estalla la huelga. Tanto el gobierno conservador de Abadía Méndez, como el ejército al mando del General Cortés Vargas y la UFC, representada por Thomas Bradshaw, coincidían en sus miradas: la huelga es una revuelta de “comunistas”, influenciados por “elementos extranjeros”, que rompen con el libre derecho de trabajo en la compañía de los obreros

¹⁶³ Op. Cit. p.199.

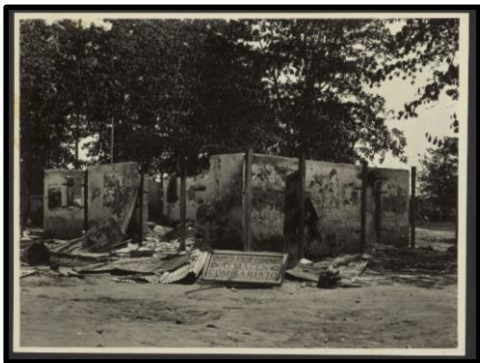
¹⁶⁴ Cfr. Op. Cit. p.201.

¹⁶⁵ Cfr. Op. Cit. p.202.

¹⁶⁶ Op. Cit. p.202.



70 - Ruinas de la oficina de Agricultura de Sevilla, destruida por los huelguistas el 6 de diciembre de 1928. La fotografía fue publicada por el general Cortés Vargas en su libro *Los sucesos de las bananeras*.



71 - UFC Ph. 30b, 1925-1955. Interior view Sevilla commissary showing ruin after revolution, Colombia, Dec. 10, 1928.

pacíficos, y que abren la puerta a los “peligros del socialismo soviético”.¹⁶⁷ Periódicos como *La Prensa de Barranquilla* y el *Diario de la Costa* de Cartagena fungían como reproductores de esta misma mirada, desde el lado de la prensa.

Luego de varias negociaciones infructuosas, el 5 y 6 de diciembre de 1928, el ejército masacrará al movimiento social, reunido en Ciénaga, dejando un número hasta el día de hoy desconocido de personas muertas y heridas. En

los archivos de la United Fruit Company no hay ninguna fotografía referida a los soldados, los cadáveres o los huelguistas. La decisión visual que toma la UFC consiste en retratar la situación *después* de la masacre. Sus fotografías se concentran en los edificios en ruinas y en la infraestructura averiada.

Esta misma decisión será la que adopte el General Carlos Cortés Vargas, en su libro *Los sucesos de las bananeras* [ver imagen 70], y la misma de la edición

del 14 de diciembre de 1928 del periódico *La Prensa*. Compañía bananera, prensa y militares presentan la misma actitud visual concentrada en la ruina, a la hora de referirse a los sucesos de la huelga y la masacre. En los archivos fotográficos de la UFC, las imágenes que se refieren a los “desmanes” causados por los huelguistas son descritas como fotografías “mostrando las ruinas luego de la revolución” [ver imágenes 71, 72 y 73]. Aquí revolución no es entendida como un fenómeno social justo o justiciero, con causas en el modelo social y económico, sino como un accidente propio de estos países atrasados, de gente levantisca y problemática que, al igual que los huracanes, destruyen, de vez en vez, los frutos de la civilización.

¹⁶⁷ Cfr. Op. Cit. pp.204 - 209.



72 – UFC Ph. 30b, 1925-1955. Interior view Sevilla commissary showing ruin after revolution, Colombia, Dec. 10, 1928.



73 - UFC Ph. 30b, 1925-1955. Rear of Orihueca commissary showing safe broken open and cash register remains after revolution, Colombia, Dec. 10, 1928.

Esta
conjunción de
imágenes, que
proviene de
la prensa, del
militar
responsable de
la masacre y
de la
compañía
bananera, nos

muestra una profunda solidaridad de mirada y perspectiva, articulada por un discurso anticomunista, antipopular y focalizada en las ruinas sin cadáveres, en la destrucción sin causas, en el vandalismo sin opresión. Ella asienta sus raíces en dos tradiciones: a) la historia de la imagen de los conflictos en Colombia; b) la actitud científicista de la UFC. Sobre la primera tradición, podemos ver la forma en que Luis García Hevia retrató la *Guerra de las soberanías*



74 – Luis García Hevia, *Iglesia de San Agustín [luego de una batalla en el marco de la Guerra de las soberanías]* (1862). Impreso. Publicada en *El Gráfico*, febrero 25, 1911.

(1860 - 1862) [ver imagen 74]: no cadáveres, no soldados, no armas, no sangre, sino edificios en ruinas, baleados, rotos.¹⁶⁸ La guerra en la mirada de Hevia no es la guerra de la muerte, sino la posguerra de la ruina.¹⁶⁹ Para entender la segunda tradición, es decir, la actitud científicista de la UFC, es necesario seguir profundizando en su archivo fotográfico. Allí veremos cómo la labor de la United era entendida, por ellos mismos, no sólo como una industria de explotación agrícola, sino como todo un proyecto civilizador,

¹⁶⁸ Ver: Gómez Cely, Ángela. “Luis García Hevia, 200 años: la realidad versátil”, en *Cuadernos de Curaduría* 18. Museo Nacional, Bogotá, 2021, p.134.

¹⁶⁹ Esta decisión recorre toda la historia visual de nuestros conflictos hasta nuestros días. La primera edición que saca *El Tiempo* luego del Bogotazo (9 de abril de 1948) se titula: *Bogotá está semidestruida* (primera plana del 12 de abril de 1948). Y las ediciones siguientes siguen la misma lógica, presentando fotos de las ruinas de Bogotá, donde los cuerpos de las personas muertas están ausentes. Siguiendo esta tradición, los medios de comunicación y el gobierno nacional han enfatizado sus imágenes y discursos, referidos a las protestas que vivió Colombia desde el Paro Nacional del 21 de noviembre de del 2019, en los mismos términos: “vandalismo”, “destrucción de la propiedad privada”, “daño a bien público”, “desadaptados sociales”, “daños en infraestructura”, etc.

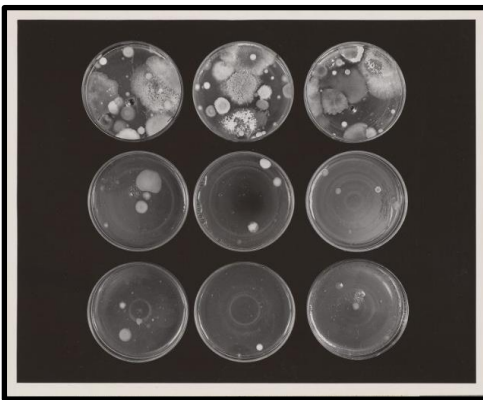
basado en la ciencia y el pensamiento racional. El culmen de este proyecto será la *Escuela Agrícola Panamericana*, también llamada *Universidad Zamorano*, en Honduras, que fue la base de los estudios científicos de la UFC. Además, el órgano difusor de la compañía, el *Unifruitco Magazine*, publicaba artículos de carácter científico de diversas ramas: desde temas de agricultura, hasta antropología.¹⁷⁰

En este contexto, las fotografías de las ruinas tienen otro sentido. Ellas siguen evitando los cadáveres, y siguen presentando el conflicto como un asunto *más allá* del drama del cuerpo y la tristeza personal, para centrarse en la piedra, el ladrillo y el zinc. Pero este enfoque no responde directamente a la historia de la imagen en Colombia, sino a una actitud pragmática del empresario-científico. La imagen es una muestra de los daños que deben repararse, ella da una idea aproximada de los gastos que deben hacerse para la reconstrucción, para continuar con la producción. Entonces, la imagen es un documento que debe ser estudiado por los ingenieros y los encargados del presupuesto de la UFC. Claro, esta imagen sirve como instrumento político para mostrar cómo fueron víctimas de los desmanes de la “revolución”; pero creo que este peso es adicional al sentido original de la mirada pragmática. Por ello, las fotos sobre accidentes (incendio) y desastres naturales (vendavales), coinciden visualmente con la forma en que se retrata la “revolución” en Colombia. La revuelta de las personas se entiende como un hecho *natural* más, sobre el cual debe sobreponerse la producción. Así como la UFC lidia con un paisaje salvaje que tiene que domesticar, también lidia con los salvajes (huelguistas); los obreros latinoamericanos, en la mirada del empresario del banano, siguen los mismos avatares molestos e irracionales de la naturaleza. Por ello, es necesario tanto domesticar al paisaje (por medio del ferrocarril), como a las personas (por medio de la universidad). Ciencia y destrucción de la naturaleza están íntimamente ligadas, y siguen un patrón de mirada que ha sufrido América Latina desde la llegada de los europeos: la mirada “imperial” de los “ojos imperiales”,

¹⁷⁰ Ejemplo de ello es la labor de Doris Stone y William Popenoe. Doris Stone fue arqueóloga y etnógrafa, directora del Museo Nacional de Costa Rica, estudiosa, entre otros temas, de las llamadas “esferas de piedra de Costa Rica”. También Doris Stone fue hija de Samuel Zemurray, conocido como *The banana man* por ser el presidente de la United Fruit Company. William Popenoe fue botánico y agrónomo, funcionario del Departamento de Agricultura de Estados Unidos, trabajador de la United Fruit Company, y primer director de la Universidad Zamorano. Ver: Rosengarten, Frederic Jr. *Wilson Popenoe: Agricultural Explorer, Educator and Friend of Latin America*. National Tropical Botanical Garden, Hawaii, 1992. Y: Ibarra Rojas, Eugenia. *Doris Stone y el Museo Nacional de Costa Rica. Historia social y cultural del siglo XX*. Museo Nacional de Costa Rica, San José de Costa Rica, 2016.



75 - UFC Ph., Tela (Honduras) Box 12, La Lima research department-in the radioisotope room, May 1956.



76 - UFC Ph., Tela (Honduras) Box 12, Figure II - Illustration of fungi ca. 1954.

usando los términos de Mary Louise Pratt.¹⁷¹ Aquí el paisaje salvaje parece estar deshabitado, y las comunidades indígenas carecen de una cultura avanzada. Ellas son parte integral de la naturaleza que hay que domar por medio de la industria y la exploración. No hay conflictos sociales, no hay individualidades o personas con vidas privadas; hay un espacio, una naturaleza, una selva de la cual hay que sacar provecho en forma de quina, caucho, azúcar, banano o coca. Los problemas que se puedan presentar no son problemas sociales, como se dan en las sociedades europeas, sino problemas del paisaje que afectan la producción. No es el conflicto moderno del burgués y el proletario, sino los arrebatos de la *magia* (irracional) *salvaje* (no civilizado), siguiendo las palabras del documental *Colombia magia salvaje* (Mike See, 2015), hecho para el grupo empresarial Éxito. Y este salvajismo, si bien es peligroso, también es fuente de fortuna, de ahí que tanto el escudo de la República de Colombia, como el edificio de la UFC en New Orleans, coinciden en usar el símbolo del cuerno de la abundancia.

Pero este cuerno sólo se abre en la medida en que la *magia salvaje* es intervenida por la civilización, en el caso de la UFC, intervenida por el discurso panamericano, dirigido por Estados Unidos, y solidificado en diversas instituciones como la *Escuela Agrícola Panamericana* (1942), cuyo lema “Labor Omnia Vincit” no deja de recordar la labor del hombre civilizado que tala la selva salvaje; el *Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura* (1942); la *Escuela de las Américas*, inicialmente llamada *Latin American Training Center* (1946); el *Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca* (1948) y la *Organización de los Estados Americanos* (1948), fundada en medio de la sangre, el humo y las ruinas del Bogotazo.

¹⁷¹ Pratt, Mary Louise. *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

Cuando miramos, desde este contexto, las fotos de la producción científica de la UFC [ver imágenes 75 y 76], entendemos la profundidad de ellas: el hombre en el laboratorio quiere sacar los secretos de la naturaleza, estudiando sus enfermedades (hongos) y descomposiciones, para mejorar la producción; el hongo, así como los huelguistas, son amenazas frente a este posible mejoramiento. Por ello, la eliminación del hongo es tan necesaria como la eliminación del sindicalista; pero esta eliminación no la hace la UFC, pues ella deja que el trabajo sucio lo haga el gobierno civil. Esta es una de las razones que explican por qué en sus imágenes no hay cadáveres: ellos no hacen parte de la ecuación para lograr una mejor cosecha; son datos



77 - Protesta en Bogotá por la Masacre de las Bananeras (ca.1930). En: *Colombia a través de la fotografía: 1842 - 2010*. Taurus y Fundación Mapfre, 2010, Bogotá.

sobrantes, consecuencias indeseadas, que no aportan nada a un conocimiento científico sobre la recuperación del ritmo de la industria. Así, las ruinas son más importantes que las personas, pues son las ruinas las que se deben reconstruir, luego del ataque del sindicalismo. Así como el banano es dañado por hongos, así los edificios lo son por los sindicalistas. En ningún caso se muestra la sangre derramada, ello sería una distracción emocional de la labor civilizadora.

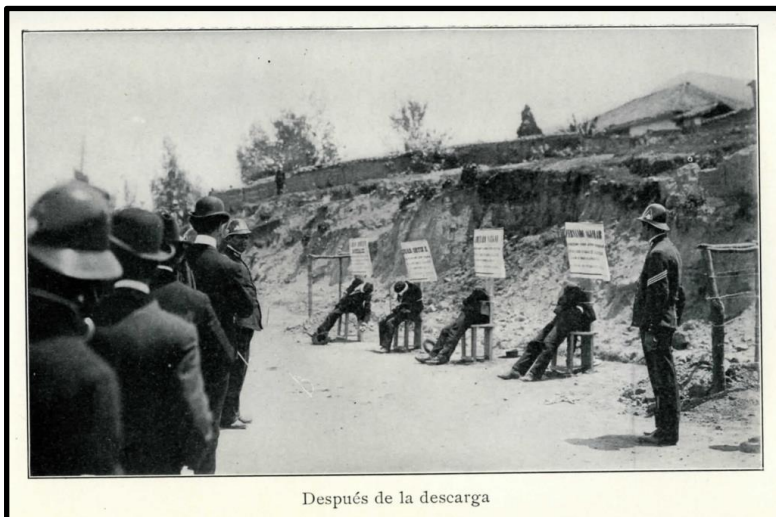
Podemos entender que la UFC haya desplegado esta mirada insensible ante las personas muertas en la Masacre, pero es sorprendente que esta misma actitud haya sido adoptada por el periódico *La Prensa*. También sorprende cómo la imagen de este periódico haya estado presente en las historias que, sobre la Masacre, ocultando otro tipo de imágenes que son la *contracara* de esta insensibilidad. Sobre ello me ocuparé a profundidad en la sección de la *Patoscopía*, pero no quiero dejar pasar una fotografía de la época [ver imagen 77], que muestra una protesta contra los hechos de las Bananeras. Aquí la actitud es diferente, pues la muerte no se oculta, sino que presenta su terrible rostro en forma de calavera: lo que quiso ocultar la UFC lo mostraron los carteles de los protestantes. Es decir, la imagen sobre la Masacre de las Bananeras no es un campo despoblado, sino que, en su momento, estuvo habitado por profundas disputas políticas: mostrar sólo las ruinas implicaba una posición política, diferente a aquella que se decidía a mostrar los cadáveres, bien en imagen, bien en discurso, como hizo Jorge Eliécer Gaitán en su debate en el Congreso sobre esta Masacre, entre el 3 y el 6 de septiembre de 1929.



2.8. Lino Lara, *Fusilamiento contra los culpables del atentado de Barro Colorado contra el presidente Rafael Reyes (1906)*

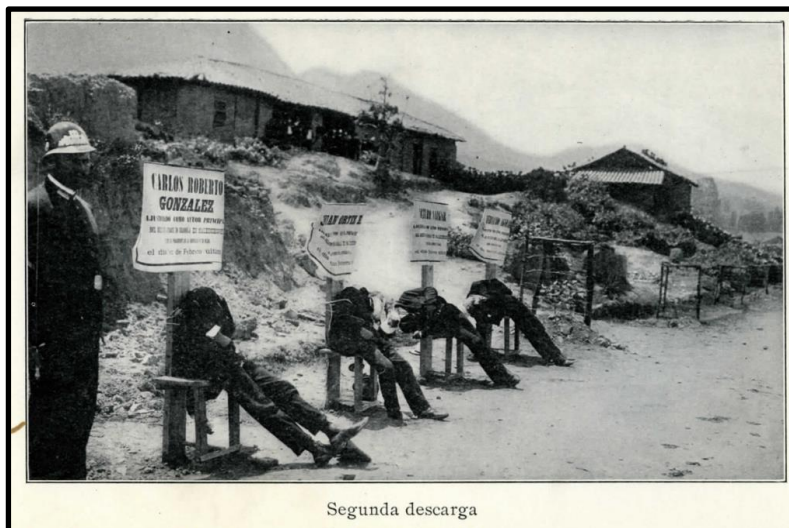
La octava imagen, primera del tercer nivel de mi Tablero, es una fotografía de Lino Lara. Ella hace parte de una serie fotográfica que *recreó*, como en un reportaje gráfico *a posteriori*, el atentado de Barro Colorado

contra el presidente Rafael Reyes (10 de febrero de 1910), y la persecución y el fusilamiento de los culpables. Esta foto es la penúltima de esta serie, donde se muestra el momento preciso del fusilamiento. Vemos aquí un paisaje aparentemente rural. En primer plano hay dos personas: una autoridad civil (con sombrero de copa) y una autoridad militar (con sable y casco). Ellos miran y supervisan el fusilamiento. A la derecha de estos dos personajes hay otra autoridad militar, que tiene el sable inclinado hacia adelante, como si acabase de bajarlo al dar la orden de “¡fuego!”. A la izquierda, vemos nueve o diez soldados con fusiles: la mirada hacia el frente, la culata apoyada en el hombro, el casco bien puesto, la pierna izquierda adelante y levemente doblada, y la pierna derecha tirada hacia atrás y estirada, para soportar el empujón que produce el fusil al ser disparado. Estos soldados están en *acción*, son los que acaban de hacer fuego, y su gestualidad corporal responde a este acto; los otros tres personajes están quietos, no actúan, sino que determinan la acción con sus órdenes (palabras) y la juzgan con su mirada. La mirada de todas estas personas tiene un mismo objetivo. ¿Cuál es este objetivo de la mirada?, ¿hacia dónde se dirigen balas y miradas?, ¿hacia dónde disparan fusiles y ojos? Hacia “los fusilados”, se podría decir, pero no hay ningún fusilado en la imagen; lo único que vemos es una nube de polvo un poco más alta que la autoridad militar a la derecha de la foto. Entonces, si bien la gestualidad de los soldados nos indica una acción presente, la nube de polvo muestra que la imagen llega *después* del hecho: no cuando la bala impacta al supuesto cuerpo del culpable, sino cuando este impacto ya ha llegado y ahora, bien por la caída del cuerpo, bien por el humo del fusil, sólo queda el polvo. El polvo funciona de dos maneras: como forma de mostrar la fuerza de la pólvora y el fuego (el hongo de la bomba, el humillo que sale de la boca del revólver), y como forma de ocultar la carnalidad rota por los disparos. Muestra la fuerza y, a la vez, oculta las consecuencias de esta. No podemos distinguir ninguna sombra que altere la blancura de este polvo levantado; no hay un pie o una mano que sobresalga de esta nube. Todos



los hombres de la foto están mirando, entonces, a una ausencia, a un ocultamiento, a una falta de cuerpo. Ahora, la importancia de la fotografía yace, precisamente, en esta ausencia. La nube de polvo es tanto evidencia como ocultamiento de la muerte, de los cuerpos acribillados. Esa nube es la muerte, ella es el espacio vacío, la hoja en blanco, donde la mirada del espectador ha de tener una labor activa: imaginar, completar lo que sigue, lo que se oculta, lo verdaderamente importante.

78 – Lino Lara, *Después de la descarga*. Tomada del libro: *Diez de febrero*. Imprenta Hispano-Americana, New York, 1907.



El libro *Diez de febrero* (Imprenta Hispano-Americana, New York, 1907) es el lugar donde aparecen estas fotografías de Lino Lara. Son un total de 20 fotografías, de las cuales dos muestran los cuerpos *luego* de las descargas [ver imágenes 78 y 79]. Ellas nos muestran qué había tras la nube de

79 – Lino Lara, *Segunda descarga*. *Ibíd.*

polvo: cuatro personas sentadas en sillas de madera, con trajes negros y camisas blancas, sus cuerpos de frente a los fusiladores, y un cartel con su nombre, que muestra la descripción de su delito y la fecha. Tras las personas hay un pequeño barranco. En ambas fotografías un hombre mira directamente a la cámara [ver imágenes 80 y 81]: es un militar de bigote y tez morena que, a diferencia de las otras personas, muestra con su mirada que es consciente de la cámara fotográfica. Quizá esta conciencia es la que le hace arrugar el ceño, encrespar los labios y lanzarnos una mirada poco amistosa. No es un gesto de orgullo sino de molestia, casi de interrupción. En cuanto a las cuatro personas fusiladas, si bien cada una tiene el cartel con su nombre, no podemos leer claramente estas letras, salvo la del primer condenado: Carlos Roberto González, y para identificar a los demás, hemos de recurrir a los archivos de época:



80 - Detalle de la imagen 79.



81 - Detalle de la imagen 78.



82 - Detalle b imagen 79.

Juan Ortiz, Marco Arturo Salgar y Fernando Aguilar.¹⁷² La identidad de estas personas yace, entonces, en el nombre que está escrito sobre sus cuerpos sin vida. No hay una identidad que esté en sus cuerpos, pues todos visten igual, y todos esconden sus rostros en un gesto de cuerpo caído y doblado. Es claro que los rostros no podían mostrarse plenamente en la fotografía, pues las personas que aquí vemos son actores, no son los verdaderos asesinos. Así, los gestos de los *cadáveres* son realmente *actuaciones* de personas vivas *como si fuesen* cadáveres recién fusilados; imaginamos, entonces, toda la puesta en escena de Lino Lara, indicando a las personas los gestos que deben hacer: los dos de la izquierda tumban su cuerpo hacia la derecha, los dos de la derecha lo tumban hacia la izquierda [ver imágenes 82 y 83]. Hay una simetría en la forma en que los cuerpos caen, así como en el gesto de las piernas: los dos de la derecha estiran las piernas, mientras el primero de

la derecha las estira y las cruza, y el segundo de la derecha las tiene algo recogidas. Todos los condenados tienen los ojos vendados.

¹⁷² Cfr. Trujillo Martínez, Daniel Humberto. *El atentado a Rafael Reyes. Pasiones y orden social en Colombia (1899-1909)*. Tesis de Maestría: Maestría de Historia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2020. Consultada en: <https://repositorio.unal.edu.co/>.



83 - Detalle b imagen 78.



84 - Lino Lara, *Juan Ortiz*.
Ibíd.

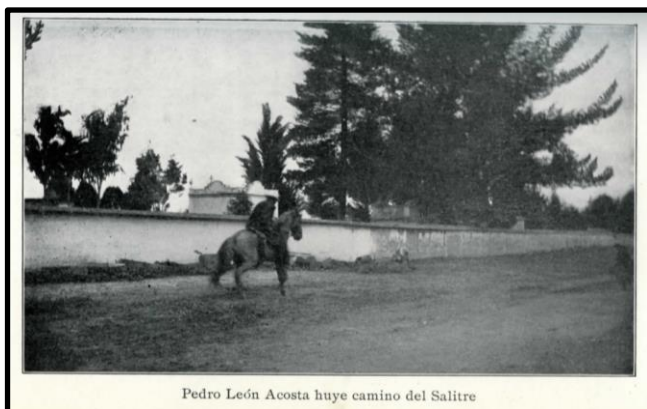
Para retratar los cadáveres, Lino Lara usó actores. No fue él un reportero *in situ*, que hubiese capturado el momento verdadero de la verdadera muerte. Sin embargo, él sí toma fotografías a los culpables, antes de ser fusilados, tal

como aparece en el mismo libro *Diez de febrero*. Tomemos por

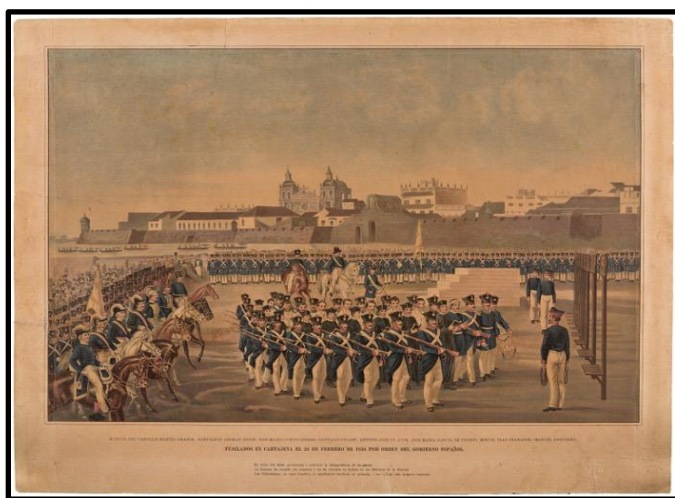
ejemplo la foto de Juan Ortiz, el segundo de los fusilados de derecha a izquierda. Este es un retrato en el que el futuro fusilado aparece de manera casi orgullosa, bien vestido, frente a un fondo blanco que resalta su vestimenta y su rostro [ver imagen 84]. Este retrato del criminal no era una práctica nueva en la fotografía colombiana, como constatamos al ver la foto de Luis García Hevia *Cuadro de los individuos que estrangularon a Joaquín Vega* (1858. Museo Nacional de Colombia, Reg. 3374), y, años después, en las fotos de Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, los asesinos de Rafael Uribe Uribe. La referencia a Uribe Uribe no es casual, pues un año después de su asesinato, en 1915, se estrena la película muda *El drama del 15 de octubre*, donde se reconstruye el crimen.¹⁷³ En 1906 Lino Lara hace una reconstrucción

fotográfica de un fusilamiento con actores y, en 1915, los hermanos Vincenzo y Francesco Di Doménico hacen una película, donde muestran a los *verdaderos* asesinos. En ambos casos, la exposición de la carne, la muerte y el cadáver real es evitada. Y se evita de dos maneras: no mostrando el momento preciso del cuerpo que es impactado, y no mostrando el cadáver real (o, en todo caso, mostrando una imitación). Se pudiese pensar que retratar la velocidad de un disparo, y de la conmoción del cuerpo luego de éste, era difícil dada la precaria técnica fotográfica del momento; pero ello no es del todo cierto, por dos razones. La primera, por cómo Lino Lara muestra la velocidad de los caballos, en las fotografías que recrean la huida de los

¹⁷³ Una reconstrucción fragmentaria de esta película se encuentra en la cuenta de YouTube de la *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano*: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqrzRD9EEb8>.



85 – Lino Lara, *Pedro León Acosta huye camino del Salitre*. Ibíd.

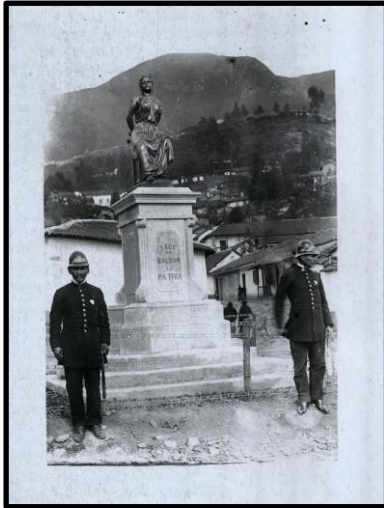


86 - Generoso Jaspe (1851-1944), *Fusilamiento de los próceres de Cartagena* (ca. 1886). Litografía en color. 56 x 72,2 cm. Museo Nacional de Colombia, Reg. 1876.

criminales [ver imagen 85]; la segunda, porque un actor puede actuar tanto como un cuerpo tirado en una silla, así como un cuerpo que cae herido por una bala. Es por lo anterior, que la discusión sobre famosa fotografía de Robert Capa *Muerte de un miliciano* (1936), respecto si es una foto *real* o un *montaje*, puede llegar a tener un sentido histórico, pero no gestual, pues la gestualidad en sí no nos indica, en este contexto, si se trata de un actor o de una persona realmente impactada.

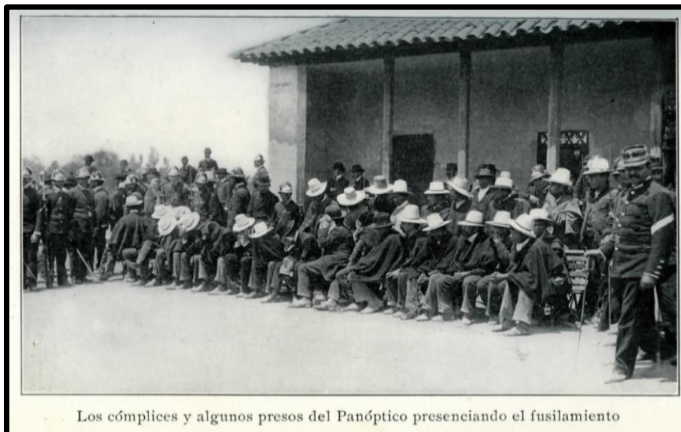
De esta manera, no es descabellado concluir que Lara toma la decisión de ocultar la muerte y el cuerpo roto. Esta hipótesis se refuerza cuando vemos otras formas de retratar el momento preciso del cuerpo fusilado, dentro y fuera de Colombia. En Colombia, veamos, por ejemplo, la litografía del

colombiano Generoso Jaspe (1851-1944) *Fusilamiento de los próceres de Cartagena* (ca. 1886) [ver imagen 86]. En una plaza en Cartagena, los soldados realistas, vestidos de azul, rodean a un grupo de hombres vestidos de blanco y sin gorro, que son acompañados, a su vez, por religiosos vestidos de negro. Este grupo se dirige a una serie de postes, donde asimismo serán amarrados los patriotas, para, posteriormente, ser fusilados. Este grupo de patriotas, religiosos y soldados es rodeado por otra hilera de soldados en la parte de atrás, y de soldados de caballería. En ningún momento vemos algún signo de desespero; los rostros de los condenados presentan rasgos tranquilos y sonrosados, sus cuerpos caminan pacíficamente a la muerte. No hay gritos o desmayos; tampoco hay sangre o disparos, pues lo que vemos es el momento *anterior* al fusilamiento. Esta misma actitud la apreciamos en la estatua de Policarpa Salavarrieta, hecha en 1910 para conmemorar el centenario del grito de independencia, por Dionisio Cortés [ver imagen 87]. De nuevo, asistimos al momento anterior a la tragedia; si bien



87 - Dionisio Cortés (Chiquinquirá, Colombia 1863- Bogotá, 1934), *Policarpa Salavarrieta* (1910). Plazoleta de Las Aguas, Bogotá. Fotografía Archivo de Bogotá Colección Urna Centenaria, fotografía n° 76.

Policarpa, en estatua, esboza un ceño fruncido, el ánimo general de su corporalidad es explícitamente pasivo: manos hacia atrás, sin intención de desatarlas, cuerpo sentado y boca semiabierta, pero no abierta del todo. No es una actitud arriesgada y arrojada, como esperaríamos de la mujer que antes de morir dice: “pueblo indolente distinta sería vuestra suerte si conocieras el precio de la libertad”, frase que se encuentra grabada en la placa lateral derecha del monumento. Esta fotografía, posiblemente tomada por el mismo escultor, tiene una relación muy especial con las fotos de Lino Lara, pues no sólo se refiere a un fusilamiento, sino que se toma cuatro años después de las fotos sobre el atentado de Barro Colorado y, como se evidencia, el uniforme de los militares es igual en ambos registros. Por otro lado, Dionisio Cortés tiene un archivo



88 – Lino Lara, *Los cómplices y algunos presos del Panóptico presenciando el fusilamiento*. Ibíd.

fotográfico que está lejos de presentar a mujeres en gestos pasivos o estáticas.¹⁷⁴ Aun así, pese a esta libertad en imagen, cuando el escultor lidia con la muerte por fusilamiento, sigue la pasividad. Si volvemos al reportaje gráfico de Lino Lara, veremos que la falta de acción y de energía gestual no sólo yace en el cuerpo de los fusilados, sino también de los espectadores, como notamos en la

fotografía que lleva por nombre: “Los cómplices y algunos presos del Panóptico presenciando el fusilamiento.” [ver imagen 88] En esta imagen hay una progresión muy interesante, si miramos de derecha a izquierda: en primera fila, sentados y vistiendo sombreros blancos, algunos presos miran hacia al frente con algo de pereza, pero poco a poco los presos van ocultando sus rostros: primero con ruanas y pañuelos, luego con los propios sombreros. Se pasa de ver a no ver, hasta el punto que uno de ellos, el último de la fila, decididamente da la espalda

¹⁷⁴ Ver las fotografías de Dionisio Cortés, conservadas en la Colección de Arte del Banco de la República: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/artista/dionisio-cortes-mesa>.

al espectáculo del fusilamiento. No solamente no gritan, ni protestan, sino que llegan a negar la última mirada a las personas que van a morir. Pasividad en uno y otro lado del pelotón de fusilamiento.



89 - Cristóbal Rojas, *La muerte de Girardot en Bárbula* (1883). Museo Bolivariano de Caracas.

Esta gestualidad cambia radicalmente cuando vemos un cuadro realizado dos años antes de la litografía de Jaspe, por el venezolano Cristóbal Rojas, llamado *La muerte de Girardot en Bárbula* (1883) [ver imagen 89]. Aquí apreciamos una gran fuerza corporal, con un gesto de gran energía en su caída, que es reforzado por los movimientos fuertes y ágiles de la bandera. Atanasio Girardot (1791 - 1813) muere, alcanzado por una bala realista, al tratar de poner la bandera en el cerro de Bárbula. La decisión de la mirada de Cristóbal



90 - *Fusilamiento de falsificadores de moneda constitucionalista* (Archivo Casasola, INAH, 1915) Consultado en: <https://mediateca.inah.gob.mx>.

Rojas desarrolla una gran potencia: el héroe cae poco a poco, pero mantiene la bandera por encima de su cabeza, la cual forma un arco (que enmarca un azul tranquilo de cielo). Los brazos estirados, las piernas inestables, indican una pronta caída, que lo hermanará con los cadáveres que ya yacen, ensangrentados, en el suelo. Esta es una corporalidad que muestra el

momento preciso del fusilamiento: cuando el cuerpo cede ante la fuerza fatal de la bala. No es un antes (espera) ni después (rigidez),

es el *momento*, el *ahora*, el *instante privilegiado*. Y en este cuadro, nuestra mirada no esquiva la responsabilidad, pues ella parte de la posición del realista que asesina al patriota: tenemos esta imagen, porque estamos parados desde donde miró, apuntó y disparó el realista. Nuestra mirada se activa al tomar esta posición culpable. En fotografía, el ejemplo más cercano a este cuadro es, de nuevo, *Muerte de un miliciano*, y en términos latinoamericanos, están los archivos mexicanos, que guardan una enorme cantidad de fotografías sobre fusilamientos, de los cuales quiero rescatar sólo una: *Fusilamiento de falsificadores de moneda constitucionalista* (Archivo Casasola, INAH, 1915) [ver imagen 90]. Esta impresionante foto es quizá una de las imágenes más *conmovedoras* (*poignantes*: golpeadoras) de la vida de las imágenes latinoamericanas: no sólo se muestra el golpe directo en el cuerpo, sino la velocidad de la reacción de este; una

reacción, más que animal, material: el cuerpo mismo en reacción vertiginosa: el pie derecho levantado, la cabeza que baja, las manos que suben, el vientre que se hunde: el dolor, los ojos expectantes, la boca vacía se presienten en el rostro borroso, en el rostro en movimiento que, precisamente por su rapidez, deja de tener rasgos para tener manchas de movimiento gris. Es un cuerpo borrado en imagen y en carne, y este ágil borramiento nos impresiona, y nuestra mirada no descansa ni se complace, sino que se tiene que se tiene agilizar viendo este cuerpo roto.

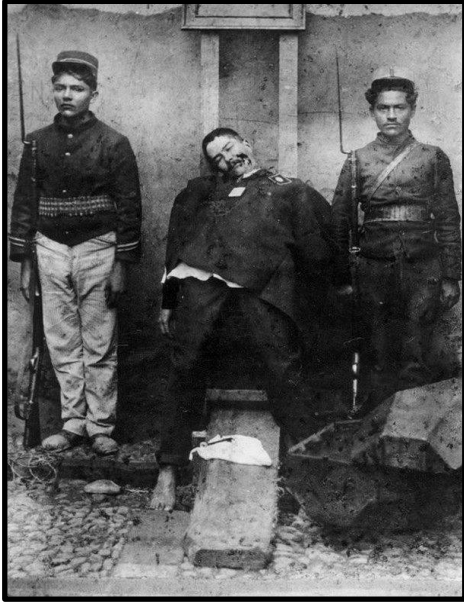


91 - Eugène Disdéri, *Cadavres d'insurgés dans leurs cercueils* (1871), dans le contexte de la *Semaine sanglante et de la répression de la Commune de Paris*. Musée Carnavalet, Histoire de Paris. Numéro d'inventaire: PH4142-202.

La rapidez y la apertura del cuerpo por las balas y hacia las balas no son las únicas formas de mostrar la carnalidad del fusilamiento. En la historia europea del siglo XIX, saltan a la vista las fotografías de los comuneros asesinados, durante la retoma de París, luego de la derrota de la Comuna, en la *semaine sanglante* de mayo de 1871. Hay un extenso registro fotográfico sobre los cadáveres de los comuneros, pero aquí sólo me concentro en una sola fotografía, atribuida a Eugène Disdéri, y llamada *Cadavres d'insurgés dans leurs cercueils* (1871) [ver imagen 91]. Si

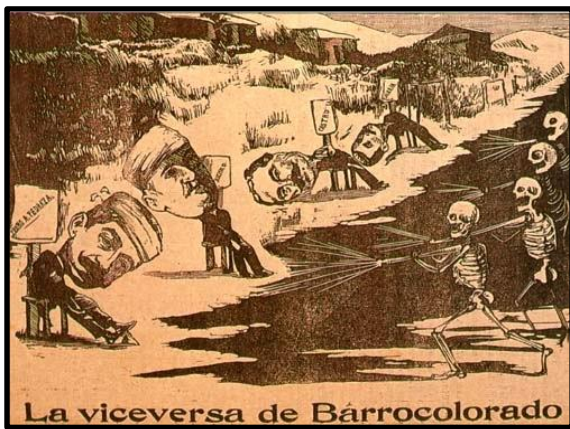
bien vemos en esta fotografía el *después* del fusilamiento, la imagen no es pasiva ni estática: ella nos presenta la degradación de la carne, su más presente e insoportable evidencia de no futuro, de no despertar, de fin real y fatal. Ojos y bocas abiertas, cabezas tiradas hacia atrás, manos espectrales: todo ello nos impacta la mirada; no es una imagen cómoda de ver. Esto nos muestra que, de haber querido Lino Lara representar la muerte de esta forma carnal, hubiese tenido diversas opciones. Pero no lo hizo. Las formas lentas, cuidadas, sin sangre y sin cuerpos peligrosos (abiertos, sufrientes, móviles) son una decisión de su mirada que es, a la vez, la mirada oficial, pues estas fotos son tomadas a petición del presidente Rafael Reyes.

Ahora, no es necesario irnos hasta París para ver un ejemplo de un fusilado, retratado luego de la pena de muerte, en una pose intranquila. Un año antes de las fotografías de Lara, Benjamín De la Calle había producido la imagen: *Fotografía de un fusilado* (ca. 1905) [ver imagen 92].



92 - Benjamín De la Calle, *Fotografía de un fusilado* (ca. 1905) Fotografía tomada de: *Benjamín de la Calle fotógrafo*. Banco de la República, Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales, Biblioteca Pública Piloto. Bogotá, 1993.

El ojo de De la Calle no tiene miedo de la sangre, del rostro individual de la persona muerta, de su cuerpo descoyuntado, que no es el cuerpo de un actor, sino de una persona realmente muerta. A diferencia de Lara, De La Calle toma el riesgo de mostrar una imagen impactante, algunos dirían morbosa, pero en todo caso sincera: no se maquilla la muerte, no se la *actúa*, sino que se la presenta en su incomodidad, en su suciedad y desamparo. Aquí los escoltas del cadáver no son figuras de autoridad que hacen cumplir la implacable justicia; ellos son dos jóvenes perdidos, de desarrapados uniformes y mirada insegura. La muerte no es aquí un espectáculo, sino una cruda y cotidiana realidad, que acaece en un entorno frío y solitario. No es una muerte que muestre la justicia contra la persona mala, ni el consuelo de la persona buena; es una fotografía indecisa, que no toma posición moral, pues se

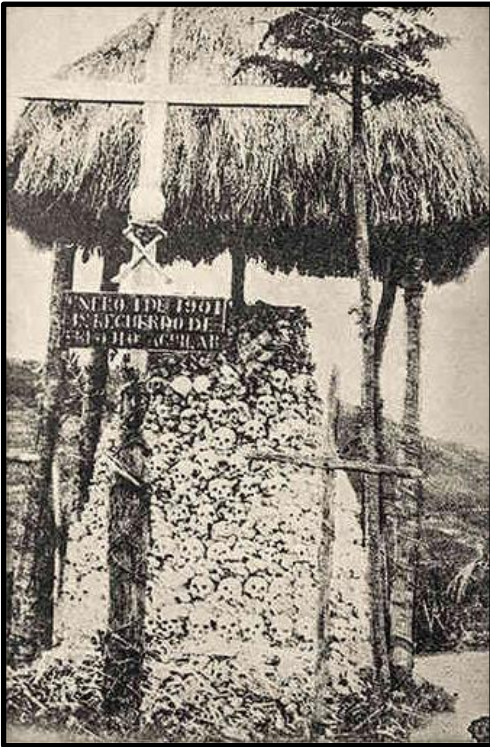


93 - Majol (A. Romero o J.B. Magot?), *La viceversa de Barrocolorado*. Los fusilados por el atentado a Reyes, ejecutan a sus verdugos. En: *Revista Zig-Zag*, septiembre 17, 1909.

queda simplemente en la carne y su muerte. Quizá haya sido esta actitud tranquila de las fotografías de Lara, la que despertó la imaginación del caricaturista Majol para dibujar *La viceversa de Barrocolorado*. *Los fusilados por el atentado a Reyes, ejecutan a sus verdugos* [ver imagen 93]. Donde la *viceversa*, es decir, la *inversión*, no es solo que los muertos fusilen a los vivos, sino que la pasividad de Lara se convierta en la irónica crueldad de la caricatura: los fusilados tienen rostro, sus enormes cabezas caen descolgadas, no hay simetría en su forma de caer, y los esqueletos,

sin carne ni piel, bailan y ríen ante los vivos muertos. Este contraste no sería tan marcado, de no ser por la decidida pasividad de Lara, que no muestra el fusilamiento como lo que fue (un hecho de sangre y dolor corporal), sino como una tranquila puesta en escena.¹⁷⁵

¹⁷⁵ El problema de la puesta en escena es un tema central en la película *Pirotecnia* de Federico Atehortúa (Invasión Cine, 2019), donde se compara, entre otras imágenes, este montaje de Lino Lara con los montajes de los falsos positivos durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez. Se considera, en la historia del cine nacional, que esta secuencia fotográfica de Lara dispone las bases del cine nacional: cine y guerra, imagen y muerte, triunfo en imagen y derrota en cuerpo, fotografía presente y persona



2.9. Amalia Ramírez de Ordóñez, *Loma de los muertos* (1901)

La novena y última imagen es una fotografía tomada por Amalia Ramírez de Ordóñez, en el contexto de la Guerra de los Mil Días, en la *Loma de los muertos*, luego de la batalla de Palonegro (1901), en el municipio de Lebrija, Santander. En la fotografía vemos dos estructuras: una, hecha de techo de palma y palos de madera; la otra, cubierta por la primera, es un osario con incontables calaveras soportadas, al parecer, por una pila de más huesos. Al frente hay dos cruces y un delgado árbol. La primera cruz, de izquierda a derecha, es blanca en la cumbre, y está soportada por un palo de madera, que tiene un cartel, donde alcanzamos a leer: “Enero 1 de 1901. En recuerdo de... [Aguilar?]” Al fondo vemos la colina, donde se

libró la batalla. Los huesos que conforman al osario fueron recogidos de los soldados tanto liberales como conservadores que, confundidos en la muerte, comparten un mismo destino en este monumento. Buena parte de las calaveras que podemos ver dirigen sus huecos visuales hacia nuestra mirada. Bajo la cruz hay también una calavera con dos tibias en forma de X. La

desaparecida, etc. Toda esta serie de reflexiones, que instalan al cine y la fotografía en el mismo terreno que nuestra guerra, nos muestra que la mirada que estudiamos aquí, sobre las imágenes de la muerte, no es una mirada sobre problemas estéticos o imaginarios, sino sobre la forma en la cual la muerte ha sido configurada socialmente, a partir de sus diversas imágenes. Recordando, un momento, la fotografía sobre la Masacre de las Bananeras, es importante anotar que Rafael Reyes sigue mirando a Colombia desde la mirada imperial, que entiende al territorio nacional y a los pueblos indígenas como elementos de un mismo paisaje salvaje que hay que conquistar. Esta mirada de conquistador, explorador y civilizador se ve en sus escritos, como el libro: *A través de la América del Sur: exploraciones de los hermanos Reyes* (Imprenta de Pedro Ortega, México - Barcelona, 1902); o: *Las dos Américas: excursión por varios países de las dos Américas -su estado actual - su futuro* (Frederick A. Stokes Company, New York, 1914). Mirada cinematográfica y mirada colonial aparecen unidas en la concepción de Rafael Reyes, y será esta una actitud que perviva en la historia del cine colombiano, como vemos en el capítulo: “1897-1915 El Cinematógrafo en Colombia: redescubrimiento y conquista de un país”, del libro de Pedro Adrián Zuluaga *¡Acción! Cine en Colombia. Catálogo de la muestra del Museo Nacional de Colombia*. Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2007. Dar imagen a un país no es *retratarlo* meramente, sino *construirlo*; ello mismo sucede con la muerte: las imágenes de Lino Lara sobre cadáveres no son *reproducciones* fieles de la realidad, sino *creaciones* de una forma precisa de morir. Como se ve, la relación entre la prolongación de la guerra, la mirada colonial sobre gentes y territorio, y la forma pasiva de la muerte no son elementos aislados, sino realidades íntimamente ligadas.

X muestra aquí peligro, que recuerda el signo de los piratas. Sobre estas tibias hay una calavera que mira hacia abajo, es decir, mira hacia el letrero que anuncia el *recuerdo*.

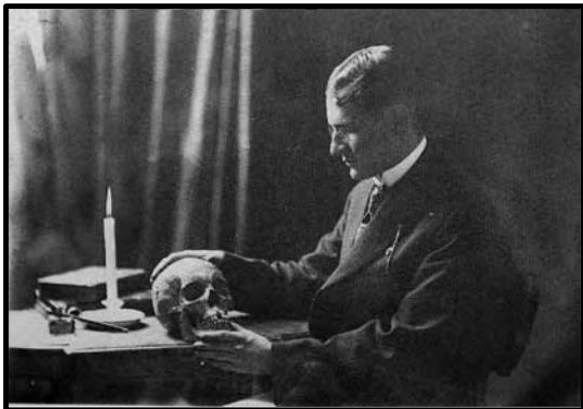
Si leemos la fecha “Enero 1 de 1901” como la fecha en la que se erigió el monumento, sería posible decir que este monumento debió haber sido levantado siete meses, más o menos, luego de la batalla de Palonegro, que tuvo lugar entre 11 y el 25 de mayo (15 días). En alemán, la palabra *das Denkmal*, que se traduce como *monumento*, es una marca (das Mal, que también puede ser *lunar* y *vez*) para pensar (denken). Así, el monumento, en este contexto, no es sólo una estatua que busque embellecer un espacio, o despertar un gusto estético en los sentidos; también está la fuerza reflexiva del pensamiento que debe despertar el *Denkmal*: lo miro para recordar, para no olvidar, para que esa imagen exterior viva en un recuerdo interior. Este monumento en la *Loma de los muertos* sigue precisamente este ánimo: no es un monumento decorativo, tampoco *artístico*, sino una herida, una marca, una mancha, una interrupción en el espacio, que ha de recordar a la persona que lo vea *los desastres de la guerra*, no en una imitación, sino en la más cruda *presentación* de las personas muertas: en los despojos de la vida, más allá de la carne que se pudre y se acaba. En los siete meses que hubo entre la batalla y el monumento, los cadáveres tuvieron el tiempo de limpiarse de carne, de quitar su individualidad facial, de dejar atrás sus uniformes y armas, para quedar en esa *blanquitud homogeneizante* de los huesos. Además, la fotografía no nos permite ver detalles en cada uno de los cráneos, que puedan individualizar su vida o su muerte. Por otro lado, el nombre *Loma de los muertos* es interesante. Aquí la preposición “de” puede significar tanto propiedad (como preposición genitiva) en: “la loma que pertenece a los muertos”, así como se habla de “la habitación de Fulanito”; pero también composición: “el plato de madera”, “el cuadro de los colores brillantes”, como si hablásemos de “la loma de pasto”, “la loma de los huesos”. En ese sentido, el monumento va más allá de las dos estructuras (cabaña improvisada y osario), y se extiende a toda la loma. La loma, es decir un espacio natural, es el monumento, que recuerda tanto por medio de objetos precisos (calaveras), como por el nombre de la loma misma, la tragedia que en ella se vivió. Antes de ser recogidos en el monumento, las calaveras (despojos humanos) estaban confundidas con los despojos materiales de insignias, medallas, botones y botas; las tibias y los órganos no descompuestos seguían desparramados en toda la loma. El osario sería un *detonador* de una serie de dolores que se repartieron en todo el campo de batalla (lo exterior), y que la persona debe recordar (en su interior). La loma era toda ella una gran tumba, es decir, un gran monumento. La relación entre *tumba* y *monumento* no es casual; en la *Vulgata*, “*monumentum*” es la palabra que se usa en los Evangelios para referirse al lugar donde

llevan al cuerpo de Jesús. Así, en Juan 20:1, cuando María Magdalena va al *sepulcro* (monumentum) lo encuentra vacío y sin la piedra que lo cubría. Además, *sepulcro* viene de *sepelire* que son los rituales que se hacen sobre el cuerpo muerto, sobre todo el *sepelio*, es decir, el ritual de *sepultarlo*. De esta manera, las relaciones entre *recuerdo*, *sepulcro* y *monumento* van más allá de las dos estructuras, y se instalan en una profunda tradición cristiana, que modela el recuerdo.

En la fotografía de Amalia Ramírez, todas las líneas son irregulares, es decir, no son totalmente rectas, salvo aquellas que componen la cruz larga y el letrero. Los materiales usados en las estructuras, incluyendo las calaveras, se usan sin desbastar: los palos se cortan y se ponen, sin ningún ejercicio anterior de carpintería. En cuanto al letrero, este parece ser hecho de madera, pintada de negro y con letras en blanco. Está la fecha de cuando, al parecer, se erigió, y la expresión *en recuerdo de...* y lo que podría ser el nombre de una persona. En todo caso, *recuerdo* es el verbo que mejor coincide con la labor social de este monumento, pues *recordar* es, literalmente, *volver* (re) a pasar por el corazón (cor). El recuerdo nos instala en un *loop* temporal, donde no hay progreso sino regreso; donde habitamos otra vez lo que ya sucedió y no lo dejamos ir. El recuerdo es el intento de atrapar, íntimamente, algo de lo que el tiempo se va robando a medida que pasa. Cuando el monumento de la *Loma de los muertos* llama al recuerdo, llama a no olvidar, es decir, a no dejar pasar, a que ese evento se quede presente, aun cuando ya haya *pasado*. Es una forma visual y espacial contra el óxido del tiempo. Ahora, ¿qué es lo que no debemos dejar ir? Dos cosas principalmente: la batalla en particular y la experiencia general de la muerte. Hablemos primero de lo segundo y luego de lo primero. La calavera, en la vida de las imágenes occidentales, está ligada al lema *memento mori*: recuerda que morirás. Desde representaciones romanas del siglo I, hasta nuestros días, la calavera es la imagen de este lema: no vemos una calavera sin pensar en la muerte y, en particular, en *nuestra muerte*. De ahí que cuando un barco mercante veía la bandera pirata (de calavera y tibias cruzadas) temía por su vida, así como debemos temer cuando vemos el mismo símbolo en una botella (veneno) o una alambrada (electricidad). Si tomamos de la botella o tocamos la alambrada *nosotros* moriremos. Los romanos dieron una imagen precisa y de gran fuerza a un motivo que ya venía, cuando menos, desde la filosofía griega. La filosofía sólo tiene sentido en la medida en que somos mortales, y en que esta mortalidad nos genera angustia; si fuésemos inmortales, o si gustosamente aceptásemos la muerte, no habría necesidad de filosofía, tampoco de religión. De ahí, que uno de los personajes más filosóficos de la historia de la literatura, Hamlet, presente, en uno de los pasajes más famosos, un monólogo mientras mira una calavera:



94 - Domenico Fetti, *La Melancolía* (1620). Óleo sobre lienzo, 168 x 128 cm, Museo del Louvre, París.



95 - Melitón Rodríguez, *Luis G. Gómez* (1897). Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-010-0778.

“Alas, poor Yorick! I knew him...” Este carácter retrospectivo y reflexivo, con el cual está relacionada la imagen de la calavera, la conecta con las representaciones de la melancolía, como vemos directamente en el cuadro de Domenico Fetti *La Melancolía* (1620) [ver imagen 94].¹⁷⁶ En la vida de las imágenes colombianas, Melitón Rodríguez nos presenta esta conjunción entre pose melancólica y calavera, en la fotografía: *Luis G. Gómez* (1887) [ver imagen 95].¹⁷⁷ Vemos en esta fotografía un hombre, que parece ser un intelectual (por las gafas y los libros), quien, en la soledad de una habitación, medita.

Ahora, ¿cuáles fueron los hechos de la batalla de Palonegro? En primer lugar, hay que ver las formas de batallar que se dieron durante la Guerra de los Mil Días (1899 - 1902), donde se enfrentaron los rebeldes liberales contra el gobierno conservador. En esta confrontación, el arma preferida fue el machete:

“Machete por la escasez de fusiles. Esta inferioridad se neutraliza buscando siempre la lucha cuerpo a cuerpo [...] donde esta arma cobra su mayor eficacia. El general Avelino Rosas, creador del código de las

guerrillas, dice: «Combatiendo un hombre cuerpo a cuerpo con un machete vale más

¹⁷⁶ Este gesto también aparece en el grabado de Giovanni Benedetto Castiglione *Melancholy: Ubi Inletabilitas Ibi Virtus* (ca.1645 - 6). Además, la calavera es un elemento central tanto en la tradición pictórica de la *vanitas*, de gran fuerza en la pintura flamenca en el siglo XVI y XVII, íntimamente ligada al *memento mori*, así como en los diversos *triumfos de la muerte* tanto medievales como modernos.

¹⁷⁷ Sobre esta fotografía ver: Mondéjar, Véronique. “Impresiones de plata: Discurso e imagen en la obra del pionero de la fotografía Colombiana Melitón Rodríguez”, en *Estúdio*. 2014, vol.5, n.9, pp.120-126. También la fotografía llamada *Anquiliosis Atloide Occ* (s.f.) de Benjamín De la Calle, que se refiere a una calavera vista desde abajo, sigue una representación similar, desde la melancolía y el *memento mori*, de la muerte.

que tres con rifle; combatiendo de lejos, un hombre con un rifle vale más que diez con machete.»¹⁷⁸

A diferencia de las guerras contemporáneas, que se desarrollan desde la distancia impuesta por el fusil, la Guerra de los Mil Días, así como todas las guerras civiles anteriores en Colombia, y como buena parte de nuestro conflicto armado hasta bien entrado el siglo XX, se dieron desde la cercanía del arma blanca, que obliga a un mayor derramamiento de sangre, a unas heridas más abiertas y carnales, en comparación a las heridas de bala. Por ello, si tenemos en cuenta que, durante Palonegro, el consenso histórico nos dice que hubo alrededor de 5000 hombres muertos,¹⁷⁹ no hemos de pensar en cadáveres tranquilos y durmientes, sino en una escena de brutal carnicería. En esta batalla, que duró 15 largos días, una cantidad abrumadora de días para una batalla, las tropas liberales saldrían derrotadas, sellando así la victoria del gobierno conservador, cuya Constitución de 1886, contra la cual se rebelaron los liberales, llegaría hasta 1991. Este es un testimonio del paisaje luego de la batalla:

“Al día siguiente de finalizar el combate, el médico Putnam, de las fuerzas conservadoras, recorre el campo en busca de heridos. Su relato es conmovedor: «En las casas de Palonegro y otras cercanas, fui encontrando heridos diseminados entre los muertos: colombianos entregados a una muerte segura y cruel, sin auxilio alguno, teniendo por cabecera el cuerpo yerto y fétido de un compañero y quizás de su mismo agresor. Allí y más allá, encontré 93 seres humanos que aún respiraban y se movían en lucha gigantesca con la muerte. [...] Los gallinazos nos dejaron a la vista un largo trecho inclinado en que los cráneos humanos, ya sin piel y bañados por los aguaceros torrenciales de la víspera, y colocados los unos al lado de los otros formaban un blanco adoquinado.»¹⁸⁰

Juntemos este relato con otro que habla de la batalla en sí:

“El combate se realiza a la colombiana: con valor, odio y falta de maestría que causan admiración. No son choques frontales de grandes cuerpos, son enfrentamientos de

¹⁷⁸ Villegas, Jorge y Yunis, José. *La Guerra de los Mil Días*. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1978, p.72.

¹⁷⁹ Meisel Roca, Adolfo y Romero Prieto, Julio. “La mortalidad de la Guerra de los Mil Días, 1899-1902”. *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial*. Banco de la República, Cartagena, 2017, p.6.

¹⁸⁰ Villegas, Jorge y Yunis, José. Op. Cit. p.69.

pequeñas columnas de fusileros que se despedazarán lenta y sistemáticamente. [...] Es el infante, el campesino de fusil y machete quien arrastra todo el peso de la guerra. Más que fusil, el machete. Se combate cuerpo a cuerpo y, en estas circunstancias, el fusil de poco sirve. Son cargas de macheteros, desbaratando las columnas enemigas, que al paso de estos soldados enrojecidos por el sol se doblan con la facilidad y rapidez con que se doblan las espigas en la siega bajo el filo cortante de la hoz. Un golpe, dos; a la derecha, a la izquierda y los machetes suben y bajan quebrando huesos, con ruido sordo, metálico.”¹⁸¹

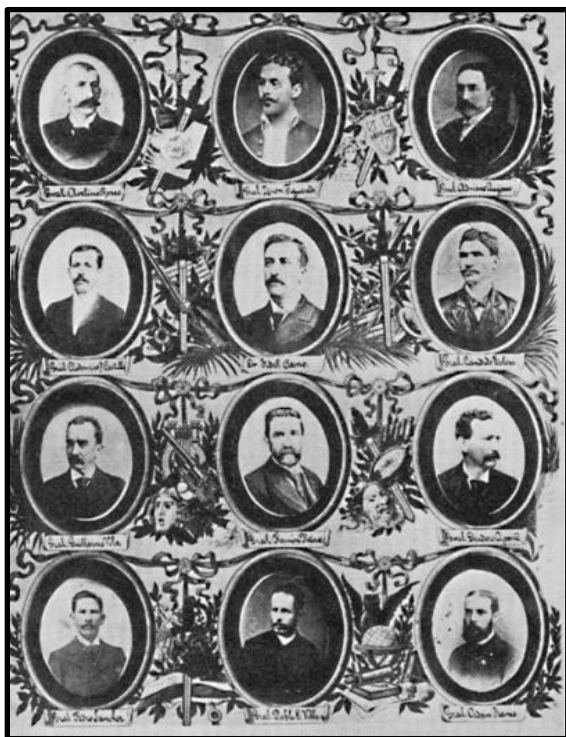
Si volvemos a la imagen de Amalia Ramírez, y la miramos a partir de las citas anteriores, veremos que el *hueso* toma un carácter diferente. Ya no es la superficie blanqueada, melancólica, apilada, sino que es el despojo humano, despojado de la carne por el gallinazo, el sol y la lluvia; es el hueso roto por el machete, por el combate cuerpo a cuerpo, que enfrenta lo material del hierro con la carne y el hueso. Los huesos que vemos en la fotografía tienen una historia de muerte violenta, aun cuando esta foto nada nos diga sobre esta violencia. De haber tenido una fotografía precisa de cada una de las calaveras, hubiésemos visto los signos de individualidad: manchas, roturas, disposiciones individuales que nos abrirían a la historia personal de cada una de las muertes. Pero ello no sucede, pues juntar las calaveras y retratarlas de lejos borra estas diferencias. Ahora, el problema no es sólo el hueso, sino también la carne, como dice una narración *durante* la batalla: “Del 13 [de mayo] en adelante, será una diaria tarea de desgaste, matanza sistemática, invariable: en medio de cadáveres, gallinazos y hedor insoportable. Aquello es simplemente estulto, es pugilato sin destreza, donde el vencedor saldrá en definitiva tan quebrantado como el vencido.”¹⁸² Y poco después de terminada la matanza: “Quince interminables días de matanza. En una tierra reseca, árida. Los cadáveres se van amontonando, la putrefacción envenena el aire. No hay tiempo para recoger los heridos ni para enterrar a los muertos. Unos y otros confundidos en medio del hedor, que enrarece el aire.”¹⁸³ El contraste con estas descripciones nos hace sentir que la fotografía de Amalia Ramírez evita toda la podredumbre, el hedor de la muerte, la sangre de la batalla, la individualidad de las heridas (que se conservaban en los huesos), y toma una posición distanciada y melancólica. Niega a la vista los vestigios carnales, los signos de la masacre, y nos instala en una contemplación de la blancura de las calaveras sin dolor ni aroma. Por ello, esta imagen nos

¹⁸¹ Op. Cit. p.68.

¹⁸² Op. Cit. p.68 - 69.

¹⁸³ Op. Cit. p.68.

presenta un choque interesante, pues es una imagen *histórica*, y es la única fotografía que se acerca al problema de la muerte en esta terrible batalla, pero, a la vez, niega la *vivencia* precisa de cada una de las calaveras, pues las retrata todas en conjunto. Una imagen que rescata la historia totalizante, que borra las individualidades, y pierde el detalle de la muerte individual. Al ver esta imagen, no sabemos si una persona murió por un machetazo o un disparo, si murió desangrada o en el acto, si su rostro fue herido y si esa herida llegó hasta el hueso. Nada de eso lo sabemos. Al igual que la cifra sobre la Masacre de las Bananeras, aquí no lidiamos con personas, sino con una multitud de objetos que borran los sufrimientos personales. Tampoco sabemos si la persona que murió fue liberal o conservadora, y precisamente en ello consiste la fuerza del monumento *Loma de los muertos*; como dirá años después José Eustasio Rivera: “El hombre de talento debe ser como la muerte, que no reconoce categorías.”¹⁸⁴ Aquí surge, de nuevo, la idea latina: *Omnia Mors Aequat*, la muerte todo lo iguala.

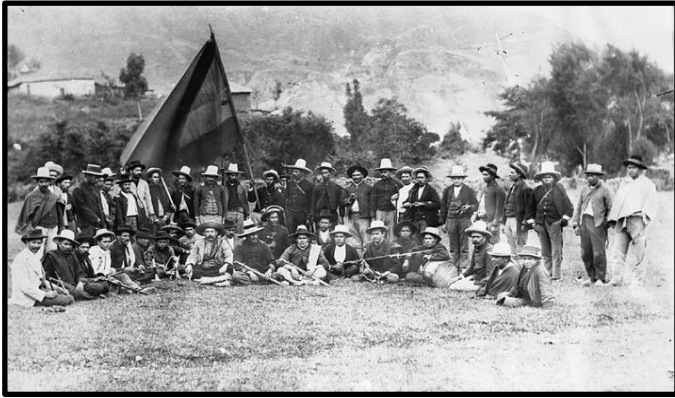


96 - Eugenio Pardo, *Mosaico Líderes liberales de la revolución* (ca.1899). Copia en albúmina 10,5 x 6,4 cm. Museo Nacional de Colombia Reg. 3687.

Entonces, nos damos cuenta que la fotografía de Amalia Ramírez no se refiere a las personas muertas, sino a un monumento anónimo y homogeneizante. Su actitud se centra en un recuerdo general y una concepción religiosa, resignada y melancólica, que nos presenta los cadáveres de amigos y enemigos de manera indiferenciada. Así como las fotografías de Luis García Hevia sobre las ruinas tras la Guerra de las Soberanías (1860 - 1862), y las fotografías de la UFC sobre las ruinas de la Masacre de las Bananeras, esta fotografía sobre la *Loma de los muertos* evita la carnalidad del cuerpo muerto. No importan las personas, sino el espacio; no es la herida sino el hueso blanco, que ya no es cuerpo vivo, sino mera materialidad despojada, así como lo es un edificio bombardeado: dos

materialidades: hueso y piedra: ninguno de los dos sangra, ninguno hiede. El hueso no es aquí la parte del cuerpo humano que es rota por el machete, como leímos en los relatos, sino un

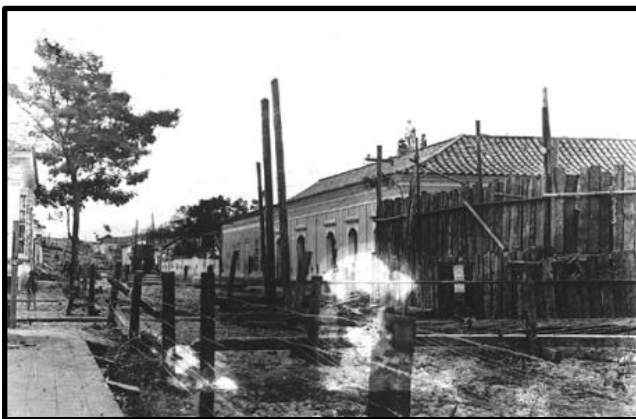
¹⁸⁴ Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Porrúa, México, 1984, p.12.



97 - Quintilio Gavassa, *Guerrilla liberal en Palonegro*. Mayo de 1900. Copia fotográfica. 52 x 100cm. Museo Militar, Bogotá.



98 - José Marcos Olinto Merchán, *El sitio de Cúcuta, calle 13 "Eléctrica del Norte"* (1900). Copia reciente en negativo en vidrio 12,8 x 20,3. Colección Juan José Merchán, Caracas.



99 - Marco A. Lamus, *El sitio de Cúcuta, cra. 5a con calle 8a.* (1900). Copia reciente de negativo en vidrio 12,8 x 20,3 cm. Colección Juan José Merchán, Caracas.

elemento constructivo de un monumento; un elemento firme y similar a una piedra o un ladrillo. Las dudas, las fragilidades y las suavidades del cuerpo humano son olvidadas en el objeto de la calavera. Al igual que el héroe positivo, la calavera no duda, sino que permanece estable: ya no llora, de hecho, a veces parece reír, de manera *des-carada*, frente al destino. Es muy interesante notar cómo esta

fotografía, que está muy alejada de mostrar el verdadero drama de la batalla, sea la que más se acerque a la muerte, en todo el acervo fotográfico de la Guerra. Este acervo está compuesto sobre todo por muestras heroicas de individuos vivos [ver imagen 96] y despliegues de la fuerza de los ejércitos [ver imagen 97].

Como era de esperar, también hay fotografías sobre las ruinas dejadas por la Guerra de los Mil Días, en especial sobre el sitio de Cúcuta, hecho por los conservadores contra los revolucionarios, entre junio y julio de 1900 [ver imágenes 98 y 99]. Este sitio es crucial para entender la imagen de Ramírez, dado que éste sucede luego de la batalla de Palonegro, cuando el gobierno quiere acorralar a los reductos liberales que se asentaban en esta ciudad. Así, las fotos de estas ruinas continúan, cronológicamente, el

seguimiento que se ha hecho desde antes de la batalla, con la fotografía de Quintilio Gavassa *Guerrilla liberal en Palonegro* (1900), luego de la batalla con las ruinas de Cúcuta, y meses después de la batalla, con la fotografía de Amalia Ramírez. Si bien las fotos de Gavassa y



100 - Imágenes de las ruinas de San José de Cúcuta después del terremoto del 18 de mayo de 1875. Archivo fotográfico de la Cámara de Comercio de Cúcuta.



101 - Imágenes de las ruinas de la Iglesia de San José de Cúcuta después del terremoto del 18 de mayo de 1875. Archivo fotográfico de la Cámara de Comercio de Cúcuta.

Ramírez nos remiten directamente a la guerra, aun cuando no tratan sobre el batallar y la terrible muerte, las fotos de las ruinas no nos dan, ellas mismas como imagen, una referencia directa a la guerra. Sólo mirando estas ruinas no sabemos si fueron causadas por un desastre natural, por una invasión extranjera o por una guerra civil; tampoco sabemos si el sitio se hizo contra una ciudad deshabitada, si hubo personas muertas o heridas en este hecho. Si junto a estas ruinas vemos otras ruinas en la misma ciudad de Cúcuta, 25 años antes, luego del terremoto de Cúcuta (18 de mayo de 1875) [ver imágenes 100 y 101],¹⁸⁵ veremos similitudes: paisajes ciudadanos desolados, que nos muestran la necesidad de reconstruir los edificios, pues el foco de ellas son la infraestructura dañada. Esto, pese a que cientos de personas murieron durante el terremoto. Sin embargo, más allá de estas similitudes, las fotografías de las ruinas de 1875 presentan

detalles interesantes: las personas sobre las ruinas miran la destrucción, es decir, miran la materialidad caduca, sin vida, como quien mira la calavera. Es una mirada detenida, frente a los escombros que muestran un espacio destruido y un tiempo detenido, así como el tiempo detenido de una calavera que no envejece. Y esta referencia al tiempo no la traigo del *más allá*, pues ella está directamente en una fotografía sobre las ruinas del terremoto: si miramos atentamente la imagen 101 veremos, al pie de las ruinas, un desvalido reloj detenido que,

¹⁸⁵ Tengo noticia de las imágenes 100 y 101 gracias a la tesis *Cúcuta y Norte de Santander: Configuración histórica de una comunidad imaginada* de Guillermo León Labrador Morales (Tesis de Grado, Departamento de Historia, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2017). Las fotos son tomadas del Archivo Fotográfico de la Cámara de Comercio de Cúcuta. La imagen 101 así como la 102 se encuentran también en el Archivo Fotográfico del Instituto Geofísico de la Pontificia Universidad Javeriana, como se referencia en: Ruiz Valencia, Daniel; López Pérez, Cecilia; Rivera, Juan Carlos. “Propuesta de normativa para la rehabilitación sísmica de edificaciones patrimoniales” *Apuntes*. vol. 25, núm. 2., pp. 226-239.

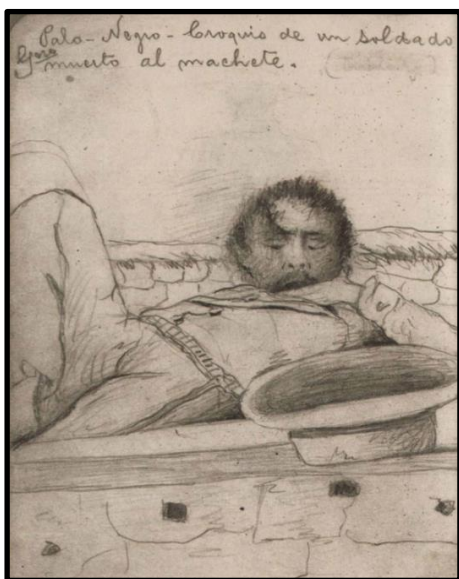


102 - Antigua Iglesia de San José. Fue destruida totalmente por el terremoto de 1875. Fuente: Cámara de Comercio de Cúcuta.

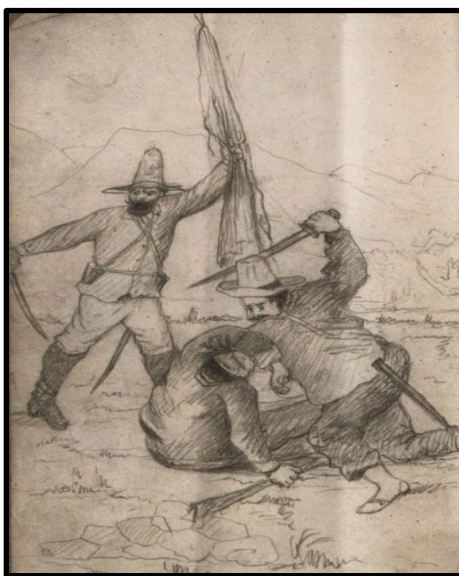
circular, descansa bajo una cruz, igualmente desvalida y sin iglesia. Ya no son la cruz y el reloj que desde arriba de la iglesia [ver imagen 102] vigilan los destinos humanos: ahora cruz y reloj hacen parte del devenir que se deteriora y se rompe; es tiempo herido y roca rota, que sólo metafóricamente nos muestran la fragilidad del cuerpo humano, pues, de nuevo, no hay ninguna foto de cadáveres o personas heridas.

Tenemos, entonces, tres imágenes que *rodean* Palonegro: ejércitos antes de la batalla, ciudad luego del sitio y monumento póstumo a los soldados caídos. Se presentan ante nuestra mirada los soldados en pie y las calaveras de estos soldados caídos, pero la imagen del soldado que cae, en su proceso de caer, nos es negada, así como la imagen del soldado que cae pero sigue siendo cuerpo, así sea cuerpo muerto. Estas fotografías *rodean* el hecho de muerte, pero no lo atacan directamente; para tratar de mirar el momento mismo de Palonegro, es decir, para adentrarnos desde la imagen en la matanza, hemos de alejarnos de la fotografía e ir a los dibujos de Peregrino Rivera Arce, quien fue artista, coronel del Ejército Revolucionario y militar activo entre 1888 y 1901.¹⁸⁶ Tres dibujos de Rivera despliegan lo que las fotos silencian: *Palo - Negro - Croquis de un soldado muerto a machete, Batallón libres de Ocaña. Una carga al machete (Palonegro)* y *Cadáver de un revolucionario en la trocha de Ocaña*. Todos estos dibujos hacen parte del *Álbum de dibujo de Peregrino Rivera Arce: recuerdo de campaña* (1900). Estas imágenes son fundamentales para entender la relación entre imagen, guerra y muerte en la historia de las guerras civiles Colombia, durante el siglo XIX. Como podemos sentir, Peregrino Rivera no oculta o embellece el acto de matar y de morir, no se ubica en un *antes* o un *después*, sino que ataca el *presente* con su mirada y su mano. Presenta la realidad donde se rompe la carne, donde hombres matan y hombres mueren; no hay ninguna idealización de los cadáveres

¹⁸⁶ Ver: González, Beatriz. *Artistas en tiempos de guerra: Peregrino Rivera Arce*. Museo Nacional, Bogotá, 1999. También: Vanegas Carrasco, Carolina. “Memorias de un Peregrino. Vida y obra del artista y combatiente liberal Peregrino Rivera Arce (1877-1940)”, en *Historia y Sociedad* No. 14, 2008. pp. 125-141.



103 – Peregrino Rivera Arce (1877-1940). *Palo - Negro - Croquis de un soldado muerto a machete*. En: *Álbum de dibujo de Peregrino Rivera Arce: recuerdo de campaña* (1900). Consultado en la Biblioteca Virtual del Banco de la República.



104 – Peregrino Rivera Arce. *Batallón libres de Ocaña. Una carga al machete (Palonegro)*. Ibíd.

de su propio bando: ellos son cadáveres, como cadáveres serán los enemigos. En *Palo - Negro - Croquis de un soldado muerto a machete* [ver imagen 103] asistimos a la imagen de un hombre tirado en el suelo, recostado sobre una tapia de piedra; la mano izquierda reposa sobre el pecho, o la garganta; la pierna izquierda está estirada y la derecha recogida. El rostro del hombre está dirigido hacia nuestra mirada, podríamos pensar que Rivera equivocó la anatomía, pues la cabeza nos parece estar en una extraña posición. Yo no creo que haya ningún error, lo que vemos es la cabeza desencajada, pues el golpe de machete se concentró, por lo menos, en dos partes de este cuerpo: el cuello y la frente. El golpe en el cuello separó la cabeza del torso, por ello, lo que vemos es un cadáver descabezado; el golpe en la frente le dejó una herida sobre el ojo derecho. Los ojos no están del todo cerrados, vemos dos puntos negros, que indican cierta apertura de los párpados; las fosas nasales están dilatadas (como en un gesto de espanto) y la boca está abierta... aunque no vemos bien si la boca es boca o herida, pues la sombra debajo del bigote y la mano no nos permiten ver bien. En todo caso, es una persona decididamente muerta, y sabemos que muerta a machete.

El dibujo *Batallón libres de Ocaña. Una carga al machete (Palonegro)* [ver imagen 104] consta de tres figuras. La de la izquierda: un hombre con sombrero largo, barba, una bandera, un machete en la mano. La de la derecha: un hombre con el machete desenfundado, vistiendo sombrero y llevando bigote, va a asestar un golpe con su brazo derecho que blande el machete. La del centro: un hombre sentado en el suelo, lleva su brazo izquierdo sobre su cabeza para protegerse del golpe, el brazo derecho está en el suelo, y se apoya en él; al parecer lleva un fusil. Agacha la cabeza. No vemos su rostro. El paisaje son las montañas en Palonegro. El suelo es pasto y piedras. El hombre de la izquierda [ver imagen 105] frunce el ceño y abre la boca como en un grito. Es el que porta



105 – Detalle 104.



106 – Detalle b imagen 104.

la bandera, de ahí que no sea un soldado cualquiera, lo cual explicaría que, de los tres hombres, es el único que parece llevar una suerte de uniforme, además no lleva alpargatas, sino botas. El gesto con el que toma la bandera es doble: tanto para salvar el símbolo de su causa, como para guiar: es la mano que indica el camino, que ordena el avance contra el enemigo. Es el hombre que guía, el jefe que en voz y cuerpo orienta a la soldadesca. Este gesto de seguridad está acompañado de su mirada: él mira hacia atrás, lo cual indica que no está preocupado de ser atacado. El de la derecha mata y despeja el camino, para que el de la izquierda guíe. Esta figura de la izquierda, y el gesto de su brazo izquierdo, está conectada, en la historia visual occidental, con todas las figuras de líderes que señalan al horizonte, desde César hasta Hitler y, en Colombia, la famosa foto de Jesús Abad Colorado sobre la Operación Orión (entre el 16 y el 19 de

octubre del año 2002), donde un paramilitar dirige, con el movimiento de su brazo, los movimientos de las Fuerzas Armadas.

Las otras dos figuras, la que mata y la que muere [ver imagen 106], viven en el gesto de ataque y defensa que presenta Albrecht Dürer en el aguafuerte *La muerte de Orfeo* (1494) [ver imagen 107].¹⁸⁷ Orfeo, en el suelo, levanta su brazo izquierdo para protegerse de los golpes, mientras el derecho lo usa para apoyarse en el suelo. Esta es la misma disposición corporal del soldado en el dibujo de Rivera. En Aby Warburg, este gesto será fundamental a lo largo de toda su obra, sobre todo en el *Atlas Mnemosyne*, donde aparecerá en los tableros 4, 5, 6, 41, 41a, 49, 57, de la versión final.¹⁸⁸ En este gesto, tanto en Orfeo como en el soldado, se despliega una lucha por

¹⁸⁷ Este gesto también lo usará Dürer en otras imágenes, como en sus grabados sobre Ercole (ca.1496).

¹⁸⁸ Es muy interesante que el tablero 57, donde está *La muerte de Orfeo* de Dürer, sea seguido del 58, donde aparece *Melancolía I* del mismo artista. ¡Dos gestualidades radicalmente diferentes, en cuanto se refiere a los sufrimientos! La gestualidad de Orfeo encarna el *pathos* corporal, que trata de defenderse; la otra es el *pathos* espiritual, que se concentra en la reflexión callada y melancólica. Ahora, como bien mostrará Warburg, no hay polos puros, y siempre hay una contaminación compleja entre ellos. Así, entre herida y melancolía, entre cuerpo y espíritu, entre resignación y lucha hay relaciones gestuales íntimas. Las indagaciones de Warburg no se limitan a su *Atlas*, como vemos en sus textos: “Dürero y la



107 - Albrecht Dürer. *La muerte de Orfeo*, grabado en cobre (1494). Hamburg, Kunsthalle.

la vida: no se acepta la fatalidad, y ella tampoco llega silenciosamente. Aquí la muerte, como en las narraciones sobre las formas de batallar en la Guerra de los Mil Días, adviene sin sordina y con efusiones de sangre y huesos rotos. El cuerpo contra el cuerpo, en dos bandos diferenciados y sin reconciliación. Ahora, en este dibujo, ¿quién es el conservador y quién el revolucionario? Si volvemos al gesto del hombre de la izquierda, y vemos su pose de dirigente, que avanza sobre el hombre que están matando, sentiremos que él hace parte del bando ganador. Además, si sabemos que los liberales perdieron la batalla, podremos argumentar que el hombre que es atacado y vencido es un soldado revolucionario. Y esta caracterización no sólo es importante a nivel

icnográfico, en el reconocimiento de los personajes, sino sobre todo *ético*, pues este soldado humillado, sometido y asesinado despliega el destino del ejército, los compañeros y amigos del mismo Peregrino Rivera. Él mismo experimentó la tragedia de Palonegro, él también tuvo que huir y refugiarse. Su cuerpo pudo haber sido el cuerpo herido, su mano, que dibuja, pudo haberse levantado para frenar, inútilmente, el golpe de machete. Lo que vemos en este gesto no es un gesto *frío* y *alejado*, sino la re-presentación de una percepción propia, íntima y dolorosa sobre su propio ejército derrotado, sobre su propia derrota. Entonces, la imagen que vemos no es de gloria y triunfo, sino una imagen que muestra la derrota del mismo dibujante: no hay flores ni trompetas, ni medallas y uniformes: hay dos hombres sobre otro, y ese otro era liberal, revolucionario y vencido, así como Rivera.

Antigüedad italiana [1900: mismo año que la batalla de Palonegro y los dibujos de Peregrino Rivera] y “El mundo de los dioses antiguos y el primer Renacimiento en el norte y en el sur” [1908], en: *El renacimiento del paganismo*. Alianza Editorial, Madrid, 2005. Esta polaridad gestual entre Melancolía y Orfeo, y esto sólo lo descubro hasta ahora, vive también en mi Tablero, pues la imagen melancólica es la que configura el análisis de la fotografía de Benjamín De la Calle, y la imagen del dolor corporal de Orfeo hace lo mismo, pero con el dibujo de Peregrino Rivera, que hace parte del análisis de la última figura. Los dos extremos de mi Tablero encontrados. La magia warburgiana emerge *naturalmente*, dado que, si soy digno de confianza, afirmo sinceramente que esta relación polar no fue planeada al construir inicialmente mi tablero.



108 - Peregrino Rivera Arce. *Cadáver de un revolucionario en la trocha de Ocaña*. Ibíd.

El siguiente dibujo, llamado *Cadáver de un revolucionario en la trocha de Ocaña* [ver imagen 108], afianzará esta interpretación, pues el que muere es explícitamente un revolucionario. “Cadáver”, es decir, no persona que duerme; “trocha”, es decir, no cama, no lugar tranquilo: es la muerte abandonada, tirada, anónima, sacada del olvido por un dibujante que vio, quizá, este cadáver mientras estaba huyendo con su ejército errante y derrotado. A diferencia de la fotografía, que capta

el momento frente a la cámara, éste dibujo fue hecho *posteriormente* a la batalla, pero busca *encarnar* un momento *de* la batalla misma. Por ello, este dibujo no parte de la distancia irónica de la caricatura de Ricardo Rendón sobre la Masacre de las Bananeras, tampoco de la imaginación literaria de García Márquez sobre este mismo hecho. Peregrino Rivera traba con sus propias impresiones personales, de lo que vio y sufrió en el campo de batalla. Y sus dibujos no buscan *ir más allá* de lo que vio, sino plasmar sus recuerdos visuales de la barbarie. Claro, Rivera también debió haber visto momentos heroicos, uniformes limpios, virtuosidades en medio de la matanza, pero su *decisión* fue retratar lo que más se le imponía: el horror, el cadáver roto y herido y sangrante, el cadáver olvidado. Y esta decisión la plasma en su *Álbum* cuando él también es un derrotado, así como derrotados son los muertos. Y en este terreno *em-pático* (ἐν: en; πάθος: pathos: pasión, experiencia corporal, dolor) es donde su dibujo encarna el *Pathosformel* de la muerte de Orfeo: la fórmula gestual del dolor físico de la persona que, humillada, lleva su mano hacia arriba en un inútil intento por evitar el dolor. Es en este terreno del *pathos* donde las manos y los ojos de Rivera dibujan, y en este dibujo no vemos una *imagen* más, sino una verdadera experiencia de guerra. Y esta experiencia es corpórea, carnal y no oculta (como oculta el féretro o la nube), ni idealiza (como lo hace la gestualidad del dormir). Es una percepción rápida, pues sentimos a Rivera mirando fugazmente esta escena, mientras él mismo macheteaba o era macheteado; lo que vemos no fue una contemplación segura y espaciada en el tiempo, sino una percepción *en medio* de la batalla. Y esta rapidez la sentimos en el gesto del hombre que levanta el machete y, seguimos sintiendo, rápidamente lo clavará en el costado de una persona. No hay, entonces, la *ruina* posterior, sino la *carne* presente, rota por una acción visiblemente humana: no podemos ya pensar que los revolucionarios muertos murieron por causa de un terremoto o un vendaval: aquí la mano del hombre es, literalmente, visible.

Con los dibujos de Rivera completamos el juego temporal de las imágenes: antes de la batalla (foto del ejército liberal), durante la batalla (hombres que machetean y mueren), y después de la batalla (foto del osario). Es casi un *milagro*, es decir, un hecho que *admira la mirada*, el que, en la vida de las imágenes de Colombia, tengamos un registro temporal de tres momentos, referidos al mismo hecho, la batalla de Palonegro, que es una de las más sangrientas, si no la más, de la historia del país. Ahora, el que haya un *antes*, *durante* y *después*, no quiere decir que haya un orden temporal fijo, donde se pase del pasado al futuro, por medio del presente. No, cada imagen despliega su propia temporalidad, y refiere y construye su propio pasado, presente y futuro. La intencionalidad de cada imagen, la manera en la cual *agarra* tiempo y espacio, es radicalmente diferente. Por ello, la foto de Amalia Ramírez nos da una imagen blanqueada, sin rostro ni sangre, de Palonegro y de todos los hechos de sangre que rodean esta batalla. Por el contrario, Peregrino Rivera nos da una *herramienta visual* para sentir, para empatizar, tanto con esta batalla, como con las demás tragedias de, por lo menos, la Guerra de los Mil Días. Sin estos dibujos, nuestra memoria visual sobre esta guerra estaría fatalmente signada por el heroísmo o la melancolía; nuestra memoria no tendría forma de *experimentar en imagen* lo que fue la sangre y el cadáver. Rivera nos abre esta posibilidad, pues él fue, vio y perdió y, sobre ello, produjo imagen.



109 - Cadáveres de la guerra civil en Colombia de 1885. En: *Colombia a través de la fotografía: 1842 - 2010*. Taurus - Fundación Mapfre, Bogotá, 2010.

Se podría decir, sobre este contraste entre los dibujos de Rivera y la foto de Ramírez, que el dibujo tenía más libertades que la fotografía, pues era más fácil de hacer, no requería un aparato de avanzada técnica, como en ese entonces era la fotografía y, por ende, el dibujo no estaba tan ligado al poder económico, como sí lo estaba la fotografía. Lo anterior es falso por lo menos por dos razones. En primer lugar, la técnica de dibujo también está ligada a cierto entorno social y económico, como vemos en el caso

mismo de Rivera, quien se formó como dibujante junto con el artista español Antonio Rodríguez, en el contexto de la gráfica de *Papel Periódico Ilustrado*, que fue un órgano fundamental de las imágenes y las letras conservadoras de finales del siglo XIX, y que tenía

por cabeza a Alberto Urdaneta. En segundo lugar, porque durante la guerra civil de 1884 - 1885, que emprendieron los liberales contra la Regeneración de Rafael Núñez, se tomó una de las fotografías más importantes y desconocidas de la historia de la muerte y de las guerras colombianas [ver imagen 109]. Esta imagen es quizá la primera imagen, de la que tenemos noticia, que retrate a cadáveres; además, los retrata por fuera de los dos escenarios que, más tarde, serían los más aceptados para este tipo de retratos: la clase de anatomía (como en las fotos de Melitón Rodríguez y Benjamín De la Calle), y el retrato *post-mortem* en un entorno religioso y familiar. Además, a diferencia de las fotografías que muestran los cadáveres en las calles de Bogotá, muertos por la Gripe Española de 1918, estas personas que vemos fueron muertas en la guerra, es decir, fueron muertas por otras personas, no por una enfermedad. También, a diferencia de la fotografía de Benjamín De la Calle sobre el condenado a muerte, estas personas que vemos no son criminales, sino combatientes; no murieron por una orden judicial, bajo una ley que permitía la pena de muerte, sino en un conflicto armado, donde había gente que moría y mataba, más allá de las indagaciones y disposiciones legales. Además, estos muertos son *muchos*, no es un retrato individualizado de un hijo querido que muere, o un culpable ajusticiado. No tienen identidad ni un crimen detrás, como sí tenían los que atentaron contra Rafael Reyes. Son personas anónimas, de quienes sólo nos queda la imagen de su cadáver y su contexto: la guerra civil. Un tipo de fotografía así sólo se volverá a ver hasta el 9 de abril de 1948, cuando fotógrafos como Sady González, Luis Alberto Gaitán “Lunga” y Manuel H muestren la masacre que cometió el gobierno conservador contra el pueblo gaitanista que salió a protestar, de manera justa, por el asesinato de Gaitán.

Si tenemos en mente la fotografía de la guerra civil de 1884 - 1885 y los dibujos de Peregrino Rivera, las imágenes con que imaginamos las memorias y los relatos de las guerras civiles del siglo XIX en Colombia cambian completamente. No es lo mismo mirar *a partir* de estas imágenes, que ver desde los retratos heroicos de Uribe Uribe, o desde las melancólicas calaveras de Amalia Ramírez. Es decir, esta fotografía de cadáveres anónimos, así como los dibujos de Rivera, no sólo nos hablan de *un momento* encerrado en una fecha y un hecho, sino que nos permiten experimentar otros eventos más allá de los que retratan puntualmente. Nos abren la imaginación a las muertes de nuestras guerras civiles y a sus hechos de sangre, en su nivel más corporal y perturbador. Tengamos en mente estas imágenes, y leamos las razones de un liberal para entrar a la Guerra de los Mil Días:

“¿Por qué van a la guerra estos campesinos que, privados de derechos políticos; ellos que solo eligen y nunca son elegidos; desconociendo las razones que alegan los políticos, no tienen, aparentemente, motivación alguna? No es posible responder con un motivo general. Son muchísimos. [...] El caso de Cantalicio Reyes da alguna idea de por qué [los campesinos] van a los campamentos y de cómo termina su aventura. A la vereda del camino real que va de Ibagué a Ambalema, tenía su casa Cantalicio Reyes, agricultor. Era un hombre pacífico, trabajador, apegado a su familia y a sus sembrados. Aunque liberal, no había querido tomar parte en la revolución. Un día, mientras estaba cuidando sus matas, acertó a pasar por el camino una columna del gobierno. Se acercaron a la casa, robaron allí lo que encontraron y podían llevarse, luego cerraron y aseguraron por fuera las puertas, dejando adentro a la madre y a otros familiares de Cantalicio, y le prendieron fuego a la pajiza vivienda. En el alma de aquel campesino prendió el odio sus voraces llamas. Amoló de lo lindo el machete más largo que pudo conseguir y bajando a Ambalema, se presentó en el campamento del *Negro Marín*.

Vengo a matar godos, dijo al enrolarse.

Y fue desde entonces el más implacable, el más feroz de los macheteros en el norte del Tolima.”¹⁸⁹

Leamos, ahora, no sólo al liberal herido que busca venganza, sino al liberal en la vorágine de la sangre derramada y los huesos rotos... o no solo leamos, sino oigamos y miremos al horror:

“En la madrugada del 31 de agosto de 1901 [...] el jefe revolucionario [Tulio Varón] a media voz, con cautela y sagacidad propias de su astucia, apagados los cigarros, distribuye las guerrillas con orden de andar ligero. La noche está en silencio. [...] La lucha [contra los soldados del gobierno] comienza cuerpo a cuerpo y los machetes con su sonido peculiar anuncian a los desprevenidos su trágico fin. Los guerrilleros de Varón, desnudo el brazo izquierdo para reconocerse mutuamente, descargan sus golpes con precisión matemática, salpicando de sangre y de materia orgánica sus mismos rostros, que a la luz de las hogueras simulan rostros de piedra de antiguos rostros sanguinarios. Fue una carnicería horrenda. Por espacio de una hora no se oye ruido diferente al del macabro de los machetes al chocar contra los huesos. [...] En el llano y

¹⁸⁹ Villegas, Jorge y Yunis, José. Op. Cit. p.72.

a las puertas de la casa de la Rusia [luego del combate], montones y montones de cadáveres mutilados se confunden en apretado abrazo. Se alzó el humo de las piras por encima de los cerros y de un extremo al otro del horizonte mañanero, fue un clamor continuo de gemidos y exclamaciones de venganza. [...] Ni las sepulturas abiertas ni las hogueras improvisadas alcanzan a recibir todos los cuerpos, que a la entrada de la casa, en el interior, en los zanjones y en las corralejas, impiden a los vivos vengar tanto dolor.”¹⁹⁰

La experiencia que tenemos con estos relatos, ¿sería la misma de tener en la mente las imágenes de ruinas y héroes? Claramente no, pues en estas imágenes no tenemos la carne, que tan efusivamente explota en los textos. Las imágenes de cadáveres y de personas que matan y mueren no sólo nos sirven para aumentar el archivo, o para profundizar en el conocimiento científico de lo que sucedió; estas imágenes nos cargan de responsabilidad ética (ethos) y pática (pathos) ante la muerte. Aquí la muerte no es una muerte tranquila, sino que nos golpea, nos incomoda y, fatalmente, nos hace em-patizar, es decir, nos hace sentir y nos abre al dolor. Nuestra mirada no es ya la mirada tranquila, melancólica y contemplativa, sino la mirada desgarrada, mirada-desespero y sin esperanza, mirada-carne y sangre y rechinar de dientes. Es mirada-cuerpo. Y en este cambio doloroso de la mirada nos *cargamos*, y nos cargamos precisamente como el titán Atlas, como el *Atlas* que hizo Warburg entre las dos guerras mundiales, como una responsabilidad terrible, para preservar la memoria (Mnemosyne) en imagen (Bild), asumiendo el destino de Atlas: cargar al mundo. Por ello, lo que en español llamamos *Atlas Mnemosyne*, en el original alemán es: *Bilderatlas Mnemosyne*. La imagen como Atlas, es decir, como el soporte del mundo de la memoria, en medio de la guerra donde los cuerpos humanos se rompen entre sí.

Al asumir el Atlas de Warburg como método, no asumimos un método científico, bien definido y limpio. No, este asumir es, ante todo, una carga ética que implica lidiar con los dolores de la guerra y sus imágenes; no para olvidarlas, ocultarlas o idealizarlas, sino para presentarlas en conjunto y relación, aun cuando la desesperanza nos invada. De esta manera, cuando hablamos de ética, no hablamos únicamente de entender la historia de lo que pasó, sino la responsabilidad de las imágenes y los cuerpos que vivimos hoy en día. Volvamos a la Guerra de los Mil Días para entender la carga presente de las imágenes que he presentado aquí:

¹⁹⁰ Op, Cit. p.77.

“De ahora en adelante [después de octubre de 1900] no habrá prisioneros, uno y otro bando aplicarán pródigamente la pena de muerte. Propiciando aún más la matanza, el ministro de guerra José Vicente Concha ordena a los comandantes de columnas que, como los ascensos se han venido confiriendo con una largueza tal, que hasta los alcaldes y perfectos han hecho coroneles y generales, en lo venidero este despacho será la única entidad que los otorgará, advirtiendo que el requisito indispensable para ascender de mayor a teniente coronel será que el agraciado haya dejado cuando menos 100 muertos en el combate.”¹⁹¹

¿Nos suena familiar esta situación?, ¿hay acaso una expresión que condense, en nuestra percepción actual en Colombia, este texto sobre 1900?, ¿hay un número actual, presente y ardiente, que nos abra a una tragedia actual, aun cuando leamos esto que sucedió hace más de 100 años? Sí, el número es 6042 y la expresión es “falsos positivos”. Muertos por recompensas, muertos que no son muertos sino posibilidad de ascenso. En la fotografía de Lino Lara, que recreaba un fusilamiento, ya se había abierto la relación con los falsos positivos: personas que actúan como muertos, muertos que actúan como personas, unos que actúan como lo que no son: jóvenes como guerrilleros, botas al revés. Desde la Guerra de los Mil Días también surgen los falsos positivos: Amalia Ramírez retrata un cambio de lugar de los cadáveres, una puesta en escena y una desaparición de la muerte *como realmente fue* (se apilan las calaveras, se pierde la gestualidad que tenía el cadáver cuando lo mataron). Se borra la historia de cómo murió, para soportar la historia oficial. La historia oficial de nuestra guerra está soportada en la negación de las historias particulares de miles y miles de personas muertas, negadas, olvidadas, puestas a actuar papeles que no *eran*; muertos sin imagen, sin nombres, olvidados y homogenizados en la cifra: 6402, 100 muertos en la zona bananera; ocultados en los féretros o las bolsas de basura de los combates contra la guerrilla; puestos a dormir para la foto final, aunque hubiesen muerto con los ojos abiertos, con las manos crispadas, con la boca injuriante. Dormir, cifrar, ocultar: tres formas en que la imagen oficial nos ha negado la posibilidad de *sentir* a nuestros muertos y nuestras muertas. Tres formas para tranquilizar nuestros sentimientos, para domesticar lo salvaje de la guerra.

¹⁹¹ Op. Cit. p.75.

3. Telescopía: tránsitos de la muerte tranquila entre la poesía, la medicina y los códigos penales

La herramienta teórica de la *microscopía* permitió un *análisis* detallado de cada imagen en su propia intimidad. Sus detalles, sus contextos precisos y sus gestos fueron estudiados como a través de un microscopio. En este segundo capítulo la pregunta orientadora cambia y fluye desde un interés por: “¿qué vive en el interior de cada imagen?”, a: “¿cómo se inserta esta imagen en un entramado exterior?” Es decir: ¿la muerte tranquila y blanqueada vive exclusivamente en imagen o la imagen es apenas una arista de un todo mayor?, ¿las formas que se estudiaron desde la *microscopía* tienen una vida autónoma, separada de otras vivencias sociales y culturales? Adelanto la respuesta: no, la vida de las imágenes no se da de manera independiente a la vida social en general. Por ello, en este momento, es necesario alzar la mirada y dejar de entender la imagen desde *ella misma*, para entenderla a partir desde *el entorno donde vive*; es decir, pasar de mirar la semilla a mirar la tierra. Alexander Grothendieck (1928 – 2014), uno de los más grandes matemáticos del siglo XXI y brújula filosófica y matemática de Fernando Zalamea, habría de usar una imagen doble para referirse a las dos formas de demostrar una conjetura: tenemos la opción de a) romper la nuez con un martillo o b) introducir la nuez en un líquido, de tal manera que, con el tiempo, el líquido ablande la cáscara y se disuelva suavemente.¹⁹² En la parte microscópica *rompimos* la imagen, separamos sus elementos, ahora el procedimiento es más *suave*: entender las imágenes del Tablero por medio del estudio de diversos fragmentos culturales, tejidos aquí por su común referencia a la idea de la muerte que duerme como una muerte privilegiada, digna de mostrar.

Como dije al principio de esta tesis, el concepto *telescopía* lo tomo de Fernando Zalamea quien, a su vez, lo toma de Ángel Rama. Así es como el primero definirá este concepto:

“La crítica de la cultura según [Ángel] Rama incorpora un radical proceso de *telescopía*: un acorde estructural según el cual ciertas vecindades de la cultura pueden reflejarse en otras vecindades mediante adecuadas secuencias proyectivas, en un incesante vaivén iterativo entre los diferentes engranajes. La coordinación de las secuencias culturales

¹⁹² Cfr. Grothendieck, Alexander. *Cosechas y siembras. Reflexiones y testimonios sobre un pasado de matemático*. Traducción Juan Antonio Navarro. Université des Sciences et Techniques du Languedoc, Montpellier et Centre National de la Recherche Scientifique. pp.552 – 553. Consultado online en: <http://matematicas.unex.es/~navarro/res/cosechas.pdf>.

con las literarias, «a través de distintos grados de mediación», permite ir enlazando fragmentos de la cultura que parecían desconexos. Atento lector de Walter Benjamin, Rama aplica en realidad toda la teoría del *montaje* benjaminiano haciendo resurgir de un corte, de un residuo, el «fluir de un discurso, global abarcador». La conciencia del acontecimiento relativo, de la ruptura, no impide por ello la búsqueda de nuevas articulaciones en el continuo. En ese esfuerzo de reconstitución de escalas y secuencias comparativas, la telescopía resulta imprescindible. En efecto, el acercar los objetos lejanos atrayéndolos mediante sistemas adecuados de refracción, permite observar y detectar similitudes donde sólo se imaginaban diferencias; pero, a su vez, en un vaivén pendular propio de la mirada crítica, permite distinguir lo que difusa y vagamente parecía ser lo mismo.”¹⁹³

Si somos consecuentes con esta manera de entender la crítica de la cultura, y si reconocemos que la vida de las imágenes no es una vida autónoma, sino una que se desarrolla en medio de una cultura particular, entonces tendremos que emprender un estudio de las imágenes que no se estanque en ellas, y más bien se proyecte hacia “fragmentos de la cultura que parecían desconexos”. El problema no es sólo entender a las imágenes, sino la *vida* de las imágenes en una sociedad igualmente viva. Si la forma de la muerte tranquila, expuesta en el Tablero de esta tesis, tiene importancia, será porque encarna una serie de fuerzas sociales evidenciables en otras instancias, más allá de la mera imagen. Es decir, tiene importancia en la medida en que la muerte tranquila no es importante para la historia de las imágenes únicamente, sino que también conforma una orientación precisa de la *vida* en sociedad. De esta manera, se busca entender a la imagen no sólo como *producto* aislado de una sociedad, sino como *productora* en un entramado social complejo, donde se conjuga con otras fuerzas sociales que determinan el comportamiento de las personas en soledad y en comunidad.¹⁹⁴ El hecho de que la medicina o los códigos penales hayan tratado de una manera precisa a la “buena” y la “mala” muerte, y

¹⁹³ Zalamea, Fernando. *Pasajes de Proteo*. Op. Cit., p.97.

¹⁹⁴ Considero que esta dialéctica entre *producto* y *productora* simpatiza con aquella dada entre el *reflejo* y la *potenciación*, que despliega Fernando Zalamea en este contexto: “As sorts of *residues* (which recall Benjamin’s search for remainders in his *Paris Arcades* project), the images *reflect* and *potentiate* the contexts where they are introduced [Como una suerte de *residuos* (que recuerdan la búsqueda de Benjamin de remanentes en su *Obra de los pasajes* de París), las imágenes *reflejan* y *potencian* los contextos en que son introducidas.]” Zalamea, Fernando. “Multilayered Sites and Dynamic Logics for Transits between Art and Mathematics”, *Site 0. Castalia: The Game of Ends and Means*, 2016, <https://www.glass-bead.org/?lang=enview>. Sin embargo, quizá el énfasis en que la imagen sea *productora*, más que *potenciadora*, la abre a una dimensión de mayor creatividad, allende la potenciación de una fuerza anterior a ella.

que esta distinción coincida con la que hemos visto en imagen, nos muestra que el problema de la representación de la muerte no es únicamente un problema de los muertos, sino de una organización social precisa, en la cual trabajan conjuntamente diversas fuerzas sociales.

De esta manera, el enfoque ya no será *analítico*, sino *sintético*: construir puentes entre diferentes estadios de la cultura que, al parecer, no tienen relación directa entre sí. El cambio entre ambas escalas (micro – macro, análisis – síntesis) no sería únicamente la aplicación de *dos* miradas sobre *un mismo* objeto, dado que la perspectiva misma cambia al objeto estudiado: pasamos de entender una imagen desde sus propios elementos, a entenderla desde tres diferentes estadios de la cultura: literatura, medicina y los códigos penales. La imagen ya no es suficiente, ahora tenemos que ver qué está por encima, por debajo y al lado de ella. Al cambiar esta perspectiva, surgen nuevas preguntas: ¿la presentación de la persona muerta como si estuviera durmiendo sólo vive en imagen?, ¿no se ha escrito poesía sobre ella?, ¿y acaso esta misma concepción de la muerte como sueño llega únicamente a los ámbitos de la “fantasía” literaria o artística o, cosa sorprendente, también aparece en los terrenos más “objetivos” de las ciencias médicas y jurídicas?

La muerte tranquila presentada en imagen no sólo es una superficie inocua, que se presenta en líneas y colores para ser vista; la muerte tranquila se mete en lo más profundo de la vida misma, hermana con otros movimientos creativos de la sociedad más allá de la imagen artística o periodística. La imagen tranquila de la muerte es la mejor expresión de todo un aparataje gestual, que va desde la forma íntima en que la familia hace el ritual funerario a un ser querido, hasta la forma en que se determinan los códigos penales en el país. Este ejercicio de telescopía transita, entonces, desde el detalle (vida íntima) a la estructura (organización estatal y religiosa). Con ello despliega la fuerza de la muerte tranquila (deseable, durmiente, limpia, blanca, etc.) desde *la imagen que se le da a la muerte*, hacia la forma en que una concepción precisa de la muerte condiciona la *vida* social, a partir de una orientación particular de sentir la muerte y la vida, en diferentes puntos del entramado social.

Entender la imagen de la muerte en este *ambiente* es fundamental, porque la riqueza de una imagen no sólo florece en constelación con otras imágenes, sino con los movimientos reales de los cuerpos y las decisiones concretas de las instituciones sociales, que buscan ordenar y reglamentar el comportamiento de las personas en sociedad. Hay que entender que las anteriores categorías (medicina, literatura, códigos penales) no tienen fronteras fijas, y cada una

de ellas se difumina en zonas comunes con otros fragmentos sociales. Aclaro que no haré aquí un estudio exhaustivo de cada una de estas categorías, dado que mi interés yace en ver cómo en ellas *vive* la experiencia social de la muerte tranquila, y cómo, en ese mismo contexto, encontramos *rupturas, quiebres, fisuras, filtraciones* de muertes no tranquilas, que tienden a mostrar lo carnal, lo sucio y perturbador. La medicina, por ejemplo, se estudia aquí en la medida en que algunos médicos, o representantes de instituciones médicas, se refirieron a la muerte como dormir. No se estudia la totalidad de la medicina, ni los devaneos anatómicos o fisiológicos que hubo sobre los cadáveres, pues el eje articulador de esta telescopía es la muerte tranquila que duerme, no una relación exhaustiva de lo que se haya dicho en el campo médico.

Por último, es importante notar que el fluir de esta telescopía no se da sólo entre estos tres estadios culturales en la historia colombiana, sino que también abarca algunos aspectos culturales de la historia occidental. El hecho de que la muerte tranquila haya estado asociada reiteradamente a una muerte *blanqueada* (sin manchas, sin sangre, sin heridas, rodeada de sábanas y flores blancas, etc.), como se ha visto y se verá posteriormente en esta tesis, inserta este tipo de muerte en una incorporación, desde Colombia, de valores que tienen como fuente la cultura occidental. Como dice Federico Navarrete en el caso de México: “[...] la blanquitud ha incorporado de manera exitosa a amplios sectores de la población de orígenes diferentes que han adoptado y construido subjetividades modernas e identificadas con la cultura occidental, la ética capitalista y las identidades nacionales hegemónicas.”¹⁹⁵ Así, los pasajes en que José Asunción Silva retrata la muerte como un sueño no son *genialidades aisladas* de este poeta, sino parte de una amplia incorporación de una concepción particular de la muerte, que ya había sido tratada, por ejemplo, por Shakespeare y Cervantes, es decir, por dos de los grandes representantes de la literatura occidental. Por este motivo es necesario ampliar el “vaivén iterativo” de la telescopía más allá de Colombia, para ver la fuente occidental de estos valores que configuran “el buen morir”.

3.1. Poesía y medicina

Al caminar por los pasillos de la poesía colombiana, constantemente nos encontramos con la aparición de la muerte entendida como un dormir, tanto en habitaciones coloniales como

¹⁹⁵ Navarrete, Federico. “Blanquitud vs. blancura, mestizaje y privilegio en México de los siglos XIX y XXI, una propuesta de interpretación”, *Estudios Sociológicos*, XL, 40, 2022, p.150.

republicanas. Empiezo por un fragmento del poeta neogranadino Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla (1647 - 1704):

“Oh mal haya la muerte,
que así fatal me quita la vida,
sin matarme: y en una muerte
viva me deja en tan triste
calma para hacer más cruel su herida,
con una que solo es alma
de la muerte que siento con la vida.”¹⁹⁶

Leemos aquí la queja de un hombre que vuelve a su quinta y no encuentra lo que en un pasado gustaba de ver: la vida de las ovejas, la lozanía de las plantas, el caminar de las pastoras. Pero la ausencia de estas alegrías no se da porque ellas mismas hubiesen desaparecido, sino por la muerte de la amada de este hombre, llamada Tirse. La muerte de la mujer, entonces, convierte a la vida en una muerte constante. Entonces, este “mal haya la muerte” se refiere a la muerte de la amada. Y esta muerte se asume no desde la tragedia, sino desde la melancolía que recuerda. Lo interesante aquí, es que la melancolía del recuerdo dispone a la mujer muerta como recuerdo interior, no como cuerpo y, por otro lado, la muerte de ella hace que la vida en sí sea una muerte. Esta idea no es propia de Zorrilla, sino que tiene una larga tradición en la poesía española, como vemos en esta *Cantiga* medieval de Alfonso XI (ca.1311 – 1350):

“e siempre vivo en dolor
e ya lo non puedo sofrir,
mais me valera la muerte
que en el mundo vivir.”¹⁹⁷

¹⁹⁶ Charry Lara, Fernando (editor). *Antología de poesía colombiana* Tomo 1. Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República. Imprenta Nacional, Bogotá, 1996, p.9. Para profundizar en Velasco y Zorrilla ver Pascual Buxó, José. *El poeta colombiano enamorado de Sor Juana*. Universidad de los Andes, Plaza y Janés y Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1999. Ver también: Córdoba, J. R. “Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: de la tradición literaria europea a la realidad hispanoamericana.” *Lit. Teor. Hist. Crít.* 2020, 22, pp.241-269.

¹⁹⁷ Alfonso XI, “*Cantiga*”, en *The Oxford Book of Spanish Verse XIIIth Century – XXth Century*. Clarendon Press, Oxford, 1913, p.16.

El contexto en que Alfonso XI dispone esta concepción de la vida también se refiere al recuerdo sobre la juventud y los amores que en ella vivió. Entonces, la vida no es siempre vida; el hecho de vivir no nos impone de manera total la acción de vivir o sentirme vivo. Tanto Alfonso XI como Zorrilla se insertan en una experiencia vital contradictoria: hay vidas que se sienten como muertes y, por ello, la muerte, lejos de ser algo temible, sería la salida de esta muerte en vida. La muerte del cuerpo sería la escapatoria, el alivio de esta muerte en vida. Sin embargo, estaríamos equivocados si creemos que esta *muerte en vida* se refiere únicamente a la vida que ha perdido un amor; es decir, erramos al pensar que es posible, desde esta concepción poética de la muerte, vivir de manera plena y temer siempre a la muerte. El sufrimiento que la vida trae consigo es constante, más allá de las tristezas precisas de cada persona. Esto lo reconocerá Zorrilla cuando dice que “toda vida es una muerte viva”.¹⁹⁸ De esta manera, si *toda* vida es así, es decir, *muerte viva*, la muerte del cuerpo será lo que nos posibilite pasar a una *vida viva*. Como ya se puede sentir, la conclusión cristiana está a la vuelta del camino, y su expresión en poesía más bella y contundente fue forjada por dos santos Santa Teresa de Jesús (1515 – 1582):

*“Vivo sin vivir en mí
y de tal manera espero,
que muero porque no muero.*

[...]

Sólo con la confianza
vivo de que he de morir,
porque muriendo el vivir
me asegura mi esperanza;
muerte do el vivir se alcanza,
no te tardes, que te espero,
que muero porque no muero.

[...]

Aquella vida de arriba,
que es la vida verdadera,
hasta que esta vida muera,
no se goza estando viva:
muerte, no me seas esquivá;

¹⁹⁸ Charry Lara, Fernando (editor). Op. Cit. p.14.

viva muriendo primero,
que muero porque no muero.”¹⁹⁹

Y por San Juan de la Cruz (1542 – 1591):

“Vivo sin vivir en mí,
Y de tal manera espero,
Que muero porque no muero.

[...]

Esta vida que yo vivo
Es privación de vivir;
Y así, es continuo morir
Hasta que viva contigo;
Oye, mi Dios, lo que digo;
Que esta vida no la quiero;
Que muero porque no muero.

[...]

Sácame de aquesta muerte,
Mi Dios, y dame la vida;
No me tengas impedida
En este lazo tan fuerte;
Mira que peno por verte,
Y mi mal es tan entero,
Que muero porque no muero.”²⁰⁰

¿Qué presuponen los anteriores poemas? Presuponen que hay una vida *más allá de la muerte*; es decir, la vida no termina con la muerte. Y aún más: no sólo no termina, sino que incluso empezaría realmente luego de la muerte. En el caso concreto de este contexto, la forma que toma este *más allá* está formado por la concepción cristiana de la muerte, aun cuando el cristianismo no es la única religión que plantea una vida luego de morir. Entonces, Zorrilla no

¹⁹⁹ Santa Teresa de Jesús, “Aspiraciones de vida eterna”, en Santa Teresa de Jesús, *Que muero porque no muero*. Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 2015, pp.9 – 11.

²⁰⁰ San Juan de la Cruz, “Coplas del alma que pena por ver a Dios”, en *Obras de San Juan de la Cruz*. Ediciones Monte Carmelo, Burgos, 1925, pp. 1065 – 1066.

está describiendo sus sentimientos aislados y solitarios, geniales y originales, sino que se sumerge de manera consiente en una tradición cristiana, que dispone a la muerte como un alivio para esta vida. Y cuando se habla de *vida* no se está refiriendo a una vida particularmente triste, sino a *la vida de toda persona*, pues la vida carnal, en este mundo material, implica necesariamente el sufrimiento. Por ello, la muerte es solución no para la persona triste, sino para todo el mundo: toda persona debe desear la muerte, pues ella es la puerta para salir del sufrimiento corporal y por fin ver a Dios. No debemos temer a la muerte. Es muy interesante cómo este ejemplo temprano de poesía neogranadina se refiere, de manera directa, a esta concepción de la muerte deseable, tranquilizante. Sin embargo, Zorrilla no fue el primero en asumir esta postura en la Nueva Granada, como vemos en este poema de Fernando Fernández de Valenzuela (1616 - 1677):

“Este espejo me pongo cristalino
porque en su luna mi mudanza advierta,
y en la luz de sus rayos me despierte
que es peligro dormirse en el camino,
donde apenas un hombre se
despierta, cuando camina al lado de la muerte.”²⁰¹

Aquí el movimiento es más complejo que en el poema de Zorrilla; aquí cambia la dirección de la mirada, pero no la mirada, pues el centro de este poema de Valenzuela no es el dolor por la muerte de alguien, sino la necesidad de estar siempre *despiertos*, *atentos* para no despertar caminando al lado de la muerte. La imagen metafórica con la que se juega aquí es la vida como un camino lleno de peligros. Vivimos, es decir, caminamos y en este caminar hemos de evitar los peligros. ¿Cuáles peligros?, aquellos que nos presenta la carne y este mundo material: la concupiscencia, la gula, la embriaguez, etc.; es decir, todos los placeres corporales que nos alejan de la verdadera vida espiritual. Así, *dormir* sería perder la atención del rigor espiritual, es perdernos en las mieles del cuerpo, dejarnos ir en el malsano placer. El movimiento que se teje es complicado, así que vayamos despacio. Ya vimos que Zorrilla parte de una tradición cristiana que entiende el morir como posibilidad de vida; es decir, el morir sería un despertar hacia la vida verdadera en Dios. Por otro lado, Valenzuela nos dice que dormir, en esta vida,

²⁰¹ Charry Lara, Fernando (editor). Op. Cit., p.46. Para profundizar en este autor ver: Cuartero y Huerta, Baltasar. “Una obra inédita del Padre Don Bruno de Solís y Valenzuela, monje profesor de la Cartuja de santa María de el Paular.” *Thesaurus*. Tomo XXI. Num 1. (1996) pp. 30-75.

nos puede conducir a caminar “al lado de la muerte”, es decir, de los placeres de este mundo. Entonces, lo que se presenta aquí, en la contraposición de estos dos tempranos poemas neogranadinos, es una fuerte inversión de lo que usualmente entendemos por las experiencias físicas de dormir y despertar: a) el verdadero despertar se da cuando morimos: sólo vemos cuando cerramos los ojos; b) el verdadero dormir se da cuando vivimos la vida en la carne y olvidamos lo espiritual: sólo morimos cuando la carne le gana al espíritu. En otras palabras: cerrar los ojos al morir es abrir los ojos a Dios, abrir los ojos a este mundo (aceptarlo, amarlo, aferrarnos a él) es cerrar los ojos a la verdadera vida. Mirar la verdad es cerrar los ojos (morir), abrir los ojos a este mundo es aceptar la muerte (la carne). Cerrar los ojos para vivir, abrir los ojos para morir. Inversión rara, pero constante y continua en la concepción cristiana de la vida: “esta vida no vale la pena vivirla, porque es una mentira; sólo la muerte trae la verdad.” Desde un punto de vista crítico, esta inversión de los valores de la vida (morir para vivir) será lo que Nietzsche, en reiteradas ocasiones, llamará una negación de la vida. Esta actitud sería una “*voluntad hacia la nada* [Willen zum Nichts], una repugnancia hacia la vida [Widerwillen gegen das Leben], pero es, y no deja de ser, una *voluntad* [...], el hombre prefiere querer *la nada a no querer nada*...”²⁰²

Volviendo al poema de Valenzuela, éste nos indica que la vida no es un lugar tranquilo: hemos de estar siempre vigilantes, acechando a cualquier peligro que se nos presente en el camino. Esta idea sólo refuerza la concepción de la muerte como descanso: al morir, es decir, al llegar junto a Dios, ya no tendremos que vigilar... ¡por fin podremos descansar! De nuevo, en esta idea de la vigilancia sentimos la presencia de una herencia con bases en el cristianismo y en la literatura europea. Veamos esta idea de la vigilancia en un estudio sobre las posibles fuentes de *Hamlet* (ca. 1600), de Shakespeare:

“In the *Vulgate*, for example, the singer of Psalm 119 (118 in the *Vulgate*) speaks of his desire to be ever with his lord when he says, “*praeveniebant oculi mei vigílias ut meditarer in sermonibus tuis*” (verse 148). The Geneva Bible, the version Shakespeare might have owned, translates this verse as “Mine eyes preuent the night watches to meditate in thy worde.” Those who best love God are awake even in the darkest hour

²⁰² Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1999, III §28, p.412.

thinking on his word and avoiding nocturnal temptation so that nighttime vigilance will lead not only to increased spiritual resilience but also to wisdom.”²⁰³

Durante la vida carnal, ni siquiera las noches pueden ser descansadas. La constante vigilancia frente a los demonios de la carne no puede cesar. Así, la vida es, de por sí, un trabajo agotador; de esta manera, así como el trabajador descansa de la jornada al dormir, toda persona descansa del trabajo de la vida al morir. Por ello, no es extraño que, al lado de esta concepción de la vida vigilante, aparezca, también en *Hamlet*, la figura de la muerte como dormir, como apreciamos en el conmovedor monólogo del Príncipe de Dinamarca (Act. III, Sc. 1):

“Hamlet: To be, or not to be? That is the question—
Whether ’tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And, by opposing, end them? To die, to sleep—
No more—and by a sleep to say we end
The heartache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to—’tis a consummation
Devoutly to be wished! To die, to sleep.
To sleep, perchance to dream—ay, there’s the rub,
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause. There’s the respect
That makes calamity of so long life.”²⁰⁴

²⁰³ Totaro, Rebecca. “Secure Sleep in *Hamlet*”. *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 50, No. 2, Tudor and Stuart Drama (SPRING 2010), p.416. Traducción: “En la *Vulgata*, por ejemplo, el cantante del Salmo 119 (o 118 en la *Vulgata*) habla sobre su deseo de siempre estar con su señor, cuando dice: «se anticiparon mis ojos a las vigiliias de la noche, para meditar en tus mandatos.» (ver. 148) La Biblia de Ginebra, que era la versión que posiblemente tenía Shakespeare, traduce este versículo como: “Mis ojos se anticipan en la guardia nocturna [preuent the night watches] para meditar tu palabra.” Aquellos que mejor aman a Dios siempre están despiertos, incluso en la hora más oscura, pensando sobre su palabra y evitando la tentación nocturna, de manera tal que la vigilancia nocturna no sólo conducirá a una resiliencia espiritual incrementada sino también a la sabiduría.”

²⁰⁴ William Shakespeare, *Hamlet* Act. III, Sc. 1, en: *The Complete Works*, Collins, London and Glasgow, 1974, p.1047. Traducción: “¿Ser o no ser?, ¿esa es la pregunta! / ¿Es más digno al espíritu sufrir / las hondas y las flechas de una atroz fortuna / o lo es, más bien, tomar las armas contra un mar de males / y, oponiéndonos a él, acabar con ellos? Morir, dormir / -no más- y en dormir, decir que terminamos / con los dolores y las incontables consternaciones naturales / de las cuales la carne es

Vida como una agotadora vigilancia y muerte como un dormir: dos caras de la misma moneda que, en última instancia, presentan a la muerte como algo deseable. Ahora, Hamlet no es un personaje simple sino lleno de meandros, por ello no puede dejar de presentar dudas respecto a la tranquilidad de la muerte-dormir pues, en este dormir, se pregunta, “¿qué sueños vendrán [what dreams may come]?” En todo caso, más allá de esta duda íntima, sentimos, desde una lógica cristiana cansada de la vida carnal, la coincidencia entre estos ejemplos de la literatura occidental y los fragmentos citados de poesía neogranadina. Y esta relación no puede ser casual, dado que no estamos lidiando con elementos eruditos o gratuitos, sino con fuerzas poéticas de peso, la cual despliega aún más sus alas, cuando comparamos el anterior pasaje de Hamlet, con esta idea que pone Cervantes en boca de Sancho Panza:

“ —No entiendo eso —replicó Sancho—: solo entiendo que en tanto que duermo, ni tengo temor, ni esperanza, ni trabajo, ni gloria; y bien haya el que inventó el sueño, capa que cubre todos los humanos pensamientos, manjar que quita la hambre, agua que ahuyenta la sed, fuego que calienta el frío, frío que templar el ardor y, finalmente, moneda general con que todas las cosas se compran, balanza y peso que iguala al pastor con el rey y al simple con el discreto. Sola una cosa tiene mala el sueño, según he oído decir, y es que se parece a la muerte, pues de un dormido a un muerto hay muy poca diferencia.”²⁰⁵

El encuentro de estos dos gigantes de la literatura occidental, sobre el terreno de las relaciones entre morir y dormir, es evidencia de la fuerza que esta relación tiene en esta tradición literaria. Como era de esperar, esta forma de entender la muerte tuvo sus repercusiones en la literatura colombiana después de la independencia.²⁰⁶ Para ver esto procedo a hacer una corta

heredera - ¡es esta una salvación / que ha de ser deseada devotamente! Morir, dormir. / Dormir, con suerte soñar -¡Ah!, pero he aquí el golpe, / pues en dicho sueño de muerte, los sueños que habrán de venir, / cuando nos hayamos desatado de esta espiral de muerte, / tendrán que detenerse... y he aquí el freno / que hace de la vida una calamidad tan larga.”

²⁰⁵ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte [1615], RBA Ediciones, Barcelona, 1994, Cap. 68, p.1125. No olvidemos que este conmovedor pasaje es citado en aquella película que juega con las fronteras entre sueño y vigilia, ilusión poética y experimento científico, tierra y cielo, muerte y vida: *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovsky.

²⁰⁶ Es interesante notar que la poesía moderna colombiana, que se reúne alrededor de la revista *Mito* (1955 – 1962), sigue asumiendo la muerte como una presencia constante en la vida, como dirá Henry Luque Muñoz: “[...] en Mito la conciencia de la muerte es precondition para entender la vida, una proclamación del caos como eje de la realidad, que impone tácitamente la urgencia de rehacer la vida”. Citado en Charry Lara, Fernando (editor). Op. Cit. Tomo II, p.5.

constelación de poemas de: Jorge Isaacs (1837 - 1895), José Asunción Silva (1865 - 1896) y Rafael Pombo (1833 - 1912).

Isaacs, *La tumba de Belisario*:

“Son sus pasos... Es él, que salvo llega!...
Y duermes ya en la tumba que te dimos
En el jaral de la marina selva,
Sólo con los mugidos de los vientos
Y el retumbo del mar en la ribera!”²⁰⁷

Silva, *Estrellas fijas*:

“Cuando ya de la vida
el alma tenga, con el cuerpo, rota,
y duerma en el sepulcro
esa noche más larga que las otras”.²⁰⁸

Pombo, *Elvira Tracy*:

“¡No ha muerto: duerme! ¡Vedla sonreída!
Ayer, en esta alcoba deliciosa,
Feliz soñaba el sueño de la vida;
¡Hoy sueña el de otra vida aún más dichosa!”²⁰⁹

Como se puede apreciar, las fuentes de la literatura occidental, en las que encontramos esta relación morir-dormir, no fueron asumidas de manera pasiva en la poesía colombiana, sino trabajadas de manera creativa. Fue una relación incorporada de manera activa. Por ello, no podemos pensar que las formas de la literatura occidental eran asumidas como modelos impositivos, o márgenes opresivos; nada de ello, eran fuentes y ejemplos vivos, trabajados por la poesía colombiana. La pregunta que aquí surge es: ¿por qué fue incorporada esta forma de

²⁰⁷ Charry Lara, Fernando (editor). Op. Cit., p.138.

²⁰⁸ Silva, José Asunción. *Antología poética*. Universidad Externado, Bogotá, 2005, p.56.

²⁰⁹ Charry Lara, Fernando (editor). Op. Cit., p.171.

entender la muerte?, ¿a qué necesidades respondía esta particular manera de asumir la muerte?, ¿qué condiciones en la vida literaria del país posibilitaron la repetición de este motivo morir-dormir? Las respuestas a estas preguntas siempre serán múltiples. En primer lugar, ellos partían de un contexto católico; y con “contexto” no hablo de una religiosidad asumida de manera más o menos vaga, sino de una institución operante desde la misma Constitución de 1886, la cual rezaba, en su primera frase: “En nombre de Dios, fuente suprema de toda autoridad”. Y Dios era el Dios católico, el propagado y defendido por la Iglesia romana, la cual expone en su *Credo* un acto de fe crucial: “creo en la resurrección de la carne y en la vida eterna.” Es decir: “creo en que la muerte de la carne no es la muerte total; es decir, creo que luego del morir hay un más allá.” De esta manera, los anteriores poemas aparecían como constataciones poéticas de una manera católica de asumir la muerte; no buscaban escandalizar, tampoco trabajaban con metáforas innovadoras o salidas de tono. Se acoplaban a su entorno religioso, asumiendo una muerte que no es fatal; es decir, una forma de la muerte que no debe ser temida.

Hasta aquí, nada nuevo. El que la poesía y la religión quieran *domesticar* la experiencia terrible de la muerte no causa gran sorpresa; en todo caso, poesía y religión no tienen la obligación de centrarse en los avatares constatables de la realidad, y pueden presentar proyecciones ideales, sin un compromiso con deducciones y estudios sobre la materialidad. Es decir, la poesía puede hablar de la muerte como sueño, y ello será entendido como una metáfora poética, que no tiene que ser comprobada en la realidad material. Lo sorprendente comienza cuando vemos que representantes colombianos de la Ciencia Médica, es decir, aquella ciencia llamada al estudio honesto y crudo de la corporalidad humana, comparten esta misma noción de la muerte. Para estudiar esto me concentraré en algunos artículos de la *Revista de la Facultad de Medicina*, de la Universidad Nacional de Colombia. En 1955 el entonces profesor de deontología médica, Guillermo Uribe Cualla, publica el artículo “La ciencia y la fe no se oponen: importancia de la vida católica en la vida profesional del médico.” Este escrito busca combatir el “crudo materialismo” de algunas ideas filosóficas, y una “temible indiferencia religiosa” entre los estudiantes de medicina.²¹⁰ Frente a ambos peligros, el profesor Uribe Cualla propende por una formación universitaria orientada “en los principios católicos, para obtener profesionales médicos integrales.”²¹¹ Esta concepción no busca subordinar la ciencia a la religión, sino todo lo contrario, entender su complementariedad, pues:

²¹⁰ Cfr. Uribe Cualla, Guillermo. “La ciencia y la fe no se oponen: importancia de la vida católica en la vida profesional del médico”, en *Revista de la Facultad de Medicina*. 231-2 (julio 1955), p.555.

²¹¹ *Ibíd.*

“[...] el médico cada vez que más profundiza en el estudio del compuesto humano admira la formidable obra de Dios su supremo Creador, y comprende cómo los fenómenos biológicos y psíquicos no se pueden explicar en su esencia, sino por la existencia de un principio superior que dirige la materia, y que no es otra cosa que el alma o espíritu que es el destello de la misma divinidad que quiso que fueran creados a su imagen y semejanza.”²¹²

La medicina, entonces, no tendría una labor centrada en el cuerpo humano, sino una labor social que se engrana en el destino propio de la humanidad, que estaría dirigido, según este profesor, hacia la “posesión de Dios.”²¹³ Si se piensa que estas ideas apenas son meditaciones para uso íntimo de esta persona, y que ellas nada tienen que ver con la sociedad, entonces se estaría perdiendo el punto. Esta concepción, que hermana medicina y religión católica, tiene profundas consecuencias a nivel social, en la medida en que ella se entiende como un salvavidas en medio de “esta época confusional [sic.] de costumbres libres y depravadas”, donde el médico debería usar todos sus medios para “salvar la patria”.²¹⁴ Los modos de salvar la patria no serían otros sino la defensa de la vida, por medio de la prohibición de la eutanasia y el aborto.

Así es como el profesor Uribe Cualla concibe la vida:

“Cuando la doctrina católica condena la eutanasia sostiene el principio inobjetable de que la vida no es propiedad de la persona humana sino que tan solo pertenece al Creador, no siendo el individuo sino un simple usufructuario de ella y por lo tanto no le es lícito al médico so pretexto de suprimir los sufrimientos acelerar su muerte puesto que la misión cristiana del facultativo consiste en conservar esa vida hasta el último momento, en lo cual también se procede científicamente puesto que el pronóstico de una enfermedad grave es muy difícil, y cuantas veces un enfermo que se cree perdido con un tratamiento oportuno reacciona y puede tener mucho tiempo de supervivencia, siendo necesaria la conservación de su existencia, para proveer de su hogar y beneficio de la comunidad a que pertenece.”²¹⁵

²¹² Op. Cit. pp.555 – 556.

²¹³ Cfr. p.556.

²¹⁴ *Ibíd.*

²¹⁵ Op. Cit. p.557.

Aquí sentimos de nuevo el impulso religioso, que nos indica: debemos resignarnos ante la muerte y tener la esperanza de que ella no es un fin total. La resignación viene porque la vida no nos pertenece, pues pertenece al Creador; la esperanza, porque:

“[...] el sufrimiento y los dolores en muchas ocasiones constituyen la purificación que se impone a un alma vencida por sus culpas y necesita merecimientos ante Dios. La única eutanasia aceptable es la moral, que se inspira en la paz de la conciencia, en el abandono a la voluntad de Dios, en el deseo de los bienes que nunca se pierden. Así el enfermo sostenido por estos elevados sentimientos, acepta el "buen sufrimiento" que lo encamina a la buena muerte. Por eso San Francisco en sus últimos momentos se hace cantar el cántico del sol, y él mismo recita fuertemente el Salmo de David, y entra cantando suavemente hacia la Eternidad.”²¹⁶

Si recordamos los pasajes anteriores dedicados a la poesía, veremos cómo ciencia, religión y poesía caminan hacia un mismo sitio, en referencia a la muerte. Morir no es, entonces, un fin, sino apenas un “entrar suavemente hacia la Eternidad”. Esta es la muerte católica que, como bien dice el profesor de medicina, es una “buena muerte.” Sentimos aquí, con gran fuerza, las palabras de un médico y un científico que nos dice: no hay que temer a la muerte, no hay que huir del dolor. Sin embargo, podría decirse: “bueno, pero aquí Uribe Cualla no habla como médico sino como religioso; sus afirmaciones no cuentan como muestra de la disciplina médica, sino como opiniones de una sola persona.” Esto podría ser cierto, pero no podemos demeritar la importancia social del médico y del medio en el cual escribe: una revista de la Universidad Nacional. Además, sus opiniones no están por fuera de su trabajo, dado que ellas soportan prácticas precisas, sobre la vida de sus pacientes. Quizá pueda pensarse que el trabajo de un poeta no es gran cosa, en términos de impacto social, pero aquí no nos cabe duda del papel fundamental de un médico y del peso profundo que tendrían estas palabras. Por otro lado, la expresión “buena muerte”, nos indica el revés del asunto: la “mala muerte”, que el profesor califica de esta manera: “[...] los eternos principios de la moral que prohíben suprimir la vida humana (fuera de los casos excepcionales de legítima defensa, guerra justa o aplicación de la

²¹⁶ *Ibíd.*

pena de muerte a los delincuentes justamente condenados).”²¹⁷ Esto lo decía, aun cuando en Colombia ya se había prohibido, nominalmente, la pena de muerte.

Es de por sí dicente que un artículo de este calibre haya tenido lugar en una revista de medicina. Pero, se podría decir, una golondrina no hace verano, y lo anterior sigue respondiendo a la religiosidad de una sola persona. Pero esta persona, Guillermo Uribe Cualla, no era cualquier médico. Empezó su carrera en 1918, ejerció la presidencia de la Academia Nacional de Medicina entre 1969 y 1971, y fue una de las personas más importantes en la consolidación de la Medicina Legal en Colombia, sobre la cual escribiría el libro *Medicina Legal* (Bogotá, Editorial Nueva, 1934), que habría de alcanzar hasta seis ediciones. Por lo anterior, fue director de la Oficina Central de Medicina Legal. Además, como buen patriota, hubo de ser condecorado con la Cruz de Boyacá, por el doctor presidente Mariano Ospina Pérez. Así, no sorprende que el profesor Uribe Cualla hable en nombre de toda una organización cuando dice:

“[...] con mucha lógica y acatando las doctrinas católicas, la Sociedad de Psicopatología, Neurología y Medicina Legal de Colombia, aprobó una proposición en la cual resolvía adherirse en todas sus partes a la alocución del Sumo Pontífice [Pío XII], acatando sus principios, y censurando como contrario a los predicados de la moral cristiana, el empleo del método pansexualista de cierta escuela de psico-análisis [sic.], en el tratamiento psicoterápico de los pacientes.”²¹⁸

Como se ve, no es un tema menor el que tratamos aquí, sino las relaciones íntimas entre comunidad científica e iglesia católica, destinadas no sólo al aspecto médico, sino a la configuración de la “buena vida y la buena muerte”, desde una figura crucial en la medicina legal colombiana. El médico no sería solamente una persona que cura, sino que, en palabras de Cualla, debe estar pendiente del espíritu del paciente, y por ello, en ciertas ocasiones “el médico debe enviar a su paciente a donde un sacerdote para que le alivie sus crisis de ansiedad.”²¹⁹ Esta

²¹⁷ Op. Cit. p.558.

²¹⁸ Op. Cit. pp.559 – 560.

²¹⁹ Op. Cit. 561. Es evidente que este paralelo entre médico y sacerdote, que Cualla defiende, inserta la labor médica tanto en terrenos de la ciencia, como de la moral. Esta actitud no era extraña en Colombia, si vemos el trabajo de Liborio Zerda, médico, etnólogo y ministro de Instrucción Pública, quien, cumpliendo esta última labor, habría de amonestar al pintor Epifanio Garay por las representaciones de mujeres desnudas: “[en 1894] Garay había recibido una amonestación de Liborio Zerda, ministro de Instrucción Pública por intentar enseñar pintura de desnudos con modelo en las clases de la escuela [de Bellas Artes]. En ella le recordaba que «en numerosas ocasiones» el ministro le había dicho que «no

formación médica, que abarca iglesia y hospital, médico y sacerdote, deberá ordenar firmemente la vida de las personas, por medio de “la lucha contra el abuso del alcohol, las toxicomanías, el cine inmoral, la publicidad espectacular de los delitos, la higiene mental, la reforma carcelaria, la protección de los menores.”²²⁰ Todo un lineamiento preciso de una forma precisa de vida, que tiene como eje crucial la concepción cristiana de la muerte como un pasaje hacia la verdadera vida. Es decir, Uribe Cualla determina esta forma precisa de vivir desde la idea del juicio cristiano que determinará, luego de la muerte, quién se salva y quién se condena. En caso de tenerse dudas sobre la concepción de la muerte, que rigió la labor médica y legal del profesor Uribe, veamos la cita que trae en un artículo de 1934, cuando era Médico-Jefe de la Oficina Central de Medicina Legal en Bogotá. Citando a Leon-Henri Thoinot, autor de un tratado de Medicina Legal, dice:

“La sorpresa que ella [la muerte súbita] causa y la idea de que el occiso ha salido bruscamente de la vida sin sufrimiento y por decirlo así sin apercibirse, hace que hasta médicos y filósofos la hayan deseado para sí mismos. Se dice que Julio César, preguntado sobre el género de muerte que él deseara, contestó: Repentina. Aquella que sobreviene súbitamente. En nuestros días los ingleses la llaman: la muerte por visita de Dios. Es la eutanasia o muerte suave. Una muerte corta es el soberano goce de la vida humana, dice Montaigne.”²²¹

Así, la muerte puede llegar a ser deseable, no sólo desde un punto de vista religioso, sino también filosófico y científico, y aquí las fuentes a las que recurre Cualla no vienen del catolicismo. La muerte no ha de temerse, es más, ni siquiera el dolor ha de temerse, pues él puede ser purificador.

conviene el uso de modelos tomados de mujeres al natural en esa Escuela para la clase de pintura y escultura porque eso pugna contra la moral y las costumbres de nuestra sociedad» y que, por tanto, aunque siguiera pasando cuentas de cobro para pagar el salario de las modelos, el ministerio no pagaría «servicios de esa naturaleza.» Liborio Zerda, Correspondencia al rector. Bogotá, 4 de abril de 1894. Archivo Histórico de la Universidad Nacional (ACHUN), Carpeta 1894. Citado en la tesis doctoral: en la tesis doctoral: Eraso Jurado, Mónica. *El dispositivo expositivo y la politicidad del arte en Colombia (1871-1899)*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales (CES), Bogotá, Colombia, 2021, p.174. Esta cita es muy interesante, porque nos muestra cómo la figura del médico/sacerdote/moralista no sólo importa dentro de las instituciones médicas, sino que tuvo incidencia en la misma producción de imágenes en Colombia.

²²⁰ Op. Cit. 562.

²²¹ Uribe Cualla, Guillermo. “Contribución al estudio: de la muerte súbita desde el punto de vista médico legal”, *Revista de la Facultad de Medicina*. 2, 10 (mayo 1934), p.604.

Las anteriores reflexiones se referían a la labor de la medicina hacia la sociedad, es decir, la labor pública de esta disciplina. En cuanto al ámbito privado, dentro de la propia comunidad médica, también vemos, de manera más explícita aún, la pervivencia de la forma sueño que conforma la muerte, en diversos escritos. Tomemos como ejemplo “Ante el cadáver de un sabio”, discurso de Luis Uribe Zea, profesor de la Facultad de Medicina de la Universidad Nacional desde 1904, en el funeral del doctor Juan de Dios Carrasquilla. En esta ocasión, el profesor Zea despide a su amigo y maestro en su “viaje a la Eternidad”, que “encuentra la paz de los muertos en este recinto, después de una vida de estudio y de labores generosas consagradas al bien de sus conciudadanos, al engrandecimiento de la Patria y al alivio de sus semejantes.”²²² Aquí la palabra clave es “paz”: la persona que muere encuentra paz, sosiego, descanso, reposo: descansa, entonces, como descansa la persona que duerme. Ahora, como vemos en la fotografía de Benjamín De la Calle del Tablero de esta tesis, la actitud frente al cadáver que consideramos que duerme no es de desespero o abatimiento, sino de pensativa melancolía: “Aquí nos hallamos todos de luto, cabizbajos y pensativos, repitiendo dentro de nuestro propio yo las palabras del griego agonizante: “¡Adelante espíritu! ¡Ya vas a resolver el gran problema!” Y el del doctor Juan de Dios Carrasquilla, debió desprenderse de los lazos que lo retenían a la materia, libre de temores a las liquidaciones finales: porque fue bueno”.²²³ Ahora, esta actitud pensativa no debe restringirse a este momento, pues como vimos con el profesor Uribe Cualla, la buena moral debe ser parte de toda la vida, y en toda ella ha de tenerse cuidado de caer en tentación. Por ello, el profesor Zea habla del “triumfo” de la vida del profesor al que conmemoran, así como el “Derecho [triumfa] sobre la Fuerza Bruta; la Justicia sobre la Iniquidad; el Pensamiento sobre la Masa.”²²⁴ Es decir: el recogimiento, el bajar la cabeza, el sometimiento, la resignación vencerá, sobre las acciones autónomas, rebeldes, inconformes de la masa.

Quizá pueda decirse que la forma sueño que configura la muerte no es clara en lo que precede. Yo creo lo contrario, pero para dar otra vuelta de tuerca y mostrar el ejemplo más acabado de esta forma sueño, en las páginas de esta revista científica, veamos el escrito del profesor Alfonso Bonilla Naar: “Sueño y muerte, profesor Abraham Salgar”. El comienzo no podía dar mejor base a la forma de la muerte como sueño:

²²² Zea Uribe, L. 1933. “Ante el cadáver de un sabio (tomado de la organización de Medellín, número 237, julio 28 de 1908)”. *Revista de la Facultad de Medicina*. 1, 10 (mar. 1933), p.784.

²²³ *Ibíd.*

²²⁴ *Op. Cit.* p.785.

“Hay un instante en la existencia humana en que el ser, cansado de morir, se entrega al sueño... Sueño y Muerte, gemelos inseparables, hijos de un mismo enigma; la intoxicación. Ante la vida se presentan con fisionomías en apariencia distintas. Para el vulgo, como esquelética figura, de sayal blanco cubierta, la mano y la hoz confundidas... y ante la ciencia, como el compañero inseparable del hombre, aún desde el período embrionario, que cuando no duerme con él, lo acompaña despierto! [...] [T]u sueño exquisito con alma de muerte, nos acompañas, haciendo del día, noche interminable; y cuando al final de la jornada, todo hace indicar que el desenlace imperioso se avecina, tú, que nos brindas la muerte por contados, después que asiduo nos acompañaste cuando niños, y de tu mano íbamos por los parques encontrados de la inocencia, tú, oh! sueño, te vuelves esquivo para el anciano y lo martirizas, haciendo de la noche, día inacabable, pretendiendo con ello prolongar la vida.”²²⁵

Si bien Bonilla Naar fue, a la vez de médico y profesor, escritor, la concepción de la muerte como un sueño puede provenir de su vena poética. Pero si miramos estas declaraciones en el conjunto que aquí he desplegado, veremos que Naar no es infiel al contexto médico de su época. Toda esta atmósfera que busca domesticar a la muerte, la dispone no como un quiebre al que haya de temerse, no como una experiencia nunca antes vivida, sino como una vivencia que tenemos casi todas las noches, pues la muerte, como dice más adelante Bonilla Naar, no es “otra cosa que pasar, sin esfuerzos, dulcemente, de una noche más corta a una noche más larga...”²²⁶ Y continúa el profesor Naar reforzando la forma sueño, no desde la poesía, sino desde la ciencia médica:

“La pupila dilatada, el pulso lento, el metabolismo descendido, llena la sangre del anhídrido carbónico que acidifica... oscura, cargada de las «ponógenas», sustancias provenientes de la asimilación, que según Preyer, como el cloroformo, tendrían la capacidad de producir el sueño, diríase que el maestro dormía profundamente, tranquilamente, como en sus bellos tiempos de infante! ¿Y quién podría dudar que estaba dormido?... La agonía, en él suave, en que el ronquido gutural presagiaba su entrada en las zonas ignoradas, ¿por qué, señores, ahora es síntoma de muerte y en sus

²²⁵ Bonilla Naar, Alfonso. “Nota editorial: sueño y muerte. Profesor Abraham Salgar.” *Revista de la Facultad de Medicina*. 13, 9 (feb. 1945), 781–782.

²²⁶ Op. Cit. p.782.

noches de gran cansancio, el mismo sonido denotaba, sueño profundo y “reparador”?
¿Es que la muerte es un sueño?...”²²⁷

¡Este pasaje es fundamental! Antes surgió la sospecha de que la muerte como sueño fuese una *importación* de las opiniones personales de alguien hacia su labor médica. En todo caso, se seguía hablando en términos casi religiosos; aquí el lenguaje cambia: no se apoya la muerte sueño desde creencias, sino desde constataciones médicas en el cuerpo del cadáver. Por ello, la muerte sueño no sólo fue referida como un fenómeno poético o religioso, sino como resultado de la observación de un cuerpo material, desde una mirada médica. Medicina, poesía y religión no sólo coinciden porque una misma persona sea católica, médica y escriba poesía; esto, quizá, es lo menos llamativo. Lo importante empieza cuando la muerte sueño es descrita desde el lenguaje médico y “constata”, en un estudio “material y objetivo”, lo que ya habíamos visto en la poesía y la religión. Pero cuidado: el cuerpo que se trata en cada uno de estos aspectos de la cultura es diferente; la medicina abre el cuerpo en su materialidad, cosa que no hace la poesía: son dos maneras de entenderlo. Incluso, podríamos decir que poesía y religión están en otro polo, radicalmente diferente al de la medicina. Y, sin embargo, coinciden en la muerte sueño.

Queda fuera de duda que Bonilla Naar se haya dejado llevar por un sueño poético, a la hora de hablar sobre la muerte sueño. Basa él su concepción en una forma científicamente estudiada, que no aparece en forma de poema o dogma religioso, sino ante la misma evidencia de los sentidos: él mira el cadáver y no puede diferenciar tajantemente la muerte del sueño, ni siquiera desde un punto de vista médico. Esta forma plácida, corroborada por la experiencia sensorial y el análisis médico, se enmarca en lo que antes el profesor Uribe Cualla había denominado la “buena muerte”, pues aquí, dice el profesor Naar, el cadáver: “con resignado gesto de creyente entrega su alma al Señor.”²²⁸ Vemos, entonces, cómo la forma sueño no es contraria a una explicación médica de la muerte; por el contrario, la lógica médica fue otra forma de conformar esta forma de asumir la muerte. Este texto de Bonilla Naar es la mejor muestra del engranaje complejo entre religión, ciencia y poesía que se da en la muerte como sueño. Por otro lado, el estamento del Estado no está ausente tampoco, no sólo por la intimidad entre iglesia católica y Estado colombiano, sino también por la institución de *Medicina Legal*, que dirigió Uribe Cualla. La medicina legal no está por fuera del engranaje legal del Estado, sino que es una

²²⁷ *Ibíd.*

²²⁸ *Ibíd.*

herramienta de éste para configurar la noción de varios crímenes, particularmente el homicidio. Ahora, la importancia institucional no sólo corresponde a las instituciones estatales, pues Bonilla Naar también fue uno de los fundadores del *Colegio de Cirujanos de Colombia* y de la *Sociedad Colombiana de Higiene Pública*. Es decir, personas con una férrea convicción en la muerte como sueño estuvieron a la cabeza de instituciones centrales de las labores médicas del país, y orientaron su labor profesional desde esta convicción.

Detengámonos un momento y recordemos que lo que hemos escuchado en estos últimos párrafos es ¡la voz de la ciencia! El discurso que, por antonomasia, dice centrarse en los hechos, desde un punto de vista desapasionado, es aquel que nos habla, en una revista científica, sobre la forma sueño de la muerte. La dignidad de la ciencia, vemos claramente, no está desatada de los avatares culturales, sino que, en este caso preciso, los sigue fielmente: los hospitales, las funerarias, la medicina legal, no son instituciones en el aire, sino que toman una posición precisa sobre la muerte; aquí vimos la punta del iceberg, referida a un órgano central del pensamiento médico en este país: la *Revista de la Facultad de Medicina*, de la Universidad Nacional de Colombia. Claramente falta mucho por explorar, como la disposición de los cementerios a partir de una concepción higienista, o la formación del negocio de las funerarias. Pero, aún con estas carencias, se ve bien cómo el problema del Tablero de esta tesis no es un problema aislado, de unas imágenes díscolas, de un desierto teológico. No, el problema de mi Tablero es un problema general de la cultura en Colombia, donde se despliega una forma icónica de la muerte, legítima en terrenos poéticos, religiosos, científicos y legales, como vemos a continuación.

3.2. Códigos penales

Para entender la complejidad de esta forma de mostrar la muerte como una experiencia tranquila que duerme, hemos de ver más allá de la poesía y la medicina y buscar, en otros aspectos de la cultura colombiana, instituciones donde se haya desplegado la necesidad de una muerte terrible, ejemplificante, que definitivamente no esté durmiendo. Es decir, ya vimos cómo se perfiló la “buena muerte”, ahora veamos la “mala muerte”. Esta última se halla representada en la pena de muerte, la cual encuentra su marco legal en el la historia de los códigos penales de Colombia. Dado el carácter aleccionador de esta pena, no se podía mostrar a la persona muerta como una persona feliz, tranquila o realizada. Todo lo contrario: su sufrimiento debía ser expuesto para amedrentar y mostrar la fuerza justiciera del Estado. Ahora,

si la muerte tranquila tiene ciertas formas de retratarse, de plasmarse en imagen, ¿qué sucede con esta muerte terrible?, ¿tenían los mismos *privilegios de ser puestos en imagen* los cadáveres de las penas de muerte? ¿Todo cadáver es retratado de la misma manera o sólo aquellos que pueden ser organizados bajo la tranquilidad del sueño? Para ello, primero me concentro en las particularidades de los códigos penales en Colombia sobre la pena de muerte, y luego veo el destino y las imágenes de estos cadáveres.

El primer Código Penal que tuvo Colombia se expidió en 1837,²²⁹ con la participación de Francisco de Paula Santander, bajo la presidencia de José Ignacio de Márquez. 11 artículos se refieren a la forma en que se deben tratar los cadáveres; el primero de ellos es el Art. 37, que aparece en el Capítulo II “De las penas corporales”, capítulo donde se determinan las formas de la pena de muerte de la siguiente manera: Art. 32. “Todo condenado á muerte sufrirá la conocida por el nombre de garrote.” Y:

“Art. 33. La egecucion se hará en una de las plazas públicas del lugar que se indique por el decreto de condenacion, sobre un cadalso ó tablado sencillo, pintado ó forrado de negro. En la parte superior del banquillo en que se sentará el reo, y de modo que quede sobre la cabeza de este, se pondrá un cartelon [sic.] que con letras grandes y legibles anuncie su nombre, patria, vecindad, delito cometido, y pena que se le impone.”

La ejecución de la pena de muerte no era un acto privado, hecho a escondidas en un recinto carcelario; ésta era una ejecución pública que tenía dos miradas: una, dirigida al castigo contra el crimen, la otra dirigida al público. Esta pena era tanto pena contra una persona, como espectáculo para prevenir y aleccionar. La pena no era sólo un acto *restaurativo* o *vengativo* hacia las víctimas del crimen o contra la persona responsable, sino una oportunidad pedagógica sobre los otros cuerpos. De ahí que el lugar sea la plaza pública: el lugar de las miradas de la gente del común, donde al día siguiente se puede ir a comprar el mercado o asistir a un oficio religioso. El espectáculo no es solo ver un cadáver, sino ver *el paso, el tránsito* del cuerpo vivo al cuerpo muerto. La guillotina durante el período de la Revolución Francesa, para tomar el ejemplo clásico de la pena de muerte, no era un dispositivo que sólo llevara a la gente a *ver* el cadáver de Luis XVI; el corazón del espectáculo era *presenciar* cómo ese cuerpo, que se creía

²²⁹ La edición que consulto es: Bernate Ochoa, Francisco y Sintura Varela, Francisco José (editores). *Código Penal de la Nueva Granada Espedido por el Congreso en sus sesiones de 1837*. Universidad del Rosario, Bogotá, 2019.

invulnerable, era roto ante la mirada de todas las personas. La mirada del público como evidencia de que, así como el cuerpo de la persona más humilde del pueblo, el cuerpo del rey puede pasar, por un hecho físico de contundencia (la caída de la cuchilla), de la vida a la muerte. Volviendo al Código Penal de 1837, el interés de la publicidad de este acto no consiste en que la gente vea cadáveres, sino en mostrar la justicia en su más directa acción sobre los cuerpos. Lo que importa es mostrar la *acción* en su despliegue más carnal. Por ello, la plaza es un dispositivo de exposición de la justicia, como lo es “el cadalso ò tablado sencillo”: se necesita que se vea el cuerpo, que este se alce a la mirada, así como también se alza al santo en la procesión. El cuerpo que muere debe poder ser *bien visto*. Y este cuerpo es categorizado por su crimen y su identidad: la justicia no es solo acción contra el cuerpo, sino acción racional que es causada por las anteriores acciones del criminal, las cuales son referidas de manera escrita, “con letras grandes y legibles”, sobre su cuerpo.

La muerte por garrote, también llamado “garrote vil”, fue una forma de pena capital usada en España desde 1820. A diferencia del fusilamiento, ésta tenía la “ventaja” de ahorrar pólvora y de evitar la nube de polvo que oculta en parte el paso de la vida a la muerte. También, a diferencia, de la guillotina, evita el derramamiento de sangre, pues el garrote mata por ahogamiento: el reo se sienta, se le coloca una argolla en el cuello que se aprieta con un tornillo, lo que causa, hablando técnicamente, una dislocación de la apófisis odontoides de la vértebra axis sobre la atlas en la zona cervical de la columna. En fin, que la persona se muere sin que haya derramamiento de sangre y sin que el polvo o el humo oculten su morir. También es un dispositivo silencioso, lo cual evita que se rompa la atención de la mirada por el susto de la explosión de los fusiles. El cadalso, el letrero y el silencio refuerzan la mirada del público: no son formas para disminuir o aumentar el dolor del condenado, sino de reforzar el espectáculo que verá el público. Es importante aclarar que el silencio no es un silencio imaginado por mi lectura, sino que aparece literalmente en este Código Penal: “Art. 35. [...] los que levantara[n] la voz pidiendo gracia, ó que de cualquiera de otra manera ilegal intentara[n] suspender la egecucion de la justicia, serán castigados como reos de sedición.” Y “Art. 36. Desde que el reo sale de la prision, hasta que se verifique la egecucion, se tocará á plegaria en todos los templos de la parroquia.” En este último artículo la palabra clave es *hasta*: las campanas suenan hasta que se *verifica* la ejecución; un ruido terrible de campanas que satura la atmósfera juega como factor escénico en esta terrible obra: el silencio de las campanas concentra el cuerpo del espectador, no sólo la mirada, en el hecho que acaba de suceder. El espectador es, en última instancia, el *fin* de la pena de muerte, no la persona muerta.

Toda esta serie de decisiones sobre el cuerpo de la persona condenada busca enfatizar la *buena muerte* desde su contrario. La pena de muerte se muestra como la muerte menos deseable, y uno llega a esta muerte no deseable por medio de acciones voluntarias²³⁰ y criminales, que son castigadas por el Estado. Es una muerte que debe dar vergüenza, y esta sensación es causada por la exposición morbosa tanto de la persona que es condenada a muerte, como de su cadáver. El código penal de 1837 no sólo dispone al cadáver para que sea visto y que sirva de lección; la misma indumentaria de las personas condenadas es rigurosamente descrita por medio de una serie de códigos de color:

“Art. 34. Los reos condenados á muerte serán conducidos al suplicio con túnica y gorro negro, y con las manos atadas por delante con una cuerda, cuyo extremo llevará el egecutor de la justicia vestido de negro. Si el delincuente fuere asesino, llevará la túnica blanca y ensangrentada; si traidor, irá descalzo, la túnica hecha pedazos y las manos atadas á la espalda; si parricida, irá igualmente descalzo, con la túnica blanca ensangrentada y desgarrado, con una cadena al cuello y con las manos atadas á la espalda. En todo caso, los reos irán acompañados de los ministros de la religion [sic.], del subalterno de justicia que presida la egecucion [sic.], del escribano y alguaciles en traje [sic.] de luto, y de la escolta correspondiente.”

Este pasaje nos recuerda todas aquellas formas de ridiculización de la persona que se comporta mal: las orejas de burro, el gorro largo que, volviendo a la tradición española, vemos en toda su fuerza en dos grabados de Francisco de Goya: *Aquellos polbos* (grabado 23) y *No hubo remedio* (grabado 24), de la serie *Los Caprichos*, ambos publicados en 1799, donde vemos algunas prefiguraciones de lo que sería el traje del cuerpo que va a la pena de muerte: túnica, gorro, pies descalzos y manos atadas por delante. Es muy interesante, a la vez de cruel, cómo la sangre cumple un importante rol para impresionar al espectador: ella debe ser mostrada en la misma túnica de la persona condenada. Por un lado, se esconde la sangre del cadáver condenado (pues el garrote no mata por medio de heridas abiertas que expulsen sangre), y por el otro se muestra, a manera de símbolo, la sangre que derramó al matar a su padre, en el caso

²³⁰ El llamado a la voluntad del criminal no es casual, pues como dice el Art. 29: “De la misma manera, ninguna sentencia en que se imponga pena al que se halle en estado de verdadera demencia, se egecutará y ni aun se notificará al reo hasta que sane; pero si la demencia del reo durare mas de quince días, despues de pronunciada la sentencia que cause egecutoria, se notificará esta á un curador que se nombre al demente, y se llevará por entonces á efecto, en solo lo relativo á las penas pecuniarias.”

del parricida. Claramente la sangre de la túnica no es la sangre del padre particular que fue asesinado; imaginamos la ceremonia legal antes de sacar al condenado a la luz pública: se le pone una túnica ya manchada con sangre, que creemos es de animal, para que la gente *sepa*, por el solo hecho de ver este código visual, cuál fue su crimen. Todo ello busca mostrar la justicia de la pena: “no somos injustos, él o ella derramó sangre *primero* como ustedes pueden ver en su vestido”. Es como si la justicia, de manera ágil y veloz, hubiese agarrado al criminal *incluso antes* de que éste pudiese limpiar la mancha de su delito. Se pone a actuar a la o el asesino como una persona sucia y ensuciada por el crimen y la sangre, así como el Estado actúa como un juez y un castigador eficaz. Pero cuidado: ¿qué significa aquí lo *sucio*?, lo sucio no es sino la perturbación ¡de lo blanco! Se hace explícita la blancura de la túnica, reforzando así la idea de lo blanco como lo puro y lo bueno: el criminal dañó la blancura, alteró lo bueno con la oscuridad de la sangre. Esta sangre informa sobre el crimen y la acción de la justicia: su rapidez (no le dieron tiempo de *limpiarse*, es decir, de *blanquear* la túnica) y su firmeza (muerte se paga con muerte). Ahora, estas dos características no quieren mostrar a un Estado cruel, pues “los reos irán acompañados de los ministros de la religión”, es decir, siempre tienen la posibilidad de tener perdón divino, dado que el humano ya no es posible. Estos ministros son el bálsamo que cura el desespero por la muerte actual, por medio de la promesa de una vida más allá en caso de arrepentimiento; son la llave que abre la vida en el cielo, cuando la vida terrenal se cierra sobre su cuello. Además, los detalles de la túnica hecha pedazos y los pies descalzos también tienen una intencionalidad precisa, al mostrar a la persona condenada como alguien que no sólo va a perder su vida, sino que *ya* perdió sus propiedades; es otra manera de enfatizar la vergüenza de ser castigado por el Estado, pues se niega la posibilidad de ir al cadalso de manera orgullosa, con trajes finos y mirada altiva. La o el criminal es una persona *empobrecida*, pues carece de zapatos y ropa, y *sucia*, pues su túnica *blanca* está manchada. Lo criminal, lo pobre y lo no-blanco son categorías que entre sí se difuminan. Es decir, la muerte no-blanca y en pobreza es la forma legal para presentar la “mala muerte”.

Todo lo anterior se refiere al proceso en el cual la persona condenada a muerte muere. Otro espectáculo comienza con su cadáver:

“Art. 37. Egecutada [sic.] la sentencia, el párroco ó cualquier otro sacerdote pronunciará en el mismo lugar una breve oracion [sic.] alusiva á la egecucion. El cadáver permanecerá espuesto [sic.] al público por dos horas, y despues [sic.] se entregará á sus parientes si lo reclaman, con cargo de inhumarlo, sin aparato alguno. Si los parientes no

lo reclaman, podrá darse para que se hagan disecciones anatómicas, ó disponer que se sepulte sin aparato.”

Dimensionemos la fuerza de esta decisión legal: un cuerpo muerto, en una plaza pública, es expuesto “por dos horas”, a la vista de todo el mundo. Esto nos indica que el interés de las autoridades no era únicamente el *castigo* como tal sobre un cuerpo preciso, sino un proceso aleccionador que incluye al público y al cadáver mismo. El cadáver no es un objeto cualquiera, sino un cuerpo que, aún sin vida, sigue teniendo en sí la historia de la persona viva: el cadáver no pierde la marca del crimen, sigue siendo el cadáver *de* un criminal. El cadáver no es un cuerpo neutro, sino cargado de historia y de las acciones de los vivos. Por ello, el cadáver de una persona “buena” no puede ser sometido a semejante vejamen de ser expuesto por dos horas en un lugar público. Imaginemos un cuerpo sentado (pues así es la pena de garrote), en una tarima, recibiendo bien una lluvia torrencial, como solía y suele suceder en Bogotá, bien el rayo de sol que quema. Es un cuerpo que está expuesto a la mirada y al clima. En ninguna parte se indica que el cadáver ha de ser protegido o cubierto, éste está abierto a las inclemencias del clima, es decir, es posible que sea *modificado* desde el momento en que muere hasta cuando lo recogen de nuevo. Puede ser mojado o quemado por el sol, puede ser movido por el viento o pisado por las palomas. Es un objeto público, así como pública es una estatua, solo que esta es una estatua de carne, que murió momentos atrás, y no debe ser admirada sino temida. La persona que tuviese que pasar por la plaza *tenía que ver* este cadáver, aun cuando no fuese su plan asistir a la ejecución. Es un cuerpo *eyectado* a lo público, en contraposición a las representaciones de cuerpos muertos en la intimidad de sus hogares, en la protección de la cama. La familia pierde toda potestad de tener al cadáver de su ser querido en la seguridad de la casa, la iglesia o cementerio; pierden la posibilidad de limpiar su suciedad. Es un cuerpo maldito, pues es de un criminal, que no deja de tener aspectos del cuerpo *sagrado* que no puede ser tocado, sino tan sólo admirado. Ahora, esta admiración sólo dura dos horas, pues este cuerpo puede ser “diseccionado”, es decir, abierto en sus más profundas entrañas, si no es reclamado. Es un cuerpo que puede ser visto por cualquiera y, luego de cierto tiempo, puede ser abierto en una academia o un hospital. Este punto de la disección es interesante, porque el cuerpo que puede ser *intervenido* por la ciencia no es un cuerpo cualquiera, sino el del criminal. No es un cuerpo abierto para hacer una *autopsia*, como pasó con Santander, pues la autopsia se da para *conocer* la particularidad del cuerpo. Aquí el cuerpo diseccionado tiene el nivel de un objeto o un animal que se abre para conocer la generalidad del mecanismo corporal. No es un cuerpo atravesado por sentimientos de respeto, sino que pasa a ser una materialidad disponible al

estudio. Este estudio se da en aras de la ciencia, y no podemos olvidar aquí el interés de Santander por el científicismo inglés, el cual, en el ámbito neogranadino, nunca puede estar por encima de la religión católica; por ello, la práctica médica del diseccionar para conocer va de últimas, precedida por el llamado a la oración del “párroco ó cualquier otro sacerdote”.

En este punto del análisis, podemos evidenciar cómo se despliegan una serie de juegos polares entre el cadáver *digno de respeto*, que aparece en el primer nivel de mi Tablero, y el cadáver *humillado*: uno con dinero (casa, cama, médico), el otro empobrecido; uno limpio, otro sucio; uno en un espacio seguro (cama, hogar), el otro en la plaza pública; uno blanco, rodeado de blanco (palidez y sábanas), el otro ensangrentado. Esta polaridad empieza con el espectáculo de la vestimenta del condenado que es conducido hacia el cadalso, pasa por su cadáver en la plaza pública y termina en el cementerio o la sala de anatomía. El lugar donde reposa el cuerpo muerto no es igual para toda persona, y está atravesado por situaciones de clase y decisiones jurídicas. La familia adinerada puede costear un gran panteón familiar, la persona pobre tiene que conformarse con una tumba individual, vagamente identificada. La persona adinerada que muere combatiendo por la patria tiene monumentos en piedra, el suicida tiene un cementerio especial, maldito. Esta diferenciación del destino del cadáver también está explicitada en este Código: “Art. 38. Los cadáveres de los parricidas serán sepultados en sitios retirados, fuera de los cementerios públicos, sin permitirse poner señal que denote el lugar de la sepultura.” Esta indicación entiende al crimen como una suerte de *suciedad moral* la cual, así como la suciedad corporal, ha de mantenerse lejana; alejar al cadáver sirve, entonces, como protección y, a la vez, como humillación: no puede ser visitado, no puede ser *identificado*. El monumento de la persona “importante” es visible, se impone sobre las otras tumbas; monumento grande, ceremonioso que permite que su recuerdo siga *vivo*. El parricida, cuyo crimen fue haber negado su pasado y origen, es negado de tener futuro recuerdo, *vida* en la memoria colectiva, pues su tumba no tendrá señal “que denote el lugar de la sepultura.” Se perderá entonces su cadáver, sus huesos no tendrán un lugar preciso que identifique al lugar de *sus* huesos; será anónimo, como un pedazo más de tierra. Todo ello por cometer parricidio, crimen que es definido de la siguiente manera: “Art. 614. Son parricidas los que matan á su padre ó madre, ó á su abuelo, ú otro ascendiente en línea [sic.] recta, voluntariamente, sabiendo quien es, y con intencion [sic.] de matarlo.” Como se puede evidenciar, aquí el parricidio no es sólo el crimen contra el padre, sino la ruptura de la línea de ascendencia; esta ruptura sólo tiene sentido en la medida en que la persona sabe que está matando a la persona a la cual *le debe la vida*; aquí el conocimiento de esto es fundamental, pues lo grave, para este Código, es que voluntariamente se mate a

alguien de la misma sangre y familia. El castigo, entonces, busca proteger la familia e infundir el mayor de los miedos a aquellas personas que busquen atentar contra las autoridades prentales.²³¹

El contexto de este Código Penal es el inicio de la República y, como ya se dijo, en éste tuvo participación Santander, el cual era uno de los próceres de la Guerra de Independencia. Apenas 18 años median entre 1819 y 1837, es decir, entre la supuesta liberación de España y la supuesta consolidación de la República. Y hablar aquí de “supuesta liberación” no es un recurso teórico o polémico, pues el Código Penal de 1837 no es, en lo que respecta a la caracterización de la pena de muerte, sino una copia del Código Penal español de 1822.²³² El Art. 38 de este Código español determina, en casi los mismos términos que el Código colombiano, la pena de muerte de la siguiente manera: “Art. 38. El reo condenado á muerte sufrirá en todos casos la de garrote, sin tortura alguna ni otra mortificacion previa de la persona, sino en los términos prescritos en este capítulo.” El Art. 39:

“La ejecucion [sic.] será siempre pública, entre once y doce de la mañana; y no podrá verificarse nunca en domingo ni dia feriado, ni en fiesta nacional, ni en el dia de regocijo de todo el pueblo. La pena se ejecutará sobre un cadalso de madera 6 de mampostería, pintado de negro, sin adorno ni colgadura alguna en ningun caso, y colocado fuera de la poblacion; pero en sitio inmediato á ella, y proporcionado para muchos espectadores.”

Art. 40:

“El reo será conducido desde la cárcel al suplicio con túnica y gorro negros, atadas las manos, y en una mula, llevada del diestro por el ejecutor de la justicia, siempre que no haya incurrido en pena de infamia. Si se le hubiere impuesto esta pena con la de muerte, llevará

²³¹ Esta protección de la vida familiar, entendida como lugar de reproducción física de la sociedad, es respetada, ¡incluso cuando se habla de la pena de muerte!: “Art. 40. Si una muger [sic.] condenada á muerte se declara y se verifica que está en cinta, no sufrirá la pena de muerte, ni aun se le notificará la sentencia, sino cuarenta días después del parto.” Se puede matar a alguien en pena de muerte, pero nunca esta condena puede entenderse como la posibilidad de atentar contra la vida en el vientre materno.

²³² La edición consultada es: *Código penal español, decretado por las Cortes en 8 de Junio, sancionado por el Rey, y mandado promulgar en 9 de Julio de 1822*. Madrid, Imprenta Nacional, 1822. Las relaciones, unos dirán las “copias”, entre el Código Penal colombiano de 1837 y éste código español no se limitan a la pena de muerte, sino que están presentes en todas las páginas del primer código penal colombiano. Para profundizar en ello ver: Velásquez, Fernando. “El derecho penal colombiano y la ley importada.” *Nuevo Foro Penal*, 12(38), 2016, pp. 427–438.

descubierta la cabeza, y será conducido en un jumento en los términos espresados [sic.]. Sin embargo el condenado á muerte por traidor llevará atadas las manos á la espalda, descubierta y sin cabello la cabeza, y una soga de esparto al cuello. El asesino llevará la túnica blanca con soga de esparto al cuello. El parricida llevará igual túnica que el asesino, descubierta y sin cabello la cabeza, atadas las manos á la espalda, y con una cadena de hierro al cuello, llevando un extremo [sic.] de esta el ejecutor de la justicia, que deberá preceder cabalgado en una mula.”

Art. 43: “Los que levantaren grito ó dieren vez, ó hicieren alguna tentativa para impedir la ejecucion de la justicia, serán castigados como sediciosos, y esta disposicion se publicará siempre en los pregones.” Art. 46:

“Ejecutada la sentencia, permanecerá el cadaver espuesto [sic.] al público en el mismo sitio hasta puesto el sol. Despues será entregado á sus parientes ó amigos, si lo pidieren, y si no, será sepultado por disposicion de las autoridades, ó podrá ser entregado para alguna operacion anatómica que convenga. Esceptúanse [sic.] de la entrega los cadáveres de los condenados por traicionó parricidio, á los cuales se dará sepultura eclesiástica en el campo y en sitio retirado, fuera de los cementerios públicos, sin permitirse poner señal alguna que denote el sitio de su sepultura.”

Y así se podría continuar, viendo cómo las palabras de la Madre Patria se repiten, una y otra vez, en el Código Penal de la nueva y libre República, escrito bajo la mirada del prócer de la Independencia, del Hombre de las Leyes. Este dato no es menor, pues el Código español sale a la luz tres años después de 1819, es decir, tres años después de haber roto lazos con el Imperio español y, aun así, el Código que regirá las penas y los castigos en la nueva república sigue, de manera fiel, las disposiciones legales del antiguo colonizador. No hubo, entonces, un desarrollo autónomo de la ciencia jurídica en Colombia durante estos tres años, sino que se siguió con la importación de prácticas desde Europa, pues la pena de muerte en los códigos penales franceses, por ejemplo, el *Code Pénal* de 1791, se implementan medidas similares respecto a la vestimenta y el aparataje que rodea al condenado a muerte, con la gran diferencia allí que, en vez de garrote, la pena implica el cortar la cabeza. Volviendo a Colombia, la pena de muerte no fue una constante en los códigos penales, pues el *Código Penal de los Estados Unidos de Colombia* (1873), en el contexto del Olimpo Radical, eliminó la pena de muerte, la cual se restituiría luego de que los conservadores vuelven a tomar el poder, imponiendo la Constitución

de 1886 y el Código Penal de 1890, donde se reanuda la pena de muerte, pero esta vez no con el garrote, dado que la pena decreta que los criminales “serán pasados por las armas”. Pero más allá de esta diferencia, los detalles de la vestimenta, el acompañamiento religioso y la exposición por dos horas, así como su posible disección, retoman textualmente lo que se dijo en el Código Penal de 1837. Esto nos indica que, si bien Santander es reclamado por la tradición liberal, y que José Ignacio de Márquez no es encasillable, de manera directa y cómoda, en los idearios puramente liberales o conservadores, lo cierto es que la pena de muerte aparece como un punto importante en la concepción conservadora del Estado y que, por otro lado, los liberales radicales entendieron la necesidad de su abolición. Es decir, la herencia de la tradición española y sus prácticas moldearon los inicios penales en la República de Colombia, fueron enfrentados por los liberales radicales para, posteriormente, ser reivindicados por la Restauración conservadora. Las disposiciones legales sobre la muerte no son ajenas a las luchas políticas, y la forma en que se entiende el tratamiento del cadáver no es una forma neutral, sino que está profundamente relacionada con la manera en que se entiende la labor del Estado en general. Y esta labor no sólo se entiende a partir de la *acción penal* directa y presente, sino también a partir de su historia, es decir, en este caso preciso, de la historia de las fuentes del Código Penal, y de las propias personas condenadas a muerte y la representación que de ellas se ha hecho.

Si bien la pena de muerte en Colombia estuvo vigente de 1832 a 1873 y de 1890 a 1910, sólo conservamos, en el territorio que hoy es Colombia, hasta donde tengo noticia, dos fotografías sobre este tipo de pena, una de las cuales, la de Lino Lara [ver imagen 9 del Tablero], de la cual ya hablé, es una puesta en escena. La otra es de Benjamín De la Calle, llamada *Fusilado con escolta* de 1905 aproximadamente [ver imagen 92]. Además tengo noticia de por lo menos dos fotografías más de 1902, por lo que refiere Miguel Escobar Calle en *Apuntes para una cronología de la fotografía en Antioquia*:

“1902 (Septiembre 13). En el puente de Guayaquil [en Medellín] es fusilado Jesús María Tamayo, condenado a pena de muerte por envenenar a su mujer. Los fotógrafos Benjamín de la Calle y Paulo E. Restrepo registran el fusilamiento. Las fotos se venden en el Taller Resbot (de Manuel Botero E.) y en el de Benjamín de la Calle. Dichas fotos pueden catalogarse como el primer reporte gráfico realizado en Medellín.”²³³

²³³ Escobar Calle, Miguel. *Apuntes para una cronología de la fotografía en Antioquia*. Biblioteca pública Piloto, Medellín, 2000. Consultado en el Repositorio Institucional de la Universidad de Antioquia: <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/416>.

Esta información abre muchas preguntas sobre la imagen de la persona condenada a muerte: ¿había más fotos de otras personas que murieron por esta causa?, ¿era normal vender este tipo de fotografías?, ¿había un permiso especial para tomar este tipo de fotos?, ¿hubo registros oficiales, de la policía por ejemplo, que registraran en fotografía a las personas que sufrían esta pena? Lastimosamente, por lo que he investigado, no hay respuestas claras a estas preguntas; sin embargo, el simple hecho de que estas fotografías hayan sido puestas a la venta nos indica, en un primer momento, que hubo varias copias de ellas. Si era un producto de venta, no es lógico pensar que sólo hubiese una sola fotografía para vender. Por otro lado, si dos fotógrafos tomaron este tipo de fotos para venderlas, podemos presumir que, quizá, hicieron esto más de una vez, pues este tipo de imágenes se instala en un tipo de negocio más o menos rentable: el de la imagen prohibida, bien porque se refiere al sexo, bien porque se refiere a la violencia. De esta manera, aun cuando este tipo de imágenes sobre dos condenados a muerte se haya restringido a dos fotógrafos, podemos decir que había en Colombia más fotografías de cadáveres en poses diferentes a las mostradas en mi Tablero, que, por ahora, no han salido a la luz. No son publicitadas desde los archivos oficiales, no hacen parte de las empresas para publicar la memoria de la nación, ni de los esfuerzos por digitalizar el patrimonio fotográfico colombiano. ¡61 años con pena de muerte en Colombia!, 61 años, la mayor parte de los cuales transcurrieron cuando ya había fotografía en el país, y sólo nos quedan dos fotografías de ese suceso. Esto sólo puede responder a dos razones: o había una prohibición para este tipo de retratos o, de manera consciente o inconsciente, los que se hicieron se olvidaron. Si, desde este contexto, volvemos al problema de la muerte tranquila, es fundamental reconocer la gran cantidad de imágenes de personas muertas, retratadas como si estuviesen durmiendo, y la asombrosa ausencia de cadáveres de personas condenadas a muerte.

La imagen de la muerte, entonces, no opera igual sobre todos los cadáveres, sino que privilegia a unos cuerpos precisos, que pueden seguir unas gestualidades precisas, en el caso de lo que vimos sobre la medicina y la poesía, esta gestualidad se configura sobre todo a partir de la experiencia del dormir. Por ello, la condena sobre el cuerpo de una persona implica, a la vez, una condena sobre la imagen de este cuerpo. Y la imagen no puede ser entendida aquí como mera representación instantánea de un suceso, sino como una forma de preservar en la memoria familiar o social un hecho. Es así que la condena sobre esta imagen es una condena sobre la memoria, una *damnatio memoriae*, que busca negar la vida posterior de la o el criminal. A diferencia del retrato oficial o el monumento, la persona condenada a muerte debe ser olvidada:

no hay monumento que la recuerde, ni cuadro que guarde sus últimos estertores. ¿Por qué? Porque esta muerte es *ejemplificante* pero no *ejemplar*, es decir, es una muerte que alecciona con el ejemplo terrible de lo que le sucede a las “malas personas”, precisamente para que otras personas no sigan el ejemplo de estas. La “mala muerte” no debe ser respetada o guardada en imagen para una posterior misericordia social. La “mala muerte”, es decir la muerte no-blanca, no descansada y empobrecida, es aquella que carece de imagen. Entonces, si volvemos al problema de la poesía colombiana y la medicina, veremos que todos los esfuerzos que desde allí se hacen para situar a la muerte como una forma de sueño, no son sino formas de construir una muerte privilegiada. Son imposiciones de una concepción particular de la muerte (blanca, adinerada, descansada) que busca alejarse lo más posible de la “mala muerte”. Y a la base de todo ello yace, como se ha visto, una profunda concepción religiosa.

3.3. Integración final del Tablero: la buena muerte, la buena vida

“Cuando la imaginación falta, morir es bien poco; cuando se tiene imaginación, morir es demasiado.”²³⁴

Céline.

Ya desplegamos el líquido que habrá de disolver la cáscara de la nuez. Sin que haya habido referencias directas y explícitas a las imágenes del Tablero, en esta *telescopía* emergieron las presencias que anidan en las partes oscuras del mismo. Esta oscuridad que rodea las imágenes no puede entenderse como un vacío total y mudo; por el contrario, ella es una fuerza *atlántica*, es decir, una fuerza de Atlas y océano, es decir, una fuerza de profundidades acuáticas. Las imágenes de mi tablero navegan en medio de una serie de referencias que, en esta sección telescópica, fueron emergiendo poco a poco; muchas, sin embargo, quedan todavía en las profundidades: no es posible aquí hablar de todos los campos de la cultura que se refieren a la muerte. Por ello, hice una selección de fragmentos culturales, destinados a mostrar fuerzas que configuran al cuerpo humano y su muerte de maneras diferentes: la poesía, la medicina y la ley. La muerte como sueño aparece en un espacio y tiene su posibilidad en él, gracias a una serie de decisiones culturales y corporales antes, durante y después de su aparición. De la misma manera, la ocultación de los muertos no-tranquilos tiene un entorno cultural: la negación de la imagen de las personas no-privilegiadas, no-blancas, no-adineradas.

²³⁴ Céline, Louis Ferdinand. *Viaje al fin de la noche*. Seix Barral, Oveja Negra. Barcelona, 1984, p.19.

Dos fuerzas contradictorias y generales viven en los dos niveles del Tablero: la muerte individualizada y tranquila, y la muerte intranquila, oculta y masiva. Es en este encuentro entre luz y oscuridad, es decir, entre imagen y fondo, donde sentimos a la vida de las imágenes como vida social. No es una decisión individual retratar a Silva como si estuviese durmiendo; este gesto, en apariencia *natural* e *inocente*, guarda tras él una serie de presupuestos morales, médicos, poéticos, legales sobre *cómo se debe morir*. La imagen, entonces, opera entre un campo de fuerzas. Fuerzas que posibilitan (a) las mismas imágenes, y dan ciertos estándares de cómo mostrar, qué ocultar, qué posición corporal disponer. Hevia, por ejemplo, al retratar a Santander, evita, de manera consciente o inconsciente, aquello que significaba una “muerte deshonorosa” según el Código penal vigente en Colombia. Es decir, toda la carga gestual que pesaba sobre el “mal muerto” estaba en el contexto cultural en el que pinta Hevia y es en este contexto, que dispone una manera precisa del “buen y mal muerto”, donde aparece la imagen. Ella no aparece en el vacío, no inaugura un gesto, sino que juega con fuerzas que ya estaban en diferentes estadios culturales, por dentro y fuera de las imágenes.

La anterior *telescopia* siguió el orden del tablero: se empieza por el cadáver que sueña y se termina con el cadáver que no tiene el privilegio de la imagen. Esta polaridad (mostrar, ocultar; lo bueno, lo malo; lo tranquilo, lo intranquilo; lo privilegiado, lo no privilegiado; lo limpio, lo sucio; lo de arriba y lo de abajo, etc.) hay siempre una mediación, un estadio intermedio, incómodo, que impide una categorización simple de la imagen en dos polos puros. Esta mediación está presente en la imagen misma del Tablero: la fotografía de la Masacre de las Bananeras y de los funerales de Olaya Herrera. Ambas juegan con un intermedio de mostrar y no mostrar: se habla de muertos reales, pero sólo se muestran las ruinas; se habla de un cadáver, pero sólo se muestra un féretro. Y lo curioso es que la muerte en ambas imágenes es radicalmente diferente: una muerte violenta y masiva de una “cuadrilla de malhechores” (los huelguistas), y una muerte pacífica e individualizada de un expresidente. Sin embargo, ambas corporalidades se ocultan... ¿por qué? ¿No es acaso Olaya un muerto respetable? Sí, lo es, pero su cuerpo se degrada: en el féretro presentimos un cadáver gastado por el viaje y el tiempo que ha pasado, presentimos un cuerpo impuro pese a todos los intentos gestuales para tranquilizar la experiencia de la muerte; la normal degradación de la carne del cadáver se impone. El féretro de Olaya Herrera quiere ocultar algo que, de manera siniestra, no deja de presentirse/presentarse: todo cadáver, en algún momento, es un cadáver intranquilo, sucio, degradado, descompuesto, maloliente. Es decir, todo cadáver ha de ocultarse en algún

momento: entre el ataúd y bajo la tierra. Así, esta imagen de Olaya es una suerte de luz oscura, que ilumina la estrategia del primer nivel de imágenes sobre personas muertas que duermen: estas imágenes no son sino intentos ágiles para captar al cuerpo blanqueado, *antes* de que devenga un cuerpo peligroso, antes de que la carne ceda. Por ello, la imagen de Olaya dentro del ataúd no es la única imagen que oculta a un cuerpo, sino que todas las imágenes del Tablero ocultan de cierta manera la muerte intranquila. Como vimos en el estudio *microscópico*, cada una de las imágenes, en su historia íntima, tiene un momento en el cual se modificaron los cuerpos para presentarlos en imagen: los ojos de Silva y los de Sor María se cerraron; Benjamín De la Calle indicó al hombre tomar una posición melancólica; Gumersindo Cuéllar va a un lugar preciso, organizado por una parafernalia eclesial, para tomar la imagen *oficial* de Monseñor Herrera; Hevia evita la enfermedad de Santander y lo muestra como un muerto tranquilo... Se muestra de manera contundente cómo lo que habíamos asumido como el nivel que *mostraba* la muerte (el nivel de arriba), es, realmente, un nivel que también la *oculta*; es decir, es un nivel que, para presentar la muerte que duerme, tiene que negar ciertos gestos: blanquear las manchas, las sangres, las heridas; calmar a los deudos, decorar la estancia del cadáver. Este mostrar, entonces, no es un mostrar sincero, descarnado a los avatares iniciales del cadáver, sino un mostrar reglado, organizado por una moral cristiana que indica cómo muere una persona buena. En este terreno se juntan la *microscopía* y la *telescopía*: la primera despliega las acciones concretas que cada productor de imagen realizó para ocultar la muerte intranquila; la segunda, despliega el entorno cultural que daba las pautas que indicaban qué ocultar y cómo mostrar la muerte tranquila. Dos movimientos congruentes que, de manera rudimentaria, podemos caracterizar como una *táctica* (movimiento concreto de la imagen) y una *estrategia* (movimiento general de la cultura). Una oculta los elementos *intranquilos* en *cada* imagen; la otra muestra los *valores morales* que definen qué se debe ocultar.

Volvamos a la frase anterior: una oculta, otra muestra. Si la traducimos en términos del Tablero, diremos: las imágenes ocultan y el fondo muestra. Es decir: ¡la luz oculta y la oscuridad muestra! Otra inversión con la que aquí lidiamos... y de versión en inversión y de vuelta en revuelta, no es raro que el mareo sea el que reine en este Tablero: mareo, es decir, la enfermedad del mar (*seasickness*). ¿Dónde estará segura la mirada si cada paso que damos es un nuevo cambio? En este momento es necesario dar un paso al costado y recapitular. Necesitamos una mirada general que nos oriente y para ello nada mejor que una imagen. Presentaré entonces dos imágenes, las cuales mostrarán un buen resumen (*in a nutshell*) visual de lo que acabamos de ver en este encuentro *micro* y *telescópico*. Este encuentro se da tanto entre problemas propios

de la imagen y problemas morales, así como entre la profunda relación entre la “buena/mala vida” y la “buena/mala muerte” que, hasta el momento, sólo ha aparecido de manera tangencial. Las imágenes son dos cuadros del pintor Emiliano Villa, quien fue, por los pocos datos que de él tenemos, un pintor antioqueño de finales del siglo XIX. El Museo Miguel Urrutia, en Bogotá, conserva dos cuadros de Villa. Allí se muestra, de manera explícita, los valores morales



110 - Emiliano Villa. *La muerte del justo* (ca.1893). Óleo sobre tela, 140 x 205 cm. Banco de la República, Museo Miguel Urrutia. Número de registro: AP3110.



111 - Emiliano Villa. *La muerte del réprobo* (ca.1893). Óleo sobre tela, 140 x 205 cm. Banco de la República, Museo Miguel Urrutia. Número de registro: AP3109.

presentes al hablar de muerte descansada y muerte carnal. Los cuadros son: *La muerte del justo* (ca.1893) y *La muerte del réprobo* (ca.1893) [ver imágenes 110 y 111]. Por un lado, la muerte cristiana, es decir, la muerte tranquila. El justo acepta su muerte, sonríe y cierra los ojos, como Silva. Acepta la compañía de su ángel de la guardia, como sucedía con Olaya Herrera, y mantiene cerca al religioso, como hacía Santander. Es custodiado por autoridades religiosas, como lo era Monseñor Bernardo Herrera Restrepo. La luz le muestra un camino hacia el *más allá*, como el camino por el bosque tras las fotografías de Benjamín de la Calle; y ese camino está amparado por un ángel que sostiene una corona de flores, que nos recuerdan las flores de Sor

María Gertrudis. Toda su atención está concentrada, no en este mundo terrenal, sino en el ascenso, el cual es indicado por el dedo del ángel; de la misma manera, las calaveras de

Palonegro, organizadas en pirámide, se dirigen hacia arriba, acompañadas por un crucifijo, como el que religiosamente sostiene el justo que muere. ¿Y qué hay arriba, en el cielo? Nubes que prometen y, al mismo tiempo, ocultan al Dios Padre; no se muestra el premio final a la vida justa, las nubes mantienen un tranquilo suspenso, pues Dios no puede ser representado propiamente en imagen, así como el morir, en los fusilamientos por el atentado de Barro Colorado, son ocultados por una nube de polvo. Como dice San Pablo: “Porque ahora vemos por un espejo, veladamente, pero entonces veremos cara a cara”. (Corintios 1, 13:12) Hay cosas que, desde la vida terrenal, no podemos ver. Pero no todo es paz, pues el cristianismo reconoce una constante lucha contra el mal en este mundo, por eso tenemos al ángel armado que, hasta el último momento, está velando con su espada, contra los oscuros demonios que temen la luz divina y tratan de desaparecer de la imagen, así como la UFC y los soldados en la Zona Bananera borrarón, con su espada justiciera, a los elementos perturbadores de la paz, la tranquilidad y el amor patrio.

El réprobo muere de manera contraria. Él no acepta su muerte, su rostro desesperado abre los ojos y la boca; no hace caso a su ángel de la guarda, más bien soporta que una serie de demonios le jalen las ropas y le tiren de los cabellos. Ninguna autoridad religiosa le acompaña, el pobre sacerdote lucha infructuosamente por la salvación de esta insensata alma que quiere seguir viviendo en este mundo material: rechaza el crucifijo y dirige su mirada y su cuerpo hacia el oro que, poco a poco, es robado por otros demonios. Su cuerpo no está contenido en sí, no es un gesto melancólico concentrado en su vida interior y espiritual, sino que sus brazos se abren y buscan seguir actuando en la materia. El cuarto donde está no es un cuarto limpio y bien ordenado, sino un basurero donde tienen encuentro los peores vicios: música y alcohol, juegos de azar, cartas del tarot, un puñal, un sapo y dos serpientes y siete demonios y dos dragones. Todo ello se da sobre un colorido tapete de florituras, que nada tiene que ver con el sobrio piso de piedra que sostiene el lecho del justo. El réprobo vive en una habitación tan sucia como opulenta, mientras el justo mantiene la sobriedad y la santa pobreza. Las sábanas bien estiradas del justo muestran la tranquilidad de todo su cuerpo, mientras la cama destendida del réprobo es muestra de su febril movimiento de piernas, propio de una muerte intranquila que patalea y no quiere desprenderse de su cuerpo. Por ello, el bueno de Jesucristo le cierra el camino hacia el cielo y le manda un rayo el cual pasa sobre la cabeza de un demonio, el cual tortura al pobre hombre de otra manera: no necesita robarle el dinero o molestarle el cuerpo, sino mostrarle una imagen: un marco de oro y un fondo verde rodean a una mujer joven, de apretado corsé y atrevido escote, vestido rosa y una cabellera rubia [ver imagen 112]. ¡La concupiscencia! Al



112 - Detalle de Emiliano Villa, *La muerte del réprobo*, imagen 111.

hombre no sólo le duele dejar el dinero, sino los tratos carnales. ¿Qué imagen, en cambio, acompaña al justo? Un recatado retrato, a blanco y negro, de una monja; un retrato, eso sí, bien modesto: arrugado, una hoja clavada a la pared [ver imagen 113]. ¿Pero esta imagen es la única mujer en la habitación de réprobo? No, un detalle perturbador y difícilmente visible en un primer examen del cuadro se nos devela tras el lecho: una mujer que llora [ver imagen 114].²³⁵ ¿La esposa engañada con la rubia del ostentoso retrato?, ¿la madre sufriente por el hijo descarriado? Una y la otra y, en todo caso, una persona que sabe



113 – Detalle La muerte del justo, 110.

que el hombre que muere no muere tranquilamente; hay razones para llorar, porque el destino que le espera no es la salvación, sino los destellos de rojo y amarillo que dan la bienvenida al infierno. Es esta una muerte abierta, como se ve, a grandes pasiones (pathos) corporales: sexo, tristeza, codicia, violencia, embriaguez, suciedad. Un infierno en la tierra, prácticamente. La buena muerte no se llora, se celebra; el buen muerto no extraña el amor en la tierra, lo abandona estoicamente. El buen muerto no abre los ojos, los cierra piadosamente; el malo los abre, siempre quiere hacer uso de su cuerpo,

no es capaz de abandonarse a la vida espiritual.



114 - Detalle de Emiliano Villa, *La muerte del réprobo*, imagen 111.

Pero este cambio entre dos formas de asumir la muerte, ¿es simplemente un cambio de *imágenes*?, ¿lo que aquí importa sólo vale para entender *representaciones* en dos dimensiones?, ¿este contraste sólo es válido para una historia de la fotografía o de la pintura y ya? Para nada, pues aquí lidiamos, como lo pone expresamente Villa, con un problema moral: hay buenas y malas muertes. Volvamos y preguntemos: ¿en qué consiste una buena muerte, en este contexto moral? Ya se vio: una muerte tranquila, que pueda parecer un sueño, que no nos escandalice, que acepte el destino que es morir y que sea organizada bajo los rituales cristianos. ¿Sólo cristianos? No necesariamente, pues los dos grandes referentes occidentales, Jesús y

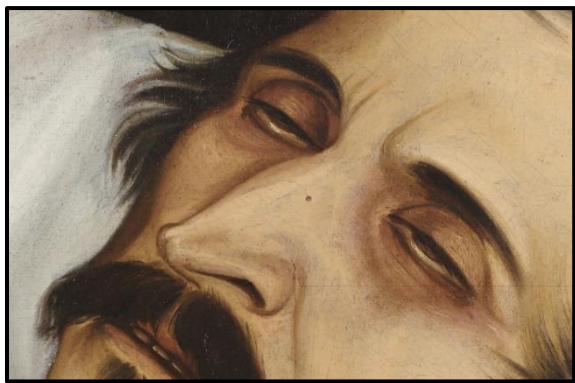
²³⁵ Digo mujer porque lleva un vestido negro y parece tener el pelo largo, y no creo que Villa, en su estricto orden moral, buscase representar a un hombre con estas formas.

Sócrates, son, en última instancia, referentes de una buena forma de morir: los dos aceptan la muerte, le dan la bienvenida, regañan a los que lloran por su partida, y reconocen, cada uno a su modo, que la verdadera vida no está en la vida en este mundo, sino *más allá*.²³⁶ La muerte, entonces, no es nada para temer, sino una posibilidad de salir del engaño de esta tierra y este cuerpo. El problema toma así unas dimensiones colosales, pues nos damos cuenta que esta actitud tranquila ante la muerte implica una actitud de desapego ante la vida. Sólo muere tranquilamente aquella persona que no quiere atarse más a la vida terrenal. En el cuadro de Villa, el hombre tranquilo es aquel que no quiere saber más del mundo, pues *vivió* de manera frugal: sin grandes placeres carnales, sin grandes posesiones terrenales. Su vida, entonces, no era una vida que explorara todas las posibilidades que ella le daba, sino una *vida para la muerte*; una vida que esperaba el regalo divino, que no es de este mundo, sino que pertenece al cielo. Por ello, cuando miramos los cuadros de Villa y las imágenes del Tablero, veremos que lo que se busca presentar con estas imágenes no es solo una buena muerte, sino una manera precisa de asumir la vida: la vida no vale la pena; la vida es un castigo, por eso, esta gente descansa cuando muere. Es decir: ¡no se preocupen por lo terrenal!, no se afanen por aferrarse a la vida; sean en vida, como decía Ignacio de Loyola, disciplinados como cadáveres. Sólo la persona que vive así, es decir, negando las tentaciones de la vida misma, logrará llegar a la vida verdadera. Los dos mayores referentes occidentales, los ejemplos y paradigmas de la vida que se debe llevar, muestran esta actitud ante la vida y la muerte. De esta manera, cuando estudiamos el problema de la imagen de la buena muerte, no estamos lidiando únicamente con un problema de imagen, sino con un problema moral sobre *cómo se debe vivir*. Estas imágenes de la muerte tranquila no nos orientan solamente ante la muerte, sino que *presentan* una manera de vivir precisa: aquella desprendida de lo carnal.

Sin embargo, dejar este problema en términos de “referentes occidentales” y “moralidad” es muy vago. Vayamos a lo concreto y preguntemos: ¿Quiénes son las personas que pueden

²³⁶ Este pasaje de Jean-Pierre Vernant, sobre la muerte en la Grecia antigua, nos muestra una interesante gama de variaciones y similitudes entre la muerte cristiana y griega: “[...] en la existencia de los hombres la muerte no se perfila únicamente como el final que de manera irremediable limita el horizonte de su vida. Cada día, en todo momento, ella se encuentra ahí, agazapada frente a la vida misma como la cara oculta de una condición existencial donde aparecen en combinación, como en una mezcla inseparable, los polos opuestos de lo positivo y lo negativo, del ser y de su privación: momento del nacimiento y óbito, despertar y dormir, lucidez e inconsciencia, tensión y relajación [...]. Que *Thánatos*, la Muerte, se ponga la máscara de su hermano gemelo, *Hypnos*, Sueño [...] nada importa; es la misma muerte, en persona o por intermediarios, la que reside en la intimidad del cuerpo humano a manera de testimonio de su precariedad.” Vernant, Jean-Pierre. *El individuo, la muerte y el amor*. Paidós, Barcelona, 2001, p.21.

asumir la vida de esta manera?, ¿quiénes pueden morir con una sonrisa en el rostro?, ¿quiénes pueden mostrar su muerte de una manera tranquila? Es decir, ¿esta *buena muerte* es una muerte



natural, experimentable por cualquier persona sin importar su lugar en la sociedad o, por el contrario, hay un grupo selecto de personas que sí pueden acceder a este buen morir? Hemos visto a lo largo de esta tesis que la buena muerte no es algo universal o natural; ella está acompañada, de manera callada y perversa, por la posibilidad de *morir mal*, morir como el réprobo. Así, la buena muerte no es una casualidad, sino un trabajo y un privilegio, un bien preciado que hay que perseguir. Y las personas que llegan esta buena muerte no son otras, repito, sino aquellas que vivieron bien, es decir, que prepararon su vida no desde lo carnal, sino desde lo espiritual; no desde las sombras y

el reino de este mundo, sino desde la luz y la verdad que no podemos percibir mientras vivamos; no desde la afirmación de la vida material, sino desde su negación. Son los buenos los que mueren bien. ¿Y cuál será el principio ordenador que aquí dispone lo bueno y lo malo? Al ver las imágenes, nos damos cuenta que, gesto por gesto, este principio corresponde con lo que Nietzsche llamó la moral sacerdotal. Una moral en la cual los hábitos dominantes son aquellos apartados de la actividad [dem Handeln abgewendeten],²³⁷ habitantes de una metafísica refinada y enemigos de los sentidos [sinnenfeindlich].²³⁸ Por ello, el momento de mayor tranquilidad y felicidad es el de la muerte, pues aquel les garantiza el fin de las sensaciones corporales, es decir, de la tentación carnal. Es una moral que da un *no* rotundo a la vida y su exuberancia; un *no* a los amorosos experimentos de la piel y las emociones; una moral que impone la debilidad y la domesticación, que niega constantemente la sinceridad respecto al mundo real, en pos de un mundo ideal, que es la negación de la vida terrenal. Y esta negación es constante y ardua. Por ello, esta no es una moral ingenua y simple, sino profundamente vigilante.

²³⁷ Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift*. Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, Berlin, 1999. §6, p.265.

²³⁸ *Ibíd.*

Así, dice Nietzsche, es el alma del hombre resentido por su incapacidad para la acción, el cual es el paradigma de esta moral sacerdotal: “Su alma *mira de reojo*; su espíritu ama los escondrijos, los senderos clandestinos [Schleichwege] y las puertas traseras, todo lo escondido le hace el efecto de ser *su mundo* [Welt], *su seguridad*, *su solaz*; entiende de callar, de no olvidar, de esperar, de empequeñecerse provisionalmente, de humillarse.”²³⁹ ¿De aquí que los ojos de Sor María Gertrudis y de Santander sigan vigilando hasta el último momento? ¿De aquí que su mirada no sea abierta, sincera y terrible en la muerte, sino escurridiza, a escondidas, por una persiana de párpados casi-cerrados? Y este contraste con lo abierto y lo sincero de la mirada es importante porque, desde Nietzsche, esta moral sacerdotal es descrita como una *Nachbild*.²⁴⁰ Este concepto lo podemos traducir como *postimagen*; en inglés se le llama *afterimage* y se refiere al efecto que sucede cuando vemos una imagen con alto contraste y, al cerrar los ojos, la seguimos viendo en nuestros ojos cerrados. Es como una impresión momentánea en los párpados: una imagen *después* de la imagen; la huella, el rastro, el fantasma, el eco de la imagen. Por ejemplo, el flash de una cámara que impacta nuestra mirada queda un tiempo después, aun cuando ya no haya flash y cerremos los ojos. No es, pues, la imagen con sus colores y sus formas originales, sino la *inversión* de la imagen en nuestros ojos cerrados. Así, donde hay actividad corporal, la *afterimage* de la moral sacerdotal presenta inactividad y sometimiento; donde hay impulso, contención; donde hay afirmación de la vida, se impone la negación de ella y la prudencia y la quietud. Donde hay muerte carnal sin retorno, se presenta

²³⁹ Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral...* Op. Cit. §10, p.272. Edición española consultada: Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Traducción de López y López de Lizaga, José Luis. Tecnos, Madrid, 2003, §10, p.79.

²⁴⁰ El diccionario *Duden* da la siguiente definición de *Nachbild*: “Sehen der [Kontrast]farbe eines optischen Reizes, obwohl dieser nicht mehr auf das Auge wirkt [mirar los colores [contrastantes] de un estímulo óptico, aun cuando este estímulo no actúe más sobre el ojo (o: no afecte más al ojo)]”. Consultado en su versión online: <https://www.duden.de/> (25/08/2022). El diccionario *Collins* da las siguientes definiciones de *afterimage*: “an image or sensation that remains or returns after the external stimulus has been withdrawn [una imagen o sensación que permanece luego que el estímulo externo se ha desvanecido]”, “a visual image or other sense impression that persists after the stimulus that caused it is no longer operative [una imagen visual, o una impresión de otro sentido, que persiste luego que el estímulo que la ha causado ya no opera más.]”. Y en otro nivel: “[afterimage] also called: aftersensation, photogene [postimagen, también llamada: postsensación, fotógeno]”. Consultado en su versión online: <https://www.collinsdictionary.com/> (25/08/2022). Es interesante notar que *photogene* significa “producido por la luz”, de manera tal que la *afterimage* sería como la herida que la luz causa en el ojo; sin embargo, en español, *fotógeno* significa algo que produce luz (por ello *fotógeno* no es una traducción exacta de *photogene*), lo cual nos muestra que la *postimagen* no sería una herida estable, sino una herida activa: el ojo no sólo recibe luz del exterior, sino que guarda en su interior, en la postimagen, parte de esa producción lumínica. Herida que hiere, así como a veces nos duele más recordar algunos hechos, que los hechos mismos.

la muerte tranquila que despierta en el *más allá*: solo esta esperanza en una recompensa ubicada en el futuro de la muerte carnal justifica la moral que niega este mundo.

La muerte que vemos en las imágenes del Tablero es una reacción, una *postimagen*, ante la experiencia carnal de la muerte intranquila: son imágenes que cierran los ojos ante la carnalidad putrefacta, y buscan solaz en una muerte ideal. ¿Pero no es esta una actitud válida?, ¿por qué está mal querer negar la muerte, encontrarle el atajo, generar ilusiones que nos permitan vivir con menos miedo? ¿Toda ilusión está mal? Además, ¿no es inevitable cerrar los ojos ante la muerte?, ¿no es una reacción sana cerrar los ojos ante el horror, ante la muerte de otra persona que siempre nos recuerda nuestra propia muerte? Walter Benjamin también usará el concepto *Nachbild* en un sentido diferente al de Nietzsche, en *Über einige Motive bei Baudelaire* [Sobre algunos motivos de Baudelaire]:

“Es esta la inhóspita, cegadora época de la gran industria [unwirtliche, blendende der Epoche der grossen Industrie]. Al ojo, que se cierra frente a dicha experiencia [Erfahrung], se le presenta al frente una experiencia de tipo complementario, así como una postimagen [Nachbild] espontánea. La filosofía de Bergson es un intento de detallar y retener [festhalten] dicha postimagen. Esta filosofía da, de esta manera mediata, una indicación sobre la experiencia que Baudelaire dará, en la figura del lector, de manera no velada [unverstellt: no falso, genuino, no simulador] frente a los ojos.”²⁴¹

Aquí el peso de la *Nachbild* es diferente; ya no es la perversa inversión de los valores afirmadores de la vida, sino una suerte de defensa del ojo ante una luz cegadora. Como cuando, luego de estar en un cuarto oscuro, salimos a la luz: el ojo se cierra y se duele de la luz repentina. Esta será la experiencia que, de manera explícita, usará Platón cuando se refiera al momento en que una persona sale de la caverna:

“Examina ahora el caso de una liberación de sus cadenas y de una curación de su ignorancia, qué pasaría si naturalmente les ocurriese esto: que uno de ellos fuera liberado y forzado a levantarse de repente, volver el cuello y marchar mirando a la luz y, al hacer todo esto, sufriera y a causa del encandilamiento fuera incapaz de percibir

²⁴¹ Walter, Benjamin. “Über einige Motive bei Baudelaire”, en: Walter, Benjamin. *Gesammelte Schriften*. I, 1. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, p.609.

aquellas cosas cuyas sombras había visto antes. [...] Y si se le forzara a mirar hacia la luz misma, ¿no le dolerían los ojos y trataría de eludirla, volviéndose hacia aquellas cosas que podía percibir, por considerar que éstas son realmente más claras que las que se le muestran? [...] Y si a la fuerza se lo arrastrara por una escarpada y empinada cuesta, sin soltarlo antes de llegar hasta la luz del sol, ¿no sufriría acaso y se irritaría por ser arrastrado y, tras llegar a la luz, tendría los ojos llenos de fulgores que le impedirían ver uno solo de los objetos que ahora decimos que son los verdaderos?” (515c – 516a)²⁴²

Cerrar los ojos sería, entonces, un mecanismo de protección. Las sombras cobijan, la mirada no puede enfrentarse directamente a la luz. ¿No sucede algo similar con la muerte? ¿No son más cómodas las imágenes de la muerte tranquila, aun cuando en el fondo sepamos que son falseadores ecos de la muerte real? ¿Qué de malo hay en proteger la mirada? Nada hay de malo, pues no se puede vivir siempre recordando la muerte, el olvido es necesario y, además, él es una posibilidad de acción. A veces el peso de los recuerdos entorpece nuestro andar; el olvido aligera. Pero ¿la muerte que se muestra como tranquila, o que no se muestra en cadáver, es una forma de olvido de la muerte? ¿Se muestra una persona durmiendo para negar la trágica imagen de la muerte? Puede que sí, quizá este sea uno de los rostros del Tablero; pero no es el único, pues presentar a la muerte como un dormir, o como ruina o polvo, es también una forma de configurarla como una experiencia cotidiana. Y este segundo rostro coincide perfectamente con el *memento mori* cristiano. Como dice San Buenaventura (ca.1218 - 1274), doctor de la Iglesia

²⁴² Platón. *La República*. Libro VII. Gredos, Madrid, 1988. La luz, entonces, es lo que permite ver y, a la vez, lo que ciega. Una conexión poética directa puede hacerse entre este pasaje de Platón y un pasaje de *El Cíclope* de Eurípides. Así habla Odiseo, mirando a lo alto, antes de cegar a Polifemo: “¡Hefesto, rey etneo, líbrate de una vez / de este odioso vecino, llena de ardor brillante / su ojo! ¡Y tú, Sueño, vástago de la Noche sombría, / a esta bestia conquista que aborrecen los dioses!” (Eurípides, *El Cíclope*, Planeta, Barcelona, 1993. Lín. 600, p.695) En la antigua Grecia se entendía a la visión como producida por rayos de luz que salían desde los ojos y se proyectaban sobre las cosas vistas; en nuestro ojo guardábamos una suerte de fuego que nos permitía ver. Desde esta idea parte Eurípides, cuando nos refiere el grito de Odiseo al cegar y el grito de Polifemo al ser cegado: “¡Ay, ay, carbonizado mi ojo y sin luz está!” (Ibíd., lín.663, p.698) Sin luz, es decir, sin visión. Polifemo es cegado cuando en la cálida luz de sus ojos penetra el “ardor brillante” del leño de Odiseo. Luz que ciega a la luz. En griego este mismo pasaje reza así: “ὄμοι, κατηνθρακόμεθ’ ὀφθαλμοῦ σέλας.” (663) Podemos traducir “σέλας” tanto por “luz” como por “fuego”, y a “κατανθρακόομαι” por “ser quemado hasta las cenizas”. Entonces, otra versión del pasaje puede ser: “¡Ah, el fuego de mi ojo hasta las cenizas abrasado!” Fuego en cenizas: bello y trágico oxímoron. Luz que apaga a la luz, luz cargada de oscuridad y fuego que al fuego quema: integral y destructivo juego entre espejos. La cita en griego y el estudio de las palabras son tomados de la edición de *Cyclops* de Eurípides, encontrada en la *Perseus Digital Library*, que toma la edición de Cambridge, Harvard University Press, con traducción de David Kovacs: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0093%3Acard%3D663>.

católica: “Considera, pues, frecuentemente, vuelve y revuelve muchas veces con todo cuidado estos tres puntos: la muerte no se puede evitar, la hora de la muerte no se puede adivinar, el tiempo decretado por Dios no se puede mudar.”²⁴³ Desde estas ideas, la conclusión a la que llegamos es “que nuestro vivir no es otra cosa que un correr a la muerte.”²⁴⁴ O, como dice San Gregorio citado por San Buenaventura: “Mi vida se asemeja al navegante: ora duerma, ora vele, siempre voy presuroso a la muerte”.²⁴⁵ Desde esta perspectiva cristiana, las imágenes que tranquilizan a la muerte no buscan hacer que la olvidemos, sino que la aceptemos cómodamente. El olvido, entonces, no es de la muerte como tal, sino del miedo que ella despierta. El cristianismo no cierra los ojos a la muerte, por el contrario, asume a la muerte como una experiencia tan cotidiana y refrescante como lo es el sueño; como parte del paisaje como lo es la ruina o una nube de polvo. Busca que la muerte no nos disturbe sino que, todo lo contrario, nos guíe. En este proceloso mar que es la vida, el desear la muerte pronta se convierte en la brújula segura. Neguemos la vida por medio de abrazar la muerte: la muerte no es nada extraño, nada que temer, sino algo cotidiano. Todas las imágenes del Tablero se refieren a esta forma de configurar las emociones respecto a la muerte: la tranquilidad, la aceptación, la resignación. Ser, en fin, una persona cabizbaja²⁴⁶ que rehúsa abrazar la vida y prefiere huir de ella, dado que este abrazo puede llevarla al infierno. Resignación a no sentir placer, a no vivir la diversidad de la vida, a no desesperar por la muerte: normalizar y querer la muerte. Frente al hombre desesperado y rebelde en su hora final, San Agustín (ca.354 - 430) nos recuerda que los “hombres mansos” son los hombres salvos, y que las alegrías de estos hombres conversos a Dios cambian de objeto, pues ya su corazón no se inflama en el amor de las cosas materiales, sino eternas.²⁴⁷ “Así, “teniendo dominados los apetitos carnales, se hacen [del] reino de Dios.”²⁴⁸

²⁴³ San Buenaventura. *Soliloquio* § I., 2., p.225. En: *Obras Completas* Tomo IV, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1967.

²⁴⁴ Ibid. pp.225 - 256.

²⁴⁵ Ibid. p.256. La figura del mar es crucial en la tradición cristiana, como vemos al comienzo de *De beata vita* de San Agustín. Esta imagen metafórica de la vida como mar ya había aparecido en Séneca (*De beata vita*) y en Lucrecio (*De rerum natura*).

²⁴⁶ Recordemos todas las amonestaciones bíblicas contra las personas de “cerviz dura”, es decir, contra aquellas que no quieren agachar la cabeza y prefieren ser orgullosos y mirar al frente y hacia arriba. Ver por ejemplo: Éxodo 32: 9 - 34: 9.

²⁴⁷ San Agustín. *Sermón de la montaña*. Libro I, Cap. II, 4. En: *Obras de San Agustín*, Tomo XII. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1954, p.781.

²⁴⁸ Ibid., p.783.

Tras estas reflexiones, es posible decir que un ánimo común que vive en el Tablero es una constante normalización de la muerte, como si ella fuese una experiencia cotidiana y tranquila de la cual no nos debemos escandalizar. “Si, esa persona murió... pero bueno, eso no es algo malo, siempre y cuando haya llevado una buena vida.” Por ello, las imágenes del Tablero no cierran los ojos frente a la muerte como tal, sino frente a la experiencia corporal que no quiere morir. Ninguna de estas imágenes presenta un aferramiento a la vida, una afirmación de ella. Esto no deja de ser curioso, pues la diversidad de las imágenes del Tablero es grande: una imagen *familiar y privada* como la fotografía de Benjamín De la Calle, una imagen *pública y civil* como el cuadro sobre Santander; una imagen *pública y religiosa*, como el cuadro de Sor María y las fotografías sobre Monseñor Herrera; una imagen *familiar*, pero destinada a su *publicación*, como la fotografía de Silva. Luego, tenemos dos imágenes de periódicos: la de la Masacre de las Bananeras, que *no muestra* la identidad de las personas muertas, y la del féretro de Olaya Herrera, que *no muestra* al cadáver. Al final, la fotografía de la puesta en escena de los fusilados de Barro Colorado, que debía ser una imagen pública para mostrar la *acción de las autoridades*; y la fotografía de un monumento al aire libre, el Palo Negro, que presentaba la *tragedia* de la guerra. Sin embargo, pese a esta diferencia de lugares (público, privado) e intenciones (mostrar, ocultar), hay una constante: todas estas imágenes son imágenes institucionales, salvo la primera de Benjamín De la Calle. Todas ellas emergieron de órganos del poder o fueron reproducidas por éstos. El caso de Santander, Olaya, Monseñor Herrera y Sor María es claro, dada su directa relación con las instituciones civiles y eclesiásticas; por el lado de Silva, su consagración como poeta nacional, saca el problema de su muerte desde un ámbito estrictamente privado, para llevarlo a una historia de la literatura colombiana.²⁴⁹ La fotografía del periódico *La Prensa*, como ya se vio, sigue la misma lógica de la autoridad civil (Cortés Vargas) y económica (UFC), al centrar su reportaje sólo en ruinas y cifras. La foto sobre los fusilados de Barro Colorado fue organizada por el mismo presidente Rafael Reyes, y el monumento en Palo Negro ha ilustrado diversas publicaciones sobre la historia colombiana, como la Nueva Historia de Colombia.²⁵⁰ Volviendo al caso de la fotografía familiar tomada por Benjamín De la Calle, vemos que, si bien el uso de ella era privado, las formas que usaba eran ampliamente aceptadas en la sociedad, y provenían de gestualidades que habían conformado las imágenes del poder político y religioso. Entonces, es posible decir que todas estas imágenes

²⁴⁹ Veamos, por ejemplo, que la fotografía del cadáver de Silva aparece en la página web de la Casa de Poesía Silva: <https://www.casadepoesiasilva.com/jose-asuncion-silva/>.

²⁵⁰ LeGrand, Catherine. “El conflicto de las bananeras”. *Nueva Historia de Colombia*. Tomo III. Planeta, Bogotá, 1989, p. 203.

se amparan de diversas maneras en un ambiente institucional, hasta el punto de ser parte de exposiciones permanentes en renombrados museos, como pasa con el cuadro de Santander (albergado en el Museo Nacional de Colombia) y el de Sor María (albergado en las colecciones del Banco de la República). Si vamos a los museos públicos del país, y nuestra mirada quiere encontrar representaciones de la muerte antes de 1937, lo común es encontrarnos con esta muerte tranquila. Lo mismo sucede al revisar prensa o archivos de Bibliotecas, como la Biblioteca Nacional (Bogotá), la Biblioteca Pública Piloto (Medellín) o la Univeridad Icesi (Cali).²⁵¹

No es exagerado decir que la muerte tranquila, que duerme y oculta, ha tenido una relación cercana con la institucionalidad: así es como el Estado y la Iglesia han querido presentar a las personas muertas. Es decir: la Iglesia y el Estado han reproducido una y otra vez imágenes que presentan a la muerte como algo tranquilo, deseable, que debemos normalizar. Y esta afirmación puede resultar vana e incluso anecdótica si la dejamos en el aire, pero cuando vemos todos los hechos de violencia que ha vivido y vive el país, resulta cuando menos sorprendente el hecho de que la muerte, que tantas formas ha tenido en Colombia, sólo aparezca retratada, desde esta institucionalidad, como algo deseable. ¿Cómo podemos vivir tantos hechos de horror y sangre en los cuerpos y, a la vez, sólo tener ante nuestros ojos imágenes oficiales de cadáveres tranquilos?, ¿dónde quedaron las imágenes de los *otros muertos*, que no entraban en estas formas reposadas, promulgadas por las instituciones? ¿No es la muerte intranquila digna de entrar en los museos, a menos que sea a modo de reproche, como el caso de *réprobo* de Eduardo Villa? ¿Los masacrados en las guerras y los conflictos sociales sólo han sido cifras y ruinas? ¿Nunca han sido cuerpos? Toda esta serie de preguntas nos hace ir, de nuevo, desde las imágenes hacia el contexto social donde ellas viven. Y en este contexto social no podemos dejar de preguntar: ¿hay una relación entre conflictividad social e imagen de la muerte? Es decir, ¿la imagen de la muerte es también un campo de batalla donde hacen presencia las violencias por cuestiones de clase, raza y género? ¿Toda persona *debería* morir de la misma manera, y su cadáver ser retratado de manera tranquila, independientemente de su lugar en la sociedad?,

²⁵¹ Esta universidad, en su *Archivo del Patrimonio Fotográfico y Fílmico del Valle del Cauca*, guarda un importante acervo fotográfico, donde hayamos una cantidad importante de imágenes de cadáveres como si estuviesen durmiendo, tomadas en la primera mitad del siglo XX. Esto muestra cómo las formas del *buen morir* no se concentraron en una geografía precisa del país, sino que recorrieron diversas ciudades. Es fundamental notar que este recorrido no se da a partir de las imágenes de periódicos o cuadros oficiales, sino desde los archivos familiares, que es de donde bebe el archivo de la Universidad Icesi.

¿ello es posible?, es decir: ¿toda persona está en la capacidad de morir tranquila, rodeada por sus seres queridos, en una cama y con los ojos cerrados? ¿Acaso la muerte y su imagen está por fuera de la conflictividad social? La respuesta puede parecer obvia: “claro que no, la persona adinerada puede morir en una bella habitación; la persona pobre no. La persona que muere sin que su cuerpo haya sido gravemente dañado puede ser objeto de una imagen tranquila, no así con la persona que muere descuartizada o macheteada en un campo de batalla.” Pero si en el caso de las *formas de morir* la respuesta es clara al afirmar que hay diferencias, ¿qué pasa con la imagen de estas formas de morir? ¿Por qué, si ha habido tantas formas de morir, las imágenes que encontramos en espacios oficiales, del arte (museos), la política (periódicos) y la religión (archivos eclesiásticos), siguen sólo *una forma* de mostrar la muerte? ¿Qué pasa con las imágenes de las otras formas? ¿Hay?

Antes de responder estas preguntas demos un paso atrás y estudiemos qué significa la imagen de una muerte privilegiada. Los retratos de las monjas muertas, por ejemplo, no eran retratos disponibles para toda la sociedad, ellos eran muestra de una condición precisa en la clase social y dentro de un orden *pigmentocrático*.²⁵² No eran mujeres pobres las que eran retratadas de esa manera, tampoco mujeres que no cumplieren con las condiciones de “limpieza de sangre”. En Colombia, la tradición de mostrar esta imagen de la muerte tranquila inicia, con fuerza, con estos retratos de monjas muertas, en este contexto de privilegio social. Luego, los cuadros sobre los próceres muertos, como Bolívar y Santander, siguen el mismo esquema, sólo que allí, en contraste con la relativa frugalidad de los retratos de las monjas, se hace más énfasis en el acompañamiento al moribundo y en el espacio de comodidad: habitación amplia, lecho cómodo, autoridades religiosas pendientes del destino del prócer. Esta forma de morir no se muestra como una forma a la que puedan acceder todas las capas de sociedad, sino que ella sólo aparece en los cuerpos de las élites del país: la élite muere de una manera y su muerte limpia *es digna de quedar en imagen*. Esta es la misma actitud que pervive en la fotografía de Silva y de Monseñor Bernardo Herrera; pero la fotografía introduce un elemento inesperado: la “democratización” de la imagen de la muerte tranquila. Dado que hacer un cuadro resultaba

²⁵² Para profundizar en este concepto, que básicamente expresa una organización social jerárquica a partir del color de piel de las personas, ver: Telles, Edward y Regina Martínez Casas (edits.), *Pigmentocracias. Color, etnicidad y raza en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, México, 2019. Respecto al problema que nos ocupa, ahora desde una perspectiva actual, revisar el capítulo tercero de este libro, escrito por Fernando Urrea Giraldo, Carlos Augusto Viáfara López y Mara Viveros Vigoya: “Del mestizaje blanco al multiculturalismo triétnico. Raza y etnicidad en Colombia”, pp.108 – 158.

muy costoso, el medio de la pintura estuvo reservado sólo para los que podían comprarlo. La fotografía, por su parte, abarató la posibilidad de tener imágenes propias; por ello, las fotografías de niños y niñas muertas, que tomaron Benjamín De la Calle y Melitón Rodríguez, no eran siempre de las clases altas de Medellín. También en estos registros vemos gente vestida de manera humilde, con manos y pies de trabajadores. Este tipo de fotografía permitió a otras capas sociales *acceder* al privilegio que, antes de este medio de crear imágenes, estaba concentrado en las élites. Las familias empobrecidas empezaron a tomar fotografías de sus muertos, para que fuesen mostrados como eran mostradas las personas de buen morir: en camas, tranquilos, con flores y símbolos religiosos. No importaba si la niña o el niño moría de hambre o de una enfermedad curable, lo importante es que su muerte *se mostraba* como una *muerte tranquila*. Lo que empezó siendo una muestra afirmativa de la forma privilegiada de morir de las capas adineradas de la sociedad, pasó luego a condicionar la forma en que el resto de la sociedad quería que lucieran sus muertos. Así, esta *buena forma* de presentar la muerte no nace en el aire, tampoco meramente de la religión en abstracto, sino de una práctica de retratos concreta, hecha por la clase privilegiada, con un color de piel preciso y una religión definida. Orgullosos de su distancia y su distinción, las personas distinguidas mostraban su morir distinguido.²⁵³ ¿Cuál distancia? En primer lugar la distancia económica; en segundo lugar la distancia que genera la piel blanca, respecto de los otros colores de piel; en tercer lugar, la distancia de no haber estado expuesto al sol que oscurece la piel, o a heridas o enfermedades

²⁵³ Nietzsche ubica la afirmación de la propia realidad, en este caso la realidad de la muerte tranquila, como un rasgo de la moral aristocrática, que no es reacción de otra moral, sino fuerza plástica autoafirmativa. Sin embargo, las ideas sobre esta moral nos orientan para entender el proceso de distinción de las clases altas, aun cuando ellas estén conformadas por la moral sacerdotal, que no es activa, sino reactiva: “[...] fueron los propios «buenos», es decir, los distinguidos, los poderosos, los de posición e intenciones superiores [Höhergestellten und Hochgesinnten], quienes se sintieron y valoraron a sí mismos y a sus acciones como buenos, es decir, como de primer rango, por oposición a todo lo bajo, lo de intenciones bajas [Niedrig-Gesinnten], lo vil y lo plebeyo. Sólo de este *pathos de la distancia* [Pathos der Distanz] extrajeron el derecho a crear [schaffen] valores, a acuñar nombres para los valores: ¡qué les importaba la utilidad! Precisamente para semejante manantial de aguas ardientes de juicios de valor supremos y que instauran el rango, que destacan el rango, el punto de vista de la utilidad es tan extraño e inadecuado como quepa imaginar: aquí el sentimiento [Gefühl] ha llegado a oponerse precisamente a esa baja temperatura del agua que presupone toda astucia calculadora, todo cálculo de utilidad; y no sólo por una vez, no en un momento excepcional, sino de forma duradera. Como he dicho, el *pathos* de la distinción y la distancia [Pathos der Vornehmheit und Distanz], el sentimiento general y fundamental, duradero y preponderante, de una especie superior y dominante en relación con una especie inferior, con «lo de abajo»: éste es el origen de la oposición de «bueno» y «malo» [Gesamt- und Grundgefühl einer höheren herrschenden Art im Verhältniss zu einer niederen Art, zu einem „Unten“ — das ist der Ursprung des Gegensatzes „gut“ und „schlecht“].” Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral: Eine Streitschrift*. Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, Berlin, 1999. §2, p.259. Edición española consultada: Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Traducción de López y López de Lizaga, José Luis. Tecnos, Madrid, 2003. §2, págs. 67 – 68.

que deformasen su rostro; tampoco de haber muerto de manera violenta o en un lugar sórdido, sino en el seno de su cálido hogar. Poco a poco, la fotografía permitió acceder a este signo de distinción social.

Recapitulemos. En un primer momento, se tentó una posible crítica a la muerte tranquila, pues ella no era sino insinceridad de la realidad, en pos de un mundo *más allá*. Esta muerte no era, entonces, una actividad autónoma, sino una reacción, una inversión, una *postimagen* de la carne. Después, nos encontramos con que esta *postimagen*, que surge al cerrar los ojos, no es necesariamente una perversa inversión de la sincera atrocidad de la vida, sino un reflejo de protección: cierro los ojos porque ellos pueden resultar heridos, necesito proteger mi mirada. La muerte tranquila, entonces, se encuentra dividida en estos dos polos: ¿es voluntario falseamiento (Nachbild en Nietzsche) o autoprotección ante lo terrible (Nachbild en Benjamin)? Ha sido una y otra. Por un lado, esta muerte tranquila organiza la muerte a partir



115 - Benjamín De la Calle, *Mario de Jesús y madrina* (1926). Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-011-0497.

de unas formas que no se corresponden con las muertes realmente acaecidas; por otro, esta organización configura una realidad cómoda: “en Macondo no ha habido muertos intranquilos”. Cuando revisamos los archivos de imágenes de la muerte, la aplastante mayoría son muertes tranquilas. Esta muerte tranquila ha sido condicionada por unos estándares precisos, que han repetido las formas de la muerte como formas de personas blancas y tranquilas. ¡La muerte que se ha mostrado en las imágenes

oficiales (cuadros de próceres, fotografías de autoridades eclesiásticas, etc.) es la muerte privilegiada, la muerte tranquila! Y ello es profundamente problemático, porque se le ha negado la imagen a las miles y miles de muertes intranquilas que ha habido en este país. ¿Acaso no había personas que muriesen en la pobreza? Y las guerras civiles... ¿ellas no dejaron muertos?, ¿esas personas muertas no merecían una imagen? ¿No es terriblemente problemático el hecho que, por mantener la *tranquilidad*, la realidad de la muerte en el país se haya falseado y sólo se haya mostrado una sola forma de morir? Y no vayamos a la guerra todavía, quedémonos en el color de piel y cuestionemos: ¿en el país sólo moría gente blanca?, ¿no hay retratos de personas negras o indígenas muertas? La tranquilidad de la muerte ha tenido un color de piel preciso. Se

podría argumentar que la imagen de Candelario Obeso, poeta negro, fue presentada en el *Papel Periódico Ilustrado* (01/09/1884, Año IV, No. 74); sin embargo, esta imagen es una excepción



116 - Benjamín De la Calle, *Juana Mejía de R. e hijos* (1926). Biblioteca Pública Piloto: BPP-F-011-0494.



117 - Benjamín De la Calle, *Isabelina G. de González e hijas* (1922). Biblioteca Pública Piloto: BPP-F-011-0367.

en medio de cientos de representaciones de gente blanca muerta tranquilamente. Además, Obeso era una persona cercana a las élites conservadoras; es decir, no era una persona incómoda al establecimiento, sino alguien que ya había sido aceptado por éste.

Vayamos a un caso concreto en imagen.

Tomo cuatro imágenes de Benjamín De la Calle. La primera, *Mario de Jesús y madrina*

(1926) [ver imagen 115]. Aquí vemos a un niño blanco, muerto, vestido de blanco y adornado con flores blancas. Lo acompaña una mujer negra, vestida con un chal negro y un vestido blanco. ¿El niño blanco es hijo de la mujer negra? No, ella apenas es su *madrina*. Ya hay, de entrada, una distancia importante: ella no es la madre del niño blanco, ella apenas está allí para hacerle compañía. Ella cuida, pero no participa de la blancura del bebé. La otra imagen

Juana Mejía de R. e hijos (1926) [ver imagen 116] es aún más dicente. Una mujer yace rodeada de arreglos florales, mientras dos mujeres y un bebé están de pie tras ella. La mujer muerta y el bebé pueden pasar por personas morenas, pero las dos mujeres vivas tienen una artificial blancura en sus rostros. Benjamín De la Calle retrató su piel *más blanca* de lo que era; esta blancura no es de su piel, sino, bien de un procedimiento fotográfico, bien de un excesivo maquillaje. Entonces, aquí el blanco no sólo sirve para flores y arreglos funerarios, sino que la piel blanca es, a su vez, un atuendo para mostrar. La tercera fotografía, *Isabelina G. de González e hijas* (1922) [ver imagen 117] es, quizá, la más impactante, pues aquí vemos la mano directa del fotógrafo. Dos niñas miran el cadáver de su madre, el cual está *artificialmente blanqueado*. La mujer, suponemos, no tenía una tez lo suficientemente blanca, y ello obligó a De la Calle a retocar, en el laboratorio, su rostro. El hecho de que sólo el rostro esté así de blanqueado nos

muestra que no fue un error de procedimiento, sino un trabajo planeado, que tenía por fin mostrar un rostro blanco. Y en este *blanqueamiento* sentimos la pervivencia (Warburg diría la *Nachleben*: la vida *luego* de la muerte) de las monjas muertas: la blancura sigue siendo una muestra de muerte distinguida. Lo que empezó como una práctica en imagen destinada a las clases altas de “sangre limpia”, se extendió al resto de las capas sociales, con la condición que no sólo imitasen la gestualidad descansada, sino también el color de piel. En esta fotografía, la mujer murió como muere una persona blanca, es decir, murió bien y, por ello, es digna de dejar una imagen tras de sí. Sus hijas no la lloran, sino que la contemplan melancólicamente. La estructura racista, que privilegia ciertas vidas, llega incluso a formar la imagen de la buena muerte: esta muerte sí se debe mostrar y se debe contemplar, las otras o se blanquean o quedan ocultas.

Vemos cómo, en el caso específico del privilegio otorgado por el color de piel, la imagen de la muerte funciona como otro vector de este privilegio. No hay una manera natural de representar la muerte, dado que esta representación se encuentra inmersa en una serie de conflictos sociales, en donde ella toma una posición precisa. En el caso de los retratos de las monjas muertas, por ejemplo, la imagen es un dispositivo más para afirmar su *pureza, bondad y buena muerte* por su blanco color de piel. Pero esto sólo deja viva la pregunta anterior: ¿qué pasa con las imágenes de las otras formas de morir?, ¿qué pasa con los cuerpos “no-blancos”, “no-sanos”, “no-descansados”? Estas preguntas las podemos ubicar en términos del propio Tablero: ¿hay allí algún espacio para la muerte intranquila? Y la respuesta, por sorpréndete que parezca, es: sí, ella ocupa el espacio más importante. ¡El centro *vacío* del Tablero es la imagen oscura de la muerte intranquila! Es ese el espacio abierto y peligroso donde crepitan los cuerpos intranquilos. No por nada hay un quiebre, una ausencia entre las imágenes de la muerte tranquila y blanqueada. Pero no sólo la “mala muerte” vive de manera oscura en el vacío del Tablero, también vive la “mala vida”, es decir, aquella que no se resigna a aceptar la muerte; la vida que protesta, que se agarra al vivir y siente a la muerte no como un descanso, sino como la espuela en el costado que le hace abrazar con más fervor las posibilidades de la vida. Es la vida rebelde, móvil, que alza la cabeza y mira lo que no se debe mirar; es la afirmación de la vida que, a su vez, convive con otro tipo de muerte: no la que despertará hacia un *más allá*, sino la muerte fatal, el fin de la vida, la cruel y necesaria constancia de que lo que queremos hacer lo debemos hacer aquí mientras vivamos, pues no hay una verdadera vida luego de morir. Y la fuerza de esta constancia, de esta necesidad de vida en cuerpo presente, desatada de la esperanza conformista del *más allá*, florece en el contraste con las imágenes que quieren

tranquilizar, domesticar, blanquear a la muerte. Esta muerte tranquila, como se ha visto, sólo puede hermanar con una vida de resignación; la muerte como posibilidad de *despertar* sólo es comprensible desde una vida que se entiende como un *sueño*. Por el contrario, la afirmación de la vida invierte esta jerarquía al decir: la vida aquí, en cuerpo plural, es donde se construye la verdad; morir no es un despertar, sino la certeza que me hace abrazar más las posibilidades corporales del aquí y el ahora. Y esta nueva actitud afirmadora conlleva un uso creativo de la imaginación, como aparece en la cita al comienzo de esta sección de Céline: “Cuando la imaginación falta, morir es bien poco; cuando se tiene imaginación, morir es demasiado.” Arriesguémonos, entonces, hacia la imaginación. Pero no una imaginación entendida como vana fantasía, sino como un *medio de investigación*, como decía Pessoa.²⁵⁴ Un medio que ya no estará centrado en la tranquilidad de la muerte, sino en su contrario: en la afirmación de la experiencia y la pasión (pathos) corporal. Un medio que sea consecuente con la afirmación de la vida y que, por ello, ponga su cuerpo en riesgo: se abra a las emociones, a la posibilidad de ser herido. Ya no un estudio meramente racional, a través de herramientas que generan cierta distancia (microscopio, telescopio), sino un *estudio corporal* que, por el momento, tiene su centro en los juegos de mirada. Demos paso, entonces, a la *patoscopia*.

²⁵⁴ Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*. Seix Barral, Barcelona, 1985, §41 p.58. Ahora, hay que entender que la imaginación no es una fuerza pasiva, de ahí que en alemán se le llama “Einbildungskraft” (fuerza [Kraft] creadora, conformadora, generadora de imágenes, o fuerza imaginativa), término que será crucial para el joven Hegel, que enfatiza la actividad imaginativa, en contraposición con otros usos de la imaginación, que Hegel caracterizará como: “Phantasie” (fantasía) y “Vorstellung” (representación, imaginación). Cfr. Hegel, G.W.F. *Werke* Band 01. *Frühe Schriften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986. Edición en español: Hegel, G.W.F. *Escritos de juventud*. (Trad. José M. Ripalda) Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

4. Patoscopía: investigar con el cuerpo en riesgo

“Y, sin embargo, ¡qué dos criaturas tan diferentes!, ¡cómo si procedieran de dos planetas distintos! Y ¡qué muertes tan diferentes!”²⁵⁵

Dostoievski.

“Mi intención, por el contrario, es hablar de la pena de muerte con crudeza. [...] Cuando la imaginación duerme, las palabras se vacían de significado: un pueblo sordo registra distraídamente la condena de un hombre. Pero que se le muestre la máquina, que se le haga tocar la madera y el hierro, oír el ruido de la cabeza al caer, y la imaginación pública, súbitamente despierta, repudiará al mismo tiempo el vocabulario y el suplicio.”²⁵⁶

Camus.

Tras haber usado la *microscopía* y la *telescopía*, llega el turno de la *patoscopía*. Esta herramienta es un intento, acaso balbuceante, de mi propio taller.²⁵⁷ Con ella busco estudiar las imágenes desde una experiencia corporal que involucra emociones y sensaciones, las cuales van más allá de un mero análisis de formas o estilos. Frente al *logos* de una *icono-logía*, la patoscopía se arriesga a sentir a las imágenes y sus gestualidades. Esta herramienta, entonces, no se encapsula dentro de una mirada puramente teórica, sino que incorpora las experiencias corporales como experiencias válidas para esta investigación. La patoscopía surge por la necesidad de ir un paso *más acá* del cuerpo; abrir la posibilidad de estudio a una cercanía emocional, arriesgada por su apertura al dolor, que no implique el uso de un instrumento que nos mantenga a una distancia de lo estudiado, sino que sea la propia corporalidad (múltiple, libre de binarismos violentos) la que sea medio de estudio. Es decir, que la forma en que *nos* sentimos ante una imagen no sea menos válida que el estudio (histórico, lógico, formal) que hacemos de la misma. Por ello, mi herramienta no se encuentra aislada, sino que trabaja al lado de la presentación (los análisis y las síntesis) de las anteriores formas de estudiar las imágenes.

²⁵⁵ Dostoievski, Fiódor M. “Dos suicidios [1876]”, en *Cuentos*. Penguin Clásicos, Bogotá, 2021, p.476.

²⁵⁶ Camus, Albert. “Reflexiones sobre la guillotina”, en *Obras* Tomo 3. Alianza Editorial, Madrid, 1996, p.469.

²⁵⁷ Luego de haber perfilado este concepto, me enteré de la existencia de la palabra *hepatoscopía*, que indica el modo de adivinación del futuro, por medio de la observación del hígado (hepat) de algunos animales. Esta práctica, presente en Mesopotamia y en Roma, fue estudiada por el mismo Warburg en su *Atlas Mnemosyne*, como vemos en el Tablero 2 de la versión penúltima (agosto/septiembre 1929) y en el Tablero 1 de la versión final (octubre 1929), para entender las relaciones entre un destino cósmico e incontrolable, hallado en las intimidades del cuerpo.

Es posible que en los anteriores análisis microscópicos, ya se haya sentido un poco esta tendencia a entender las imágenes desde la emoción, el dolor y la experiencia compleja. De esta manera, el presente capítulo no es como tal una aparición *ex nihilo* de la patoscopía, sino una puesta en escena de manera explícita, luego de haber actuado tras el telón. No sobra aclarar que ella se encuentra en un estadio embrionario, bastante limitado todavía, por el hecho de disponer, en su nombre, la experiencia corporal (*pathos*) solamente en la mirada (*skopéō*). Realmente lo que debería suceder es que esta nueva forma de entendimiento se abriese no sólo a la mirada, sino al cuerpo en general, entendido este desde la palabra griega *soma*, que abre un haz de significados entremezclados: cuerpo humano, cuerpo animal, el cuerpo de un objeto, una persona, un objeto matemático tridimensional, donde las fronteras entre *mi* cuerpo y el *tuyo* se empiezan a difuminar.²⁵⁸ En todo caso, ya en la misma patoscopía se siente esta necesidad de involucrar todo el cuerpo en la investigación; una investigación que precisa un compromiso con las emociones, los cambios corporales y la inmersión de ellos en el contexto estudiado. La patoscopía obliga a que oigamos con los ojos, a que con ellos martillemos y unamos, que digiramos y que, por otro lado, miremos con la piel, las manos, los pies, etc. Es un medio sensible (empático, simpático, pasional), modificable, que incorpora no solamente la razón sino, usando una idea de Fernando Zalamea, la co-razón.²⁵⁹ No se abandona, en todo caso, el *logos* (razón, lenguaje), sino que se lo pone en relación con el *pathos* (sufrimiento, experiencia del cuerpo).

²⁵⁸ En este contexto, la siguiente pregunta de Norbert Elias toma una gran fuerza: “¿Es el cuerpo un recipiente en cuyo interior se encuentra encerrado el auténtico yo? ¿Es la piel la línea fronteriza entre el «interior» y el «exterior»? ¿Qué es la cápsula en el ser humano y qué lo encapsulado?” Elias, Norbert. *El proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p.34.

²⁵⁹ “[...] en español, la dualidad *razón / corazón* entre lo inteligible y lo sensible, entre lo claro y lo penumbroso, adquiere un tinte aún más preciso gracias al prefijo «co», que envía directamente a la dualidad explícita *razón / co-razón*. La «co-razón» borra el género (*el corazón = la co-razón*) y se inserta en el *borde* mismo del entendimiento, necesitando de permanentes desencuentros y encuentros, variaciones e invarianzas, trashumancias y reposos. Si definimos la «inteligencia» como un complejo *back-and-forth* semiótico entre in-formación (*razón*) y trans-formación (*co-razón*), es precisamente en la *frontera* entre interior y exterior, situándose entre una acumulación de datos y una variación a partir de ese bagaje previo, donde actúa la invención.” Zalamea, Fernando. *Modelos en haces para el pensamiento matemático*. Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, p.19. Ver también: Tonkonof, Sergio. “«Existe una potente tradición latinoamericana alrededor de lo que podríamos llamar nuestra ecuación fundamental: corazón = co-razón.» Conversaciones con Fernando Zalamea”, *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*. Vol 1, No 11 (2020), pp.175 – 177. Este problema de la co-razón se inserta en una serie amplia de reflexiones sobre el problema de la *razón ampliada*, como vemos en el libro de Fernando Zalamea *Razón de la frontera y fronteras de la razón*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2010.

Estudiar la muerte en Colombia desde una mirada fría y meramente racional, que cuenta y anticipa cadáveres como si de piedras se tratara, es otra de las formas de tratar cómodamente la muerte, negándonos al dolor.²⁶⁰ Es precisamente esta mirada la que se despliega en las imágenes del Tablero: una que niega el dolor e introduce la tranquilidad en la experiencia de la muerte, bien desde una lógica religiosa (morir nos lleva a la verdadera vida), o científica (las personas mueren de manera necesaria, hay muertos útiles para el progreso de la ciencia). La patoscopía cambia radicalmente esta forma de ver, y lleva a cabo una transvaloración de los valores de la muerte tranquila. Donde allí había alma, aquí habrá cuerpo; frente a los ojos cerrados, la mirada incisiva; a la melancolía, el desespero y la diversión; a la ocultación, lo explícito. En el Tablero se había visto una experiencia de la muerte condicionada a partir de la figura del dormir, la cifra y el ocultamiento; en el estudio patoscópico, la muerte no es atajada,



118 – Alfredo Esperón. *Silva en su lecho de muerte* (1896). Imagen 2 del Tablero.

sino que se intenta que su fuerza disruptiva, incómoda, temible no sea domesticada. Frente a una *sacralización* del cadáver, en la cual éste aparece como un cuerpo de formas regulares y repetidas, la patoscopía nos obliga a *profanar* la mirada sobre la muerte. Ver al cadáver no como un cuerpo estable e intocable, sino como una forma más de la existencia humana, existencia que siempre es móvil e impredecible, por fuera de moldes preestablecidos.

Cuando hablo de cambio de una forma de mirar la muerte, desde la tranquilidad hacia una patoscopía, no estoy hablando de un cambio radical, desde un momento en el cual la muerte intranquila *no existía*, a uno en el

²⁶⁰ Parte de los llamados “violentólogos”, palabra de por sí terrible (¿acaso la violencia es susceptible de ser asumida sólo desde el *logos*?), parten de un estudio desapasionado de la violencia; es decir, de un estudio que, desde un comienzo, se aleja emocionalmente de la tragedia. Quizá el ejemplo más reciente de esto lo vemos en el libro *¿Por qué los matan?* (Planeta, Bogotá, 2020), de Ariel Ávila y de triste popularidad, el cual tiene más que ver con un ejercicio de acumulación de cifras, que con un ejercicio explicativo, éticamente comprometido, con las tragedias y las posibilidades en los múltiples conflictos en Colombia. Esa forma numérica de asumir la muerte sigue siendo una forma de *tranquilizarnos* ante la muerte: ahí están las cifras bien definidas, no se mueven, no sangran ni lloran; cifras limpias, definidas y comprobadas por las instituciones del poder. Trabajar con cifras es tan demandante como fácil: demandante porque se requiere consultar una gran cantidad de bases de *datos*; fácil, porque se opera desde el terreno liso de la cifra y la oficialidad. Sin embargo, si queremos acabar de una vez por todas la guerra en Colombia, ¿dónde debe estar el compromiso ético?, ¿en el recuento de números o en la defensa decidida de quienes viven y sienten la muerte cercana?



119 –Dibujo digital propio, hecho a partir de los testimonios sobre la gestualidad de Silva apenas fue encontrado en su cama.

que sí. Nada más alejado de mi intención, puesto que la muerte intranquila pululó a lo largo de todo el estudio del Tablero. Si de algo sirvieron los escritos sobre cada una de las imágenes, fue para mostrar que la muerte, que en un comienzo era presentada como tranquila, cuando indagábamos en ella y su contexto, emergía la intranquila carnalidad. El cuerpo roto y la muerte sin *más allá* siempre tenían sus formas de emerger, de escaparse de una domesticación completa. Por ejemplo en el caso de la fotografía del cadáver de José Asunción Silva, allí la

mirada que se enfrenta a la muerte intranquila surge no de la imagen como tal, sino de las descripciones que hacen allegados a Silva sobre la primera disposición del cadáver. Cuando contrastamos la fotografía *post-mortem* del poeta con estas descripciones, veremos no sólo cómo el fotógrafo, Alfredo Esperón, hubo de tocar y modificar el cadáver para ponerlo en una *pose presentable*; sino que también las descripciones mismas nos presentan una imagen terrible, pero no fotográfica, de la verdadera pose de Silva. Si nos atrevemos a asumir el estudio de la imagen no sólo como un estudio racional, sino como un trabajo que implica el sentimiento, la sensación y la creatividad, podemos arriesgarnos a llevar a imagen visual estas imágenes descriptivas [ver imagen 119]. Una experiencia es leer sobre los ojos abiertos de un cadáver, otra es ver esos ojos. Cuando llevamos a imagen visual lo que sólo vivía en las letras, podemos sentir con más fuerza cómo la patoscopía *ya vivía* en el Tablero. La labor que emprendo en esta sección no es un nuevo trabajo, sino la *puesta en imagen* de una serie de presencias telúricas, que en el estudio del tablero habían quedado en un segundo plano. La mirada aquí se invierte, ella es el *revés* de aquella que experimentamos en el Tablero. Realmente, la tranquilidad que quiso imponer las formas tranquilas de la muerte blanqueada era una falsa tranquilidad. Los gritos intranquilos de diferentes muertes aparecieron constantemente en medio de flores, sueños y paisajes bucólicos. Pero estos gritos subterráneos no eran suficientes para acercarnos realmente a la carnalidad propia del cadáver, que había sido negada por las formas del sueño, la cifra y la ocultación. Por ello, este capítulo asume el incómodo trabajo de abrir los ojos/el cuerpo a lo oculto, a lo negado por las “buenas formas” de la muerte.

Este capítulo pudo desarrollarse de dos maneras. Bien hacer un ejercicio de creación de imágenes sobre *cómo* debían ser los cadáveres realmente, sin maquillaje ni negación de la corporalidad, así como hice con Silva. Pero ello nos puede llevar por caminos inseguros, donde pueda primar mi propia proyección imaginativa sobre los documentos reales. La otra manera es seguir escarbando archivos, buscando las muertes anónimas y olvidadas, que se mueven *tras* las muertes “tranquilas”. Esta segunda manera es mucho más rica, pues nos muestra cómo las formas intranquilas de la muerte siempre han estado en los archivos de la historia colombiana; siempre ha sido posible ver esta muerte, no es necesario crear nuevas imágenes *nunca antes vistas*. Ello nos indica que la muerte intranquila no es una invención o una aparición fugaz, sino una presencia constantemente negada en la historia de Colombia. Ella ha estado presente, pero hemos apartado la mirada de ella, para centrarnos en las muertes que son más cómodas de mirar.

La patoscopía, para resumir, juega a partir de la *inversión* de la muerte tranquila. Pero, en términos concretos del Tablero, ¿cómo se lleva a cabo esta inversión? Si volvemos a su organización, veremos que él está dividido en tres niveles: a) la muerte individual como dormir [imágenes 1 a 5 del Tablero]; b) la tensión entre la muerte individual (féretro) y grupal (ruinas) [imágenes 6 y 7]; c) la muerte grupal (polvo y calaveras) [imágenes 8 y 9]. Esta organización da privilegio a la muerte que duerme de dos maneras: por su posición *superior* en el Tablero y por la mayor cantidad de imágenes. Entonces, la primera inversión ocurre sobre este privilegio: este capítulo patoscópico empieza por la muerte grupal y termina con la muerte como dormir. A partir de esta inversión general, se dan cinco inversiones particulares sobre las imágenes del Tablero: Sección 4.2. *Inversión del cráneo* (referida a las imágenes 9 y 1); 4.3. *Inversión de la ruina y el polvo* (referida a las imágenes 8 y 7); 4.4. *Inversión de la muerte encerrada* (referida a las imágenes 1 a 6); 4.5. *Inversión de la melancolía* (referida a las imágenes 1 y 9). Cada una de estas inversiones muestra las muertes y los sentimientos sobre ellas, que trataron de ser ocultas desde las imágenes del Tablero. Lo que en éste estaba oculto, aquí se muestra; lo que allí estaba de primeras, aquí pasa al final. Estas cinco inversiones particulares están precedidas por la: 4.1. *Inversión hacia el exterior*. Ella despliega algunas imágenes de la muerte carnal en tres conflictos en Latinoamérica (Paraguay, Haití y México), durante el mismo período estudiado en Colombia. Este ejercicio nos mostrará cómo, en algunos países de Latinoamérica, la exposición de cadáveres en gestualidades intranquilas no era algo *excepcional* o *extraño*. Es decir, que en Colombia, lejos de seguirse un “patrón normal de comportamiento” sobre la imagen de la muerte, se presenta un *contraste* con otros conflictos regionales, donde sí se

mostraron imágenes intranquilas de cadáveres. Por último está la: 4.6. *Inversión de la inversión*. Esta última parte desarrolla una serie de reflexiones sobre el problema de la polaridad entre muerte tranquila e intranquila, para evitar el error de creer que en esta tesis asumo que hay una tranquilidad *en sí*, y que la buena forma de presentar la muerte sería desde una forma intranquila. Por el contrario, lo que he buscado mostrar es cómo estos valores cambian de acuerdo cambia el contexto y las *funciones* de la imagen. No propongo una *buena* imagen de la muerte, sino que pongo en cuestión los valores usuales en que ésta se ha representado, en las imágenes oficiales en Colombia.

4.1. Inversión hacia el exterior: patoscopia hacia algunas imágenes latinoamericanas: Paraguay (1886), Haití (1915) y México (1913)



120 - Nivel inferior de mi Tablero. Imágenes: 6. Periódico *La Prensa* informando sobre la Masacre de las Bananeras (1928). 7. Periódico *El Tiempo* informando sobre los funerales de Olaya Herrera (1937). 8. Fotografía de Lino Lara sobre la puesta en escena de los fusilamientos contra las personas que cometieron el atentado de Barro Colorado (1906). 9. Fotografía de Amalia Ramírez sobre la Loma de los Muertos, tras la batalla de Palo Negro (1901).

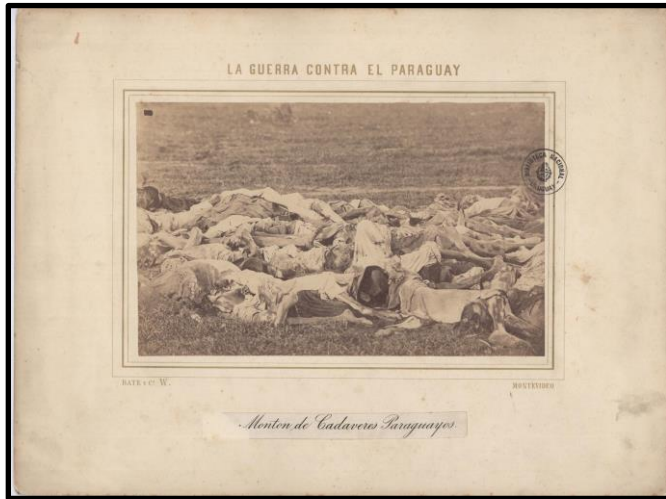
Hasta ahora, me he concentrado en la vida de las imágenes en Colombia y sólo en contados momentos he hecho referencias a imágenes en otros países. Ello permitió que mi mirada se enfocara en el ambiente cercano a las imágenes de mi Tablero, sin que ella se perdiera en consideraciones abstractas, sin un suelo más o menos firme. Sin embargo, esta actitud tiene también sus problemas, dado que la vida de las imágenes de la muerte en este país no surge en el aire, sino en relación con otros procesos de producción de imágenes, en otros países. Por ello, arrojar una mirada a las imágenes de la muerte en Latinoamérica, durante el período aquí

estudiado, es una tarea necesaria para mostrar que el ocultamiento de los cadáveres, en el marco de las imágenes de los conflictos sociales en Colombia, no es una actitud generalizada, sino *contrastante* con otros acervos de imágenes del continente. Los conflictos sociales que en Colombia tendían a mostrarse desde una ocultación de la carne, en otros países del continente

eran retratados desde la exposición de cadáveres en diferentes gestualidades. Conflictos como la Guerra de la Triple Alianza (1864 – 1870) o las diferentes guerras e intervenciones durante las llamadas *Banana Wars* (1898 – 1934) tuvieron registros en imagen de cadáveres, ello sin hablar de los archivos sobre la Revolución Mexicana (1910 – 1917), donde vemos cómo la muerte tranquila y sus múltiples gestualidades cabalgan sin ocultación alguna. Ahora, no es que Colombia haya carecido de conflictos donde haya habido cadáveres. Este ha sido un país plagado de guerras civiles y conflictos internos, es decir, ha sido un país habitado por cadáveres que murieron de manera violenta. Pese a ello, las imágenes de estos cadáveres son escasas en nuestra memoria visual. ¿Dónde están las imágenes de los cadáveres de las guerras civiles o de las masacres de comienzos del siglo XX? Se podría pensar que negar la imagen al cadáver intranquilo es una actitud propia de la producción de imágenes en general; que hay cosas que, *de por sí*, no se deben mostrar, independientemente del país. Así, la carencia de imágenes de cadáveres destrozados, por ejemplo, no es una particularidad de la mirada que en Colombia se ha hecho sobre la muerte, sino una experiencia normal de cualquier sociedad. Pero esto no es cierto, como muestran las imágenes de los conflictos latinoamericanos ya citados. Además, si miramos los archivos fotográficos europeos de diferentes hechos de sangre, a finales del siglo XIX y comienzos del XX, como la Comuna de París (Francia, 1871), la Guerra en Melilla (España – Marruecos, 1909 – 1910) o la Revolución Rusa (Rusia, 1917), veremos cómo de manera repetida aparecen terribles cadáveres, en posturas nada tranquilas, que nos muestran con precisión la crueldad de la guerra, las heridas particulares y los últimos gestos de desesperación de las personas que murieron. Pero esta forma de asumir la muerte en algunos conflictos no se restringió al medio fotográfico, como podemos ver en la serie de grabados *Les Grandes Misères de la guerre* (1633) de Jacques Callot; en *Los desastres de la guerra* (1810 – 1815) de Francisco de Goya, o en los grabados de Otto Dix sobre la Primera Guerra Mundial (1914 – 1918). Del otro lado del Atlántico, las fotografías de John Reekie, Andrew J. Russell, Alexander Gardner y varios fotógrafos desconocidos, sobre la Guerra Civil Norteamericana (1861 – 1865), son quizá los primeros ejemplos fotográficos de presentación carnal de la muerte en América.

Cuando vemos las imágenes del nivel inferior de mi Tablero a partir de este contexto, surge la cuestión: si en Colombia había los *medios* para producir imágenes (dibujo, pintura, grabado, fotografía, etc.), si había *cadáveres* en los propios conflictos internos (masacres, guerras, asesinatos) y si, por último, había el *ejemplo* de otros conflictos que ya habían presentado sus

cadáveres en imagen: ¿por qué en Colombia no hubo una amplia producción de imágenes sobre los cadáveres de los diferentes conflictos sociales de nuestra historia, hasta 1937? Dejemos esta pregunta en el aire por un momento y tomemos tres ejemplos concretos (en Paraguay, Haití y México),²⁶¹ que muestren cómo en otros conflictos del continente se había mostrado la muerte



121 – Bate y Ca. *Montón de cadáveres paraguayos la Guerra contra el Paraguay* (1866). Biblioteca Nacional de Uruguay.

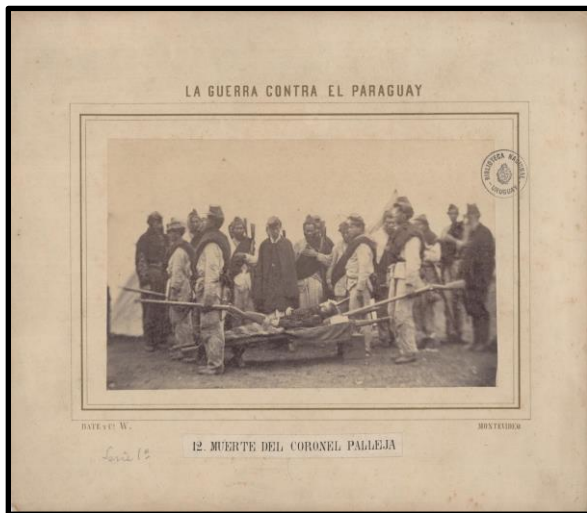
sin ocultación, en toda su carnalidad intranquila. Este ejercicio será la primera inversión que realiza la patoscopía sobre mi Tablero, y se refiere particularmente al nivel inferior de éste, que despliega a los cadáveres ocultos por varios medios (ruinas, féretro, polvo y negación de la carne).

- **Paraguay (1886)**

Un año antes de que terminase la Guerra Civil Norteamericana, empezaba la Guerra de la Triple Alianza (1864 – 1870), entre Paraguay y Uruguay, Argentina y Brasil. Esta fue la primera guerra latinoamericana en ser fotografiada, y una parte importante de este acervo fotográfico se dedicó a los cadáveres. Dado que esta ha sido la guerra que más muertes ha causado en América Latina, y que ella involucró países con un proceso de industrialización importante, no es extraño toparnos con imágenes de este tipo, sobre todo cuando vemos que dicha guerra fue una guerra donde cuatro países, que habían ganado hacía poco su independencia, vieron la oportunidad de encontrar un hito nacional. En términos de fotografía, quizá el registro realizado por el uruguayo Javier López sea el más llamativo. El contenido de estas fotos opera a partir de lo explícito, tanto en el nombre como en la imagen, como vemos en la fotografía *Montón de cadáveres paraguayos* [ver imagen 121].²⁶² En esta imagen, la muerte no se maquilla ni se oculta; se sabe que las cifras o los meros recuentos narrados no tienen la misma fuerza retórica para mostrar la derrota del Paraguay. La

²⁶¹ Claramente estos tres ejemplos son insuficientes para hablar de toda la vida de las imágenes latinoamericanas, referidas a la muerte. Aquí solo tomo tres ejemplos que considero eficaces, a la hora de ver el *contraste* con la forma de presentar la muerte en Colombia, durante el mismo período de tiempo. Un despliegue de posibles archivos de imágenes, que servirán como contexto a los tres ejemplos aquí desmenuzados, se presenta en el Apéndice 1 de esta tesis.

²⁶² Fotografía tomada de la Colección Digital de la Biblioteca Nacional de Uruguay: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/19833>.



122 – Bate y Ca. *Muerte del Coronel [León de] Palleja* (1866). Biblioteca Nacional de Uruguay.

muerte campea indómita ante nuestra mirada, la tragedia no es recatada. Lo que en su momento fue un cruel parte de victoria, con el tiempo se presenta como evidencia de la crueldad cometida contra la nación vencida. Pero si bien esta fotografía es incómoda de mirar por su presentación de la muerte, ella sigue mostrando una cruda indiferenciación de cuerpos, que nos impide un encuentro con individuales perfiladas, como sí pasa en la fotografía *Muerte del Coronel [León de]*

Palleja [ver imagen 122].²⁶³ Aquí, la forma en que opera la mirada es diferente, pues no se trata de los cadáveres del enemigo, sino de un general uruguayo. Sabemos, por el nombre, que el militar está muerto, pero si viéramos solo la imagen, podríamos confundir a esta persona yacente con un enfermo o con alguien que duerme. La forma de la muerte que duerme es, en este caso, una forma de respeto; no se presenta al coronel destrozado, tirado en el suelo e indiferenciado entre otros cadáveres, como sucede con los cuerpos enemigos. Este es un cuerpo rodeado, cuidado e individualizado entre la tropa. Hay, como se ve, una forma de retratar a los cadáveres vencidos, diferente de aquella en que se retrata al vencedor que, heroicamente, muere.²⁶⁴

Entre estas dos fotos se desarrolla un vaivén, que, aparentemente, juega con los mismos valores presentes en mi Tablero: la muerte individualizada y la muerte colectiva sin individuos reconocibles. Pero esta aparente similitud nos puede desorientar, dado que, sin concentrarnos excesivamente en ella, podríamos perder de vista la diferencia fundamental: el no recato al

²⁶³

Biblioteca Nacional de Uruguay:

<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/19843>.

²⁶⁴ Esta fotografía sobre León de Palleja es particularmente interesante, pues ella fue, a su vez, *fuentes* de otras imágenes “heroicas” sobre la muerte de Palleja. Ver: Del Pino, Alberto. “Relaciones entre fotografía y demás iconografía de la Guerra del Paraguay”, en :*Folia histórica del Nordeste*. No. 25, Resistencia, Chaco, Abril 2016. IIGHI - IH- CONICET/UNNE, pp. 133-158. Esta imagen de la muerte heroica, que sigue las formas de la muerte que duerme, es decir, de una no total ni fatal, fue reproducida en otros medios: fotografías coloreadas, grabados, litografías y acuarelas. Sin embargo, el montón de cadáveres paraguayos no tuvo el mismo destino: ella se quedó como una fotografía y ya. Aquí el privilegio, como se ve, no incluye únicamente a la imagen como tal, sino a las imágenes que sobre ella se hacen posteriormente. No se hace una acuarela sobre los cadáveres del enemigo, eso sería darle una *dignidad* en imagen, la cual no tiene sentido desde el punto de vista del vencedor.

mostrar la carne muerta. ¡Qué diferencia hay entre los cadáveres paraguayos y la nube de polvo o el monumento de huesos! Estos primeros cadáveres despliegan su carne, su mal olor, el dolor de su muerte y la derrota. Mirar esta imagen no es mirar un hecho melancólico, sino trágico. Es ver los horrores de la guerra, sin maquillaje alguno. Sin embargo, mostrar la *tragedia* no fue la primera intención de esta fotografía. Javier López, el fotógrafo, hacía parte de un negocio fotográfico, liderado por el norteamericano, asentado en Argentina, George Thomas Bate, quien, al ver la popularidad de las imágenes de la Guerra Civil en su país, vio una oportunidad de negocio en esta nueva guerra del sur. Pese a sus esfuerzos, el negocio fracasó y las imágenes, que en su comienzo querían ser gloriosos recuerdos de la guerra ganada por la Argentina, terminaron siendo testimonios de la barbarie. Lo que quiso ser negocio del ganador, se convirtió en involuntaria denuncia contra las tropas argentinas, uruguayas y brasileñas. La muerte carnal, que quiso ser encerrada en un discurso patrioter, sonríe cruelmente ante las primeras intenciones del fotógrafo. Estas imágenes no son imágenes de gloria, sino fotos incómodas de ver que, pese a ello, se necesitan enfrentar, como sucedió en 2015, en el mismo Paraguay, cuando se hizo una exposición de estas fotografías como un doloroso ejercicio de memoria.²⁶⁵



123 – Getty Images, Bettmann Archive. *Bodies of Haitians after an engagement with U.S. Marines in 1915.*

- Haití (1915)

Las dos fotografías anteriores se refieren a una guerra entre países latinoamericanos. Este conflicto no solamente involucró intereses políticos y económicos, sino un claro enfoque racista y genocida contra el pueblo paraguayo.²⁶⁶ Este enfoque no fue una excepción en Latinoamérica, sino una constante, sobre todo cuando nos

enfrentamos con los archivos de las llamadas *Banana Wars*. Ellas fueron una serie de guerras abiertas e intervenciones puntuales, realizadas por Estados Unidos en Latinoamérica,²⁶⁷ desde

²⁶⁵ Smink, Veronica. “El curioso negocio de las primeras fotos de guerra de América Latina”, en *BBC News Mundo*. (15 de febrero del 2015): https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/02/150211_paraguay_triple_alianza_fotografias_vs.

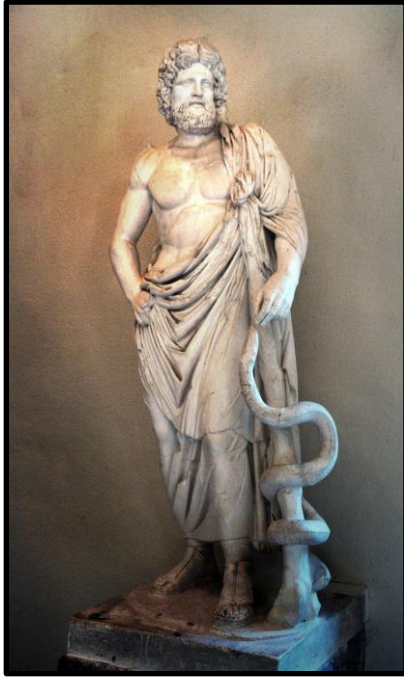
²⁶⁶ Ver: Chiavenatto, Julio José. *Genocidio Americano: a Guerra do Paraguai*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1979.

²⁶⁷ Con este término entiendo a América Central, América del Sur y el Caribe.

la Guerra hispano-estadounidense (1898), hasta la creación de la *Política del buen vecino* (*Good Neighbor Policy*) (1934). Una imagen tomada durante la intervención de Estados Unidos en Haití, en 1915 [ver imagen 123],²⁶⁸ es la manera más dolorosa e impactante de enfrentarnos a las relaciones entre fotografía y muerte en este período. Aquí vemos a un rozagante y orgulloso norteamericano, vestido de blanco, sosteniendo su fusil, en medio de un paisaje tranquilo y llano, interrumpido por algunos árboles al fondo, y protegido por la sombra de uno más grande, pocos metros atrás de este hombre victorioso, quien mira al horizonte, sin hacer caso aparente ni a la cámara, ni a lo que le rodea. Está parado en un camino sin pavimentar y, aun así, sus botines están lustrosos y sin polvo. No sabemos a dónde nos lleva el camino, parece que este sólo es un lugar de paso; un lugar para bajarse del carro, tomar una fotografía y seguir andando. ¿Qué sucede bajo el hombre y tras él? Su mirada lo ignora, pues mira hacia otro lugar, dominando la lejanía, firme en sus piernas, mandando sobre el lugar con su arma, que más que arma es bastón de apoyo. Pero esta arma no está sola, pues tras él alcanzamos a ver un cañón, lo cual puede indicar que esta imagen no es del todo tranquila, como suponemos en la pose confiada del norteamericano. ¿Qué pasará aquí?, ¿por qué la necesidad de cañones, si la actitud de este hombre es, poco más o menos, la de un turista? ¿Acaso hay algo que no estamos viendo en esta fotografía?, ¿habrá algún detalle maligno que el cuerpo del hombre blanco nos impide ver? ¿Acaso ese gesto orgulloso con la mano en la cintura, esa pierna derecha algo recogida, no es tan pacífico como suponemos? ¿Acaso la blancura de su traje no es tan blanca? Pero, ¿por qué dudamos de este buen hombre?, ¿cómo puede ser posible, en esta imagen, algo que no sea bello, fuerte y tranquilo? Es que su gesto no puede ser sino un buen gesto, que encarna la más bella civilización occidental. Su gesto es aquel gesto que no sólo es civilizador, sino divino: es exactamente el gesto de la estatua de Poseidón de Melos, que plácidamente está resguardada, nada más y nada menos, que en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (inventory number 235) [ver imagen 124].²⁶⁹ Pero cuidado al pensar que este gesto pertenece sólo a un dios submarino, de oceánicas iras, pues también la divinidad de la salud, Esculapio, para quien Sócrates mandase sacrificar un gallo, habrá de ser representada encarnando este gesto, en una estatua que está, nada más ni nada menos, en el Museo Arqueológico de Epidauro [ver imagen

²⁶⁸ Fotografía tomada del artículo “Invadan Haití, exigió Wall Street, y eso hizo Estados Unidos” de Gebrekidan, Selam; Apuzzo, Matt; Porter, Catherine y Méheut, Constant, en la versión virtual del *The New York Times* (6 de junio de 2022). Esta fotografía es descrita así: “Un estadounidense posa con los cuerpos de haitianos que murieron durante los combates en 1915.” Ella es tomada de Getty Images. <https://www.nytimes.com/es/2022/06/06/espanol/haiti-wall-street-crisis.html>. (Consultado 19/08/2022).

²⁶⁹ Imagen tomada de Wikipedia Commons: Poseidon of Melos: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Statue_of_Poseidon_NAMA_235_\(DerHexer\),_part_2.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Statue_of_Poseidon_NAMA_235_(DerHexer),_part_2.JPG).



124 - Wikipedia Commons.
Poseidon of Melos (ca.200 A.C.).



125 - Wikipedia Commons,
Asklepios.

125].²⁷⁰ ¡Dejemos atrás las dañinas dudas! Este hombre no es sino un buen representante de la Civilización, tanto en su blancura, como en su masculinidad y en su gesto, tan descansado y confiado (mano en la cadera), como activo y orgulloso (mano que sostiene el arma). Y claro, tiene un arma, pero un arma también puede ser usada para sanar, para llevar limpieza y civilización, así como Esculapio convive con serpientes en su bastón. Y es que esta unión entre serpiente, salud y divinidad nos puede llevar a malos lugares, si pensamos que la serpiente sólo puede ser muestra de lo pérfido y venenoso; pero ello no tiene que ser así, pues bastón y serpiente es una relación que se da en el piadoso Moisés cuando, frente al infiel faraón, busca mostrar la fuerza contenida, terrible pero benévola, de Dios. Asimismo, ¿no nos recuerda este apoyarse en el bastón al bueno de San Cristóbal quien, como si fuese un Atlas, camina y soporta el peso del Niño Dios? ¿Y San Cristóbal no fue un motivo privilegiado de la pintura colonial en las Américas hispánicas? ¿Y tras San Cristóbal, quien carga a Dios, no presentimos a Cristóbal Colón quien, también viajando como el santo, llevó sobre sus hombros el peso no de un mundo, sino de dos: el Viejo y el Nuevo? ¿Y en su gesto de mano alzada no sentimos la llama de la civilización, no es este un hermano gestual de la *Estatua de la libertad*? ¡Dejemos, pues, de desconfiar de este hombre! Su arma no es un arma para dañar, sino un instrumento civilizador que ordena (Poseidón), cura (Esculapio), demuestra lo divino (Moisés) y lleva el mensaje de Dios a nuevos mundos (San Cristóbal). El camino sobre el cual está parado no es un despoblado, es el camino de la verdad y la vida, es decir, es el camino de la redención, que los pueblos bárbaros han de seguir hacia la luz, aunque ello cueste un poco de dolor. Parece, entonces, que no hay nada bajo este buen vecino del norte; nuestras dudas, ¡gracias al cielo!, eran injustificadas. Confiemos en su mirada

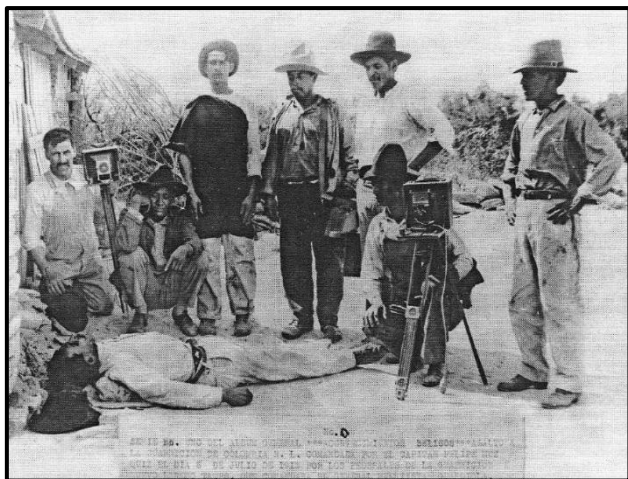
²⁷⁰ Imagen tomada de Wikipedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Asklepios_-_Epidaurus.jpg.

y miremos al horizonte, allá, más allá de los insignificantes devaneos carnales, siempre más allá, hacia la vida en blanquitud, luz y espíritu. Que Dios bendiga a América.

Esta fotografía en Haití apenas es una muestra de otras muchas de las *Banana Wars*. Fotografías que muestran el poder “civilizador” de Estados Unidos, el cual es “justificado” por el atraso en que estamos los vecinos del sur. La fotografía, entonces, no era un mero dispositivo de vana estética, sino que servía como justificación en imagen de la intervención norteamericana en asuntos extranjeros. Si quisiéramos definir esta relación entre política e imagen, podríamos hablar de una suerte de *intervención icónica*, que es parte de la intervención política y militar.²⁷¹ En este contexto, la imagen fotográfica, lejos de mostrar países pares a Estados Unidos, mostraba países caóticos, necesitados de intervención en infraestructura y educación. Claramente, esto no comienza con las *Banana Wars*, sino que hace parte de los *ojos imperiales*,²⁷² o, en otros términos, de toda una mirada colonialista. La imagen presenta la necesidad que la intervención occidental vendrá a suplir: naturalezas salvajes, personas incivilizadas, tan incapaces de gobernarse a sí mismas, como de tomar conciencia sobre sus riquezas naturales. Sin embargo, a diferencia de lo que vemos en la fotografía sobre Haití, esta mirada colonial en Colombia no tiene un registro amplio de guerras, revueltas o masacres. El contraste claro entre este *intervencionismo icónico* en Haití y Colombia, se da a partir de las fotografías de la Masacre de las Bananeras, organizadas por el poder colonialista de la UFC, las cuales sólo muestran ruinas. Si bien este contraste puede mostrar dos actitudes contrarias respecto a la muerte (mostrar, ocultar), quizá ellas estén más cerca de lo que parece, dado que ambas imágenes demuestran un desprecio por la vida de las personas del país colonizado. En una, este desprecio se muestra a partir de la pretendida *ignorancia* del hombre blanco: no hay nada que esté a los pies del hombre y que sea digno de conocer; en otra, a partir de la *negación*: esos cuerpos no son tan importantes como la infraestructura dañada. Plano y contra plano de una actitud que asume a ciertas muertes como no importantes. Uno opera desde la carne, otro desde a ruina.

²⁷¹ “Icónica” es una palabra que no me parece del todo adecuada; en este caso, para ganar en precisión, se podría acuñar el barbarismo alemán: *Bildsinterventionismus*, donde viviría una intervención de y por la imagen (Bild), entendiendo *Bild* desde la complejidad de *bilden* (educar, pero también construir: por ejemplo, las obras de infraestructura como el Canal de Panamá) y *Bildung* (educación: por ejemplo, todo el proyecto de la United Fruit Company con la Universidad Zamorano).

²⁷² Término tomado de: Pratt, Mary Louise. *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica, México, 2010.



126 – Eustacio Montoya, *Fotógrafos y muerto en Nuevo León después del ataque huertista*, 5 de julio de 1913. Archivo González Garza, Universidad Panamericana.

- México (1913)

La Revolución Mexicana (1910 – 1917) es quizá el conflicto social y armado mejor retratado en imagen, en toda la historia de las Américas, desde finales del siglo XX hasta comienzos del siglo XX. Innumerables fotografías de cadáveres, en innumerables gestualidades, estallan en archivos de

fotografías, caricaturas o grabados, a lo largo de todo México. Encontramos los ensangrentados y espantosos cadáveres de los revolucionarios Emiliano Zapata (1879 – 1919) y Pancho Villa (1878 – 1923), como cientos de muertes anónimas en los campos de batalla o en los muros de fusilamiento. Podríamos hacer todo un *Atlas Mnemosyne* referido a estas imágenes, pero para los fines prácticos de esta sección, me concentraré en una fotografía de Eustacio Montoya, tomada en 1913, llamada *Fotógrafos y muerto en Nuevo León después del ataque huertista* [ver imagen 126]. Aquí, un grupo de fotógrafos durante la Revolución miran aburridos un cadáver; uno de ellos, en cuclillas, le mira como decepcionado; otros, de pie, parecen sonreír, otros posan ante la cámara. Dos cámaras también son retratadas, pero ellas ya no sienten curiosidad, ¡tanta fue la muerte que la mirada se cansó! La gestualidad del cadáver y las personas es muy interesante: el primero, vestido de blanco, yace acostado, los ojos parecen cerrados, los brazos y las piernas estiradas. Su cabeza está levemente levantada. No estamos ante una gestualidad que demuestre su intranquilidad: no hay ojos abiertos o gritos mudos, brazos levantados o piernas retorcidas. Tampoco hay heridas o sangre. En el caso de sus acompañantes, si bien hay una sonrisa por ahí, en general la actitud es silenciosa, incluso, en algunos momentos es melancólica: mirar abajo, mano en la mejilla. Se podría decir que todos los atributos de la muerte tranquila se cumplen aquí, sin embargo, hay algo que inquieta: la cercanía con la muerte. Y esta cercanía es tanto estar cerca físicamente del cadáver, como la aceptación del mismo: la falta de asombro, de taparse la nariz, de llanto, de espanto. Es normalizar a la persona muerta. Y esta actitud también es chocante, pero choca de una manera diferente a la muestra descarnada del dolor y la herida. Es como nuestra actitud respecto a ciertos asesinos: nos choca tanto el asesino que grita y se estremece ante su hecho (por el espectáculo de su sentir profundo), como

también nos impresiona el asesino frío que mata y luego toma su almuerzo (por la normalización de la muerte). Por ello, si bien los gestos por separado, de cada una de las personas de esta fotografía, son tranquilos, el conjunto de ellos resulta en una síntesis intranquila. Las cámaras también añaden un rasgo importante: no es una muerte acompañada por símbolos religiosos, sino por un avance tecnológico, en la producción de imágenes, que aquí está en *suspense*: ellas no toman fotos, porque la muerte no es más algo que sea digno de mostrar, no es una excepcionalidad en el paisaje.

La relación con la imagen de mi Tablero se da con la imagen del féretro de Olaya Herrera. En éste último, el muerto también está individualizado, también está en una atmósfera de tranquilidad y silencio, pero su entorno está estructurado a partir de la ocultación del cadáver y de la parafernalia religiosa. Entonces, si bien lidiamos en esta relación con dos cadáveres individuales, su presentación es radicalmente diferente: el cadáver de Olaya se individualiza porque él es recuerdo de un hombre importante, que vivirá en la memoria de la nación; el otro se individualiza, pero no tiene identidad ni recuerdo personal, es apenas un cuerpo tirado. Y el hecho de que no tenga una identidad personal es muy importante, porque esta imagen se fuga tanto del recuerdo familiar, como de los homenajes nacionales. Esta fotografía no fue tomada por la familia del difunto para conmemorar su funeral; de hecho, es posible que ninguno de los presentes en la fotografía, ni el mismo fotógrafo, hubiesen sabido quien era el muerto. Tampoco fue tomada para ilustrar los periódicos o las revistas, que despertarían una empatía general ante aquella persona muerta. No, ni lo uno ni lo otro, sino un muerto cualquiera que, aun así, queda en imagen. Por ello mismo, es decir, por esta fuga de una identidad cerrada, es que esta imagen puede servirnos de entrada para entender la fotografía alrededor de la Revolución Mexicana y sus hechos de muerte: no había un tamiz rígido, que definía cuáles muertos eran presentados y cuáles no. La mirada se abría a los diferentes cadáveres, sin un marcado privilegio por su condición social o su forma de morir. De ahí que la elección de esta fotografía como portada del libro *Fotografiar la revolución mexicana. Compromisos e íconos* de John Mraz²⁷³ haya sido muy afortunada: no se trata de fotografiar ciertos muertos precisos y definidos a partir de una moral o unas buenas maneras, sino de fotografiar la generalidad de la revolución en sus diversidades: nombradas y anónimas, tranquilas y carnales.

²⁷³ Mraz, John. *Fotografiar la revolución mexicana. Compromisos e íconos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2010. En una nota escrita a máquina de escribir, bajo esta fotografía de la portada, leemos el curioso subtítulo de la foto: “Asalto a la Guarnición de Colombia...”

Veamos, entonces, las tres inversiones que se han hecho del nivel inferior del Tablero: del polvo, la ruina y los cráneos, al *montón* de cadáveres en Paraguay; de la ruina de la infraestructura de la UFC, al paisaje conformado por el *hombre que mata* y las *personas muertas* en Haití; del féretro fotografiado por guardar el cuerpo de alguien importante, a la *apertura* de la imagen de la muerte en la Revolución Mexicana. Estos tres ejemplos puntuales muestran cómo la imagen que tiende a ocultar el cadáver no es muestra de una actitud *compartida* irrestrictamente por otros contextos latinoamericanos. Es decir, ellos muestran que sí había formas de presentar la muerte de una manera que no fuese bien la muerte como dormir, bien la ocultación de los cadáveres. Entonces, estas imágenes en Colombia no pueden ser vistas como formas de seguir *pasivamente* un consenso general sobre la muerte, sino como *decisiones*, conscientes o inconscientes, sobre cómo presentar la muerte. Había cadáveres, había conflictos, había medios para representarlos en imagen y había ejemplos sobre cómo hacerlo, en el mismo contexto continental, y, aun así, no se hizo de manera general, sino en algunas excepciones, como veremos más adelante. Entonces volvamos a la pregunta del comienzo: ¿por qué en Colombia no hubo una amplia producción de imágenes sobre los cadáveres de los diferentes conflictos sociales de nuestra historia, hasta 1937? Y ahora podemos hacerla más compleja: ¿por qué en Colombia no se siguió el ejemplo de la imagen de otros conflictos en Latinoamérica y, más bien, se optó por la negación de la imagen de la muerte intranquila? No creo que haya una respuesta única a esta pregunta, sin embargo, dado este contexto, podemos arriesgar algunas pistas.

- **Volver a Colombia**

A diferencia de la Revolución Mexicana, los conflictos armados en Colombia, de finales del XIX y comienzos del XX, no tuvieron una proporción tan grande, ni impactaron con particular fuerza a ciudades donde hubiese un acceso más o menos directo a la fotografía, como Bogotá o Medellín. Las guerras se concentraron sobre todo en las regiones rurales, donde los cadáveres quedaban tendidos en campos de batalla, como Palonegro, más o menos alejados de los grandes centros urbanos. En segundo lugar, Colombia, a diferencia de Argentina o Brasil, no tuvo un gran proceso de industrialización. Con una economía basada en el agro, Colombia era un país poco llamativo para una población migrante que buscaba un nuevo futuro en un país avanzado. De esta manera, comerciantes de la fotografía, o fotógrafos particulares, no llegaron ampliamente al país, dado que aquí no hubo grandes olas migratorias desde Europa o Estados

Unidos.²⁷⁴ En tercer lugar, las relaciones de Estados Unidos y Colombia fueron difíciles en este período de tiempo, a causa de la separación de Panamá. Esto, sumado a la “poca vistosidad” de las guerras civiles concentradas en el campo, llevó a que un fotoperiodismo venido de Estados Unidos fuese escaso; además, tampoco hubo desde este país intervenciones militares o una constante importación de tecnología, como sí pasó en Panamá, Cuba o Nicaragua. Ahora, esto no quiere decir que Estados Unidos no guarde registros fotográficos de Colombia, sí los hay, pero ellos se concentran bien en el campo económico (como la United Fruit Company), bien en postales del campo y de la vida doméstica, como vemos en el libro *The least of these -in Colombia* de Maude Newell Williams.²⁷⁵ En cuarto lugar, la fotografía en Colombia se centró, en sus inicios, bien en los eventos oficiales e institucionales, bien en las fotografías de estudio, como vemos en las fotografías que ya he estudiado de Benjamín de la Calle, Melitón Rodríguez o Gumersindo Cuéllar. Por otro lado, las publicaciones que hacían uso de la fotografía, como *Papel Periódico Ilustrado*, eran de tendencia conservadora (por ende, poco propicios a dañar la “buena imagen” de los gobiernos conservadores), y otras, como *Cromos* o *El Gráfico*, evitaban romper con las reglas de la moral, la decencia y las buenas costumbres, salvo en el caso excepcional de la Gripe Española, como veremos más adelante.

Hasta este momento, podemos decir que la falta de memoria nacional sobre las imágenes de los cadáveres de nuestros conflictos se debe a la escasez de ellas. Lo que sigue en esta sección busca mostrar que esta idea es parcialmente cierta. La fundamental labor del fotógrafo Floro Piedrahita, así como las caricaturas que denunciaban las masacres cometidas por el ejército colombiano, serán la piedra angular desde donde se verá que, además de la relativa escasez de imágenes de la muerte carnal, hubo también un proceso de olvido de las pocas imágenes de este tipo que había. Las anteriores razones pueden servir para explicar *por qué no se hicieron más imágenes sobre nuestros conflictos*, pero ello no explica *por qué hemos apartado la mirada de las imágenes que sí se hicieron sobre ellos*. Aquí vale la pena hacer un alto en el camino y dudar sobre el motivo de este trabajo: ¿es realmente necesario ver estas fotografías de descarnada crueldad, a veces de excesiva crueldad?, ¿nos aporta algo la imagen cruda, quizá morbosa, a nuestro conocimiento de la historia? ¿No basta con los datos, no sobra con los

²⁷⁴ A Antioquia, a finales del siglo XIX, llegó el fotógrafo estadounidense Horacio Becker, pero no hay noticias de que él haya tomado fotografías de los conflictos sociales en el país.

²⁷⁵ Newell Williams, Maude. *The least of these -in Colombia*. Fleming H. Revell Company, New York, 1918. Un estudio sobre parte del texto de este libro, pero no de sus fotografías, se encuentra en: Castro, Beatriz. “El servicio doméstico en Colombia a principios del siglo XX bajo la mirada de una mujer protestante”, en *Sociedad y Economía*. N. 4. 2003, pp.112 - 136.

testimonios? Usar este tipo de archivos de dolor ¿no puede ser interpretado como un ánimo amarillista de llamar la atención a partir de lo grotesco? ¿Qué necesidad de ver la muerte en sus formas explícitas? ¿No es suficiente con las muertes actuales para, ahora, cargarnos de las muertes pasadas? En Colombia ¿no tenemos derecho a descansar la mirada, a reposar de tanto dolor? No crean que no me he hecho estas preguntas. Escribir este trabajo no ha sido fácil y levantarme día tras día, soportando tristezas íntimas para, aun así, enfrentarme a imágenes de cadáveres no es nada cómodo. Sin embargo, sentía y siento que mi trabajo era importante... quizá pueda servir de algo, no para *entender mejor el pasado*, sino para *actuar eficazmente en el presente*, desde una ética enfrentada a las violencias que sustentan las desigualdades por razones de clase, raza y género, que nos han acostumbrado a la pasividad ante la muerte.

El conflicto armado en Colombia fue el territorio en el cual nacieron mis abuelas y abuelos, mi mamá y mi papá, mi hermana, mi hermano y los padres y madres de mis abuelos y abuelas, y los padres de ellas y las madres de ellos y así. Pese a ello, el conflicto no ha sido *conflictivo* para nuestra mirada y nuestras costumbres, sino que lo hemos aceptado como un destino. Cifras y cifras de guerrilleros muertos, de falsos positivos, de manifestantes arrestados y asesinados; cifras y más cifras, y cifras y bolsas blancas en helicópteros, y fosas comunes y madres que lloran, pero nadie les hace caso, porque sus hijos eran “buenos muertos”. Y la muerte pasaba y nadie la quería ver, y la gente enterraba a su gente y allí quedaba, bajo tierra el cuerpo y bajo tierra la memoria. Y la muerte no nos dolía y no nos duele, las imágenes no nos perturban y, en un momento de mi infancia, ver guerrilleros muertos en la televisión mientras el almuerzo era lo más normal del mundo. Entonces, ¿no es paradójico el sentimiento que, quizá, la exposición de dolores pasados pueda despertar, incomodar los dolores presentes? Si no nos importan las imágenes presentes, ¿por qué nos importarían las pasadas? ¡Quién sabe!, pero hay que intentarlo y exponer estas imágenes. Y esta exposición de imágenes de cadáveres no debe ser entendida como un ejercicio solitario, sino como una exposición en un contexto complejo, siempre enfocado a sentir más profundamente la injusticia de la guerra, las desigualdades y la necesidad de acabarlas. Ver hacia atrás para sentir mejor el presente, para que la muerte nos incomode, pero no desde una *saturación* de imágenes terribles, sino desde un estudio que nos permita acercarnos y alejarnos, cerrar los ojos, pasarnos, cerrar el libro y volver. Temer a la imagen, sí, respetarla, pero a la vez, *usarla* para afinar nuestra manera de sentir.

No deja de llamarme la atención que, dados todos los procesos de memoria que ha tenido Colombia, las imágenes que presentaré a continuación, aunque pocas, hayan pasado

desapercibidas por los trabajos del Centro Nacional de Memoria Histórica o la Comisión de la Verdad. A diferencia de Brasil, Paraguay o México, donde ha habido recientes exposiciones y publicaciones de este tipo de fotografías de cadáveres, Colombia ha solido pasar por alto estos archivos. Pero no se piense que este olvido afecta únicamente a las fotografías de antes de 1937 en Colombia, pues, hasta el día de hoy, ¡siguen habiendo archivos inéditos sobre las fotografías del 9 de abril de 1948 y el período de la Violencia!, ello sin hablar de las fotografías que nos quedan por ver desde el inicio de la lucha guerrillera en los 60s hasta nuestros días. Con lo anterior no quiero decir que mi trabajo sea excepcional, ¡nada más alejado de la verdad!, pues un libro que yace a la base de mi tesis es *La violencia en Colombia* (1962) de Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna y Germán Guzmán Campos. Más allá de la parte escrita, que no sólo se concentra en el estudio sociológico sino en la recopilación de testimonios, poemas y canciones alrededor de la Violencia, quizá uno de los gestos más impactantes de este libro es haber presentado las terribles fotos de cadáveres destrozados. Pero estas no fueron las primeras fotos que, en gran cantidad, desplegaron el horror de la violencia en Colombia, pues ya la valiente labor en el Bogotazo de fotógrafos como Luis Alberto Gaitán “Lunga”, Manuel H. o Sady González, así como las fotografías de Hermi Friedmann y Leo Matiz, tomadas y destruidas ese mismo 9 abril, ya habían presentado un referente ético y político sobre los hechos de sangre en este acontecimiento. ¡Nada de ocultar el dolor, nada de maquillar las heridas abiertas ni de disimular la sangre derramada! ¡Tenemos que conocer la verdad de nuestras compañeras y compañeros asesinados, aun cuando ello nos duela, aun cuando no queramos enfrentar ese dolor! Y esta actitud atrevida no cayó en *ojos sordos*, como podemos ver en el impacto que toda esta imaginería, desde 1948 hasta 1962, habría tener en las artes plásticas y gráficas de Colombia, en las obras que, sobre la violencia, hicieron Alejandro Obregón o Débora Arango, así como en la obra gráfica sobre cuerpos violentados y retorcidos, entre los 60s y los 70s, de Luis Ángel Rengifo, Pedro Alcántara Herrán, Alfonso Quijano y Augusto Rendón. De esta manera, las fotografías sobre el 9 de abril y la Violencia no nos quedan como documentos morbosos y amarillistas, sino como archivos de profundo dolor, que impulsaron otras imágenes, para, en conjunto, dar una mirada plural y necesaria sobre la muerte en las violencias políticas en Colombia.

En una línea cronológica, mi trabajo se ubica antes de estos dos momentos, es decir, antes de 1962, antes de 1948, y ha indagado en las imágenes de muerte antes de 1937. Espero que en algún momento, todas las imágenes aquí presentadas puedan ser parte de un extenso trabajo de memoria, el cual coincida con un proyecto político de férrea defensa de la vida plural.

Enfrentémonos, entonces, al final de este trabajo, recordando siempre que aquí no interesa una *saturación de dolor y muerte*, sino una mirada crítica, que siempre tiene abierta la posibilidad de cerrar los ojos, de errar con la mirada y de volver a mirar.

4.2. Inversión del cráneo: la calavera que se mueve

La última imagen del Tablero, el monumento hecho con cráneos en Palo Negro, muestra a la muerte desde los despojos que quedan luego de la carne: los huesos sin identidad. La reacción de la mirada ante esta imagen no es de espanto, pues lo que mira es un monumento que evita el cuerpo en carne y tiende a la melancolía. Como se había visto en la microscopía de la primera imagen del Tablero, la de Benjamín De la Calle, la calavera es un objeto ligado a la melancolía y la introspección meditativa sobre nuestro destino común: la muerte. Pero la imagen del cráneo humano tuvo otros usos en la vida de las imágenes en Colombia, como vemos en algunas caricaturas, donde se utilizó a la calavera tanto en la sonriente ironía, como en la denuncia dolorosa. Esta sección tiene como propósito mostrar esta inversión de la calavera y abrir el estudio de la imagen de la muerte al dibujo. La pintura y la fotografía han sido los medios más estudiados en esta tesis; sin embargo, la caricatura y el dibujo también participaron en la conformación de la imagen de la muerte. Si bien estos últimos medios no tienen la contundencia emocional o documental que guarda la fotografía, han tenido el privilegio de la rapidez y la publicidad. Es decir, caricatura y dibujo requerían una técnica menos complicada para ser publicadas en revistas o periódicos, por ello, la contraparte a las imágenes de la UFC sobre la Masacre de las Bananeras no fueron fotografías (que debían ser hechas por alguien que viajase a la Zona, tomase la fotografías, las revelara, las pasara a una publicación que no tuviese miedo



127 – Ramón Torres Méndez. *Sin Título*. Lápiz sobre papel. Biblioteca Luis Ángel Arango. Número de Registro: AP1254.

a la censura por presentar cadáveres, etc.), sino caricaturas hechas desde ciudades como Bogotá, por personas que *imaginaron* y *satirizaron* sobre los cadáveres, sin verlos. Claramente, esta imagen no incorpora un *pathos* tan corporal como lo hace la fotografía de un cadáver, el dibujo plantea una distancia necesaria y no se compromete con una percepción directa y presencial del hecho. Un dibujante puede producir

imágenes desde la comodidad de su hogar, el fotógrafo tiene que ir al lugar de los hechos.

Ahora, la distancia del dibujo respecto al cuerpo no demerita su importancia. Es más, como vimos anteriormente, son los dibujos de Peregrino Rivera, sobre la Guerra de los Mil Días, los únicos testimonios visuales que tenemos sobre la forma de morir y matar en esta guerra. Lo mismo sucede con un dibujo de Ramón Torres Méndez (1809 - 1885) [ver imagen 127], posiblemente hecho sobre una de las guerras civiles colombianas de la segunda mitad del siglo XIX. Aquí tampoco se oculta *el acto de morir*: el rostro del pobre soldado ensartado por lanzas mira al hacia el cielo, con una mano que, más que proteger, busca ayuda del cielo o, quizá, protesta contra este. Aquí es importante distinguir que no todo dibujo busca *caricaturizar*, es decir, deformar las proporciones corporales. Tanto Torres Méndez como Rivera dan una relación lo más precisa posible, en dibujo, de su *percepción* directa en la guerra.

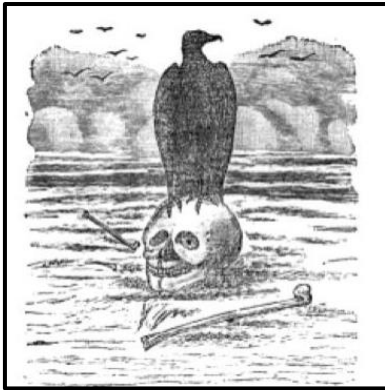


128 – Dibujo alegórico de Roa, sobre los obreros caídos en la segunda gran huelga petrolera de Barrancabermeja, en enero de 1927. En: Archila, Mauricio. “La clase obrera colombiana (1886 - 1930)”. En *Nueva Historia de Colombia*. Tomo III. Planeta, Bogotá, 1989. p.243.

Estudiar dibujos y caricaturas sobre cadáveres no es una simple curiosidad, para ampliar las técnicas dispuestas en este estudio, sino un paso crucial para ver las imágenes estudiadas en un contexto complejo de producción de imágenes, donde no sólo cambiaba lo *representado*, sino el modo de *representar*. Para entender la fuerza de las fotografías de Piedrahita no basta compararlas con otras fotografías, sino con otras imágenes que se refirieron a los mismos hechos. La contundencia del cadáver presentado por Piedrahita no surge únicamente de la mirada del fotógrafo, sino del

encuentro entre un hecho material (el cadáver en una calle), la *decisión* de Piedrahita de retratarlo de cierta manera y el contexto político e icónico (es decir, de imágenes). Piedrahita tuvo que agacharse un poco para que la cara del cadáver fuese visible y fue un retrato relativamente cerca, para que se lograra ver que abría los ojos y la boca. Pero otra pudo haber sido la actitud: tomar la espalda del cadáver, o tomar una foto desde lejos para que no veamos la crueldad del rostro del muerto; o, también, arreglar al cadáver y ponerlo en una posición horizontal, cerrarle los ojos. O traer una manta blanca y ponerla sobre su cuerpo, etc. En pocas palabras: pudo haber tomado una foto como las del Tablero, que muestran toda una serie de posibilidades, destinadas a ocultar el cadáver. El que no haya seguido ninguna de estas

decisiones nos hace mirar mejor la fotografía de Piedrahita sobre este joven muerto: el fotógrafo quiso mostrar el rostro, la sangre, el cuerpo que no descansa. Pero esta decisión no era *exclusivamente personal* de Piedrahita, no era un arrebato individual de un supuesto “genio fotográfico”, sino que hace parte de una posición compartida para mostrar la muerte de esa manera, como vemos en un dibujo de Roa [ver imagen 128]²⁷⁶, realizado sobre los mismos hechos de Barranca en 1927. Este dibujo sobre la masacre es de gran fuerza corporal y política; aquí, los cadáveres son cuerpos activos, no descansan, sino que crisan sus dedos, alzan sus



129 - “La paz en Colombia”, en *El Zancudo*, abril de 1890.

manos y estiran hacia atrás sus cabezas. Son cuerpos terribles, que parecen mantener los gestos de dolor y espanto que tuvieron cuando los mataron. Sin embargo, pese a esta denuncia que no oculta la muerte en formas que nos reconcilien con ella, la fotografía sigue teniendo más contundencia *patética*, es decir, ver la fotografía de una persona muerta es diferente a ver un dibujo de ella; la fotografía tiene esa carga de realidad, de inmediatez, cercanía y verosimilitud que desaparece en este dibujo.



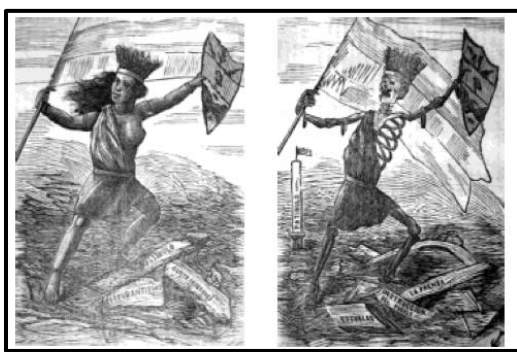
130 –“El escudo de la Regeneración”, en: *El Zancudo*, julio de 1890.

Entrando de una vez en la muerte representada como una calavera, es de notar que ella hizo una amplia presencia en la caricatura política colombiana de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Publicaciones como *El Zancudo* o *El loco* usarán esta figura para referirse críticamente al proyecto político de la Regeneración conservadora. Estas imágenes nos muestran no sólo una alegoría en el aire, sino una experiencia real, que los caricaturistas muestran en imagen. Un país roto en dos partidos y, sobre todo, un desánimo por parte del bando liberal, al ver los sueños del liberalismo desvanecerse poco a poco. El sueño de un

Estado laico, que caminase cada vez más cerca del progreso de Europa y Estados Unidos, se alejaba y quedaba encerrado en las sombras del clericalismo y el Partido Conservador, cuyos regímenes, como vimos anteriormente con las masacres cometidas desde 1893, no dudaban en

²⁷⁶ Lastimosamente de este dibujante, como nos dice Beatriz González, sólo nos queda su apellido “Roa”, y algunos de sus trabajos en la revista *Fantoches*. En lo que sigue de esta sección, las caricaturas de la revista *Fantoches*, *El Zancudo* y *El Loco*, así como la información sobre su contexto y los caricaturistas, las tomo de del trabajo: González, Beatriz. *Historia de la caricatura en Colombia*. Tomo 2: 1860 - 1936. Villegas Editores, Bogotá, 2020.

usar la violencia para mantener sus privilegios. Así, la patria ya no era representada por un cóndor sino por un gallinazo, que sobrevolaba los campos llenos de muertos [ver imágenes 129 y 130]. La patria ya no era la decidida Marianne indígena, que seguía la gestualidad de *La Libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix (1830) [ver imagen 131], sino los restos de ella: donde había carne ahora hay huesos, donde había un puente ahora hay ruinas. La muerte, entonces, no era un evento concentrado solamente en un cuerpo individual, sino una experiencia social, cuya imagen en calavera daba representaba a toda la nación, desde el punto de vista liberal. La muerte iba más allá de la muerte de un cuerpo, y pasaba a ser una institución que, con los conservadores, guiaba a Colombia. La muerte como orientación, como símbolo, como



131 – “Colombia libre – Colombia Regenerada”, en *El loco*, octubre de 1890.



132 – Ricardo Rendón, “Las elecciones de antier”, en: Rendón, Ricardo. *Caricaturas*. Tomo I. Bogotá, Editorial de Cromos, [1930?]. Biblioteca Luis Ángel Arango, N. Topográfico 741.5986 R35a.

Estado. Y es esta *generalización* de la muerte, que va de un cuerpo individual a una simbolización nacional, es una potencialidad que se escapa de las fotografías de Piedrahita. Sus imágenes de la muerte se concentran en un momento preciso de la historia, en un lugar y un cuerpo determinado; el cadáver del sindicalista asesinado no es un símbolo, tampoco es una alegoría de algo más, sino la muestra de su muerte y la prueba de la represión estatal, en un evento concreto. Las caricaturas, por otro lado, no buscan representar un cuerpo preciso: este o aquel cadáver, sino que los huesos y las calaveras que vemos se refieren al país en general. El esqueleto de la Marianne-Colombia no es el esqueleto de alguien en particular, sino de la patria despojada de su vida. Este uso de simbólico de Marianne muerta seguirá en la caricatura política en Colombia hasta cerca de 1930, como vemos en una caricatura de Ricardo Rendón (1894 – 1931) [ver imagen 132], donde aparece el presidente Miguel Abadía Méndez complacido a ver a la República asesinada por el

puñal del “Régimen”, mientras es custodiada por dos hombres armados de “Manzanillismo”. Entonces, al pasar de las fotografías de Piedrahita a estas caricaturas de *El Loco* y *El Zancudo*, estamos haciendo un movimiento pendular entre el documento y la alegoría, entre lo particular y lo general, entre el cuerpo el símbolo, entre la percepción y la imaginación: diversos juegos

de polaridades, que coinciden en presentar la muerte en imagen desde un el ánimo de denuncia de la violencia perpetrada por el régimen conservador. Pero, pese a ello, la muerte en caricatura y en fotografía no es *la misma muerte*; su representación no sigue los mismos fines: una puede ser usada como evidencia histórica de un hecho (la fotografía), la otra como ilustración alegórica de un estado de ánimo o de una posición política.

Lo anterior no quiere decir que la caricatura no se haya concentrado en hechos históricos precisos, que involucraron muertes. Tres caricaturas del año 1928 mostrarán cómo, desde este tipo de imágenes, se denunció la actitud represiva del Estado, la cual era justificada para contener una supuesta “revolución comunista”. Esta represión tomó forma en el Decreto 707 de abril de 1927 y en la Ley 68 de 1928, llamada la “ley heroica”. Así comentaría Ignacio Torres Giraldo esta situación:

“Aprovechando la coyuntura, el Gobierno expide el Decreto liberticida 707 de abril de 1927, llamado de «Alta Policía», que realmente anula la Constitución de 1886 en todo lo que en ella figura como letra en relación a los derechos ciudadanos y libertades públicas. Según dicho decreto, la policía secreta podía «sospechar de las ideas y propósitos de las gentes que se reuniesen inclusive en residencias particulares, y sobre la base de detener a los *sospechosos*»! [sic.] Hablar o reunirse públicamente, eran derechos sometidos a «previo aviso» y por una serie de trampas sujetos a la real voluntad de los alcaldes e inspectores de policía! [sic.] La prensa popular, las organizaciones de masa y sus directivas quedaban bajo la intervención abusiva de los llamados agentes del orden público! [sic.] En general, el decreto liberticida 707 instituyó un Estado policíaco para el pueblo llano, un fuero especial para la persecución y la violencia. Y para imponer este decreto terrorista [...] el Ministro de Guerra Ignacio Rengifo, creó el fantasma de una «Revolución comunista» que habría de empezar con una huelga nacional que estallarían precisamente el primero de mayo de 1927, según los planes elaborados por los estrategas de la policía! [sic.] Recreando el estado de psicosis bélica, de tan fácil explotación en la sensibilidad pública, los expertos terroristas dedicaron la última década de abril a requisar los lugares «sospechosos» de ocultar

armas y a detener preventivamente a las personas «sospechosas» también de ocultar ideas y propósitos insurreccionales.»²⁷⁷

En la otra esquina, el Ministro de Guerra de Abadía Méndez justificaba, en su *Memoria del Ministerio de Guerra al Congreso* en 1927, la necesidad de dicha ley:

“[...] un peligro nuevo y terrible, quizá el más grande que haya tenido [Colombia] durante su existencia, y del cual, en mi concepto, no nos hemos preocupado suficientemente o sea en el grado y medida necesarios para afrontarlo y vencerlo. Tal es el peligro bolchevique: La ola impetuosa y demolidora de las ideas revolucionarias de la Rusia del Soviet, estrellada contra los antemurales de poderosa fuerza que le han opuesto las naciones más civilizadas de la vieja Europa y también algunas de Suramérica, ha visto de rechazo a golpear a las playas colombianas amenazando destrucción y ruina y regando la semilla fatídica del comunismo, que por desgracia, empieza ya a germinar en nuestro suelo y a producir frutos de descomposición y de revuelta.»²⁷⁸

Más adelante, el Ministro Rengifo seguirá hablando de “agentes asalariados del gobierno soviético” y manifestaciones “bullangueras”; además de, en algunos casos, abrir la posibilidad al “auxilio o concurso de los ciudadanos capaces de llevar armas”.²⁷⁹ Como se ve, y como es tradición en Colombia, todo este tipo de alusiones a *prevenir* actos subversivos con el concurso bien del ejército, bien de particulares armados, han significado, en la realidad, la legalización *de hecho* de la pena de muerte, la cual, de vez en vez se hace explícita, como leemos en el Decreto No. 4 de 1928, firmado por el General Cortés Vargas, el cual daría amparo legal a la Masacre de las Bananeras:

“Decreto No. 4, por el cual se declaran cuadrilla de malhechores a los revoltosos de la zona bananera. El jefe civil y militar de la provincia de Santamarta [sic.], en uso de sus

²⁷⁷ Torres Giraldo, Ignacio. *María Cano, mujer rebelde*. Publicaciones de la Rosca de Investigación y Acción Social, Bogotá, 1972, págs. 99 – 100.

²⁷⁸ Rengifo, Ignacio, *Memoria del Ministro de Guerra al Congreso* (1927), p. VIII. Citado en: Cajas Sarria, Mario Alberto. “La «ley heroica» o de defensa social de 1928 contra la «amenaza bolchevique» en Colombia.” *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos* [Sección historia de los derechos patrios iberoamericanos], XLII, Valparaíso, Chile, 2020, pp. 432.

²⁷⁹ Ver: Cajas Sarria, Mario Alberto. Op. Cit.

facultades legales y considerando: Que se sabe que los huelguistas amotinados están cometiendo toda clase de atropellos; que han incendiado varios edificios de nacionales y extranjeros, que han saqueado; que han cortado las comunicaciones telegráficas y telefónicas; que han destruido las líneas férreas; que han atacado a mano armada a ciudadanos pacíficos; que han cometido asesinatos que por sus caracteres demuestran un pavoroso estado de ánimo, muy conforme con las doctrinas comunistas y anarquistas; [...] que es un deber ineludible de la autoridad legítimamente constituida dar garantías efectivas a los ciudadanos tanto nacionales como extranjeros, y reestablecer el imperio del orden, adoptando todas las medidas que el derecho de gentes y la ley marcial contemplan, decreta: Artículo 1. Declárese cuadrilla de malhechores a los revoltosos incendiarios y asesinos que pululan en la actualidad en la zona bananera. Artículo 2. Los dirigentes, azuzadores, cómplices, auxiliadores y encubridores deben ser perseguidos y reducidos a prisión para exigirles las responsabilidades del caso. Artículo 3. Los miembros de la fuerza pública quedan facultados para castigar por las armas aquellos que se sorprendan en in-fraganti delito de incendio, saqueo y ataque a mano armada; y, en una palabra, son los encargados de cumplir este decreto. Publíquese y cúmplase. Dado en Ciénaga el 8 de diciembre de 1928. El jefe civil y militar de la provincia de Santamarta [sic.]. Carlos Cortés Vargas, general. El secretario, Enrique García Isaza, mayor.”²⁸⁰



133 – “El Loco simulado.” Caricatura en páginas interiores de la revista *Fantoches*, 6 de octubre de 1928.

Ya sabemos en qué terminó este decreto: en la Masacre de las Bananeras. Pero aquí mi enfoque no son los documentos escritos sobre ella, sino una más emocional y corporal: ¿cómo se sintió en imagen esta masacre?, ¿qué imágenes surgieron antes y después de esta tragedia?, ¿cómo podemos *sim-patizar* (compartir el *pathos*) con las experiencias tejidas en esta masacre, para que ella no quede como un dato en la historia, como una erudición fría, como un juego académico? Miremos, entonces, a la caricatura “El loco simulado” [ver imagen

²⁸⁰ Decreto No. 4, Ciénaga, Magdalena, 18 de noviembre de 1928. En: “Telegramas que el Ministro de Guerra facilita a la prensa”, *El Tiempo*, 10 de diciembre de 1928, primera plana.

133], hecha dos meses largos antes de la masacre. ¿Qué sentimos aquí en esta muerte que descansa con una *pena de muerte* colgando de su mano? Sentimos toda una atmósfera de miedo, creada por el gobierno de Abadía, contra el “comunismo”, el cual, un año más tarde, devendrá en muertes reales, en cadáveres, en carne rota, en la Zona Bananera. Esta caricatura, que en apariencia es inocente, presenta de manera satírica la presencia de la muerte en la intimidad de la política colombiana: ella, la muerte, está allí, descansada, sin intenciones de irse. Entonces, el problema de la Masacre de las Bananeras no es sólo el hecho puntual de las personas asesinadas, sino todo el contexto que había validado, desde las toldas conservadoras, un discurso de normalización de la muerte, que la veía a ella como un instrumento político inmediato, a la mano, para protegerse de la subversión. Al fantasma del comunismo se le frena con cadáveres reales, con una política de la muerte concreta, instanciada en decretos precisos que permitían a los militares disparar contra cualquier “delincuente”. Y la muerte como herramienta política habitaba la casa de los tres poderes públicos, los cuales se concentraron en la figura del militar: ellos ordenan, ellos decretan y ellos hacen cumplir. Pero ¿esta muerte estaba sola? No, ella estaba acompañada del silencio impuesto y de la prohibición de reuniones sospechosas, como leímos en Torres Giraldo. Silencio y aislamiento hermanan con la muerte: ella es toda una experiencia integral, que no se limita a los disparos, sino que allana el terreno antes, durante y después de la masacre. Esta caricatura del “loco simulado” nos muestra la previa normalización de la pena de muerte, antes de la masacre. Ricardo Rendón, en una sátira en caricatura llamada “La vuelta de la cacería” [ver imagen 134], presentará los momentos



134 - Ricardo Rendón, “La vuelta de la cacería”, publicada en la primera plana de *El Tiempo*, Bogotá, 18 de diciembre de 1928.

después de ella. Los muertos, como animales cazados, se presentan con motivo de orgullo por Cortés Vargas. La metáfora de la caza es interesante, pues exhibe la mirada que este militar tenía sobre las personas que participaron en la huelga: no eran personas para respetarles la vida, sino personas a las cuales se les puede disparar tranquilamente, así como se les dispara a los patos. No son personas iguales a los militares, a los subversivos se les puede disparar impunemente. Por ello, el Decreto No. 4 es tan importante, porque *genera las condiciones*

en las cuales matar es lícito, es decir, crea las condiciones de posibilidad para que matar personas sea legal, esté bien, porque esas personas muertas serán muertes necesarias, justificadas previamente por el Decreto, necesitadas por la patria, para contener al comunismo. Primero tuvo que entrar la muerte en la casa del poder político y militar, luego, ella aparecería

en cadáveres reales. Una y otra caricatura, si bien no tienen la fuerza *carnal* de la fotografía de Piedrahita, nos presentan el entorno cruel que justificó la masacre. Nos presentan la imagen de la muerte que era cómoda para el poder conservador. Por ello, Rendón no se ubica desde el dolor de las víctimas, sino desde la retorcida perspectiva de los asesinos: ellos *miran así a la muerte*, esa es su imagen: no personas, sino animales tendidos en el suelo, tenderetes de cadáveres como, años más tarde, veremos en el Cementerio Central con las personas asesinadas el 9 de abril de 1948, como veremos luego en los “positivos” de las Fuerzas Armadas contra los grupos guerrilleros. Tenderetes de muertos que no importan, que no tienen identidad, que están ahí no para ser llorados, sino para ser expuestos como trofeos. Esa es la mirada que Rendón nos presenta: la mirada del poder político y militar en Colombia, que ha mirado a la muerte como una herramienta necesaria, que produce muertos necesarios, que no se lloran, sino que se celebran.

En Piedrahita vimos como el *pathos* de la muerte carnal se presentaba desde la perspectiva del



135 - United Fruit Company Photographs 30b, 1925-1955. *View of cut and wrecked telephone lines such as mang others after revolution, Colombia, Dec. 10, 1928.*



136 – Cortés Vargas, Carlos. *Los sucesos de las bananeras*. Imprenta la luz, Bogotá, 1929.

movimiento social: la angustia del compañero asesinado, el dolor y, a la vez, la necesidad de mostrar esa muerte, para demostrar que en Colombia los muertos sí existen. En Rendón vemos el *pathos* de la muerte carnal desde otra orilla: desde el poder del Estado que no tiene recato al asesinar y mostrar al asesinado, como vemos en el orgulloso gesto de Vargas, al desplegar su mano sobre los cadáveres. Dos formas de la muerte carnal: una como denuncia y dolor, otra como sátira y orgullo. Sin embargo, este *mostrar los cadáveres* es una interpretación alegórica que hace Rendón, de la masacre cometida por Vargas, justificada por este militar previamente en el Decreto y, posteriormente, en su libro sobre *Los sucesos de las bananeras*. Pero esta justificación evadió las imágenes de los cadáveres, pues lo único que Cortés Vargas mostró de estos “sucesos” fueron fotografías de ruinas. ¿Y qué papel tenían estas fotografías? De nuevo: justificar la masacre, al mostrar la peligrosidad que ellos representaban los actos de

vandalismo cometidos, el “pavoroso estado de ánimo, muy conforme con las doctrinas comunistas y anarquistas”. Las fotografías de las ruinas no son imágenes inocentes, detrás de ellas sigue latiendo la sangre derramada por el régimen conservador. Ellas muestran las razones que, según la UFC, llevaron a Cortés Vargas a actuar. Y es que el libro del militar y los archivos fotográficos de la compañía coinciden en mostrar únicamente las ruinas, incluso, hay fotos que se repiten en uno y otro lugar [ver imágenes 135 y 136]. La UFC, como vimos en el memorándum, sabía que había habido muertos, y es que era imposible que no supiese, dadas sus relaciones íntimas con el ejército. Su decisión, conociendo eso, fue tomar fotografías sólo de las ruinas. Y varias de las fotografías que toma la Compañía serán usadas, un año más tarde, por Cortes Vargas. ¡Las mismas fotografías! No estamos hablando aquí de una ideal hermandad de propósitos, o de una metafísica cercanía entre las miradas oligárquicas. Nada de eso, aquí vemos una repetición concreta, real, comprobable de una fotografía que toma la Compañía para mostrar su versión de los hechos, para informar a las oficinas en EEUU y para dársela a Cortes Vargas, para que él, a su vez, haga su propia defensa de sus intereses que coinciden con los intereses del capital extranjero y del gobierno conservador.

Entonces, si hacemos un recuento de las caricaturas vistas hasta el momento, alrededor del contexto de la Masacre las Bananeras, veremos dos actitudes: la previa normalización de la pena de muerte y la exhibición de los trofeos-cadáveres. Pero ¿cuál es el destino de estos cuerpos luego de la exhibición? Es decir, luego de haber dado el parte de victoria, ¿qué hicieron con los cuerpos? Los documentos históricos no son claros al respecto, pero se asume que varios fueron enterrados en fosas comunes, otros tirados al mar Caribe. Dado que aquí lidiamos con el terreno imaginativo de la caricatura, no sería desatinado citar la narración que García Márquez hace sobre el destino de los cadáveres:

“Tratando de fugarse de la pesadilla, José Arcadio Segundo se arrastró de un vagón a otro, en la dirección en que avanzaba el tren, y en los relámpagos que estallaban por entre los listones de madera al pasar por los pueblos dormidos veía los muertos hombres, los muertos mujeres, los muertos niños, que iban a ser arrojados al mar como el banano de rechazo.”²⁸¹

²⁸¹ García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Bogotá, 2007, p.348.



137 - UFC Ph., Tela (Honduras)
Box 12, Figure VI -
*Representative fingers of fruit
illustrating the various gradings
of red rust thrips damage,
Honduras, 1953.*

Ya se vio la relación, en la caricatura de Rendón, entre animales y cadáveres; ahora surge aquella entre frutas y cadáveres. Dos procesos de deshumanizar a la persona muerta. Si volvemos a los archivos de la UFC, veremos una curiosa foto sobre el proceso de degradación de los bananos,

causada por un hongo [ver imagen 137]. ¿Acaso esta imagen nos ayuda a mirar mejor el destino de los cadáveres de la Masacre de las Bananeras?, ¿cómo la imagen de unos bananos puede convertirse en una imagen de muerte?, ¿cómo es el camino para, de revisar los archivos fotográficos de las investigaciones científicas de la United Fruit Company, lleguemos a una masacre? ¿Qué hay entre ciencia y muerte?, ¿qué une a los bananos podridos con los cadáveres de personas que protestaban? Podemos mirar horas y horas la imagen de los bananos en descomposición, podemos describirla una y otra vez, alejarnos y acercarnos y, aun así, nunca veremos en ella el pasmo de la Masacre de las Bananeras. Y aquí es donde erupciona una de las mayores potencialidades de Warburg:

¡esta es una imagen de la muerte!, pero para *experimentarlo* tenemos que mirar esta imagen *en compañía* con otras imágenes y otros documentos. Nunca veremos la perversa fuerza que habita esta imagen si la miramos en soledad; tenemos que ver su *sentido* no dentro de ella, sino en *su relación*. Por el otro lado, para mirar la muerte no tenemos que mirar solamente imágenes de cadáveres, sino hacer las relaciones precisas que nos permitan ver las fuerzas incorporadas, pero no siempre evidentes, en las imágenes. ¿Qué hay de común entre la fotografía de los sindicalistas y la de los bananos? La disposición vertical, la numeración y el conocimiento de que hay unos elementos, en cada fotografía, que no están bien: esto lo vemos en las manchas en los bananos y en la palabra “out”. Estos elementos son desechables, alteran el resto de la producción, están dañados y pueden dañar e infectar. Así, el banano malo se tira al mar; así, los obreros malos se tiran al mar; así, se desaparece el peligro de infección, bien sea por hongos, bien sea por comunismo. Es necesario mantener la asepsia, la higiene por encima de todo: el problema político no es un problema complicado, sólo tenemos que deshacernos de las causas

de la infección. Todo desde la luz, la claridad y la bondad del método científico. Que la Ciencia bendiga a América.

Pero ¿el destino en imagen de estos cadáveres sólo puede mirarse de manera indirecta en estos bananos de la UFC?, ¿falta acaso el revés de este logos de la ciencia? No, y aquí aparece la tercera caricatura, “Visiones trágicas” de Pepe Gómez (1892 – 1936) [ver imagen 138], la cual



138 - Pepe Gómez (José María Gómez Castro). *Visiones trágicas* (Carlos Cortés Vargas) 1929. Tinta china sobre papel milano. 15 x 20 cm. Colección Banco de la República, registro 1546. Publicada en: *Fantoches*, revista humorística, Bogotá, diciembre 28 de 1929.

incorpora una gran fuerza *pática* (es decir, relacionada con el *pathos*). En esta imagen, el caricaturista se sigue ubicando, así como Rendón, desde la perspectiva de los masacradores, pero esta vez hay un *giro* inesperado. Ya no es la visión de los cadáveres tendidos *frente* a Cortés Vargas, sino la presencia fantasmal de los cadáveres *dentro* de sus pesadillas. Los muertos que parecían tan estáticos tendidos en el suelo, ahora se levantan y, si bien alzan un cuchillo, la gestualidad de sus esqueletos es festiva, casi borracha: uno, con un sombrero ladeado, abraza al otro; otro muestra unas tibias; otros dos, atrás, se empujan para ver mejor

al atemorizado Vargas quien, como Orfeo, quiere rechazar la *experiencia* de la muerte alzando el brazos y quien, como un niño, sube el brazo para taparse los ojos, creyendo que si él no ve el peligro, tampoco el peligro lo verá a él. Salvarse del monstruo tapándose la cabeza con las cobijas... pero ocultarse ya no sirve, pues los cuerpos que negó ahora le persiguen, las imágenes que no quiso mostrar se despliegan en su pesadilla, en un fondo negro, donde las balas y los sables son inútiles, pues el horror no vive en un cuerpo que él pueda dañar, sino en imágenes incorpóreas que habitan su propio cuerpo. Mató, sí, pero no acabó con la vida de los subversivos. Disparó contra los cuerpos, sí, pero no mató a sus imágenes. Los fantasmas escapan de las balas, viven en la atemorizada intimidad del otrora valiente Cortés Vargas.

El fantasma aparece de manera directa en este momento, tanto por la caricatura de Pepe Gómez, como en el contexto de *Cien años de soledad*. Pero esta presencia fantasmal no sólo se da en el objeto estudiado, sino también en el mismo método de Warburg, quien definirá su labor de estudio sobre la pervivencia de las imágenes de la Antigüedad clásica como una “historia de fantasmas para adultos”. Esta idea será central en la lectura que Didi-Huberman hará de su

obra, en el libro *La imagen superviviente*, cuyo primer capítulo lleva por nombre: “La imagen-fantasma”. Sin embargo, el “fantasma” no es una presencia solitaria en Warburg, sino que aparece en una constelación conceptual compleja:

“Aunque en la evolución posterior de su vocabulario —a partir de 1914— Warburg pasará progresivamente de lo *dionisiaco* (término filosófico y específicamente griego) a lo *demoniaco* (término antropológico y más «asiático» o «babilónico»), permanecerá esa certeza fundamental, común a Nietzsche (antes) y a Freud (después): lo que sobrevive en una cultura es lo más *rechazado*, lo más oscuro, lo más lejano y lo más tenaz de dicha cultura. *Lo más muerto*, en un cierto sentido, en cuanto que lo más enterrado y fantasmático; pero también *lo más vivo* en cuanto que lo más móvil, lo más próximo, lo más pulsional. Tal es la extraña dialéctica del *Nachleben*.”²⁸²

Esta forma de entender el fantasma es fundamental, porque cuando hablamos de lo que “sobrevive en una cultura”, y no solamente en las imágenes, logramos ver la fuerza de la imagen de Gómez, por un lado, y de mi propio Tablero, por el otro. En cuando a la caricatura, son los fantasmas aquí los que tienen una vida activa: los que se mueven y celebran, los que aparecen y juegan, a diferencia de Cortés Vargas, que asume una corporalidad pasiva que quiere negar su entorno. Los muertos, entonces, viven aquí más que los propios vivos. De la misma manera, las fuerzas de la muerte intranquila, negadas en las imágenes del Tablero, viven precisamente en esta represión: viven en el fondo oscuro. Es este estudio el que les da forma, las hace presentes en la luz y las contrasta con las imágenes oficiales. El fondo oscuro del Tablero, entonces, es el lugar de las presencias fantasmales negadas en las historias de las imágenes en Colombia, las imágenes sacadas de los museos, exiliadas de los catálogos oficiales. Por ello, esta patoscopía es un juego de fantasmas, una invocación y un llamado a que aparezcan y no pierdan su poder de conmover. Y ¿qué se opone a este fondo oscuro (habitáculo de peligrosos fantasmas, de corporalidades negadas)? La luz/logos que todo lo quiere iluminar, delinear, calmar. En el caso de la caricatura de Gómez, no es casual que la piel y el vestido de Cortés Vargas sean radiantemente blancos, contra el fondo negro. Y la blancura de este vestido coordina con aquella que caracteriza a la labor médica: lo blanco es lo puro, lo limpio, lo incontaminado del cuerpo del médico, que curará al cuerpo enfermo, ennegrecido, sangrante.

²⁸² Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores, Madrid, 2009, p.138.

Y esta curación se hace, usualmente, en un recinto cerrado: el consultorio y, cuando ya la persona murió, el espacio cerrado pasa a ser la habitación (Santander, Sor María, Silva) o el lugar del homenaje y las fotografías (Monseñor Herrera, Olaya Herrera, foto de Benjamín De la Calle).

4.3. Inversión de la ruina y el polvo: fotografías y caricaturas sobre el movimiento social y las masacres en su contra

El corazón de esta inversión yace en las imágenes tejidas en el contexto de las luchas sindicales del norte de Colombia, particularmente en Barrancabermeja y Ciénaga, en un marco temporal corto: enero de 1927 y diciembre de 1928. Sin embargo, para entender mejor este momento doy saltos entre otros momentos de la historia, que van desde 1893 hasta 1934. La imagen del Tablero que más se verá expuesta a la inversión será la fotografía de *La Prensa*, sobre la Masacre de las Bananeras; sin embargo, hay otra serie de *inversiones débiles*, operadas sobre la labor simbólica de la calavera (de lo melancólico a lo satírico) o la tensión alrededor de la pregunta: ¿cómo respetamos a un cadáver: mostrándolo tranquilo (aun cuando tengamos que falsear la gestualidad en que murió) o mostrando su intranquila gestualidad (aun cuando tengamos que mostrar una intimidad corporal que puede ser interpretada como morbosa)? Por otro lado, la inversión también se desde la producción misma de la imagen. El centro del Tablero eran las imágenes oficiales, ampliamente publicadas por libros de presidentes o militares, o periódicos que seguían la línea política del gobierno. En esta patoscopía el lugar desde donde se mira cambia: desde la oficialidad, hacia las personas y los movimientos que luchan contra ella. Entonces, encontraremos imágenes producidas *desde* el movimiento sindical mismo, o desde revistas críticas de las políticas del gobierno. Como se verá, el contraste nos arrojará una tensión muy interesante: la oficialidad tiende a mostrar la muerte como tranquila, mientras que las protestas contra este tienden a destacar la tragedia de la muerte. Es decir, el choque entre lo tranquilo y lo intranquilo no yace únicamente en un espacio gestual aislado, sino que esta gestualidad tiene sentido en el marco de una conflictividad política. La imagen de la muerte es, a su vez, un *espacio* donde se enfrentan fuerzas políticas contrarias, que involucran conflictos morales, religiosos y legales. Esto lo vemos perfectamente retratado en el contraste entre tres Códigos Penales en Colombia: de 1837, 1873 y 1890. Anteriormente, este contraste había mostrado cómo la pena de muerte, y la presentación del condenado, cambia radicalmente entre el Código Penal de 1837, inspirado en España; de 1873, profundamente liberal y de 1890,

profundamente conservador. La reglamentación penal sobre la muerte no ha sido siempre la misma y cambia de acuerdo la concepción política que se tenga del Estado. Algo similar sucede con la reglamentación penal de la imagen y las publicaciones. Mientras los Códigos de 1837 y 1890 (de tendencia conservadora) avalan la pena de muerte y establecen penas contra palabras, imágenes y acciones obscenas; el Código de 1873 (de tendencia liberal) prohíbe la pena de muerte, defiende abiertamente la libertad de imprenta (Art. 148 y Arts. 457 y 458) y elimina la categoría de penas contra la “obscenidad”. Este marco legal es fundamental a la hora de entender buena parte de las imágenes estudiadas tanto en el Tablero, como en este capítulo, dado que el Código Penal de 1890 regirá hasta 1936. Bajo el concepto de “obscenidad”, este Código Penal establecerá penas contra la producción y distribución de ciertas imágenes, palabras, acciones, escritos y “otras manufacturas” (Título Octavo, Cap. 1), de la siguiente manera:

“Art. 421. Los que fabriquen, introduzcan, á sabiendas, expongan en público, vendan, presten, regalen, ó de cualquier otro modo distribuyan pinturas, estampas ó figuras deshonestas, ó que sean á propósito para ofender el pudor y las buenas costumbres; ó manufacturas de cualquiera clase y naturaleza que tengan el mismo inconveniente, sufrirán un arresto de quince días á tres meses, y pagaran una multa de treinta á doscientos pesos.”

Más adelante se profundizará en el control sobre las imágenes, esta vez desde el concepto de “calumnia”:

“Art. 744. La calumnia se divide en pública y privada: Es pública, cuando se comete por medio de papeles impresos, litografiados ó grabados, por carteles ó pasquines, por manuscritos comunicados á más de diez personas, ó por palabras proferidas en público delante de una reunión que no sea propiamente de familia.”

Entonces, entre la Caribdis obscena y la Escila calumniosa, el ejercicio libre de producción y publicación de imágenes quedaba claramente restringido en Colombia. La imagen de una persona muerta, bien en fotografía, grabado o caricatura, podía ser entendida como un ejercicio contra las “buenas costumbres”, o como una “perfidia en público”, sobre todo si esta imagen buscaba denunciar un hecho cometido contra el gobierno. Por este motivo, no podemos pensar que era una casualidad que las imágenes oficiales (de la Iglesia o el Estado) que retrataban la



139 – Floro Piedrahita. [*Defensa de los tres ochos en una bandera de paz*], Líderes de las luchas obreras y miembros del Partido Socialista Revolucionario. Sentado: Raúl Eduardo Mahecha; de pie de izquierda a derecha: Floro Piedrahita, Julio Buriticá y Ricardo Elías López. Sin fecha. En: *¡Levántate y marcha!...* p.4.

muerte en Colombia, durante el período estudiado, siguiesen unas mismas normas morales, basadas la eliminación de todo elemento “obsceno”. Esta tranquilidad coincidía tanto con la moral cristiana, como con la reglamentación penal del país. Por la misma razón, la falta de imágenes sobre muertes carnales (sangrantes, malolientes, terribles) no puede entenderse como una pereza u olvido de las y los productores de imágenes en Colombia, sino como fruto de una prohibición explícita contra este tipo de representaciones. Entonces, las imágenes que veremos a continuación, no sólo son valiosas por su contraste con las imágenes del Tablero, sino por el desafío abierto que presentaron tanto a la moral, como al sistema jurídico colombiano. Estas imágenes encontraron modos de zafarse de la censura, medios irónicos o satíricos para evitar ser calificadas como “obscenas y calumniadoras” y, por ende, ser prohibidas. A partir del estudio de estas imágenes, no sólo se teje una historia de las imágenes, sino toda una historia compleja de las luchas sociales

en Colombia, la cual toma como eje no la estructura económica o el discurso político, sino la imagen y la corporalidad en ella presentada.

Comienzo por el fotógrafo Floro Piedrahita Callejas (1893 - 1972), cuyo archivo fotográfico, luego de casi cien años de soledad y olvido, fue publicado en el libro *¡Levántate y marcha! Movimientos sociales y política en Colombia (1920 - 1940)*. *Las fotografías de Floro*

*Piedrahita Callejas y otras imágenes del mundo.*²⁸³ Piedrahita fue un fotógrafo, trabajador y sindicalista, que nos dejó un testimonio fundamental de las luchas sindicales de los trabajadores de la *Tropical Oil Company*, en los campos petroleros de Barrancabermeja, durante los años 20 del siglo XX. En un primer autorretrato fotográfico [ver imagen 139] vemos a Piedrahita de pie, a la izquierda, al lado de los líderes sindicales Julio Buriticá y Ricardo Elías López, y detrás del legendario sindicalista Raúl Eduardo Mahecha, los cuales posan sosteniendo una bandera con la hoz, el martillo y los tres ochos: ocho horas de trabajo, ocho horas descanso, ocho horas de ocio. De entrada, ya vemos un cambio radical en la forma de entender la fotografía, en comparación con lo que habíamos visto en las imágenes del Tablero. El fotógrafo no está *por fuera* del conflicto, sino que opera desde dentro del movimiento sindical; él se retrata en medio de esta lucha. No es una mirada aislada o de estudio; el escenario donde se da la foto parece ser un patio, con unas telas al fondo, que suponemos rojas. Y aquí no sólo llama la atención que este sea un autorretrato de Piedrahita, sino el que la imagen también nos presente a Raúl Eduardo Mahecha quien, con una imprenta portátil, “predicaría la liberación obrera haciendo uso de heterodoxos métodos como aquellas charlas informales sobre «hadas» y «aparecidos», charlas en las cuales metía «el veneno» de las ideas socialistas, como él las llamaba.”²⁸⁴ De este fantasmal y fantástico sindicalista no nos quedan muchas fotografías y muy pocas de ellas, como la de Piedrahita, lo muestran en su trabajo sindical. La imagen más famosa de Mahecha es el retrato grupal con los líderes de la huelga de 1928, en la Zona Bananera. Pero el contexto en que surge este segundo retrato es radicalmente distinto, empezando porque esta foto será usada por la United Fruit Company en un memorándum de marzo 8 de 1929, donde se dice:

“La fotografía adjunta [ver imagen 140] muestra cinco de los principales líderes en los recientes disturbios de la División Colombiana [Colombian Division]. Sus nombres son los siguientes [ver imagen 141]: No. 1. Bernardino Guerrero; No. 2. Nicanor Serrano; No. 3. P. M. del Río; No. 4. Raúl Eduardo Mahecha; No. 5. Erasmo Coronel. No. 1. fue

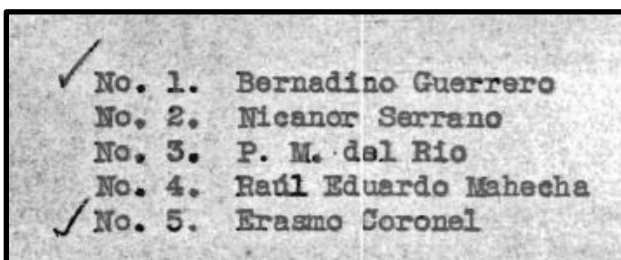
²⁸³ Escobar Villegas, Juan Camilo y Maya Salazar, Adolfo León (coordinadores académicos). Editorial Eafit, Medellín, 2021.

²⁸⁴ Archila, Mauricio. “La clase obrera colombiana (1886 - 1930)”. En *Nueva Historia de Colombia*. Tomo III. Planeta, Bogotá, 1989. p.243.

secretario de Mahecha, el líder, y ahora está pagando una pena de catorce años y siete



140 – Fotografía que acompaña el Memorándum del 8 de marzo de 1929, de la UFC. Fotografía tomada de la página de la *Comisión de la Verdad*, en su sección sobre “La ley heroica”. <https://www.comisiondelaverdad.co/los-peones-bananeros> (Consultada 26/08/2022).



141 - United Fruit Company. Memorandum. March 8, 1929. Tomado de: United Fruit Company Historical Archive of Letters from 1912-1982.

meses en la penitenciaría federal en Tunga [sic.]. No. 5. fue asesinado en las luchas [fighting] en Sevilla. Nos. 2. y 3. eran simples trabajadores y prácticamente solo eran figuras decorativas en la organización. No. 4., Mahecha, era el cerebro de toda la organización y uno de los más peligrosos líderes comunistas de este país. Fomentó la huelga en el sector petrolero en 1924 y, el año pasado, lideró una malograda huelga [bad strike] en la zona cafetera del interior [de Colombia]. Vino a Ciénaga por el mes de Agosto de 1928 e inmediatamente comenzó a fomentar el movimiento que terminaría en los disturbios del 6 de diciembre. Él es un capitán retirado del ejército, tiene una notable personalidad y un indudable genio de organización. Para el momento en que los huelguistas fueron

baleados [fired on] en Ciénaga, él huyó y se conoce que está herido en una pierna. Desde entonces se encuentra completamente desaparecido y, según se reporta ahora en la prensa, ha escapado a Costa Rica. Adjunto fotografía.”²⁸⁵

²⁸⁵ United Fruit Company. *Memorandum*. March 8, 1929. Tomado de: United Fruit Company Historical Archive of Letters from 1912-1982, encontrado en la página web de Philippe Bourgois, profesor en el *Center for Social Medicine and Humanities*, en el Department of Psychiatry de la University of California, Los Angeles: <http://www.philippebourgois.net/ufco.html>. Bourgois ha hecho un rescate fundamental de los archivos de la UFC, el cual incluye la digitalización y la publicación en su página web, así como el estudio: Bourgois, Philippe. “One Hundred Years of United Fruit Company Letters”, en *Banana Wars: Power, Production, and History in the Americas*, edited by Steve Striffler and Mark Moberg. Duke University Press, Durham, 2003. Lo que aquí estudio es apenas una mínima parte de un gigantesco archivo de decenas de miles de documentos, donde hay cartas, escritos y fotografías, de los cuales a penas dos mil páginas fueron rescatadas por Bourgois, las cuales fueron preservadas y digitalizadas por la University of Toronto Mississauga, en el marco del proyecto *Visualizing the Americas*. <https://visualizingtheamericas.utm.utoronto.ca/>. En este proyecto, destaca el trabajo del profesor Kevin Coleman quien también ha estudiado el archivo de la UFC y su relación con Colombia: Coleman, Kevin. “The Photos We Don’t Get to See: Sovereignties, Archives, and the 1928 Massacre of Banana Workers in Colombia”, en *Making the Empire Work: Labor and United States Imperialism*.

Este memorándum nos explica bastante bien el propósito de esta fotografía: no es sólo capturar un momento, sino tener un medio para identificar a los sindicalistas. Se usa la fotografía desde una lógica policial, para facilitar el trabajo de las autoridades *anti-insurgentes*. ¿Quién toma la foto? No sabemos, la persona que fotografía permanece anónima, segura tras la cámara que retrata a personas que después serán perseguidas por la UFC. Los números, escritos a mano luego de revelada la fotografía, refuerzan la imagen como dispositivo de persecución; la fotografía como un método de mejorar la protección de los intereses de la compañía extranjera. Ahora, bajo los números 1 y 5 en la fotografía vemos una pequeña palabra: “out” y, al lado de la numeración en el memorándum, vemos dos chulos. Tanto la palabra como el chulo coinciden con los números 1 y 5, los cuales, por lo que leímos en el memorándum, corresponden a Bernardino Guerrero y a Erasmo Coronel. El primero, encarcelado en Tunja, el segundo, asesinado durante la huelga. Al igual que la Compañía Bananera desechaba los bananos podridos, también desechaba las *personas indeseables*: los bananos podridos que pueden dañar el racimo. “Out” significa algo *afuera* que ya no causará problemas; el “chulo” significa una tarea hecha: se encarceló y se asesinó, lo que falta ahora es poner chulos y “outs” a los otros números. En este caso, fotografía individualiza estos elementos podridos: los hombres posan como *objetos* ante la cámara y luego su foto caerá en los archivos de los explotadores.²⁸⁶ Si bien en Colombia ya había habido fotografías de criminales, como los asesinos de Uribe Uribe o los hombres que atentaron contra Rafael Reyes, la diferencia yace en que estas fotografías eran sobre *personas presas*; la fotografía de Mahecha y sus acompañantes, que usa la UFC, no es de un preso, sino de un *prófugo*. Es decir, la fotografía no sirve aquí para documentar a quien se capturó, sino para señalar la persona *a capturar*. En este caso, la fotografía no es solamente

New York University Press, New York and London, 2015. También Coleman ha compartido parte de sus publicaciones y de los archivos fotográficos en su página web: <https://kevincoleman.org/>.

²⁸⁶ Cuando la UFC usa fotografías con fines de persecución política, no está creando un nuevo uso de la fotografía, sino que sigue una tradición ya consolidada de fotografiar a los “criminales” para perseguirlos mejor, como vemos en los *Okhrana records* en los Hoover Archives de la Stanford University, que van desde 1883 a 1917. Este archivo es fundamental para entender el uso de un *dispositivo moderno*, como es la fotografía, para proteger las rancias estructuras sociales. También entra, en este contexto, los famosos *Wanted poster* en Estados Unidos, usados desde finales del siglo XIX, para buscar prófugos de la justicia, por ejemplo el asesinato de Lincoln, John Wilkes Booth (1838 – 1865). Además, el gesto de enumerar a las personas en la fotografía y destacar a los muertos tampoco es nuevo, como vemos en las fotografías de André Adolphe Eugène Disdéri sobre la masacre cometida contra las y los comuneros de la Comuna de París, particularmente la fotografía llamada *Mise en scène de 12 cadavres de la commune, disposés dans des cercueils*. Fotografía hallada en el Musée Carnavalet, en París. Número de inventario: PH4142-202. La colección general de fotografías lleva el nombre: *Album de photographies et d'articles de journaux sur la guerre Franco prussienne et la Commune de Paris, 1870-1871*.

un método de documentación, sino un instrumento de búsqueda proyectado al futuro, a una labor de pesquisa policial que, quizá, iría más allá de Colombia. Por ello, esta fotografía de la UFC y la descripción que de ella se hace, sobre todo la parte referida a Mahecha, es, probablemente, la primera fotografía en Colombia *usada* para perseguir a alguien y no sólo para documentar su captura. Y digo *usada* y no *tomada*, porque la elegancia de los retratados, así como las poses que asumen, nos indican que ellos, voluntariamente, fueron a tomarse la fotografía en algún estudio fotográfico, posiblemente en Ciénaga. Es decir, los sindicalistas se tomaron este retrato grupal, pero el uso que posteriormente tendría desbordó sus intenciones iniciales.²⁸⁷

Dado este carácter policial, no es de extrañar que esta misma fotografía haya sido usada por el General Carlos Cortés Vargas, perpetuador de la Masacre de las Bananeras, en su libro *Los sucesos de las bananeras*.²⁸⁸ Lo que sí choca es que esta imagen, con los números y, a veces, con los “outs”, haya sido una de las imágenes que conforman nuestra memoria visual de esta masacre. Tomemos por ejemplo el excelente estudio de Catherine LeGrand sobre “El conflicto de las bananeras”²⁸⁹ donde se usa esta foto, en una versión que no tiene los “outs” pero sí los números, para mostrar el rostro de los sindicalistas. Ahora, el que esta versión de la fotografía no tenga palabra “out” no cambia mucho el asunto, pues la numeración usada sólo tiene sentido en el marco del memorándum de la UFC. De hecho, el que haya dos versiones de esta foto, con diferentes inscripciones manuscritas, nos indica que la foto fue repartida más de una vez por la Compañía. Por lo que he visto, no nos ha llegado ninguna imagen tomada desde el lado del movimiento popular que conformó la huelga. Pero no hay que rendirse y, seguramente, un ejercicio arduo de archivos y entrevistas en Ciénaga y en la Zona Bananera podrá sacar a la luz nuevas imágenes. Pero, hasta que ello no se haga, ¿tenemos que seguir recordando al movimiento sindical desde una imagen intervenida por la UFC? No creo y allí yace la importancia del archivo de Floro Piedrahita. Este archivo no sólo nos da *más imágenes*, sino que quiebra la mirada constituida sobre la realidad social de la clase trabajadora en Colombia,

²⁸⁷ Un interesante estudio de esta fotografía lo hace Kevin Coleman en “The Photos We Don’t Get to See: Sovereignities, Archives, and the 1928 Massacre of Banana Workers in Colombia”. Op. Cit.

²⁸⁸ Editorial Desarrollo, Bogotá, 1979 [primera edición 1929].

²⁸⁹ En: *Nueva Historia de Colombia*. Tomo III. Planeta, Bogotá, 1989. La imagen aparece en la página 203.



142 – Francisco Mejía, *María Cano* (1912). Biblioteca Pública Piloto. BPP-F-011-0662.



143 - Francisco Mejía. *María Cano* (1926). Biblioteca Pública Piloto. BPP-F-011-0664.



144 – Francisco Mejía. *María Cano y Eddy Torres* (ca.1934). Biblioteca Pública Piloto. BPP-F-005-0189.

forjada por fotografías tomadas por los *represores* y no por las personas *reprimidas*. Fotografías organizadas a partir de la tranquilidad y la desaparición de conflictos sociales; enfocadas en el paisaje y las instalaciones industriales, no en las personas y, mucho menos, en las personas rebeldes. Esto la actitud la vemos tanto en las fotografías de la *United Fruit Company*, como en los archivos de la *Tropical Oil*

Company y de algunos fotógrafos colombianos como Gumersindo Cuéllar (1891 - 1958) en Bogotá y Francisco Mejía (1899 - 1979) en Medellín. El caso de Mejía es interesante, pues su fotografía desarrolla una mirada que evita todo conflicto social, mostrando muchas veces las industrias vacías o con tranquilos obreros, como vemos en los registros de la Fábrica Nacional de Chocolates, la Compañía Colombiana de Tabaco, Everfit, Ford, Fabricato, la Cervecería Unión, el Ferrocarril de Antioquia, etc. Nunca hay gente luchando, nunca hay explotación laboral. Pero esto no quiere decir que el sindicalismo esté del todo ausente, pues éste tímidamente emerge en las fotografías que él tomó de la líder sindical María Cano (1887 – 1967), antes,

durante y después de su lucha al lado de la clase obrera. En ellas, la mirada de Mejía nos presenta a una María Cano piadosa, tranquila, habitando los espacios privados del hogar. ¿Vida política, eventos públicos? Nada de ello, si no supiésemos quien fue María Cano, pensaríamos, viendo estas fotografías, que era una dama de bien de la sociedad medellinense, encerrada en su casa, sin entrometerse en la vida pública, en los “asuntos de hombres”. De las siete fotografías que, por lo menos, tomó Mejía de María Cano, (dos de 1912 [ver imagen 142], 1913, 1917 1924, 1926 [ver imagen 143], 1934 [ver imagen 144]), dos ocultan sus manos, cuatro la muestran con las manos ocupadas (bien con flores, bien con el niño Eddy Torres) y una con los brazos caídos. ¡Pero qué diferencia cuando vemos el registro fotográfico que hace



145 - Floro Piedrahita. *María Cano saluda al obrerismo de Barranca con un elocuente discurso* (diciembre, 1926). *¡Levántate y anda!...* Op. Cit. p.25.

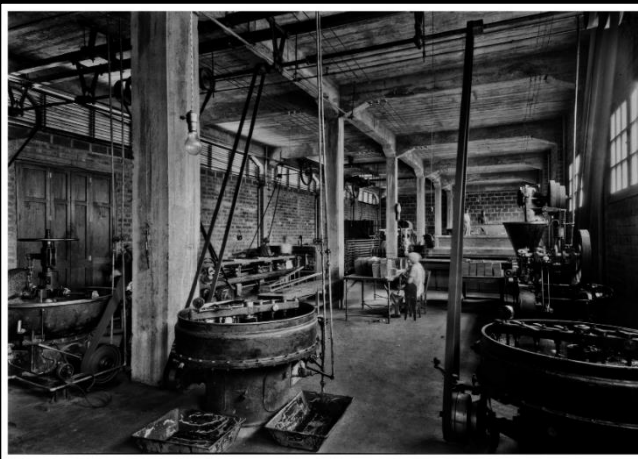
Piedrahita sobre María Cano! [ver imagen 145] No tenemos el riesgo de confundir a esta mujer con una anónima ama de casa, pues ella es retratada *en medio de la lucha*. Su pose no es pasiva ni melancólica, sus brazos no están ocupados con otra cosa o con otro alguien, sino dispuestos al liderazgo. La gestualidad es activa, no concentrada en su propio cuerpo, no dispuesta para labores de la vida privada, en el encierro de hogar. El fondo también es protagonista: se pasa de un jardín o de un fondo borroso, a un lugar público: la puerta abierta, la cual sirve tanto como marco de la imponente figura de la lideresa sindical, como muestra de la salida, desde el confinamiento en el hogar, *hacia la vida política*.

Si volvemos al concepto de *patoscopia*, veremos que aquí *pathos* no es solamente *sufrimiento*, sino *experiencia* en un sentido amplio. Aquí la imagen se abre a una experiencia corporal amplia, que rompe con los límites fijos de un *ethos*

hogareño. María Cano expone su cuerpo, abre sus brazos y orienta. No espera tranquilamente la fotografía, sino que habla fuerte como indica Piedrahita en el título de la foto, escrito en letras blancas sobre la líder. No vemos un cuerpo obligado a sostener flores, sino la corporalidad libre de la Flor del trabajo, como se le conocía a Cano: no una flor artificial, destinada a la decoración de jarrón, sino una flor rodeada de otras luchas, de otras flores, de una multitud viva y ferviente. Podemos decir que Francisco Mejía *constituye* una imagen de María Cano, disponiendo los gestos de ella, organizando sus vestidos, gestos y arreglos; Floro Piedrahita, por el contrario, *trabaja* junto a María Cano, para que emerja una imagen activa de ella. Piedrahita no organiza ni el fondo, ni el atuendo de Cano, sino que la retrata tal como ella llega a los pueblos, en la gestualidad que ella misma asume en el discurso. No es un fotógrafo que mira de desde una segura lejanía, sino desde la misma multitud. Mira rodeado de gente, con la gente. En esta forma de mirar, Cano es libre en sus movimientos. No hay una dictadura de la mirada que le diga “este gesto es así, coja la flor de esta manera, etc.” Se podría pensar que este contraste de fotógrafos es injusto, pues mientras Mejía se ocupa de María Cano cuando era joven o cuando ya había dejado el sindicalismo, Piedrahita se concentra en el momento intermedio de estas dos etapas de la vida de ella. Esto nos indicaría que Cano empieza siendo fotografiada como una joven melancólica y termina encerrada en el hogar, siendo una señora



146 – Floro Piedrahita, *Mujer no identificada es fotografiada por Floro al momento de fotografiar un amigo en la fachada del gabinete*. Barrancabermeja (c. 1926). En *¡Levántate y marcha!...* Op. Cit. p.17.



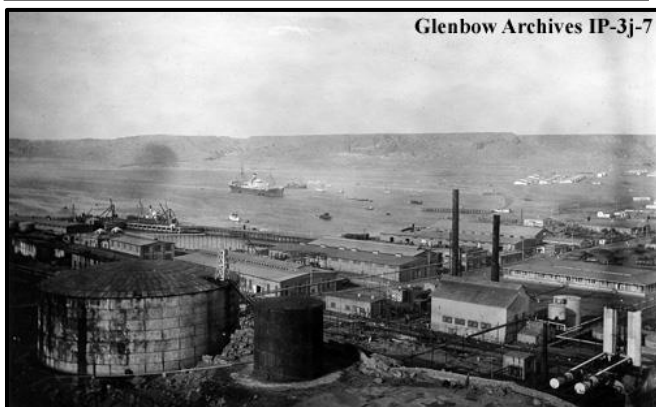
147 – Francisco Mejía, *Compañía Nacional de Chocolates* (ca.1932). Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-004-0862.

abandonada, fotografiada melancólicamente. El sindicalismo, como nos muestra Mejía en sus fotos, fue apenas un *desliz* en su vida. Yo diría que esta lectura es totalmente falsa, y se demuestra como tal cuando vemos que dos fotografías, de Mejía y Piedrahita, retratan a María Cano en el mismo año 1926. Si bien en ese año ella está en plena actividad sindical, Mejía no tiene problema en seguirla retratando como siempre: en soledad. Su forma de retratar parte de una decisión precisa: no la mostrará como una mujer activa, esté o no esté dentro del movimiento sindical. También se podría decir: “bueno, pero María Cano era una mujer muy activa, era fácil retratarla de esta manera, no era necesaria ninguna actitud especial de Piedrahita para tomar estas fotos... sólo tenía que *retratar* la realidad.” Esto tampoco creo que sea cierto. Para demostrar esto veamos la bella foto *Mujer no identificada es fotografiada por Floro al momento de*

fotografiar... [ver imagen 146] No sabemos quién es la mujer, asumimos que es alguien cercana a Piedrahita, pues ella aparecerá en otra fotografía. ¿Qué hace? Tiene una cámara en sus manos y toma una foto a un hombre. La creadora de imágenes es, en este caso, la mujer; el hombre, por su parte, espera. Una mujer en medio de una calle, sin compañía de un hombre que la dirija o le diga cómo hacer las cosas. Ella y su cámara: la mujer de la cámara. Como María Cano, esta fotógrafa anónima también es presentada en imagen como una persona activa; por el contrario, Mejía retratará a la líder María Cano como una mujer encerrada y pasiva, y esta será una actitud de su mirada hacia otras mujeres, las cuales, en su lente, sólo pueden esperar como “buenas mujeres en casa” o ser modelos de productos de la industria.



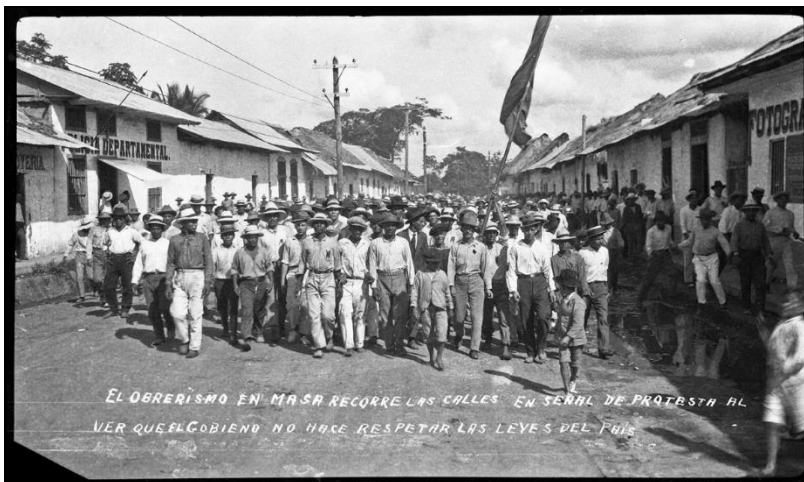
148 - Gumersindo Cuéllar, *Fábrica de cerveza Bavaria. Foto 1.* (ca. 1930). Archivo Gumersindo Cuéllar, Biblioteca Luis Ángel Arango. Número Topográfico: FT1414.



149 – Tropical Oil Company Archives, en Glenbow Museum (Calgary, Canadá). *Tropical Oil Company refinery and tank farm.* Barrancabermeja, Colombia. 1926. File number: IP-3j-7.

La tranquilidad impuesta al cuerpo de María Cano, en las fotografías de Mejía, no es una actitud exclusiva sobre la forma de representar a las mujeres, pues esta tranquilidad se extiende a otros campos de la sociedad, como la industria [ver imagen 147]. Al igual que Gumersindo Cuéllar, las fotos que tomará Mejía de las fábricas y los proyectos industriales en Medellín se caracterizan por sus grandes espacios vacíos sin personas o, cuando hay personas, aparecen indiferenciadas, borrosas o trabajando de manera tranquila. Esta es la forma en que Cuéllar, en Bogotá, mira por ejemplo la *Fábrica de cerveza Bavaria* [ver imagen 148], empresa que, para ese entonces (1930), ya contaba con un sindicato. Aquí vemos, de nuevo, grandes edificios y personas pequeñas; no hay problemas, no hay conflictos, todo funciona bien. Se construye una imagen de una ciudad

irreal, donde todo lo que sucede está bien, es pacífico y limpio. Y esta misma mirada negadora de conflictos es la que usarán las compañías extranjeras en el país, sobre todo la *United Fruit Company* y la *Tropical Oil Company*, la “Troco”. Los archivos de esta segunda compañía también son de gran interés en este contexto, porque coinciden en el tiempo con las fotografías de Floro Piedrahita. Aquí el año central es 1926, cuando la Troco toma fotos de sus campos [ver imagen 149]; cuando Mejía hace un idílico retrato de María Cano; cuando ella misma, en diciembre, hace una gira por Barrancabermeja, retratada por Floro Piedrahita, la cual coincide, un mes después, en enero de 1927, con la huelga obrera contra los atropellos de la compañía petrolera. Este movimiento será fotografiado por Piedrahita y sus fotos nos permiten mirar mejor las anteriores imágenes de fábricas. Una de estas fotos fue nombrada, por el mismo fotógrafo, como *El obrerismo en masa recorre las calles en señal de protesta* y, en un renglón borrado, había escrito: [contra las leyes del país] *violadas por la Tropical Oil Company* [ver



150 - Floro Piedrahita, *El obrerismo en masa recorre las calles en señal de protesta al ver que el Gobierno no hace respetar las leyes del país*, Barrancabermeja, enero de 1927. El texto original tenía un tercer renglón que fue borrado por Floro posteriormente. Lo borrado decía: "... violadas por la Tropical Oil Company". *¡Levántate y marcha!...* Op. Cit. pgs. 22 y 23.

copando toda la calle y alzando una bandera roja. Ellos son los proletarios negados en las fotografías de la Troco, ellos son los que hacen trabajar las máquinas, son la carne detrás de los hierros y cementos del campo petrolero. Sin embargo ellos, que son la vida de la producción, también son los ocultados, los negados de la imagen oficial, cuando trabajan y, sobre todo, cuando protestan. No hay una sola fotografía de Mejía o Cuéllar que muestre esta conflictividad social, es decir, donde se muestre en imagen que hay gente que no está de acuerdo con el orden de cosas establecido, que hay algo mal, que la modernidad no es un cuento de hadas. Piedrahita



151 - Charles Chaplin, *Modern Times* (1936).

introduce, de manera innovadora, el movimiento en las fotografías de la "modernidad" en Colombia. De no haber sido por su labor, nuestra imagen fotográfica de este momento del país hubiese sido condicionada por una mirada que blanqueaba y alisaba una realidad multicolor y de drásticos relieves. El problema no es sólo que tengamos un archivo más para ilustrar libros de historia, no, aquí lo que debería sentirse es el peso ético de estas imágenes, que develan otra realidad diferente a la que había sido presentada por los grupos de poder oligárquico. No es la realidad que se configura a partir de la perspectiva de los que detentan el poder burocrático,

imagen 150]. De entrada tenemos una contraposición entre los puntos de mirada. La Troco mira sus instalaciones desde sus intereses económicos, Piedrahita mira desde el movimiento sindical el cual, en la foto, deviene movimiento social, que incluye también a transeúntes y niños: tres niños en la parte delantera de la imagen surgen entre la masa de obreros, los cuales demuestran su poder



152 - *El Tiempo*. Primera Plana, 6 de agosto de 1934.

pues Piedrahita despliega el movimiento obrero, del cual es parte. Cuando fotografía esta huelga no está ilustrando algo que hacen *esas personas*, sino un movimiento del cual él mismo hace parte; por ello, el detalle de la casa de la derecha, donde alcanzamos a leer “Fotografía”, no es menor: la fotografía no es ya una mirada basada en una técnica tranquila para representar la buena modernidad colombiana; ahora la fotografía está en las calles, no para desfilarse a favor del gobierno, sino para protestar contra él. Es la lucha de clases manifestándose en las ciudades, siendo parte esencial de la experiencia moderna del espacio ciudadano, como vemos al comienzo de *Modern Times* de Chaplin [ver imagen 151], realizada nueve años después de esta fotografía de Piedrahita. Aquí, desde el humor y la seriedad, vemos cómo una persona, que al parecer no tiene nada que ver con la manifestación, por el solo hecho de habitar la ciudad, se ve inmerso en la lucha, aun cuando no lo sepa. La calle como lugar cambiante, peligroso, de protestas y represiones es la que vemos en esta foto de Piedrahita, a diferencia de las calles rectas, ordenadas y de desfiles dóciles que marcarán el período presidencial de Olaya Herrera [ver imagen 152], donde también vemos un uso de las masas de la calle, pero es un uso tranquilo,

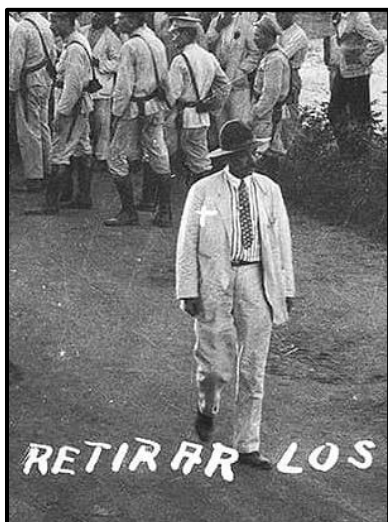
sino la perspectiva de los que combaten precisamente ese poder, es decir, es una perspectiva conflictiva, en movimiento, desde abajo. Si bien Piedrahita también habrá de fotografiar panorámicas de fábricas sin gente, estas fotos entran en una constelación diferente a las que se generan alrededor de Cuéllar o Mejía,

de la mano con el poder instituido: un poder para celebrar, no para protestar.



153 – Floro Piedrahita. *El jefe de la policía nacional hace retirar los obreros usando de frases humillantes y fuertes e hiriendo el amor propio de todos. En ¡Levántate y Marcha!... Op. Cit. p.34.*

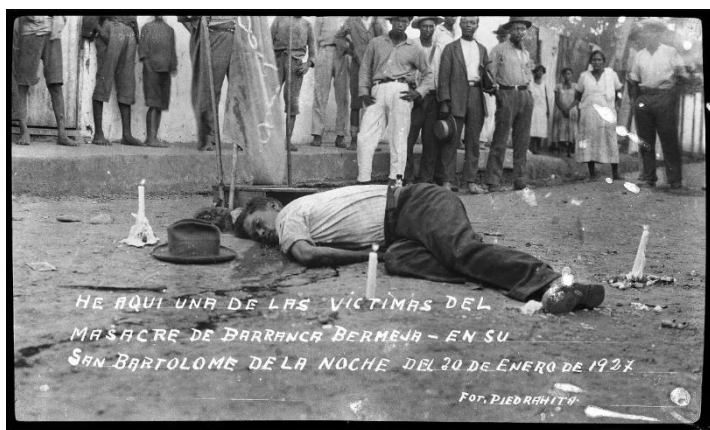
Las fotografías de Piedrahita abren nuestra mirada al movimiento y al peligro que acarrea la movilización social. Son fotos donde *puede pasar algo*, pues el poder policial está contra las personas fotografiadas. Esto se nos hace presente en una serie de fotografías tomadas el 20 de enero de 1927, en Barrancabermeja.



154 - Floro Piedrahita. Detalle de la fotografía *El jefe de la policía...*, imagen 141.

La primera de ellas [ver imagen 153] muestra la represión policial: las masas a lo lejos, acorraladas por una línea de policías, mientras, solitario, camina en dirección opuesta, dando la espalda a los obreros, el jefe de policía. El aislado caminante parece ser una figura dócil, pero no es así, pues sabemos, por el título de la foto, que pocos momentos atrás había usado “frases humillantes y fuertes”. Entonces, su soledad no es la soledad producto de la fragilidad, sino la soledad propia del poder policial: el que insulta sin ser insultado, el que puede moverse libremente, en el espacio vacío creado por sus subordinados. ¿Pero sí será este hombre el jefe de policía? Todo parece indicar que sí, sobre todo la cruz que

hace Piedrahita sobre este hombre [ver imagen 154]. Detalle fundamental que *invierte* radicalmente el gesto de *marcar* que habíamos visto sobre las fotografías de los sindicalistas, usada por la UFC. Mientras en la foto usada por la Compañía Bananera, la marca significaba la muerte, aquí ella individualiza de otra manera: no es la persona muerta, sino la persona responsable de la represión. La muerte, en uno y otro caso, deviene de maneras diferentes *en el mismo gesto de escribir sobre un cuerpo en una fotografía*. La UFC no quiere olvidar a los revolucionarios, Piedrahita no quiere olvidar al causante de la represión contra los obreros. Sin embargo, mientras la marca en la fotografía de los sindicalistas significa una muerte *implícita* en el memorándum de la Compañía, en Piedrahita la muerte se presenta de manera explícita en



155 - Floro Piedrahita, *He aquí una de las víctimas de la masacre de Barrancabermeja - en su San Bartolomé de la noche del 20 de enero de 1927*, Barrancabermeja, 1927. En *¡Levántate y Marcha!...* Op. Cit. p.34.

imagen.

No dudo en decir que la imagen llamada *He aquí una de las víctimas de la masacre de Barrancabermeja - en su San Bartolomé de la noche del 20 de enero de 1927* [ver imagen 155] es una de las imágenes más importantes de la historia de los movimientos sociales en Colombia. ¿Cuándo la vida de las imágenes en

Colombia había experimentado una imagen semejante? He revisado archivos fotográficos y no he dado con otra fotografía de alguien de las clases populares, muerto en la lucha política,

representado de esta manera. ¿Será porque este fue el primer obrero asesinado por la policía? Pregunta ingenua en un país como Colombia, pero no nos quedemos en la facilidad de la palabra “ingenuidad” y veamos la historia. La masacre de 1893 en Bogotá, cometida por la policía contra una movilización de artesanos, es quizá la primera gran masacre, en el contexto de la moderna lucha social por derechos laborales, que sucedió en Colombia. Ella dejó cientos de muertos.²⁹⁰ Los conflictos se extenderían durante los comienzos del siglo XX, hasta llegar a la Masacre de los Artesanos de 1919, también en Bogotá, que dejó, aproximadamente, 10 muertos.²⁹¹ Por lo que he investigado, no hay ninguna fotografía de los cadáveres de estas masacres y tampoco hay noticias si se tomaron fotografías sobre ellos. Sin embargo, no es desquiciado pensar que, quizá, haya habido alguna foto anterior a esta de Piedrahita. Tampoco es desquiciado pensar que esta sea la primera imagen de este tipo en Colombia. En caso tal, ¿marcó ella un camino para las relaciones entre fotografía y muerte en el país? ¿Hubo más fotografías de cadáveres, caídos en las luchas sociales, que no hayan sido hechas por Piedrahita? No se sabe... el trabajo de archivo que he hecho en esta investigación parece confirmar que esta mirada de Piedrahita hacia la muerte no tuvo réplicas sino hasta el 9 de abril de 1948. Pero cuidado, aquí no estoy hablando de fotografías de condenados a muerte, que sí hubo (por ejemplo de Benjamín De la Calle), o de cadáveres en general. No, aquí hablo precisamente de fotografías sobre personas muertas en el marco de un conflicto político, y que hayan respetado la gestualidad del momento de la muerte. Es decir, no hablo de cadáveres arreglados por las “buenas formas” de presentar un cadáver, sino de cadáveres que, en su imagen, conservan las huellas de la violencia.

Pero la violencia contra los movimientos sociales, en este caso el sindical, ¿era la única violencia política ejercida en Colombia? No, y esto lo intuimos en el *Memorial al Presidente de la República*, en ese entonces Marco Fidel Suárez, que escriben varias “personas de bien” de la época, como Eduardo Santos, Maximiliano Grillo, Laureano Gómez (!), Luis Cano o Luis E. Nieto Caballero, preocupadas por la situación política luego de la Masacre de los Artesanos. En uno de los apartes dicen:

²⁹⁰ Sowell, David, “The 1893 Bogotazo: Artisans and Public Violence in Late Nineteenth-Century Bogota”, en *Journal of Latin American Studies*, Vol. 21, No. 2, May, 1989, pp. 267-282.

²⁹¹ Vega Cantor, Renán. “Luchas y movilizaciones artesanales en Bogotá (1900 – 1919)”, en: *Memoria y Sociedad*. Vol. 6, No. 11, 2002, pp.29 – 55.

“La generalidad del mal y lo que de ahí puede resultar en todo el país, no se oculta a la perspicacia de Vuestra Excelencia, y como patriotas deseosos de cooperar, no con beneficios fiscales sino con declaraciones rectamente inspiradas, y con eficaces actos de patriotismo, a la sólida conservación del orden público y a la tranquilidad social —para las cuales creemos que sería funesta la suspensión de las garantías constitucionales— nos permitimos plantear el dilema que en la conciencia pública existe con anterioridad: amplia política colombiana ajena a persecuciones banderizas o definitivo desastre nacional.”²⁹²



156 - *Bogotá Cómic*, No. 86, abril 19 de 1919.

Aquí se refieren tanto a la situación precisa por la masacre como, aunque esto lo dejan de manera implícita, a la violencia contra los liberales que dejaron las armas, luego de la Guerra de los Mil Días. Esto lo sentimos en la expresión “persecuciones banderizas” las cuales no eran un tema menor, pues años más tarde, en 1924, a raíz del asesinato del liberal y ex combatiente en la Guerra de los Mil Días Justo L. Durán, el mismo Benjamín Herrera, jefe liberal y ex general de este bando en la Guerra, escribió un memorial al entonces presidente Pedro Nel Ospina, denunciando la persecución y asesinato que sufrían los liberales que habían dejado las armas.²⁹³ Entonces, el país vivía varios tipos de violencia

política, además, claro está, de la violencia cotidiana que devenía en asesinatos aislados.²⁹⁴ Sin embargo, ninguna de estas muertes causadas en estas violencias, por lo que sabemos, *trascendió*

²⁹² “Memorial al Presidente de la República”, *El Tiempo* marzo 18 de 1919, página 2.

²⁹³ Herrera, Benjamín (General). *Memorial de agravios del Gral Herrera al Presidente Ospina. & Testamento político del Gral Herrera*. Imprenta del Relator, Cali, 1924. Documento hallado en la colección de José León Helguera, en las *Vanderbilt's Digital Collections*, en el marco de las *Jean and Alexander Heard Libraries' digitized special collections*. Otra edición de este Memorial se encuentra en la Biblioteca Nacional de Colombia, en la edición: Imprenta Nacional, Bogotá, 1924.

²⁹⁴ Este otro tipo de violencia no puede separarse del contexto social que generó la guerra: “El número de personas sin trabajo, sin hogar y sin estabilidad, que había aumentado en los años de la guerra, cuando la producción agrícola y los negocios se arruinaron, pasó a convertirse en un peligro continuo en las poblaciones y en los campos. Individuos entregados a la vagancia, la ratería y la embriaguez protagonizaban riñas que frecuentemente terminaban en muertes. Los robos a gran escala, los asaltos en los caminos, los incendios, los suicidios, la falsificación de billetes y los crímenes atroces, antes desconocidos, se volvieron comunes en los años inmediatos al final de la guerra.” Martínez Carreño, Aída. “Después de los tratados”, en *Tiempos de paz. Acuerdos en Colombia, 1902 - 1994*. (Medina, Medófilo y Sánchez, Efraín, editores). Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, 2003, págs.45 – 46.

a la imagen fotográfica. ¿Ello quiere decir que no tuviesen ningún tipo de imagen? No, pues la caricatura sí había hecho referencia a estas muertes.



157 - *Bogotá Cómico*, No. 82, marzo 22 de 1919. "Mentiras al aire". Bajo la imagen dice: "Lector, esto te prueba en forma viva —y de manera grata— que siempre Marcelata [Marco Fidel Suárez]— ve las cosas de tejas para arriba."

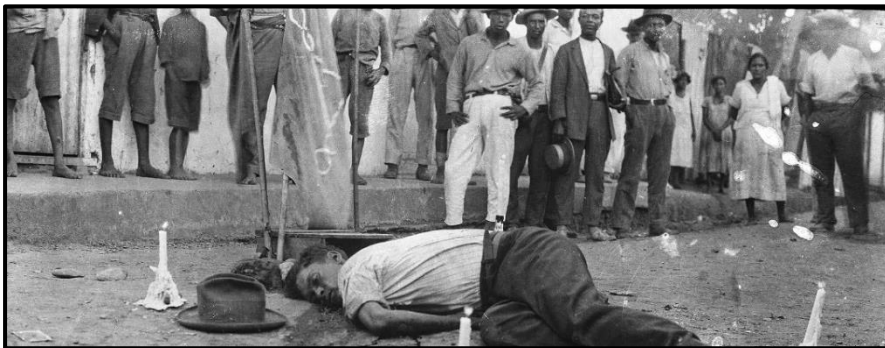


158 - *Bogotá Cómico*, No. 82, marzo 22 de 1919. "El General Sicard Briceño entrando a matar."

Veamos las caricaturas aparecidas entre marzo y abril de 1919, en la revista *Bogotá Cómico*.²⁹⁵ Si bien ellas tienen un carácter de denuncia, que protesta contra el gobierno y llora a los masacrados, la forma en que hacen esto se centra bien en la melancolía, bien en la sátira. Es decir, tenemos, por un lado, a una señora, que representaría la patria, mirando al suelo, con unas manos tensionadas por el dolor, mientras mira la placa funeraria que dice: "Homenaje a los hijos del pueblo sacrificados el 16 de marzo de 1919." [ver imagen 156] Por su parte, la sátira sí mostrará a las personas muertas. Las víctimas de la masacre son mostradas como pájaros que caen de los cables de luz, pero no vemos sus heridas ni su sangre [ver imagen 157]. Quizá la caricatura sobre el General Sicard Briceño [ver imagen 158] sea la que más nos acerque a una imagen carnal de la muerte: un rostro contraído, que recordará a los cuerpos llenos de nervios y músculos abiertos de Pedro Alcántara Herrán (1942), sostiene una pistola humeante en su mano derecha y, en la izquierda, un sable que todavía está manchado de sangre. Proporciones fantásticas las de este cuerpo, con una mandíbula desproporcionada y unas piernas escuálidas, así como una descomunal hombrera. Atrás, las columnas del Capitolio y, frente a ellas, un cadáver desconocido. Ya alcanzamos a sentir algo de la masacre, más allá de los discursos melancólicos: sí hubo sangre, sí hubo cadáveres tirados en la calle. Pero lo que aquí sentimos con dificultad, aparece en toda su explícita carnalidad en la foto de Piedrahita. La caricatura no tiene la responsabilidad

²⁹⁵ Imágenes tomadas de: Vega Cantor, Renán. "La masacre Artesanal del 16 de marzo de 1919 en Bogotá (26 de marzo del 2019)". En el portal web *La Pluma.net*: <https://www.lapluma.net/fr/2019/03/26/la-masacre-artesanal-del-16-de-marzo-de-1919-en-bogota/>. (Consultado en 22/08/2022).

documental de la fotografía, en la medida en que no puede ser usada como *prueba* de que algo sucedió; no está comprometida con una identidad individual, con respetar los hechos. La caricatura, por el contrario, juega con la deformación de la realidad: amplía y achica a capricho del caricaturista. Y precisamente, esta distancia de la realidad es la que le otorga mayor libertad. La caricatura de un cadáver, por ejemplo, no escandaliza tanto como la foto de una persona muerta, por la sencilla razón que la caricatura no tiene una relación directa con esa muerte: toma distancia segura, no dispone la realidad en su carnalidad. Además, la intención tampoco busca escandalizar, sino denunciar, a veces con una sonrisa irónica en el rostro; es decir, no lidia con grandes pasiones ni con cuerpos destruidos.



159 - Detalle de la imagen: Floro Piedrahita, *He aquí una de las víctimas...*, imagen 143.

Volvamos a la fotografía del cadáver, tomada por Piedrahita [ver imagen 159]. Aquí no se ataja o se disimula el cadáver, tampoco se esconde ni se le entierra, para luego recordarlo en melancolía. El cadáver no está tampoco protegido por un féretro, tampoco está en un

recinto cerrado; es decir, el cadáver no está encerrado, sino que yace en plena *calle pública*. Es un cuerpo que todas las personas pueden ver y nuestra mirada, al enfrentarse a esta imagen, sabe que es un cuerpo real: la sangre que corre bajo su cuerpo, el hombro descoyuntado en una posición incómoda para el cuello, una pierna aprisionando a otra, un brazo oculto mientras el otro se tuerce bajo el peso del cuerpo muerto. Los ojos abiertos y la boca abierta, la mejilla en el suelo de tierra, húmeda y manchada de sangre. No vemos exactamente la herida, pero sí vemos sus consecuencias: vemos cómo la muerte se impone de manera terrible, no hay forma de satirizar sobre esto, tampoco la melancolía tiene lugar aquí, pues la muerte nos agarra y nos mira desde este cuerpo muerto y, a la vez, móvil: líneas ágiles de su ropa blanca, formas no reposadas de los miembros de este cuerpo retorcido. No hay confusión alguna: esto no es una ironía, no es un cuerpo que duerme, no es un actor. Es una persona muerta, asesinada en plena calle, a la vista de todo el mundo. Y la gente misma lo percibe como muerto y, no sólo lo rodea, sino que le pone velas a su alrededor. Se tiene conciencia que este cuerpo necesita cierto homenaje pero, en todo caso, es un homenaje a algo peligroso: la gente mantiene sus distancias, las velas están retiradas de su cuerpo, el cual, tenemos razones para pensar, no ha sido movido

de su incómoda posición. Y esta aura del cadáver que lo convierte en intocable llega hasta los objetos que eran de él, por ello, el sombrero permanece a su lado: ya no lo necesita, cualquiera lo puede tomar para sí, pero ello no se hace, porque sigue siendo *propiedad del muerto* y, al igual que él, el sombrero participa de esta muerte. También vemos el arreglo que le hicieron al cadáver: una suerte de altar improvisado, donde hace presencia la bandera de los tres ojos que ya vimos en el retrato grupal de Piedrahita y Mahecha. ¿Y qué hace la gente? La gente espera, un hombre hasta llega a posar con las manos en la cadera. Esperan, miran, teniendo conciencia del doble espectáculo: la muerte y la fotografía, la cual, a su vez, implica una vida del momento más allá del momento mismo. Implica que esta gente seguirá en imagen, seguirá mirando al cadáver y seguirá siendo mirada. Un cadáver que no descansa, que no está en una cama, en calma, que no ha sido limpiado. Y la gente tampoco lo limpia, sino que espera. Una espera que, a la vez, también es respeto: no tocar al muerto, esperar a que llegue alguien que muestre lo



160 - Detalle de Emiliano Villa, *La muerte del réprobo*, imagen 111.

que pasó, no cambiar la escena, no borrar las huellas de la represión. Ahora, si vamos de la gente hacia el rostro del cadáver, veremos que la coincidencia gestual entre este cuadro de Villa, *La muerte del réprobo* [ver imagen 160], y la fotografía de Piedrahita es sorprendente: cabeza ladeada, boca y ojos abiertos, camisa blanca arrugada. En ninguno de los dos cuerpos vemos una muerte tranquila, hay algo activo en ellos que nos muestra que siguen mirando, siguen profiriendo sonidos, sus cuerpos se siguen moviendo. Muertos

intranquilos, subversivos. Sin embargo, esta coincidencia no los acerca, sino que los pone en orillas opuestas respecto a la actitud sobre la muerte. Villa pinta a este hombre para pintar *una mala manera de morir*, Piedrahita fotografía este hombre para denunciar un asesinato. Este segundo muerto no es un mal muerto, por el contrario, fue una persona que luchó por los derechos de la clase trabajadora y, en esta lucha, murió. Pero su muerte no puede ser edulcorada, tampoco se la puede ocultar. Debe ser presentada tal como fue: así muere la gente del pueblo, así trata la policía a las personas que protestan. Y con esta actitud de mirada, Piedrahita toma una clara posición respecto a la muerte: no hay vergüenza en esta manera de morir, no hay nada malo en representar de manera sincera los atropellos del Estado contra una lucha justa. No sólo se *invierte* el gesto (de lo tranquilo a lo intranquilo), respecto a las imágenes del Tablero, sino que esta inversión implica otra, esta vez de carácter moral: la muerte intranquila no es fruto de una mala vida moral, sino, en este caso, de una lucha justa contra un régimen de muerte.

4.4. Inversión de la muerte encerrada: la muerte enferma y violenta invade calles y entretiene miradas



161 - Nivel superior de mi Tablero. Imágenes: 1. Benjamín de la Calle, *Alberto Vásquez e hija* (1927). 2. Alfredo Esperón, *Silva en su lecho de muerte* (1896). 3. Luis García Hevia, *Muerte de Santander* (1841). 4. Anónimo, *Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés "El Lirio de Bogotá"* (ca. 1730). 5. Gumersindo Cuéllar, *Funerales de Monseñor Bernardo Herrera Restrepo* (1928).

Esta nueva inversión se da a partir de lo cerrado, presente sobre todo en el nivel superior de mi Tablero. Ahora es el turno de ver las personas muertas al aire libre. La fotografía de los fusilamientos de Barro Colorado son un ejemplo de ello y, por ende, esta tensión entre lo cerrado y lo abierto vive entre la parte de arriba y la de abajo del



162 – Floro Piedrahita. *Exhumación del cadáver de Leonardo Arcila - víctima en la huelga de Barranca, enero de 1927*. En *¡Levántate y marcha!...* p.34.

Tablero. Sin embargo, estos actores que hacían de fusilados se daban en el marco de la legalidad, es decir, no eran personas peligrosas, sino ordenadas por el Estado. Las imágenes que aquí estudiaremos serán, en un primer momento, de cadáveres que se *salen* de estas buenas formas de la ley y la medicina, especialmente los muertos causados por la Gripe Española en Bogotá, en 1918. En un segundo momento, se verá como esta muerte

peligrosa (violenta, criminal) pasa de ser algo peligroso, a algo digno de ver: un evento que suscita el morbo y las ganas de ver, como sucedió con algunas imágenes sobre el asesinato de Uribe Uribe.

Volvamos a una fotografía de Floro Piedrahita [ver imagen 162], para ver cómo contrasta la blancura de la autoridad médica, con lo caótico de la muerte al aire libre. En esta imagen, la relación con la muerte se activa a otros sentidos más allá de la vista. Ella nos abre dos nuevas dimensiones sobre la tarea de mostrar la muerte. En primer lugar, la corporalidad del fotógrafo. Pensemos en su posición para *lograr esta imagen*: no estaba sentado ante un escritorio, sino en un cementerio; no imaginaba la muerte, sino que compartía lugar con ella. Tuvo que desplazarse de un lugar seguro (hogar, oficina) y compartir las sensaciones que en ese cementerio imperaban: calor, olor, malestar. De la misma manera sucedía con su participación en las marchas: su cuerpo no estaba por fuera de los riesgos que corrían las otras personas que se manifestaban. El compromiso de Floro Piedrahita con la huelga de enero de 1927, contra los atropellos de la Troco, no sólo se concentró en el hombre muerto en la calle, sino que fue más allá, y retrató su exhumación.²⁹⁶ Por ello, esta imagen, a diferencia de la caricatura, posibilita olores y sensaciones corporales más profundas: Piedrahita está en un lugar inseguro, tiene frente a sí a la muerte, no se la imagina, no la crea, sino que se la encuentra en un cuerpo que, poco antes, estuvo bajo la tierra. Esta imagen no es producto del encuentro entre *imágenes imaginadas e imágenes dibujadas*, sino de una percepción de un cuerpo real con una decisión fotográfica. Por otro lado, la corporalidad del cadáver es diferente a la que habíamos visto anteriormente, en la imagen del sindicalista muerto en plena calle. De hecho, aquí no vemos un cadáver como tal: no hay un cuerpo, pero lo presentimos dentro del ataúd. Vemos ropas manchadas, vemos a un hombre que, por su uso del tapabocas, sabemos que quiere protegerse de malos olores e infecciones. Vemos a otro hombre que camina fuera de la fotografía y también viste tapabocas y traje blanco, blanco que indica higiene. También portan guantes: otra manera de protegerse contra un cuerpo sucio, de no tener un *contacto directo* con esa carne. Todo ello nos indica que hay un cadáver, aunque no lo veamos: se ve el ritual de la muerte, pero ya no el ritual religioso, sino el de la medicina legal, que no opera en una calle pública, sino en un *campo santo*: la exhumación se hace en medio de otras tumbas. Hubo, entonces, un hombre que fue asesinado, enterrado y luego exhumado y, en esta última labor, fue Piedrahita para retratar los

²⁹⁶ Al parecer, el hombre muerto es el mismo que aparece en la fotografía del cadáver en la calle y en la de la exhumación. Según los investigadores del libro *¡Levántate y marcha!...* este hombre se llamaba Leonardo Ardila. Cfr. Escobar Villegas, Juan Camilo y Maya Salazar, Adolfo León. “Imágenes, política y movimientos sociales en Colombia, 1920-1940. Una perspectiva global y conectada”, en *¡Levántate y marcha!...* Op. Cit. p.153.



163 - Benjamín De la Calle, *Practicantes de Medicina [en la Universidad de Antioquia]*. [s.f.] Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-011-0887.

resultados de la represión contra la huelga. Muestra la muerte sin mostrar el cadáver. Una muerte intranquila, peligrosa, frente a la cual los exhumadores tienen que protegerse.

Parecería que los hombres de blanco quieren dar cierto orden al cadáver: tomar sus datos, organizar sus despojos, dar una categoría fija a este terrible desorden. Lo blanco no sólo como lo limpio, sino como lo ordenado, como la

puerta de entrada a muerte que pueda ser respetable: el médico que organiza la muerte desde la ciencia, el ángel que con sus blancas alas acompaña al moribundo en su tránsito, las flores blancas que representan la pureza espiritual de la persona que se va. Si tenemos este peso de lo blanco en mente, no nos parecerá extraño encontrarnos, en la fotografía de Benjamín De la Calle, *Practicantes de Medicina* [ver imagen 163], tomada en la Universidad de Antioquia posiblemente a comienzos del siglo XX, con que las personas que estudian el cadáver sean

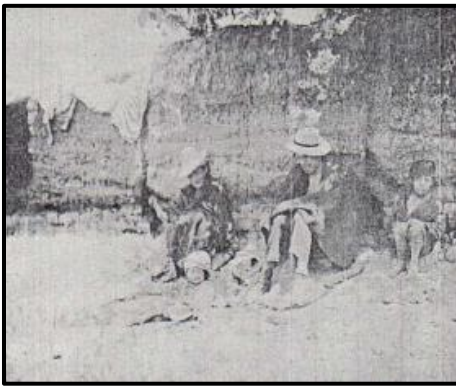


164 - Diario Gráfico de la tarde, *Mundo al Día*, edición 1 de marzo de 1924. Pie de foto: “La autopsia. Una fotografía exclusiva de «Mundo al Día» de los momentos en que se hacía la autopsia del cadáver del señor General Herrera en la Universidad Libre. En esta intervinieron varios médicos y el grupo de practicantes que puede verse en la fotografía. El cadáver del General está colocado en la mesa de operaciones rodeado de los médicos y practicantes y de varios de los alumnos de la Universidad Libre.”

personas blancas, mientras que el cadáver abierto, profanado, cortado, abierto a las miradas, sea el cadáver de una persona morena. Antes de seguir, hagamos algunas precisiones. Es cierto que la fotografía no permite hacer un análisis detallado de los colores de piel de estas personas y que, además, las luces y las sombras pueden hacer, en la imagen, más o menos blanca a una persona. También es cierto que cadáveres de personas blancas eran usados en sesiones de anatomía, como sucedió con el cadáver de Benjamín Herrera (1853 – 1924), como vemos en un interesante registro fotográfico que realizó el diario *Mundo al Día* [ver imagen 164], donde vemos al cadáver vestido de blanco, rodeado de



165 - *El Gráfico*, Bogotá, 2 de noviembre de 1918. No. 441, p.326.



166 – “Persona esperando morir”. *Cromos*, Bogotá, 26 de octubre de 1918, No. 137, p. 244.

médicos vestidos del mismo color. Dadas estas salvedades, veamos ahora la otra parte. Primero, el cadáver de Herrera fue estudiado por estudiantes de la Universidad Libre, pero no hay fotografías de su cadáver abierto; de hecho, éste está bien cubierto y protegido, como si fuese una momia. Además, cuando hablamos de Benjamín Herrera sabemos su historia, también sabemos que se le hicieron homenajes luego de su muerte y que el estudio de estos practicantes no era una *sesión de anatomía más*, sino una *autopsia*, es decir, el estudio de las causas de la muerte de General, para

así contribuir al conocimiento que de su vida tenemos. ¿Quién es el hombre que es estudiado en la fotografía de Benjamín De la Calle? No sabemos. Y aquí esta distinción entre *anatomía* y *autopsia* es importante, porque un cadáver anónimo, incluso robado de un cementerio, puede ser material para una sesión de anatomía; no es necesario ni un respeto ni una individualización del cadáver para ello. Por otro lado, la posibilidad de una autopsia también está regida por la posición social. Usando el caso más extremo: ¿el cadáver

de un presidente es autopsiado de la misma manera como lo es el de una persona desaparecida en una fosa común? No. Lo que nos parece tan obvio y tan *fuera* de la distinción de clase, como hacer una autopsia, cuando vamos a ejemplos dolorosamente *comunes* en nuestro país muestran su verdadero rostro.

Explicadas estas salvedades, retorno al color de piel. Si comparamos los rostros de los estudiantes blancos entre sí, veremos que el color de piel entre ellos es más similar, incluso si les da mucha o poca luz, que si comparamos el color el de cada uno de ellos con la piel del cadáver. De hecho, esta última piel tiene más similitud con la triste figura de un estudiante aislado tras una ventana, que mira melancólicamente a la cámara. En esta fotografía, las personas con las pieles más oscuras sólo toman posiciones pasivas. Los hombres blancos, por el contrario, son los estudiosos. Se podría decir: “bueno, pero esa es una coincidencia, también el cadáver pudo haber sido blanco”. Y ello es posible, pero esta imagen no deja de ser bastante indicativa de la mirada sobre la muerte, por el hecho que, precisamente, el cadáver no sea



167 – “Fosa común”. *El Grafico*, Bogotá, 2 de noviembre de 1918, No. 441., p. 327.



168 – “En manos del microbio”. *Cromos*, Bogotá 2 de noviembre de 1918.

blanco y, además, que coincida con otros procesos de blanqueamiento artificial de fotografías de cadáveres, los cuales no son profanados, sino respetados. Así, la muerte tranquila no es una forma *universal* que organice la totalidad de las representaciones de la muerte; ella privilegia la muerte de las personas acomodadas y blancas, abriendo la posibilidad a que haya muertes intranquilas, en otros estratos de la sociedad, por ejemplo en las clases empobrecidas. Esto último lo vemos perfectamente presentado en la serie de fotografías hechas por *Cromos* y *El Gráfico*, respecto a la Gripe Española en Bogotá en 1918 [ver imágenes 165 – 168].²⁹⁷

Estas imágenes son, quizá, la primera representación en imagen de una muerte en masa, experimentada en una ciudad colombiana. Nunca antes había habido una cantidad tal de cadáveres en las calles que, además, hubieran sido fotografiados. La labor fotográfica de estas dos publicaciones se concentró en tres grandes

ámbitos: a. personas enfermas; b. personas muertas (bien solas, bien en masa); c. fosas comunes. Con estas imágenes se mostró la gravedad de la enfermedad, la cual ya no era una enfermedad tratable en el hogar o en el hospital, es decir, a puertas cerradas, sino una enfermedad *pública*, que mostraba sus efectos en las calles de la capital. Una enfermedad que atacaba en masa y, por ello, sus consecuencias también eran en masa: grandes fosas comunes, donde se enterraban a las personas sin identificar. La fosa común no permite una tumba individual, que respete el nombre diferenciable de cada cuerpo; los cadáveres eran tirados en carretas, como si fuesen escombros, para luego ser depositados en improvisadas fosas.

²⁹⁷ Buena parte del material fotográfico que a continuación despliego lo tomo orientado en la tesis: Cárdenas Vega, Fabián Orlando. *La Gripe Española en Bogotá 1918. La Imagen, Imaginarios Y Publicidad*. Trabajo de grado para obtener el título de historiador. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Historia, 2008.



169 - *Sepultura de Gabriel Suárez*. Pittsburg, 1918. Colección Particular. Foto ©Ángela Lara. Tomada de la página web dedicada a Marco Fidel Suárez: <https://marcofidelsuarez.co/> (Consultada 26/08/2022).



170 - Juan Nepomuceno Gómez. *Funerales del Sr. Marco Fidel Suárez* (1927). Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-017-0304.

Cromos y *El Gráfico*! En la primera hay individuación: un lugar preciso para un cadáver preciso, con su nombre y su identidad resguardada. Lo mismo sucede en las fotografías que Juan Nepomuceno Gómez, años más tarde, tomaría del cadáver del expresidente [ver imagen 170], las cuales aparecerían en el libro de Juan Manuel Saldarriaga Bentacur: *Biografía, Anecdótico y Antología de don Marco Fidel Suárez*.²⁹⁹ Es evidente que la muerte como sueño, donde se conserva una blancura y una identificación, es un privilegio. Marco Fidel es retratado en una habitación cerrada, mientras está acostado en un ataúd y arropado con una sábana

Claramente, este tratamiento del cadáver tiene una profunda connotación de clase,²⁹⁸ como notamos en la comparación entre las anteriores fotografías de víctimas anónimas de la gripe y la tumba de Gabriel Suárez [ver imagen 169], hijo de Marco Fidel Suárez, quien fue presidente de Colombia de 1918 a 1921, es decir, durante el período en que la gripe azotó Bogotá. Gabriel Suárez habría de morir, al parecer, a causa de la gripe española mientras vivía en Nueva York; de hecho, la repatriación de sus restos habría de generar una ácida polémica con Laureano Gómez, quien acusó al entonces presidente de usar recursos públicos para este fin. Pero, si vamos al contrato, no podemos dejar de decir: ¡Qué diferencia entre la tumba de Gabriel Suárez y las fotografías de

²⁹⁸ “Las zonas altas de Bogotá, donde se concentraba la mayor cantidad de población en condiciones de hacinamiento, pobreza y con carencia de servicios sanitarios fueron las más afectadas por la epidemia [de Gripe Española]. Las condiciones socioeconómicas como pobreza, hacinamiento, falta de servicios públicos, convivencia con animales, fueron considerados, de acuerdo a la documentación existente de la época, como los principales condicionantes de la morbilidad, mortalidad y letalidad por la gripe de 1918 en Bogotá.” Martínez Martín, Abel Fernando; Manrique Abril, Fred Gustavo y Meléndez Álvarez, Bernardo Francisco. “La pandemia de gripe de 1918 en Bogotá”, en *Dynamis*, 2007; 27, p.306.

²⁹⁹ Dirección de Educación Pública de Antioquia, Medellín, 1966.

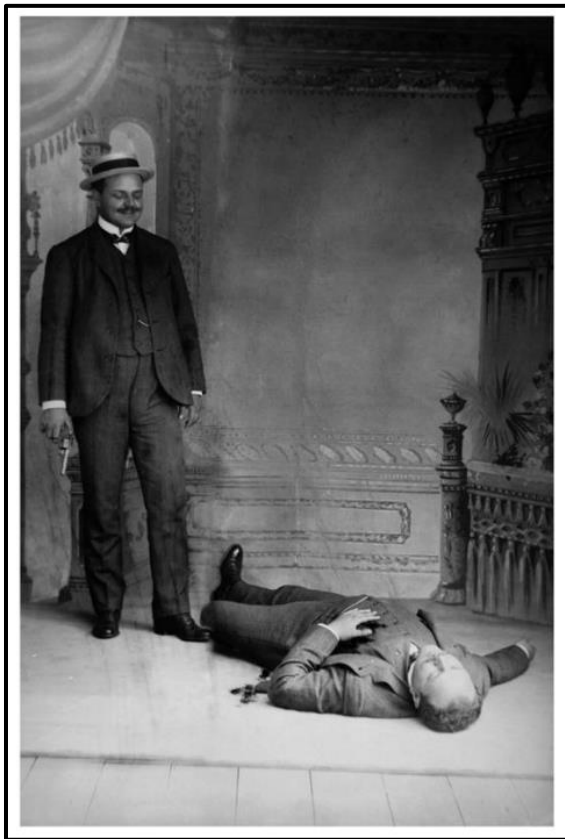
blanca; la tumba de su hijo estaba distinguida por una lápida blanca, rodeada de flores blancas. Las víctimas pobres de la gripe en Bogotá no gozaban de ello: ellas morían en la calle, sin cobijo ni habitación, abandonadas, entremezcladas, despojadas de su identidad. De hecho, como indican algunas fotografías, estas víctimas lo eran antes incluso de morir: las personas enfermas no tenían oportunidad de salvación, eran *personas-para-la-muerte*. Su única labor era esperar a que ella llegara de la forma menos dolorosa. Entonces, por un lado tenemos a la fotografía que continúa el camino de los retratos coloniales de las monjas muertas, el cual respeta al cadáver y su lugar; por el otro, tenemos una fotografía que sirve de documentación, no de respeto u honor ante la persona muerta. Lo que importa aquí es un descarnado mostrar, temprano ejemplo de amarillismo en la prensa colombiana, que se interesa más por la enfermedad que por los enfermos. La labor de esta fotografía no era crear una simpatía con las personas que morían —al fin y al cabo eran personas pobres—, sino miedo y alarma en las personas de clase media alta, que podían comprar estas publicaciones. *Cromos* y *El Gráfico* ya están muy lejos de la imagen de la muerte dentro del entorno familiar o la conmemoración del héroe patrio, y llegan a un estadio hasta ese momento (1918) desconocido en la fotografía de prensa en Colombia: la muerte en masa, donde no importa quien muere, sino de qué muere. El cuerpo aquí no guarda el respeto que merece una persona; éste es mera carne peligrosa, materialidad infecciosa de la cual hay que deshacerse. Es impactante cómo estas fotografías guardan una tenebrosa similitud con las fotografías de cuerpos de judíos incinerados, como aquellas mostradas por Georges Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*,³⁰⁰ o con los registros fotográficos de personas muriendo en las calles del Gueto de Varsovia. Allí, los cadáveres eran despojados de toda dignidad y forzados a ser menos que cadáveres, a ser *Stücke*,³⁰¹ que era la palabra que usaban los nazis para referirse a los cuerpos de los judíos en los campos de exterminio, la cual podemos traducir como: *pedazos, trozos*,

³⁰⁰ Paidós, Barcelona, 2004.

³⁰¹ En varios lugares podemos encontrar esta referencia, tanto desde un punto de vista que documenta la tragedia, como en *Shoah* de Claude Lanzmann (1985), o en recreaciones ficcionales como la película *Saul fia* (2015) de László Nemes. También en documentos testimoniales, como se muestra en: Blatman, Daniel, “The Nazi Death Marches, 1944-1945, Mass Violence & Résistance”, [online], published on: 28 August, 2015, <http://bo-k2s.sciences-po.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/en/document/nazi-death-marches-1944-1945>, ISSN 1961-9898 (Consultado 27/08/2022). La palabra *pieza* también era usada para referirse a las personas esclavizadas en la América dominada por el Imperio Español. Así dice el testamento de una mujer antioqueña, en 1717: “[dejo] ocho piezas de esclavos. Un pedazo de tierra en el sitio del Contador de pan y caballería. Cuarenta y cinco reses de ganado vacuno de año para arriba.” AHA., Medellín, *Mortuorias*, Vol. 240, Doc. 5399, año 1717, fols. 251r al 253v. Citado en: Durango Sánchez, Amelia. *Las Mujeres: Una historia de las mentalidades. El Occidente antioqueño (1717-1820)*. Tesis de Grado. Universidad de Antioquia. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Departamento de Historia. Medellín, 2000, p.21.

piezas. Mera materia confundible, desechable, que vale para ser olvidada o incinerada. Y esta forma de presentar la muerte en Bogotá, no sobra repetirlo, no se dedicaba a los cadáveres de la *élite* capitalina, cuyas muertes, en ciertas ocasiones, tenían la oportunidad de ser rememoradas por necrologías escritas por el mismo Marco Fidel.³⁰²

No podemos descartar que esta representación cruel de la muerte hubiese generado cierto morbo en las personas que consumían estas imágenes. La terrible enfermedad, así como el crimen espantoso, siempre han sido buenos negocios, que lindan con lo prohibido. Un ejemplo de ello lo vimos en la información sobre ciertas fotografías de condenados a muerte, tomadas por Benjamín De la Calle, las cuales eran vendidas en Medellín. Otro paso podemos dar en esta



171 - Fotografía Rodríguez- Pablo Echavarría (1906). Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-009-0110.

dirección, cuando analizamos otras imágenes sobre puestas en escenas de crímenes. Una imagen muy interesante, tomada en el estudio de los hermanos Rodríguez, es aquella que representa a Pablo Echavarría Echavarría [ver imagen 171] quien, según información de la Biblioteca Pública Piloto, nació en 1879 y era parte del negocio “de las empresas textiles [en Medellín] de mayor tradición como Coltejer, Fabricato y Fatesa. Se dedicó además al embellecimiento y desarrollo de la ciudad, a través de diferentes obras cívicas.” Al ver esta fotografía mi mirada reacciona: ¿Qué puede llevar a una “persona de bien”, como don Pablo, encargado de embellecer a Medellín, a tomarse semejante fotografía donde él es el criminal?

Miremos bien la imagen. Un hombre yace en el suelo: una mano estirada, la otra recogida sobre una herida todavía sangrante, una pierna

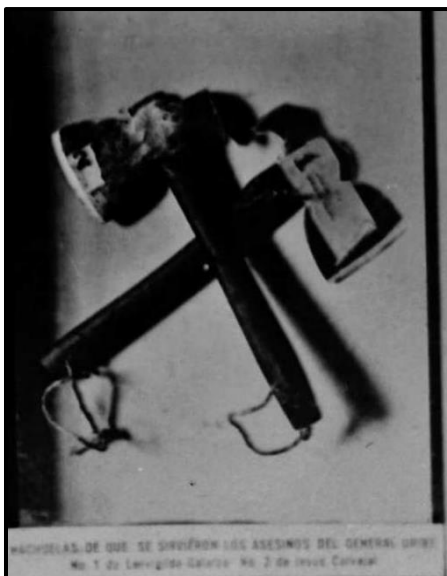
recogida, la otra estirada. Tiene los ojos cerrados, su piel es blanca. Otro hombre está de pie, mira hacia el hombre tendido, sonríe y tiene un revólver en su mano derecha, todavía con el

³⁰² Ver la tesis: Gómez Yepes, Andrés. *Letras, muerte y sentires en la obra necrológica de Marco Fidel Suárez: un bosquejo de la cultura política por medio de sentimientos morales*. Departamento de Historia. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de los Andes, 2019.

dedo en el gatillo; también el asesino es blanco. Ambas personas visten de manera elegante; el fondo es un fondo pintado y muestra algunas cortinas y pequeñas columnas. Vemos, entonces, un asesinato. Un hombre dispara a otro y, luego, contempla feliz su crimen. No le teme a la muerte, no está arrepentido o asustado; se complace con su acto, quizá cumplió una venganza, quizá limpió su honor. En todo caso, no mata a cualquier persona, sino a alguien que quería matar. Y su sonrisa se orienta en dos sentidos: sonríe ante el muerto y sonríe por su propio poder: ahora él es quien manda, él tiene la temible capacidad de matar, él es quien está de pie (vertical), mirando, dominando la situación, mientras el otro es el dominado (horizontal). Es el bienestar que causa tener poder... entonces, lo que le alegra no es tanto la *muerte*, sino *haber matado*, es decir, haber tenido el poder, reservado a Dios o la Naturaleza, de acabar con una vida. La fotografía, claro está, no representa un crimen real. Imaginamos a Pablo llegando con un amigo, explicando sus intenciones en medio de risas (“No, mire Melitón, es que queremos hacer esto y esto, como un juego pues, etc.”), el fotógrafo buscando los gestos propicios, la indumentaria adecuada, diciendo: usted se tira acá, aquí le vamos a manchar un poco el traje para que parezca sangre, usted sonríe, etc. Entonces, se toma la fotografía, luego el otro hombre se levanta, pagan la suma acordada, vuelven para reclamar la fotografía revelada, se ríen, la muestran a sus seres cercanos y la guardan. Seguramente no era una fotografía para un periódico, ello podía dañar la buena imagen de Pablo. Era un recuerdo *gracioso*, de cuando la imagen fotográfica le permitió tener el poder que no tenía en la vida real: el terrible poder de mandar sobre otra vida, de quebrar la ley y burlarse de ello. La imagen como compensación de un deseo profundo, pero prohibido. En consecuencia, para que esta compensación no quede en sueños antes de dormir, y sea algo más material, se manda tomar la foto y se la muestra, porque la muerte también genera morbo: ver al que muere (círculo de curiosos cuando, en una calle, alguien muere), sí, pero también al que mata, porque ese es poderoso, ese tiene cojones, ese no se patrasea, ese es un berraco. Por supuesto, ello se dice *sotto voce*: en público se condena el crimen, pero en la intimidad se le celebra.



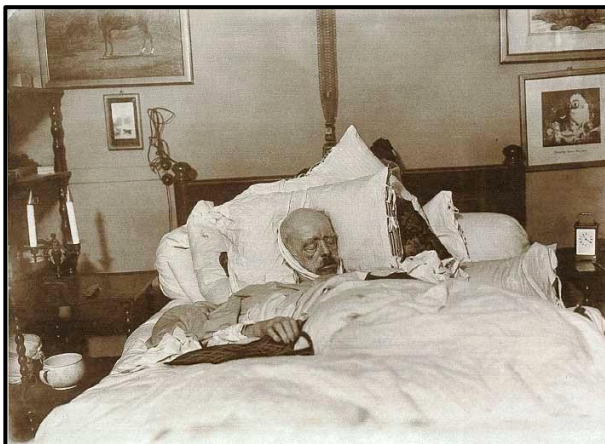
172 - Benjamín De la calle, *Homenaje a Rafael Uribe Uribe* (1915). Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-011-0224.



¿No sentimos algo similar con las diversas representaciones que se hicieron del asesinato de Rafael Uribe Uribe? En el arreglo fotográfico de Benjamín De la Calle, llamado *Homenaje a Rafael Uribe Uribe*, vemos arriba una foto del General, rodeado de dos imágenes que muestran las honras que se le hicieron. Abajo, entre Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, aparece la fotografía llamada: “Hachuelas de que se sirvieron los asesinos del General Uribe.” El fondo es un paisaje: la imagen de Uribe coincide con el cielo, la de los asesinos y las hachuelas con el suelo. Bajo Uribe está un cañón y una bandera, que asumimos roja, en referencia a la defensa del liberalismo durante las tres guerras civiles que perdió. El fondo de la fotografía del ilustre asesinado es blanco, mientras que los asesinos aparecen en un círculo blanco sobre un fondo negro. Las hachuelas están puestas en forma de cruz. Estas son las hachuelas *originales*, retratadas para ser mostradas ante el público. ¿Qué necesidad había de que fuesen, precisamente, *esas hachuelas*? ¿No servían otras? O, incluso, ¿era necesario mostrarlas? ¿Qué busca Benjamín De la Calle al mostrar estos instrumentos? Tengamos en cuenta que mostrar estos objetos no es un gesto inocente, sino premeditado, pues las hachuelas están numeradas y acompañadas de un pie de foto, donde se explica esta numeración: “No. 1 de Leovigildo Galarza. No. 2 de Jesús Carvajal”. Es decir, no sólo importa el objeto en sí, sino a quién perteneció: esta fue con la que golpeó el uno, con esta el otro. Pero no creo que el interés yazca únicamente en lo documental, es decir, como prueba policial, sino que hay algo más que pervive en estos instrumentos. Se quiere que la gente vea el crimen sin verlo, se lo insinúa, se expone la herramienta de la muerte, la que una vez estuvo ensangrentada, que fue rápida y homicida, terrible... la que llevó a la muerte a alguien y, por ello, *es digna* de ser vista. Es la cruz: el instrumento de tortura que pasa a ser símbolo de la fe cristiana. En este momento vale la pena alzar la mirada y preguntarme: “¿Cómo podemos seguir hablando de



173 - Pedro de Lugo Albarracín. *Señor Caído de Monserrate* (1652-1653). Basílica de Monserrate (Bogotá). Foto Arquidiócesis de Bogotá, tomada de: Herrera, Francisco J. y Gila, Lázaro. “Pedro De Lugo Albarracín y el desarrollo del pleno barroco en la escultura neogranadina del siglo XVII.” *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Editorial Universidad de Granada, Granada, 2018. p.332.



174 – Wilcke, Willy y Priester, Max. *Otto von Bismarck en su lecho de muerte* (1898). Publicada en *Frankfurter Illustrierte*, No. 50, 1952, pp.14 - 15. El título de esta fotografía, en dicha publicación, es: “Ein Bild, das vernichtet werden sollte [Una imagen que debió haber sido destruida]”.

muerte tranquila frente a esta última imagen de Benjamín De la Calle? Si hiciésemos una clasificación entre imágenes que son de la muerte tranquila y otras de la muerte carnal, ¿no entraría en esta última categoría esta imagen?”

Ante esto diría dos cosas. Primero, que no hay una imagen que *en sí*, en su *esencia* presente únicamente una muerte tranquila, es decir, una muerte que se base en la moral cristiana, la cual afirma la vida espiritual en el *más allá*, por medio de la negación de esta vida en carne. El problema no yace en la *objetividad* indisputable de lo que muestran líneas y colores, sino de los *usos*, las *funciones* y los *contextos de las imágenes*. Por ello, ubicar una imagen como *función* de una moral que entienda la muerte desde una perspectiva no-carnal, es decir, que afirme la vida en espíritu por medio de la negación de la carne, no depende tanto de las formas específicas de esta imagen, como de su contexto y sus relaciones con otras imágenes. Podemos

tomar una imagen rica en sufrimiento y en sangre como el *Señor caído de Monserrate* (ca.1652 - 53) [ver imagen 173] del escultor neogranadino Pedro de Lugo Albarracín. Esta imagen es fiel a los modelos de exposición de

heridas y carne rota de la contrarreforma; aquí no hay recato en mostrar la decadencia de la carne, pero, en este contexto, entre más se muestre esta decadencia, más triunfa el espíritu, pues la función moral de esta imagen busca enfatizar el triunfo divino *sobre la carne*. No lidiamos pues con una muerte irreversible, donde se acaba toda la vida; todo lo contrario: en Colombia, esta es la imagen paradigmática del triunfo sobre la carne. Tomemos otra fotografía, ahora en el ámbito europeo. Cuando murió Otto von Bismarck [ver imagen 174], la familia se negó a hacer cualquier imagen o exposición pública su cadáver; sin embargo, dos fotógrafos se las

ingeniaron para sobornar a un mayordomo y entrar, a escondidas, para tomarle una foto. La familia protestó y al final la fotografía no se publicaría sino muchos años después. Pero vayamos a la imagen: un hombre con los ojos cerrados y la boca algo abierta, está en su cama, en una posición algo incómoda. No hay elementos que nos indiquen su muerte: no hay heridas o falta de algún miembro vital. Bien puede ser un hombre dormitando; pero no lo es, es un cadáver. Y el medio en que aparece no busca mostrar su triunfo en espíritu, sino ser un documento periodístico que muestre la *primicia*. Esta es quizá la primera foto sensacionalista sobre una “personalidad pública” muerta. Si bien se siguen las formas de una muerte que sueña, el contexto periodístico y las noticias circundantes de su muerte nos muestran lo contrario. No es esta una imagen que muestre el triunfo sobre la carne, sino el triunfo de la carne sobre una persona vieja que murió y no resucitará. Si nos quedásemos en las meras formas, diríamos que la figura de Jesús indica más una muerte carnal, en comparación con la de Bismark. Pero cuando vemos el contexto y la *función* de cada imagen, veremos que es todo lo contrario.

Volvamos a la imagen *Homenaje a Rafael Uribe Uribe* y preguntemos ¿cuál es su función? Las hachuelas tienen un claro tinte sensacionalista, que coordina con los muchos relatos, publicados días después del asesinato, de testigos de los hechos, así como los reportes médicos que, con lujo de sangre, delirio, trepanaciones, gasas y algodones complacieron al morbosos público, ávido de saber los detalles de las 12 horas de agonía de Uribe. También esta imagen se relaciona con el largometraje de los hermanos Di Doménico, *El drama del 15 de octubre* (1915), donde no sólo se mostraron escenas de los procedimientos médicos sobre el cuerpo del General, sino que también aparecieron a los reales asesinos, lo cual generó gran malestar y protestas de la familia, hasta el punto de prohibir la película.³⁰³ Ahora, el hecho que los hermanos Di Doménico hayan tan siquiera considerado este proyecto, tuvo que haber sido impulsado por un interés del público en los detalles escabrosos del crimen, donde entra la exposición de las hachuelas, expuestas por Benjamín De la Calle. En este contexto, podríamos decir que esta imagen sobre Uribe Uribe tiende más hacia una intención periodística, cercana al amarillismo y a la fotografía de Bismark. Pero podemos cambiar la mirada y ver la composición de la imagen de De la Calle: Uribe Uribe, que aparece sobre un fondo blanco, está arriba en el cielo y en el centro de la imagen, mientras que debajo de él están las hachuelas en forma de cruz, las cuales aparecen entre las imágenes de los dos criminales, rodeadas de un círculo blanco sobre

³⁰³ Ver: Galindo Cardona, Yamid. “Realidad y Acción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película *El drama del 15 de octubre* en 1915”, en *Memoria y Sociedad*, Vol. 20, N°. 40, 2016, pp. 243-264.

un fondo negro. Como se ve, la intención simbólica es clara: Jesucristo en la cruz entre los dos ladrones. En este contexto toman sentido los escritos publicados desde las toldas liberales, donde se buscaba resaltar la *continuidad* de las ideas de Uribe Uribe, incluso después de su muerte. Un solo ejemplo iluminará este asunto: la primera página de *La Linterna*, publicada en Boyacá y propiedad de Eduardo Santos (el mismo propietario de *El Tiempo*):

“Creyó la Convención [Liberal] que el mejor homenaje que podía hacerse a la memoria del jefe del liberalismo, era no permitir que su obra, desaparecido él, pereciera. Y no perecerá: la idea liberal lleva en sus flancos inmortales potencialidades; y el partido, que en su inmensa mayoría rodeó al general Uribe, seguirá sin vacilar la senda que le tracen sus actuales conductores, con la misma decisión con que siguió al jefe irremplazable, seguro de que la cohesión, en la continuidad de la obra emprendida, está el secreto del éxito.”



175 - Mascarilla de Rafael Uribe Uribe (16 de octubre de 1914). Vaciado en yeso. 34 × 24,8 × 14,5 cm. Museo Nacional de Colombia, registro 936. Fotografía de Ana Collazos.

Y en otra columna: “Esta política confirmada por el engrandecimiento de la patria, erige en deber del liberalismo el mantenerla, robusteciéndola por concurso decidido y leal; engrandeciéndola por la sinceridad; si [es] necesario, glorificándola por el sacrificio.”³⁰⁴ Las referencias aquí son claramente religiosas: el ejemplo y el trabajo de Uribe Uribe *siguen vivos*, sus ideas no mueren, no hay que temer al sacrificio. A partir de este contexto, es evidente que la imagen de Benjamín De la Calle tiende más hacia el *Señor caído*, y

esta tendencia se ratifica cuando vemos que sobre el cadáver de Uribe Uribe se hizo una máscara mortuoria [ver imagen 175] la cual recuerda, como es usual en esta práctica, al rostro de la Verónica.

³⁰⁴ *La Linterna*, año IV, serie XIX. Tunja, octubre 30 1914. Primera página.

Dos formas de ver una imagen tejidas a partir de diferentes relaciones. Y el cambio no es menor, pues va desde una muerte que sigue las formas religiosas, a una muerte secularizada, basada en los datos médicos y periodísticos. Este ejemplo muestra con claridad que el problema de las



176 - Daniel A. Mesa (Director). Fotografía tomada de la película *Bajo el Cielo Antioqueño* realizada en el año 1925. Se observa a una mendiga (Rosa Helena Jaramillo de Mejía), asesinada luego de ser robada por dos ladrones, quienes la despojan de las joyas regaladas por Lina. (Alicia Arango de Mejía). Información y fotografía tomada de la Biblioteca Pública Piloto, BPP-F-001-0197.

relaciones entre imágenes y formas de presentar la muerte no es fácil, sino que tiene bastantes meandros. No podemos situar una imagen en un lugar del espectro moral de manera definitiva, pues siempre será posible hallar detalles y crear conexiones que, en un primer momento, no sospechábamos. La función de una imagen no viene *a priori*, antes de nuestra mirada, sino que nuestro estudio y la historia propia de la manera en que la miramos la ubica en uno o en otro lugar. Por lo tanto, no podemos decir que la muerte tranquila, es decir, aquella formada bajo los preceptos de la moral cristiana, haya ejercido

una dictadura en la vida de las imágenes sobre la muerte en Colombia. Sí ha habido un proyecto institucional, que vemos en las imágenes oficiales del Estado y la Iglesia, así como en referentes nacionales de la poesía o la medicina, que han enfatizado constantemente la muerte como una experiencia ligada al dormir y al tránsito hacia la verdadera vida espiritual. Pero ello no quiere decir que este proyecto no haya tenido resistencias; el uso político de la caricatura, así como la popularización del cine y la fotografía, sirvieron tanto para dar otra forma a la muerte tranquila, como para fisurar la imagen oficial de los cadáveres autoridades político-religiosas, abriendo la posibilidad a mostrar otros cadáveres, como vimos en las caricaturas sobre las masacres (de 1919 en Bogotá y 1928 en Ciénaga) y en las fotografías de Floro Piedrahita. También el cine abrió la imagen de la muerte a otras funciones, como la diversión y el sensacionalismo, como vimos que se realizó fallidamente en *El drama del 15 de octubre*, y que se volvería a intentar en *Bajo el cielo antioqueño* (1925) de Daniel Mesa [ver imagen 176]. Aquí la temática no era histórica, no tenía que ver con un crimen real de una personalidad política, sino con la puesta en escena de un drama típico de las ciudades modernas, donde una mujer era robada y asesinada. Las maneras en que eran representados los cadáveres de las élites desaparecen aquí: la mujer tiene los ojos abiertos, muere en público y de manera violenta. No es tampoco una fotografía de denuncia, como en Piedrahita, ni una reconstrucción, como buscaron hacer los

hermanos Di Doménico, ni una alegoría, como sucedía con las caricaturas. Aquí es una mujer real que *actúa* como si fuese un cadáver. Pero esta actuación no se remite a una fotografía posiblemente privada, como en el caso de Pablo Echavarría, sino que iba dirigida hacia el gran público de las salas de cine, los cuales sabían que esa muerte *no era real*. La muerte tenía su morbo, sí, pero no hería sensibilidades familiares, dado que no mostraba un cadáver. La muerte como espectáculo, pero no como el espectáculo terrible de las penas de muerte, sino domesticado en la sala de cine, en la imagen que ya no es el cuerpo un criminal, sino el de una actriz.

Demos un paso atrás y volvamos a ver el fotograma: una mujer muerta tirada en el suelo siendo observada por hombres. Ellos no buscan ayudarla, sino que profesan una curiosidad hacia ella.



177 – Epifanio Garay. *La mujer del Levita en los montes de Efraím* (1899). Óleo sobre tela, 139 x 198.5 cm. Museo Nacional de Colombia, reg. 2103.

Curiosidad morbosa que, si bien coordina con los ejemplos de cine y fotografía que ya nombré, tiene un ejemplo anterior en la pintura colombiana: *La mujer del Levita de los montes de Efraím* (1899) [ver imagen 177], del pintor bogotano Epifanio Garay (1849 – 1903). Hacer esta relación es importante, porque nos abre el contexto de la vida de imágenes en Colombia, sobre las mujeres muertas. Aquí vemos a un hombre que encuentra

a su esposa muerta, frente a su casa; la mujer está desnuda, la cabeza alzada hacia el cielo, tiene los ojos cerrados y la boca abierta. Su cuerpo es amarilloso, casi verde en algunas partes. El hombre está sorprendido y el movimiento de sus manos busca tanto protegerse de la visión, como reaccionar ante la desagradable sorpresa. La gestualidad de la mujer del Levita es similar a la de la mujer del fotograma: yace muerta en posición horizontal, es mirada por hombres que no la ayudan, dirige su mirada hacia arriba, estira sus brazos y no esconde su morir. Tampoco es mucho el tiempo que separa a la pintura del fotograma: apenas 26 años. Además, la obra de Garay no es del todo ajena al medio fotográfico, pues, de hecho, se le acusó de haber trabajado

sobre una fotografía, y no sobre un cuerpo real.³⁰⁵ Las lecturas que se han hecho sobre este cuadro se centraron, en su época, en recalcar las disposiciones propias del cadáver.³⁰⁶

Esta es una actitud que llegará hasta la crítica de arte Marta Traba (1930 – 1983), quien calificará a esta imagen como “espeluznante”.³⁰⁷ Estas lecturas nos muestran cómo una gestualidad similar logra tener dos impactos diferentes: esta gestualidad, en la película *Bajo el cielo antioqueño*, debió haber despertado impresión y entretenimiento, pero no un fuerte impacto, de cuerpo podrido o espeluznante, como sucede con el cuadro de Garay. Quizá lo que haya dispuesto al cuerpo de la mujer en pintura como un cuerpo peligrosamente muerto es el color: el casi verde de su piel, el cual era imposible de reproducir en el cine. Tenemos, en la pintura, un cuerpo decididamente muerto que en ocasiones causó espanto. ¿Pero este espanto está alejado del morbo? No, pues el que la mujer esté totalmente desnuda no es un gesto casual. Además, si llevamos esta gestualidad (horizontal, pasiva, desnuda, observada) al terreno del arte occidental, veremos cómo ella ha sido *predominantemente* usada en la representación erótica, y no patológica, de la mujer. Los ejemplos son incontables, sólo basta pensar en algunas cuantas Venus: la *Venus dormida* (ca. 1507-1510) de Giorgione, la *Venus de Urbino* (1538) de Tiziano, la *Venus del espejo* (ca. 1647-1651) de Velázquez, la *Maja desnuda* (ca.1800) de Goya... en fin, una serie de imágenes sobre mujeres desnudas, acostadas, pasivas y observadas, cuyo papel en la estructura patriarcal del arte, como ejercicio del hombre-artista que mira y

³⁰⁵ Albarracín, Jacinto (Albar). *Exposición nacional de bellas artes de 1899. Los artistas y sus críticos*. Imprenta y librería de Medardo Rivas, Bogotá, 1899, p.6. En esta misma página, Albarracín cita dos maneras contrarias de ver este cuadro: “un cuerpo en descomposición y... dormido”, esta cita es muy interesante, porque muestra cómo las formas de la muerte y las del sueño, aún con la presencia de un color de piel verdoso, pueden llegar a ser intercambiables. Es decir, aún con formas que muestran de manera decidida la muerte de la esposa del Levita, la forma de la muerte como dormir sigue presente, no sólo en mi mirada, sino también en los críticos contemporáneos a Garay. Además, un interesante estudio sobre este cuadro y el problema de la obscenidad, que ya vimos no es meramente moral sino también judicial, se da en la tesis doctoral: Eraso Jurado, Mónica. *El dispositivo expositivo y la politicidad del arte en Colombia (1871-1899)*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales (CES), Bogotá, Colombia, 2021, pp.165 - 176. Allí también se cita la crítica que hace el escritor liberal Max Grillo a Garay, por haber “plagiado una fotografía”. Eraso, Jurado. Op. Cit. p.173.

³⁰⁶ Ver por ejemplo cómo se habla en este cuadro en el periódico *El Herald*: “Su cuadro [de Garay] de la mujer del Levita que está en el salón del desnudo, es su obra maestra, y la mejor de la Exposición. Se siente uno al ver aquel cadáver como si estuviese en un anfiteatro. Tanta verdad tiene aquel cuerpo inanimado que se estremece el espectador al verlo. Garay no solo le dio el color, la palidez de la muerte, sino que al tocarlo sentiríamos lo yerto de las carnes; y le puso el olor, esa fetidez de los cuerpos en descomposición.” “Bellas Artes”, en *El Herald*, No. 842, Bogotá, 24 de agosto de 1899. Citada tomada del artículo: Quinche Ramírez, Víctor Alberto. “La crítica de arte en Colombia: los primeros años.” *Historia Crítica*, núm. 32, julio-diciembre, 2006, p.295.

³⁰⁷ Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá, 2016, p.109.

quiere poseer, ya ha sido denunciado en varias ocasiones, incluso en el mismo terreno del arte, como hicieron las *Guerrilla Girls* con el póster de 1989, colocado frente al Museo Metropolitano de Nueva York que preguntaba: “Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female. [¿Tienen que estar las mujeres desnudas para entrar en el Museo Metropolitano? Menos del 5% de las artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos].” La mujer, en el contexto del arte oficial que expone y valida estos cuadros, no es representada desde la actividad e independencia, sino como un objeto de consumo sexual. Así, la mujer pasiva, acostada e inconsciente es el ideal de la posesión patriarcal... si volvemos a la pintura de Garay, veremos entonces que el ideal de esta mujer no es sino la mujer la muerta. La mujer muerta es aquella que cumple, gesto a gesto, los deseos del patriarcado: no actividad, no resistencia, no creatividad, completa pasividad para ser mirada desnuda. Es decir, la imagen de la muerte, particularmente la muerte de la mujer, no se divide entre espeluznante o erótica, sino que puede ser espeluznante y erótica. Hay una erotización del cuerpo pasivo de la mujer, como ya vimos que sucedía con el retrato de Sor María, cuyo cuerpo era besado incluso un año luego de haber muerto.

En la historia de las imágenes en Colombia hasta 1937, por lo menos y hasta donde he podido encontrar, no hay un solo cuadro de un hombre desnudo muerto. El hombre que muere, muere vestido, no hay erotización sobre este cadáver. La mujer, como vemos en Garay, sí fue retratada de esa manera. Hay una imagen de la muerte que puede aplicarse a la mujer, no al hombre. No toda persona puede ser retratada de la misma manera. Es decir que la imagen de la muerte no está desligada de las desigualdades por cuestiones de género: el cuerpo abierto a la mirada, desnudo y completamente pasivo sólo puede ser un cuerpo de mujer. Entonces, si recordamos que hay una manera precisa de retratar a las personas adineradas muertas, y que la representación de la muerte tranquila privilegia a la piel blanca, veremos cómo el terreno de la imagen de la muerte, que parecía tan inocente, es otro dispositivo de violencia, donde se imbrican las violencias por la clase social, el color de piel y el género. Este punto es muy importante, porque nos muestra cómo la lucha contra estas violencias pasa, a la vez, por una forma diferente de experimentar y retratar la muerte en imagen. Sería contradictorio mantener una lucha férrea contra el patriarcado, el racismo y el clasismo y, a la vez, seguir aceptando las imágenes de la muerte que son codificadas desde estas violencias. Ahora, ¿cómo serían estas imágenes diferentes de la muerte? No sabría, aquí no planteo un pliego para la creación de nuevas imágenes, sino que despliego una crítica sobre imágenes que, hasta el momento, había

sido pasada por alto. Y esta crítica busca mostrar lo que yace tras esa piel tranquila del primer nivel del Tablero: cuestionar, indagar, escudriñar hasta ver que tras esa gestualidad hay conflictos, que esta imagen de la muerte representa un estatus, un privilegio. Mientras hay personas que fueron retratadas de manera tranquila y blanca, había miles de muertes en el país a las que se les negó la imagen, precisamente por no encajar en esta tranquilidad y blancura. Y al serles negadas estas imágenes, el vacío en nuestra memoria visual, de otras personas muertas más allá de las personas privilegiada, es enorme. Pero, de nuevo, no sólo hay *negación* de imágenes, sino *imposición* a ciertos cuerpos a ser exhibidos, de cierta manera, en imagen, como sucede con el caso de la mujer en gestualidad horizontal y pasiva. Son las dos caras de la moneda: una violencia que a) *niega* la memoria de las muertes no privilegiadas, y b) *exhibe* cuerpos pasivos para satisfacer el deseo visual de un público masculino. La violencia en imagen no sólo opera por medio de la ocultación o la destrucción de imágenes, también por la configuración de cierto tipo de ellas: no sólo por la represión, sino también por el desarrollo de deseos.

4.5. Inversión de la melancolía: el baile del angelito

Terminemos por donde empezamos: la muerte de un niño. Se vio cómo la imagen de Benjamín De la Calle, que es la primera del Tablero, no sólo organiza el gesto de la bebé muerta; también realiza un trabajo preciso sobre la gestualidad del padre, la cual, como se dijo, sigue las formas de la melancolía. En un primer momento, si bien, desde nuestra sensibilidad actual, parecía algo raro que se tomaran fotos a niñas o niños muertos, podíamos entender inmediatamente la gestualidad triste y melancólica de los padres ante esta muerte. Es decir, nos parece más que *natural* el que la muerte de una hija o un hijo sea un evento triste, pero ¿esto fue siempre así? Es más: ¿es esto así incluso hoy en día? Los rituales organizados a partir de la melancolía y las lágrimas, los cuales viven en las modernas ceremonias funerarias (donde priman los colores sobrios: negro, blanco), nos parecen lo más normal del mundo: toda persona que muere es *sentida* de la misma manera por sus seres queridos, y su ceremonia, en la medida de lo posible, sigue los mismos pasos: llanto, féretro, tierra o fuego, melancolía, lápida, cenizas. El funeral es, entonces, una fiesta triste. La labor de esta inversión, como se puede presentir, se dedica a esta actitud: donde hay rituales tristes y melancólicos, pasamos a ver una fiesta. Una fiesta particular, llamada “el baile del angelito”, el cual sigue siendo celebrada hasta el día de hoy en

ciertas regiones de Colombia, aun cuando las razones de la “higiene” y las disposiciones institucionales de la Iglesia Católica se opongan a ella.

El nombre *angelito*, que aparece en varias fotografías de niñas y niños muertos de Benjamín De la Calle, no es un nombre escogido al azar. *Angelito* es el nombre que se le solía dar a las y los niños quienes, al morir, adquirirían carácter de santidad, a diferencia de una persona adulta, pues la cortedad de su edad les había impedido conocer los pecados. Niñas y niños muertos en inocencia, sin tiempo para pecar y, por ende, con el cielo garantizado. Al acaecer este tipo de muerte, sucedía lo que se conoce como *velatorio del angelito* o *fiesta del angelito*, que es un ritual con fuertes raíces tanto en España como en América Latina. La actitud festiva respecto a la muerte de una niña o un niño está íntimamente relacionada con la idea de *transición*. La muerte se asume como transición y el rito funerario como una serie de prácticas propiciatorias para un buen tránsito; esto implica que la muerte no es ningún fin, no es la llegada del camino, sino un *paso* hacia el *más allá*, que el cristianismo delinearía como el lugar de lo divino. Entonces, la muerte es el momento feliz para el o la infante, pues dejará esta tierra humana e imperfecta (este valle de lágrimas), para ir hacia el verdadero terreno, que es el terreno en Dios, donde las tentaciones de la carne están ausentes y las imperfecciones humanas no existen. El padre o la madre que ven morir a un hijo o una hija en temprana edad deberían, entonces, estar felices o, cuando menos, no deberían estar tristes o desesperados, pues el destino que le espera a este ser, a este angelito, es un destino feliz, es una llegada rápida a la divinidad, atajando los peligrosos meandros de esta vida carnal, que le pudieron haber perdido, arrebatándole así el reino de los cielos.

Claramente hay una diferencia entre celebrar la muerte de un “angelito” y la reacción melancólica frente a la misma. Sin embargo, ambas actitudes comparten la misma perspectiva hacia la muerte: ella no es un fin, no hay que desesperar. Actualmente la muerte de un niño o una niña, lejos de ser un evento feliz o de melancólica calma, es una enorme tragedia, mucho más grande que la muerte de una persona adulta o anciana. “¡Tan joven que murió!”, “no pudo conocer la vida”, “¿por qué tuvo que morir si era tan inocente?” Todas estas expresiones, usadas repetidamente a la muerte de un infante, entienden la muerte como un castigo y la vida como lo que debe ser vivido. La sociedad secularizada, aunque nominalmente sea cristiana, rompe

poco a poco con el estoicismo o celebración ante la muerte.³⁰⁸ Podemos considerar que es “normal” la tristeza que despierta la muerte en los primeros años de vida, por ello, el que se beba y se baile en un funeral así nos parece tan irrespetuoso como sorprendente. Para entender mejor el contexto religioso y cultural del baile del angelito, es preciso hacer un breve recuento histórico. Durante 1758 y 1767, el misionero español Fray Juan de Santa Gertrudis llevó a cabo su labor de conversión al catolicismo entre comunidades indígenas de lo que hoy es el Departamento de Putumayo. A raíz de esta experiencia escribirá él sus *Maravillas de la Naturaleza*. Uno de los recuerdos más llamativos de este libro se refiere a la muerte de un niño indígena. Andaba Fray Juan por un bosque con un grupo de indígenas, cuando un niño del grupo cayó enfermo y los padres, temiendo su pronta muerte, rogaron a Fray Juan bautizarlo antes de que fuese demasiado tarde. Luego de algunas reticencias por parte del religioso, el niño fue bautizado y horas después moriría. Así narra Fray Juan este suceso: “Aún no sería media noche, cuando despierta la madre del chiquillo y lo halla muerto. Levanta ella el grito con lloros, y nos levanta a todos. Enciendo el cerillo y veo muerta a la criaturita. Díome tal alegría que no me podía contener y canté el *Laudate pueri Dominum*.”³⁰⁹ La alegría de Fray Juan se explica tanto por lo que le permite esta muerte, que es predicar sobre la importancia de un entierro en tierra santa, y, por otro lado, porque el alma del niño no se pierde en los infiernos, pues queda salvada tanto por su inocencia, como por el bautizo. Casi cien años después de esta reacción, que guarda en sí los elementos básicos de la actitud anímica frente a la muerte del angelito, José Eugenio Díaz Castro (1803 - 1865) habría de escribir el capítulo XXIII, titulado “El angelito”, de la novela *Manuela* (1856). Cito el diálogo entre don Demóstenes y Manuela:

— [...] Se murió mi ahijado, el hijito de mi comadre Pía, y lo vamos a bailar.

— ¿Bailar?

— Sí, señor; bailar.

— ¿Bailar a un muerto? ¡Vaya ocurrencia!

— ¿No ve usted que es angelito de cinco meses?

³⁰⁸ Sin embargo, en tragedias actuales que causan la muerte de niñas y niños, el uso de la palabra “angelitos” y la expresión “otro angelito que va al cielo” es común.

³⁰⁹ de Santa Gertrudis, Fray Juan. *Maravillas de la Naturaleza*. Tomo II. Biblioteca del Banco Popular. Bogotá, 1970, pp.91 - 92. Para ver un estudio más detallado sobre los cambios en las formas más íntimas de la vida cotidiana, incluyendo la relación con la muerte, en la labor de Fray Juan, ver mi artículo: “With Feet on the Ground. Some remarks about vulgarization of Christian thought on Nueva Granada (1758 - 1767)”, en Hoenen, Maarten y Engel, Karsten (editores). *Past and Future: Medieval Studies Today*. Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, Texts and Studies of the Middle Ages. Basel (Suiza), 2021. pp.355-371.

— ¿Y por eso deja de ser un muerto? Esto no sería escandaloso en los siglos medios y en los dominios de los monarcas, ¡pero en el siglo XIX y en las goteras de una república que se ha dicho va a la vanguardia! ¡Esto no se puede tolerar!

[...]

— Y lo cito para el bambuco.

— ¡Mil gracias! Allá iré, no por bailar, sino por sacar algunos apuntamientos para mis artículos de costumbres; porque los artículos de costumbres son el suplemento de la historia de los pueblos.”³¹⁰

Al llegar a la sala del baile, don Demóstenes ve una sala que “se pasaba de alumbrada, porque había un túmulo formado de escalones que tenía más de cuarenta velas, y encima, a mucha altura, quedaba el angelito.”³¹¹ Respecto al ambiente: “La música ejecutaba el torbellino en los tiples, las guacharacas y la carraca, y un dúo de chuchos, que también llamaban alfandoques.”³¹² En ello, la fiesta era tal que no quedó “una sola persona que no bailase.”³¹³ Era un baile ciertamente alegre, sin asomo de carácter fúnebre, como sentimos en la descripción del baile de Rosa de Malabrigo: “La aureola brillante del placer reverberaba en su rostro de medio siglo y la actividad de todos sus movimientos daba muestras inequívocas de que estaba sumamente poseída de las inspiraciones del baile.”³¹⁴

En el diálogo que cito, vemos una tensión entre dos posturas respecto a la muerte: la popular que baila al cadáver del niño y la de las clases altas, liberales y católicas, que ven este baile como un irrespeto. Este ritual funerario no es un problema menor, sino una distinción de clase, que toca elementos religiosos profundos. Sin embargo, el contraste entre una y otra postura no es total, pues ambas entienden que la muerte no es un hecho fatal, sino apenas un tránsito, así como expone abiertamente don Demóstenes: “[...] la muerte no es sino un largo sueño, como decían los indios del Perú.”³¹⁵ Y esta es una idea que repetirá al final del capítulo y reforzará de otra manera, al decir que la muerte “no es sino un hecho común”, así como el sueño lo es.³¹⁶

³¹⁰ Díaz Castro, Eugenio. *Manuela*. Carvajal y Compañía, Cali, 1967, pp.284 – 285.

³¹¹ *Ibíd.*, p. 286.

³¹² *Ibíd.*

³¹³ *Ibíd.*, p.287.

³¹⁴ *Ibíd.*, p.286.

³¹⁵ *Ibíd.*, p.292.

³¹⁶ *Ibíd.*, p.291. Esta afirmación la debemos entender más como una afirmación exagerada, surgida de una reacción airada, antes que una idea sincera de don Demóstenes, pues como dirá él mismo ante Pía,

Entonces, la diferencia entre la sobriedad y melancolía de la muerte como sueño contrasta con la fiesta del baile del angelito, pero no en términos del *más allá*, pues ambas posturas lo aceptan, sino en términos del ritual y el *deber ser* ante el cadáver. Los gestos de las personas que rodean el cadáver cambian entre una actitud melancólica y otra festiva. Ahora, la posición de don Demóstenes es muy interesante, porque él sigue inspirado en la forma cristiana de la muerte como sueño, aun cuando hable desde una posición ilustrada y positivista que cuestiona: “[...] ¿a qué fin taladrarme a mí los oídos en Bogotá con los dobles de todas las campanas el día de los finados? [...] ¿A qué fin cantar los versos de la Biblia, en que no creen los hombres civilizados desde que escribió Voltaire [...] y a qué fin pagar plata por esos cánticos? Todo esto no depende sino del miedo inconsulto de la muerte [...].”³¹⁷ Lo anterior no le detendrá para comunicarle al cura, el día del entierro del angelito, su aturdimiento por haber dejado “correr adelante este abuso criminal de bailar dos o tres días a los muertos de corta edad.”³¹⁸ Tras una breve conversación, el cura acepta “predicar el domingo contra el abuso de bailar los angelitos”, a lo que contesta don Demóstenes: “Y yo ofrezco escribir un artículo de costumbres.”³¹⁹ Jerarquía católica y pensamiento liberal unidos, entonces, contra la llamada superstición popular. Y aquí hay que hacer una anotación crucial, pues, si bien la fiesta del angelito se recoge dentro de la imaginería cristiana, esta fiesta no es aceptada por la institución católica, como sucede con tantas otras fiestas populares. El baile del angelito es una celebración popular que se realiza a la sombra de la iglesia, pero no en su interior, y es ella tolerada cuando menos, pero no aceptada, por su jerarquía.

Si tenemos en mente la caracterización de la clase social a partir del calzado,³²⁰ y la descripción de los instrumentos musicales que hace Díaz Castro, veremos la profunda hermandad del anterior pasaje de *Manuela*, con la litografía *Entierro de un niño. Valle de Tenza* (ca.1860) [ver imagen 178] que Ramón Torres Méndez hizo pocos años después de escrita la novela. En esta

la madre del niño muerto: “Yo te compadezco, porque sé que no hay dolor como el de la pobre que pierde su hijo.” p.287.

³¹⁷ *Ibíd.*, p.292.

³¹⁸ *Ibíd.*, p.297. Esta alusión se hace porque el cadáver no solo es bailado un día, con la madre presente, sino que el cadáver es prestado a otras familias para otros bailes. Como dice: “[...] Remigia, la mujer del sacristán, se empeñó con Manuela para que le preste el angelito para bailarlo en su casa hoy y en toda la noche.” p.295.

³¹⁹ *Ibíd.*, p.297.

³²⁰ “Los concurrentes eran todos de la clase descalza: había tres jerarquías, la de alpargatas, la de quimbas y la del pie descalzo por entero. De la clase de los calzados no había sino don Demóstenes.” *Ibíd.*, p.286.



178 - Ramón Torres Méndez, *Entierro de un niño. Valle de Tenza* (ca. 1860). Litografía iluminada - 23,1 x 29,1 cm. Banco de la República. Número de Registro: AP1359.

imagen vemos otra variación del entierro del angelito, pues aquí al cadáver lo alzan en una superficie por encima de las cabezas de hombres y mujeres, mientras lo llevan en procesión. La escena que nos describe Díaz Castro sucede en un lugar fijo, una sala de baile, y el angelito está organizado en un lugar igualmente fijo, un catafalco, que es descrito así: “La mesa grande [...] forrada en sábanas y colchas, formaba la base. Sobre ésta descansaba una

caja grande y sobre la caja grande otra chica, resultando tres escalones todos cubiertos de ruanas y colchas y candeleros con luces, ramilletes de flores y algunos espejos y lazos de cinta lacre.”³²¹ En la litografía, el objeto donde yace el cadáver es mucho más sencillo y está compuesto apenas de algunos palos y una superficie que asumimos es de madera. Sin embargo, los atuendos florales, alrededor del cadáver y en la cabeza de éste, así como la música y los atuendos son elementos comunes. Además, está la procesión de mujeres, que si bien guardan atuendos oscuros, podríamos decir de luto, la expresión no es de tristeza, hasta el punto que una de ellas alcanza a sonreír. Tras las mujeres hay un hombre lanzando pólvora. El escenario no es una ciudad, sino alguna población habitada principalmente por campesinos, en el Valle de Tenza.

³²¹ *Ibíd.*, p.290.



179 - José María Gutiérrez de Alba. *La fiesta del angelito. Indios conduciendo el cadáver de un niño al cementerio, después de muchos días de baile* (1883). En: *Tipos y costumbres de Colombia*, Tomo XI. Banco de la República. Acuarela sobre papel blanco. Dimensiones: 16 x 16 cm.

La anterior litografía no será la única imagen que represente este tipo de asumir la muerte, como vemos en la lámina *La fiesta del angelito* (1883) de José María Gutiérrez de Alba [ver imagen 179]. Aquí vemos una fiesta popular que es caracterizada así:

“Una de las costumbres especiales de la localidad es el baile a que dan el nombre de Chimbauque o Chocho de San Benito: éste consiste en dar vueltas hombres y mujeres alrededor de un palo de dos o tres metros de altura en cuya extremidad superior hay un muñeco vestido caprichosamente, dando saltos y brincos al compás de los golpes de un tambor hecho de un tronco ahuecado y entonando a coro una canturía monótona y desapacible, pronunciando la palabra Chochos, repetida mil veces mientras dura el baile, el cual se interrumpe sólo para beber aguardiente y concluye por una embriaguez general, seguida o acompañada de

todo linaje de excesos.”³²²

La localidad a la que se refiere aquí es el actual municipio de Puerto Villamizar (Norte de Santander). En cuanto al baile, este sigue llevándose a cabo hasta el día de hoy, bajo el nombre de Chimbangles o Chimbanguales de San Benito de Palermo, y al parecer cuenta con más popularidad en el estado Zulia de Venezuela, que en Norte de Santander.³²³ Respecto a la cercanía con la fiesta del angelito, dice Gutiérrez de Alba:

³²² Gutiérrez de Alba, José María. *Tipos y costumbres de Colombia*. Tomo XI, pp.29 - 30. Libro consultado en la página del Banco de la República: <https://www.banrepcultural.org/blaavirtual/gdea/transcripcion-tomoXI.pdf>.

³²³ En algunas zonas de Venezuela, el “baile del angelito” es llamado también “mampulorio”. En Chile, la tradición de música y poesía popular llamada “canto a lo divino” suele dedicarse al velorio de “angelitos”.

“El Chimbauque es de muy difícil filiación, atendido su carácter y sus accidentes: en la monotonía del canto y el movimiento pausado y regular de los bailadores formando círculo, se parece mucho a los bailes simbólicos de los salvajes de varias tribus del Orinoco y del Amazonas; en los gestos y en las contorsiones que hacen con el cuerpo, tiene mucho de las danzas africanas, y en el muñeco alrededor del cual se mueven, tiene mucha semejanza con lo que en casi toda Colombia, aun en los lugares más civilizados, se llama bailar el angelito, que consiste, como hemos dicho antes de ahora, en colocar sobre una horqueta o palo bastante elevado el cadáver de un niño, vestido con telas de vivos colores y adornado con flores y ramaje, con el cual improvisan una procesión en la que la familia y los amigos van tocando y bailando al son de tiples y panderetas generalmente, continuando la diversión por uno o más días en la casa mortuoria y a veces en la del algún amigo, que pide el niño prestado para bailarlo, siguiendo en ocasiones la fiesta y la jarana hasta que el cadáver entra en putrefacción y lo conducen en la misma forma al cementerio.”³²⁴

Como se ve, la cercanía con *Manuela* y Torres Méndez es evidente. Por otro lado, llama la atención la expresión: se celebra la fiesta del angelito “en casi toda Colombia”, pues ella la vemos corroborada tanto en la comparación geográfica de los cuatro puntos a los que aquí me he referido (Antioquia [Benjamín De la Calle], las sabanas de Bogotá [*Manuela*], el Valle de Tenza [Cundinamarca – Boyacá, Torres Méndez] y Puerto Villamizar [Norte de Santander]); como en el contraste entre ciudad y campo que vemos entre la novela, la litografía y la lámina, por un lado, y las fotografías y la anterior referencia a los “lugares más civilizados” por el otro. Ahora, si ampliamos el marco temporal, el marco geográfico se ampliará a su vez. Hasta el día de hoy, en algunos municipios del norte del Cauca, como Guachené, Villa Rica o Puerto Tejada, se sigue practicando el Bunde como velatorio del angelito. Este Bunde con raíces en las comunidades negras, diferente al Bunde tolimense, sigue las mismas características que hemos visto anteriormente, y en él se repite la misma actitud anímica hacia la muerte del infante: no debe haber tristeza, porque el angelito va camino al cielo y allá, como una suerte de embajador, intercederá por los familiares que se quedan aquí abajo. Al niño o a la niña no se le llora, se le canta y se le *bundea*. Por ello, tanto en el Bunde como en la fiesta del angelito en general, las madres no deberían llorar a sus hijos.³²⁵

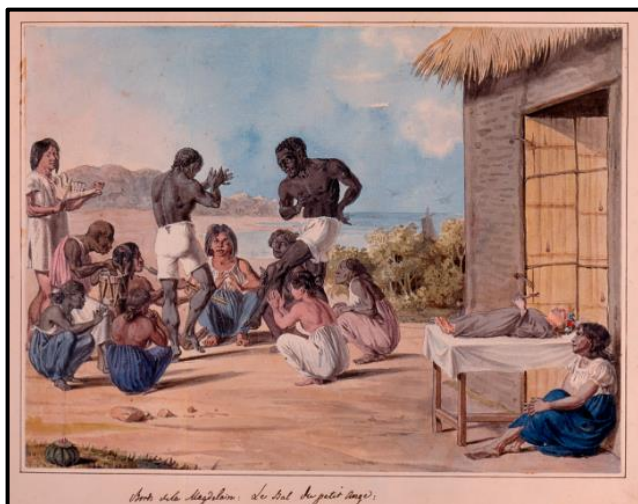
³²⁴ *Ibíd.*, p.30.

³²⁵ Ver el documental: *Bunde, el velorio del angelito*. Dirección Audiovisual: Nelson Betancourt. Jefe de Producción: Ángelo Marín. Realizado por el Grupo de Danzas Ecos de Colombia y el Centro de

Si consideramos la actualidad del velorio del angelito, el norte del departamento del Cauca no es un caso extraño. Lo que allí se conoce como Bunde, en algunas partes del norte del departamento del Chocó se le llama Gualí y en los departamentos del sur (Nariño, Cauca y Valle del Cauca) Chigualo. Ahora, si bien las tradiciones musicales y algunos aspectos puntuales del rito pueden cambiar, la forma en la cual se concibe la muerte de una persona menor de siete años es la misma: es un angelito, va a ir al cielo, etc. En el tema musical de la fiesta del angelito, el Urabá chocono fue un territorio particularmente privilegiado, en términos de conservación archivística, gracias a la labor de Fray Severino de Santa Teresa (1885-1962). Éste religioso, misionero y carmelita vasco realizó una recopilación de cantos populares, entre 1930 y 1939, en la Prefectura Apostólica de Urabá, organizada en el *Cancionero poético-musical de Urabá-Chocó*, donde encontramos los capítulos: “Cantos profanos o juegos de Cruz para la fiesta de la Cruz de Mayo, Velorio de angelitos y otras fiestas profanas” y “Cantos para los Velorios de niños de seis a doce años”.³²⁶ Más allá de los detalles de las canciones, es interesante comprobar la variedad geográfica de los ritos en torno al angelito y, por otro lado, la diferencia de comunidades que los practican (pueblos indígenas, pueblos blanco-mestizos y pueblos negros) desde tiempos de la colonia. Ya en la segunda mitad del siglo XIX, el doctor Charles Saffray (1836 - 1890) en su libro *Viaje a Nueva Granada* había descrito la fiesta del angelito, en el contexto de su viaje al actual departamento del Valle del Cauca, en particular a los alrededores de Cali, aunque él mismo dirá que esta fiesta es, en general, “peculiar del país”:

Producción Audiovisual, de la Universidad de Santiago de Cali, Cali, 2009. <https://vimeo.com/6341644> (Consultado 27/08/2022). También ver el video *Bunde, Velorio del Angelito - Cultura y Oralidad en Guachené, Cauca* (2016), producido por Pavco Wavin: <https://www.youtube.com/watch?v=J3PbAzuRL24>.

³²⁶ Sobre el contexto de las misiones ver: Córdoba Restrepo, Juan Felipe. *En tierras paganas: misiones católicas en Urabá y en La Guajira, Colombia, 1892-1952*. Editorial Universidad Javeriana, Bogotá, 2015. Sobre el cancionero en particular, ver la tesis: Salgado Jiménez, María José. *Cancionero poético-musical de Urabá-Chocó de fray Severino de Santa Teresa (O.C.D) 1930-1939, juegos y alabados para velorio de angelito*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Maestría en Musicología, Bogotá, 2017.



180 - François Désiré Roulin, *Bords de la Magdelaine. Le bal du petit ange* [Orillas del Magdalena. El baile del angelito] (1823). Acuarela sobre papel. 20,3 x 26,7 cm. Banco de la República, Registro: AP4077.

“Este último baile [el del angelito] es peculiar del país en la clase media y la inferior. Cuando muere un niño, los padres le visten con sus mejores ropas, cúbrenle de alhajas y le depositan en el centro de una pequeña capilla improvisada con cortinas, imágenes, espejos, inscripciones doradas, cintas y flores. Recomiéndase a los amigos la asistencia; pero la reunión no tiene nada de fúnebre: no se asiste a un duelo sino a una fiesta; la muerte, al hacer un vacío, deja en pos una alegría; hay un niño de menos y un angelito de más. La madre misma, según dicen (cosa difícil de creer, por

ser contraria a la naturaleza), no llora, no mira el ataúd, sino el altar del querubín [i.e. el angelito]; su presencia es una bendición, la alegría debe reinar bajo el techo que le cobija, y de consiguiente se ríe y se canta, y lo que parecería en otra parte una profanación, expresa aquí una idea religiosa. Los parientes, los amigos imploran el privilegio de dar también alguna fiesta en su casa en honor del angelito, pues creen que esto les será propicio, y así es que los bailes se suceden durante varios días.”³²⁷

Como se puede evidenciar, este rito no se concentró en un solo lugar del país, sino que recorre el centro, el suroccidente, el noroccidente y el nororiente del país, en diferentes momentos históricos. También, como era de esperar, tenemos noticias del baile del angelito en la costa caribe colombiana. Cuatro años después de 1819, es decir, luego de la Batalla de Boyacá y el Congreso de Angostura, es decir, muy poco tiempo después de la “independencia” de España y de la hasta hoy dudosa consolidación de la república, François Désiré Roulin, naturalista e ilustrador francés, llegó al caribe colombiano, a orillas del río Magdalena, y allí retrata una escena que llamará: *Bords de la Magdelaine. Le bal du petit ange* [Orillas del Magdalena. El baile del angelito] (1823) [ver imagen 180].³²⁸

³²⁷ Saffray, Charles. *Viaje a Nueva Granada*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Bogotá, 1948, pp.234 - 235.

³²⁸ El baile del angelito ya ha sido estudiado en el territorio colombiano, por ejemplo: Jaramillo, María Mercedes. “Los alabaos, los arrullos y los chigualos como oficios de difunto y ritos de cohesión social en el litoral pacífico colombiano”, en *INTI, Revista de literatura hispánica*. 63 / 64, 2006, pp. 277-298. También esta práctica funeraria ha sido evidenciada en pueblos indígenas, como el pueblo Misak:

Las anteriores noticias sobre el baile del angelito nos muestran que esta no es una festividad compartida en toda la sociedad, sino que estaba concentrada en los sectores campesinos, indígenas y negros de algunas zonas de Colombia. Esto quiere decir que era una festividad que se daba alrededor de cadáveres que no pertenecían a las élites, sino a las personas más frágiles de los sectores más vulnerables: las y los niños. De esta manera, vemos cómo los rituales de la muerte que aceptamos hoy en día en las ciudades, signados por la melancolía y la tristeza, no son *naturales* y *compartidos*, sino que se posicionan ante la muerte a partir de unos valores diferentes a los del baile del angelito. Es decir, el ritual de la melancolía no es una reacción natural de la persona, sino un comportamiento que depende de su posición en la sociedad. Y esta constatación es muy interesante, porque nos muestra cómo no sólo la imagen de la muerte, sino sus mismos rituales y la forma de *sentirla* son profundamente históricos. Para ponerlo en términos más firmes: no hay una única manera de configurar socialmente la muerte; la manera que adoptamos está atravesada por la historia y sus violencias. Podríamos sentir emociones diferentes ante la muerte de un ser querido, más allá de la tristeza, de haber sido moldeada nuestra sensibilidad en otros contextos sociales. Como se presidente, este tema no es menor y desborda las márgenes de la imagen de la muerte para llegar hasta la muerte misma. Si antes preguntamos: ¿hay una sola forma de mostrar la muerte en imagen?, ahora corresponde preguntar: ¿hay una sola muerte? Y cuando cuestionamos esta singularidad, lo que estamos preguntando es: ¿existe la muerte? Puede que la pregunta suene tonta: “¡claro que la muerte existe!”, pero quizá no es tan tonta cuando vemos que aspectos de la vida que antes se consideraban cerrados a las preguntas (“¡pero claro que hay dos sexos definidos de manera natural!, eso no se pregunta”) se han abierto poco a poco, rompiendo con estas respuestas “evidentes”. Una de las labores teórico-políticas de los últimos años ha consistido en mostrar como histórico, lo que desde los sectores privilegiados se decía *natural*: hay únicamente dos sexos, hay un sexo superior, hay una raza que tiende a la inteligencia, otra al trabajo bruto, hay

Yalanda Muelas, Gregorio Alberto. “Relación entre la música tradicional y el ciclo de vida de los Misak”, en *Observatorio de Patrimonio Cultural y Arqueológico* (OPCA), boletín 5, julio del 2013, Universidad de los Andes, Bogotá, pp.14 – 20. Otras referencias a esta práctica la encontramos en: Beutler, Gisela. *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977, p.203. También en: del Castillo Mathieu, Nicolás. “El aporte negro-africano al léxico de Colombia”, en *Obra selecta*. Compilación y prólogo Lácydes Moreno. Universidad Tadeo Lozano, Bogotá, 2014. Un importante recuento de esta práctica funeraria en el Chocó está en: *Plan Especial de Salvaguardia de la Manifestación Gualíes, Alabaos y Levantamientos de Tumba, Ritos Mortuorios de las Comunidades Afro del Municipio del Medio San Juan*. Ministerio de Cultura y Fundación Cultural de Andagoya, 2014.

una sola forma de vivir en familia, etc. La pregunta que se presenta de manera inquietante es: ¿también la muerte entrará en esta desmitificación?, ¿el que consideremos que hay una sola muerte, igual en todas las personas, no es otra manera de volver al discurso de lo *natural* que tantas violencias ha soportado?, ¿hay una forma de deconstruir la muerte, así como se vienen deconstruyendo aspectos cruciales de la vida en sociedad? La respuesta a estas preguntas no es, ni debe ser, clara y concisa. En todo caso, ya ha habido reflexiones orientadoras, desde el campo de la filosofía europea contemporánea, como vemos en Félix Guattari (1930 – 1992) y Giorgio Agamben (1942), las cuales dan herramientas para desmontar la mitología de una muerte natural, sin igual y siempre igual. El primero se referirá así a la *singularidad* de nuestra existencia, en medio de los elementos compartidos con la sociedad:

“Cuando vivimos nuestra propia existencia, la vivimos con las palabras de una lengua que pertenece a cien millones de personas; la vivimos con un sistema de intercambios económicos que pertenece a todo un campo social; la vivimos con representaciones de modos de producción totalmente serializados. Sin embargo, viviremos y moriremos en una relación totalmente singular con ese entrecruzamiento.”³²⁹

Desplegar la muerte como una experiencia singular, es desplegarla por fuera de cualquier esquematismo o identidad cerrada; es decir, *fugar* la muerte de un marco rígido, determinado ahistóricamente por la naturaleza. Por otro lado, Agamben cuestionará la creencia en los límites fijos entre la muerte y la vida:

“Si, en todo Estado moderno, hay una línea que marca el punto en el que la decisión sobre la vida se hace decisión sobre la muerte y en que la biopolítica puede, así, transformarse en tanatopolítica, esta línea ya no se presenta hoy como una frontera fija que divide dos zonas claramente separadas: es más bien una línea movidiza tras de la cual quedan situadas zonas más y más amplias de la vida social, en las que el soberano entra en una simbiosis cada vez más íntima no solo con el jurista, sino también con el médico, con el científico, con el experto o con el sacerdote.”³³⁰

³²⁹ Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños, Madrid, 2006, p.86.

³³⁰ Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos, Valencia, 2006, pp.155 – 156. Se podría pensar que, dado que Agamben liga explícitamente el problema bio y tanatopolítico con estas fronteras móviles de la muerte, los estudios que desde esta perspectiva se han hecho sobre Colombia, debieron haber tratado el problema de la muerte; sin embargo, esto no ha

Aquello que se considera como “un cuerpo muerto” no es una invariable histórica. De hecho, en el Tablero el mejor ejemplo es el cadáver de Sor María, el cual abría los ojos, se movía y, aun así, era considerado como un “cadáver”. Hoy en día, un cuerpo con estas características, sostenidas durante varios días, no puede ser considerado como un cadáver. La construcción social del cadáver cambia, radicalmente, entre los tiempos de Sor María y los nuestros. Por lo anterior, estudiar la imagen de la muerte no es un estudio meramente de imágenes, sino de prácticas políticas, que actúan sobre *la experiencia de la muerte como un terreno en disputa*. Entonces, cuando se nos plantea el reto político sobre una muerte que no sea vector de diferentes violencias (machistas, clasistas, racistas y transfóbicas), surge inmediatamente la pregunta: ¿cómo podríamos llevar una lucha contra la muerte entendida como *natural*?³³¹ Se podría dar una respuesta fácil a estas preguntas: “pues invirtamos las formas de la muerte privilegiada de manera directa: volvamos al baile del angelito o abracemos la muerte intranquila”. Pero esta facilidad sólo desviaría el problema, pues: ¿dónde está la tranquilidad?

sucedido. Por ejemplo, el libro: Castro-Gómez, Santiago. *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Universidad Javeriana, Bogotá, 2009, sólo hace algunas menciones aisladas a la muerte y a los cadáveres, sin que haya realmente una ligazón del problema de la modernidad con una experiencia particular e histórica de la muerte.

³³¹ Quizá pueda sentirse en esta pregunta el llamado a la *invención* de una nueva forma de morir; este, sin embargo, no es su propósito. Más que innovaciones, creo que el problema yace en el compromiso con prácticas que, en el contexto histórico presente, resisten contra la *homogenización* de las formas de sentir, ritualizar y experimentar la muerte. Quizá las prácticas que se resisten a desaparecer, en el caso colombiano, pese a las presiones médicas y religiosas, y que más han sido estudiadas, son las de los pueblos negros. El primer número de la revista *América negra* (1, Junio, 1999) dedica tres de sus primeros artículos a la muerte desde la perspectiva de estos pueblos: en Guadalupe y, dentro de Colombia, en Chocó y en San Basilio de Palenque. Además, el trabajo de Eduardo Restrepo, *Afrodescendientes en Colombia: Compilación bibliográfica* (Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar. Universidad Javeriana, Bogotá, 2008), cataloga por lo menos catorce trabajos sobre la muerte y los rituales funerarios, desde diversas perspectivas negras y sobre diferentes territorios. Esto sólo para mirar los pueblos negros; otro universo se abre cuando veamos la misma problemática desde los pueblos indígenas, o los sectores campesinos blanco-mestizos que, como se vio en el baile del angelito, no siempre siguen fielmente la institucionalidad católica. El problema, entonces, no yace tanto en la *invención*, como en el empoderamiento de resistencias contra la muerte blanqueada (tranquila, privilegiada) que ya existen, y están en riesgo de desaparecer, precisamente por pensar que la muerte *debe ser* igual y natural en todos los lugares, negando, de esta manera, la diferencia de las luchas políticas, las vivencias íntimas, las experiencias corporales y las concepciones religiosas sobre la muerte.

4.6. Inversión de la inversión: ¿dónde está la tranquilidad?

Aquí me detengo, vuelvo al comienzo de esta sección llamada *Patoscopía* y cito de nuevo una pregunta que allí hacía: ¿Dónde están las fotografías de los cadáveres de las guerras civiles o de las masacres de comienzos del siglo XX? Ya se vio que en la historia de las imágenes en Colombia escasean estos documentos o, por lo menos, algunos de ellos todavía esperan ser descubiertos. En todo caso, salvo la fotografía *Cadáveres de la guerra civil en Colombia de 1885* y las fotografías de Floro Piedrahita, no tenemos registros fotográficos que retraten las personas que murieron en las guerras civiles o en las masacres cometidas contra los diversos movimientos sociales en Colombia, en el período aquí estudiado. A su vez, vimos también que la caricatura, si bien dio espacio para importantes denuncias, nunca llegaba a la presentación de un cadáver en sus detalles más carnales, pues su labor se quedaba en la *sátira* o la *alegoría*. Después vimos cómo la muerte tranquila, que ha moldeado la representación de la muerte de personas “ilustres” de instituciones políticas, religiosas y literarias en Colombia, tenía su manifestación explícita en los cuadros de Emiliano Villa donde, además de presentar este paradigma de buena muerte, lo contrastaba con la mala muerte: aquella que nadie debía querer morir. La buena muerte es la tranquila, la mala muerte es la intranquila; la buena muerte, como vimos al recordar los cuadros de las monjas muertas y al ver ciertas fotografías de Benjamín De la Calle, estaba basada en procesos de *blanqueamiento*, bien por razones de “limpieza de sangre”, bien por procedimientos sobre la fotografía. Esta forma, blanqueada y tranquila, era la buena muerte, la cual, en términos históricos contrastaba con la forma en que fueron fotografiados los cadáveres de personas pobres durante la Gripe Española en Bogotá. Entonces, el problema ya no yacía únicamente en los muertos por hechos violentos, sino la imagen de la muerte, entendida como un espacio de conflictividad social: una imagen para los muertos privilegiados, otra para los pobres. La imagen de la muerte no está por fuera de las diferencias de clase.

Entonces, aquí deberíamos cambiar la pregunta inicial, por: ¿Dónde están las fotografías de las personas no privilegiadas que no podían morir tranquilamente en una cama? Y la respuesta está en las fotografías sobre los estragos de la Gripe: están en publicaciones de carácter sensacionalista. La imagen de la muerte pasa de ser un lugar de respeto, a ser una imagen que *llama la atención*, que vende, que excita el morbo. Algo similar veíamos con la forma en que se trató la muerte de Uribe Uribe y la fijación que hubo al presentar las hachuelas. Pero también

vimos que este caso es bastante particular, pues lo que importaba no era tanto *la imagen en sí*, sino la *función* de la imagen respecto a las relaciones posibles con otros documentos. Así, esta muerte podía ser vista bien desde el espectáculo, bien desde el sacrificio cristiano. De nuevo, aquí tendríamos que modificar la pregunta por: ¿Dónde están las funciones de las imágenes de la muerte que se zafen de una moral cristiana que entiende al morir como un dormir? Pero esta pregunta, a su vez, se ve cuestionada por las imágenes del baile del angelito, pues allí vemos que no podemos hablar de *un solo cristianismo*, sino de *cristianismos*, es decir, de diferentes prácticas religiosas, que pueden entenderse desde cierta lógica cristiana, pero que no son iguales entre sí y no son absorbidos por la Iglesia. También este baile nos demuestra que el tratamiento *profano* del cadáver, es decir, aquel que mueve al cadáver, lo celebra, lo cambia de posiciones más allá de la horizontal, es una práctica que puede ser cristiana, aunque no sea aceptada por la Iglesia católica. Es decir, la moral cristiana no sólo está presente en los hieráticos cuadros de las monjas muertas, también lo vemos presente en la fiesta alrededor del cadáver de los angelitos. Dos polos diferentes, dos gestualidad diferentes del cadáver y, aun así, una actitud compartida hacia la muerte, dado que ambas prácticas afirman una vida posterior a la muerte del cuerpo. Entonces, la esperanza en el *más allá* no se restringe a las formas de la buena muerte avaladas por la iglesia, sino que esta idea ha irradiado todo el espectro social, desde tiempos de la colonia. Y este aspecto no sólo agrupa diferencias de clase, sino también en la estructura social *pigmentocrática*: la persona blanca privilegiada que, dada su buena vida, cree que irá al cielo; hasta las personas negras e indígenas que celebran el baile del angelito, pues creen que la persona que muere en su infancia va directo al cielo. Las prácticas de la muerte y las imágenes sobre ella están habitadas por diferentes procesos de lucha y resistencia; unas imágenes son *muestras del poder* (como los retratos de monjas y próceres), otras son imágenes que miran, desde la mirada del blanco que viaja, las *costumbres* de las clases bajas.

Lo que al comienzo parecía tan claro en el panorama de dos polos: muertes tranquilas y muertes carnales, con el tiempo se fue convirtiendo en un laberinto de imágenes. Y esto está muy bien, pues rompe con categorías simples y universales que, más que orientar, borran diferencias importantes de cada imagen. Las muertes tranquilas pueden mostrar una serie de terribles opresiones, como se vio en toda la serie de violencias contra las mujeres dentro de los conventos de reclusión, donde se pintaban los retratos de las monjas. Las muertes intranquilas puede mostrar un profundo respeto a la vida y un homenaje a la persona muerta, como vimos en las fotografías de Piedrahita; también una gestualidad que parece *intranquila*, en comparación con las formas del dormir, puede ser una forma de afirmar la dignidad del cadáver, como sucede

con el cadáver del angelito. Entonces, las imágenes de la *muerte tranquila* o *intranquila* no tienen una sola función, y para entender las fuerzas que en ellas viven, hemos de ponerlas en relación: hacerlas bailar, subirlas y bajarlas, darles vueltas y revueltas más allá de la intimidad de sus líneas y colores. Más que una *historia de las imágenes*, lo que fue emergiendo fue una *genealogía social de las funciones de las imágenes*. También, hemos de ampliar la noción de imagen, pues el hecho de que no haya fotografías de las personas muertas en las guerras civiles o en los procesos continuos de represión política en Colombia es, de por sí, una imagen: una imagen vacía, que nos muestra de manera invertida cómo se ha querido imponer una manera particular de morir y de mostrar la muerte. De ahí que el centro de mi Tablero esté vacío y que en la parte de arriba estén los muertos individualizados por el poder y, abajo, los muertos confundidos, ocultos y negados. Pero esta imposición de estas imágenes de arriba ha tenido sus resistencias y sus fracturas. Una muerte no es igual a otra muerte: las imágenes que sobre ella se hacen, las prácticas sociales que la conforman, los diversos procesos de memoria u olvido nos muestran que la muerte es un espacio de disputa, que no tiene una imagen, tampoco tiene dos categorías simples, sino todo un mundo complejo, en el cual, unas veces la muerte es un instrumento de represión al cual se le niega la imagen, como en el caso de la Masacre de las Bananeras. Pero otras veces, la muerte misma se convierte en una posibilidad de liberación, como vemos en este diálogo de la novela *María* (1867):

“En una ocasión Gabriela le hablaba del cielo, [cuando Nay, una mujer negra esclavizada,] usó de toda su salvaje franqueza para preguntarle:

— ¿Los hijos de esclavos, si mueren bautizados, pueden ser ángeles?

La criolla adivinó el pensamiento criminal que Nay acariciaba, y se resolvió hacerle saber que en el país en que estaba, su hijo sería libre cuando cumpliera dieciocho años.

Nay respondió en tono de lamento:

— ¡Dieciocho años!”³³²

Este pequeño fragmento nos abre otra dimensión de la muerte y esculpe otra mirada hacia las imágenes del baile del angelito. Aquí el problema del angelito que vive luego de morir no es meramente religioso, sino profundamente político: ¿es válido morir, en este caso, matar al hijo, para que éste viva una vida que no sea esclavizada? Y si, a partir de esta pregunta, vemos las imágenes anteriores de los angelitos, ¿no podemos sospechar que la celebración no es parte de

³³² Isaacs, Jorge. *María*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1976. Cap. XLIII, p.221.

una ingenua religiosidad que cree en ángeles, sino que presenciamos allí una práctica social que, no sin tristeza, celebra que la niña o el niño haya escapado del destino de opresión al cual fue sometida su familia y su contexto social? Esta sospecha nos obliga a cambiar el eje de equilibrio de nuestra mirada, desde lo que la *religión* dice que pasa, hacia las luchas y conflictos sociales. Y cuando miramos desde este lugar, podemos analizar diferentes aspectos e invertir, de nuevo, la anterior perspectiva sobre este pasaje de *María*, en la medida en que éste, lejos de mostrar una libertad desesperada, puede reforzar la imagen de la mujer negra como *desalmada* y *mala madre*, dispuesta a asesinar a sus propios hijos, con tal de mantener libre su comportamiento lascivo.³³³ Así, la mujer negra sería más propicia a la destrucción de sus “propios frutos”, y la presentación de su imagen como una madre que puede celebrar la muerte sirve de “caracterización negativa” para reforzar la imagen de la “mujer blanca como moralmente ejemplar, buena madre y esposa devota”.³³⁴ ¿Cómo mirar estas imágenes?, ¿qué imagen de la muerte miramos aquí: una muerte tranquila o no tranquila?, ¿carnal o espiritual? ¿Dónde quedaron las categorías tan bien definidas al comienzo? Y podríamos decir: Issacs, junto a las representaciones del baile del angelito, refuerzan una imagen negativa de las costumbres de las personas negras, y por medio de esta imagen literaria tan fuerte, quiere defender la vida del niño contra el “pensamiento criminal” de Nay. La vida hay que defenderla y las imágenes de la celebración de cadáveres sólo nos muestran la bondad de las buenas muertes: la vida ha de defenderse siempre, toda persona debe morir en su cama, de causas naturales. Pero ahora nos preguntamos: ¿vivir qué tipo de vida? Tomando el caso de Santo Domingo, que estudia Karol K. Weaver, vemos que la preocupación por la salud y la vida de los niños esclavizados

“emergió en la segunda mitad del siglo XVIII como resultado de las luchas imperiales en Francia, experimentadas durante la Guerra de los Siete años (1756 – 1763) contra Gran Bretaña, período en el cual el comercio de esclavos con África se detuvo durante cuatro años. De ahí que, dado que los dueños de plantaciones no podían depender de nuevos esclavos del otro del Atlántico, algunos de ellos empezaron a prestar atención a

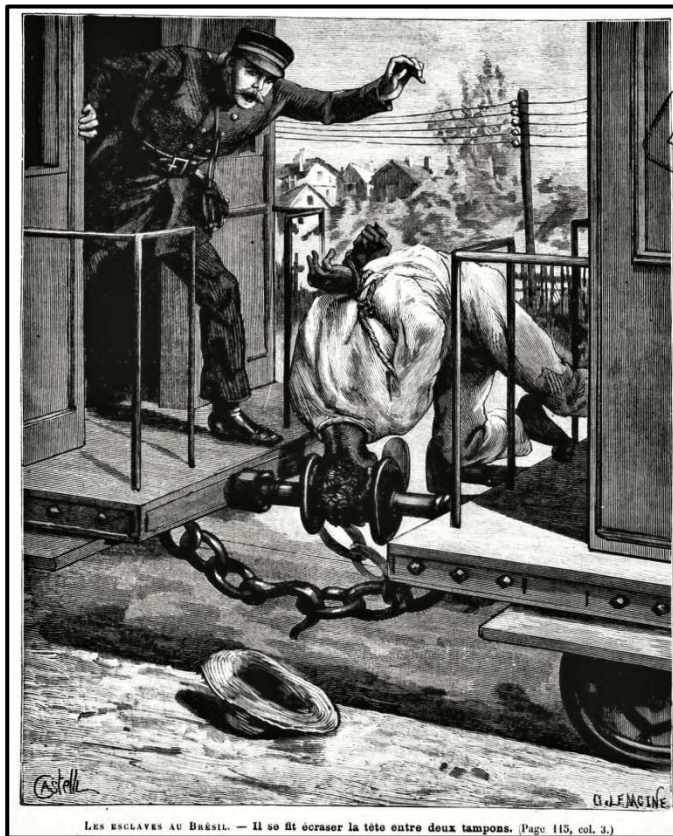
³³³ Karol K. Weaver. “«She Crushed the Child's Fragile Skull»: Disease, Infanticide, and Enslaved Women in Eighteenth-Century Saint-Domingue”. *French Colonial History*, Volume 5, 2004, pp. 93-109. En este mismo artículo Weaver cuenta la historia de: “A rabid proslavery pamphleteer who claimed that slave women purposely murdered newborns so that they might be free to engage in lascivious behavior with enslaved males and with slaveholders echoed Dazille’s statement: «They destroy their own fruit, or they practice infanticide in order to live without moderation. »” *Ibíd.*, p.104.

³³⁴ *Ibíd.* p.99.

los esclavos que ya poseían. El énfasis que ponían en el natural incremento de la población representaba un cambio significativo en la administración de las plantaciones.”³³⁵



Entonces, Isaacs, al defender la vida del pequeño, no defiende una vida en el aire, sino una *vida futuramente esclavizada*. Una vida que es útil para ciertos intereses económicos y, que en términos políticos,



LES ESCLAVES AU BRÉSIL. — Il se fit écraser la tête entre deux tampons. (Page 115, col. 3.)

puede ser caracterizada como una vida para la *muerte social*,³³⁶ donde carecerá de derechos. De nuevo, ¿cómo miramos las imágenes de los angelitos? ¿Son muertes tranquilas, pues escapan de una vida en opresión? ¿Son muertes intranquilas pues muestran un cruel irrespeto al cadáver? ¿Quién define la tranquilidad o la no tranquilidad? ¿Hay gestos universales que *siempre sean tranquilos*? Asumamos el problema en su arista más cruel: ¿la imagen de alguien que muere para escapar de la esclavitud es una imagen de una muerte tranquila? [ver imagen 181] Y, por otro lado, ¿la imagen de una monja muerta no esconde, tras su piel y en su contexto social, una serie de violencias y opresiones terribles contra su cuerpo que, en última instancia, convierten su muerte en el

181 – Portada del *Journal des voyages et des aventures de terre et de mer*, n° 476. 22 août 1886. “Les esclaves au Brésil - Il se fit écraser la tête entre deux tampons”. Bibliothèque nationale de France. Identifiant : ark:/12148/bpt6k6859678b.

³³⁵ *Ibid.*, p.98. También Weaver citará esta afirmación del esclavista Stanislas Foäche, durante los 1780s: “Births must replace deaths. The small amount of children born to the slaves is always surprising . . . good administration . . . will be able to increase the population.” *Ibid.*

³³⁶ Concepto tomado de: Patterson, Orlando. *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Cambridge Mass., Harvard University Press, 1982.

encierro en una muerte terrible? ¿Acaso no murió Sor María en medio de visiones espantosas? ¿Dónde está la tranquilidad aquí? Si comparamos una imagen de un hombre que se suicida aplastando su cabeza en las uniones de un tren y la imagen de Sor María, ¿cuál es más o menos tranquila? La respuesta parecería obvia: Sor María parece dormir, está plácida, nadie puede morir de manera más tranquila; por el contrario, el hombre negro estrelló su cabeza, ella será destrozada y morirá de manera horrible, ¿no es una muerte tranquila! Pero, para ver estas imágenes, ¿debemos quedarnos únicamente en ellas? Si recordamos las violencias que sufría el cuerpo de Sor María, sus desgarros y alucinaciones, veremos que ella no murió tan tranquilamente. En el otro caso, el hombre esclavizado toma una decisión desesperada, matarse, pero se mata para romper con una vida de muerte que le niega todo derecho. Usa su propio cuerpo, abusado y violentado por el esclavista, como un territorio de “cacería [braconnage] y sabotaje”.³³⁷ Inutiliza su cuerpo de manera total, rompe con una vida que sólo es posibilidad para la esclavitud, es decir, para un sistema de muerte. ¿Escapar de la muerte social por medio del suicidio! El suicidio como una especie de cimarronaje sobre el íntimo territorio corporal. Última y terrible libertad: hacer inútil el cuerpo, hacerlo peligroso, temible... hacerlo cadáver. Así como hicieron las personas esclavizadas de la isla de Saint-Jean, colonia danesa, las cuales, luego de su revuelta de noviembre de 1733, pactaron suicidios colectivos para no ser atrapadas.³³⁸ Porque, para mirar mejor esta imagen, debemos tener en cuenta que el suicidio de personas esclavizadas fue una constante en el Caribe, durante los siglos XVII y XVIII, y era usado como medio de liberación, dada la creencia de algunos pueblos negros africanos que, al morir, se podía volver a África.³³⁹ Una suerte de tránsito post-mortem, de metempsicosis, dirigida hacia la tierra perdida.³⁴⁰ Por ello, la persona que se suicidaba con esta idea no sufría una muerte del todo intranquila, sino que insertaba su corporalidad en una lucha por la libertad, la cual se concretaba con su muerte.³⁴¹ Si viésemos esta imagen del suicidio como una muerte

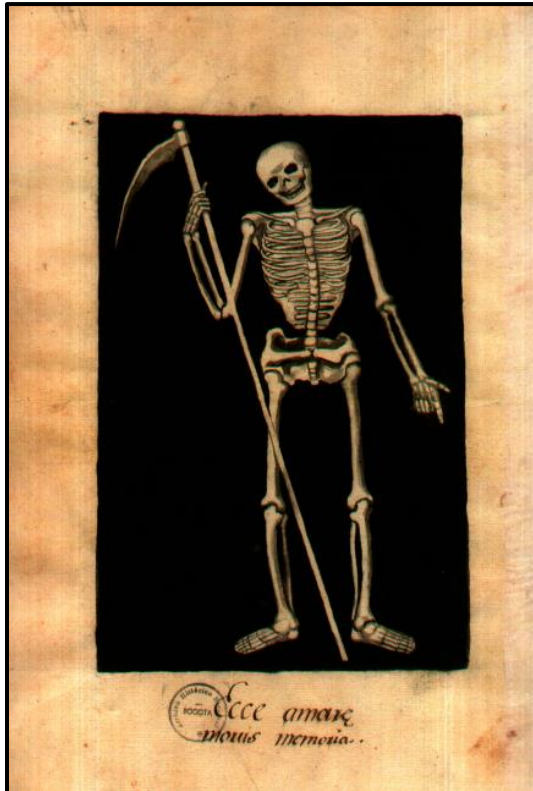
³³⁷ Dorlin, Elsa. “Les espaces-temps des résistances esclaves : des suicidés de Saint-Jean aux marrons de Nanny Town (XVIIe-XVIIIe siècles)”. *TUMULTES*, No. 27, 2006, p.41.

³³⁸ *Ibid.*, p.43.

³³⁹ Malvido, Elsa. “El suicidio entre los esclavos negros en el Caribe en general y en el francés en particular Una manera de evasión considerada enfermedad, siglos XVII y XVIII”, *Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre (TRACE)* 58 (Diciembre 2010): pp. 113-124.

³⁴⁰ Tardieu, Jean-Pierre. “La «métempycose» des esclaves noirs aux Amériques espagnoles (XVIe - XVIIIe siècles)”. *Outre-Mers. Revue d'histoire*, Année 2007, 356-357, pp. 195-209.

³⁴¹ Claramente, esta afirmación no cobija a todo tipo de suicidio, sino al entorno particular al que aquí nos estamos refiriendo. Como dice Roger Bastide, cuando escribe precisamente sobre los casos de suicidios de personas esclavizadas en Brasil: “Aussi ici encore un même geste [le suicide] ne se comprend qu'à travers des symboles qui sont à la fois sociaux et individuels, et qui suivent la ligne de l'assimilation de l'individu à une culture.” Bastide, Roger. “Le Suicide du Nègre Brésilien”, en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol. 12, 1952, págs. 82 - 83. Por ello mismo, no podemos decir que en



182 – Archivo General de la Nación. *Causa mortuoria de Tomasa Laines* (1806 - 1807). Fondo: Negros y Esclavos. Archivo Histórico de Antioquia. Legajo: 7 Folio: 823-958.

únicamente intranquila, ¿no estaríamos cediendo nuestra mirada a la perspectiva católica-esclavista, la cual condenaba el suicidio de los esclavos y, para evitar esta práctica, se apresuraba a convertirlos al cristianismo para evitar su muerte, es decir, para evitar la pérdida de mano de obra esclava?³⁴² ¿No puede sentir algo *tranquilizante* en la muerte de esta persona que se niega a ser esclavizada? Pues, en el caso contrario, es decir, de vivir en esclavitud, ¿no se estaría aceptando dócilmente la vida en la muerte social, es decir, una vida sin derechos, sin libertades políticas, que sólo espera la muerte? Una vida así de vacía, ¿no será el triunfo de la muerte? Quizá sea este el mensaje de un curioso dibujo sobre la muerte, en la “Causa mortuoria de Tomasa Laines” [ver imagen 182], donde, al final, se hace referencia a la “temeridad de sus esclavos al pretender olvidar la idea de la muerte: «en esta vida pasémoslo bien, que en la otra ninguno nos ve».” Este es el triunfo de la muerte que no tiene futuro: la muerte en fondo negro y sonrisa sardónica, que niega toda

posibilidad de regreso a África: no hay que suicidarse, porque no hay nada luego de la muerte, luego de ella “nadie nos ve” ni vemos a nadie.

Ya es tiempo de concluir y me pregunto: ¿qué se lleva la mirada luego de esta *patoscopia*? Luego de haber recorrido muchas imágenes de cadáveres, ¿qué queda? ¿Nos quedamos con la confusión final, en la cual lo tranquilo y lo intranquilo parecen desaparecer de la imagen, para ubicarse únicamente en la interpretación que hacemos de ellas? ¿No hay tranquilidad o intranquilidad por fuera de nuestra mirada que interpreta? ¿Qué significa una imagen de la *muerte tranquila*? Antes de responder, demos un paso atrás y veamos la generalidad de este capítulo. ¿Qué sucedió aquí? Hagamos una recapitulación de las diversas actitudes sobre la

toda situación, el suicidio y su gestualidad ha de entenderse como un hecho intranquilo, sino que primero es preciso ver el contexto en el cuál este ocurre.

³⁴² “Así, antes de embarcar, los esclavos eran bautizados una primera vez; al desembarcar, se le pedía al más anciano del grupo establecido que los convenciera en su lengua de la ventaja de aceptar el bautismo, porque, al convertirse al catolicismo, tendrían temor de suicidarse; también les hacían entender que esa religión les serviría como consuelo para soportar su nueva situación” Citado en Malvido, Elsa. Op. Cit., p.120.

muerte que, en imagen, hemos estudiado: 1. Imagen de la muerte que sueña y/o que oculta algunos aspectos de la muerte (bien la gestualidad intranquila del cadáver, bien a los mismos cadáveres); 2. Imagen que protesta contra la muerte (fotos de Floro Piedrahita y caricaturas); 3. Imagen que muestra a la muerte como espectáculo (fotografías de la Gripe Española); 4. Imagen que representa la celebración sobre la muerte (baile del angelito); 5. Imagen que muestra la muerte buscada (suicidio); 6. Imagen de la muerte en vida (dibujo de la causa mortuoria). Claramente, esta breve enumeración no busca encasillar todas las posibles ramificaciones de las imágenes sobre la muerte, pese a ello, sí creo que da una *imagen general* mucho más fiel a la complejidad de esta relación imagen-muerte, que aquella desplegada en el binomio: muerte tranquila – muerte carnal. Es fundamental tener en cuenta que esta enumeración es apenas descriptiva y no toma una posición moral sobre cada una de estas actitudes. En un momento pudo haberse pensado que la *muerte tranquila* era una forma opresiva de mostrar la muerte, pues encarnaba los privilegios de ciertos sectores de la sociedad; del otro lado, la *muerte carnal* pudo haberse entendido como una forma liberadora de estos marcos privilegiados, al enfrentar la realidad desde un *pathos* crudamente honesto. Dada esta contraposición, una visión puede arriesgar: entonces la muerte tranquila es mala y la muerte carnal es buena, ella es la sincera, la que hemos de mostrar. Pero ello no es así pues, como he repetido, el problema no yace tanto en la imagen en soledad como en su función; así, Floro Piedrahita puede mostrar la muerte intranquila de un obrero, pero la imagen de una muerte tranquila (ojos y boca abierta, etc.) puede servir para ridiculizar, como hizo el ejército al fotografiar el cadáver de Camilo Torres Restrepo, desaparecido de manera vil hasta el día de hoy.

No debemos pensar que cada actitud de la muerte aquí delineada tiene una sola función, sino que ella se abre a diferentes funciones posibles, desplegando diversas polaridades y contrastes. Así como la opresión no sigue un solo camino, las luchas de liberación tampoco, y a veces una imagen de muerte intranquila puede ser más opresiva (en términos de afirmar la muerte contra la pluralidad de las luchas sociales, por ejemplo) que la muerte tranquila. Entonces, cada uno de estos seis aspectos está abierto a polaridades en cada uno de ellos, pero aquí no termina la riqueza, pues estos aspectos entran en relación entre sí. Tomemos por ejemplo una relación: 1. Muerte tranquila y 6. Muerte en vida, es decir, entre el primer y el último aspecto. Esta relación nos muestra que ciertas funciones de la imagen de la muerte tranquila buscan preservar una muerte en la vida, es decir, una vida sin derechos, desencantada, que acepta toda clase de violencias. Por ejemplo, la imagen de los angelitos muertos no sólo nos muestra una imagen

familiar, sino toda una aceptación social sobre graves problemas de mortalidad infantil, edulcorados bajo la imagen del angelito. También, el hecho de que las imágenes de muertes tranquilas u ocultas hayan sido las imágenes privilegiadas en nuestra memoria visual, pudo haber causado una ruptura de simpatía y sentimiento solidario con las personas que morían *por fuera* de este privilegio. Podemos simpatizar con la muerte de Silva porque vemos su rostro muerto, pero no tenemos una imagen así de los asesinados en la Masacre de las Bananeras para sentir una simpatía y una empatía similares.

El que no haya estas imágenes no sólo empobrece nuestros archivos, sino que mutila nuestra actitud emocional hacia el pasado: con unos muertos empatizamos a través de su imagen, a los otros sólo los podemos sentir a través de los documentos escritos. Y esta limitación en nuestro sentir no sólo aplica para el pasado; ella no puede ser menospreciada como una posible causa de la continuación de nuestro conflicto armado. El hecho de que no haya habido imágenes de personas muertas en guerras civiles y masacres, y sólo haya habido ruinas y cifras, puede ser una de las causas de la normalización de la muerte en este país. Ahora, esta no es una afirmación causal de: a más fotos de muertos, más sensibilidad social y menos guerra. Para nada, no hablo aquí de este tipo de cadenas causales, sino de un reconocimiento de la potencia de las imágenes, las cuales han desatado férreas protestas contra otras guerras, como sucedió con las protestas contra la Guerra de Vietnam, las cuales tuvieron como uno de sus factores posibilitantes las crueles imágenes televisivas, transmitidas desde el frente e introducidas en la intimidad del hogar.³⁴³ En el caso colombiano, todo el ejercicio de mostrar la identidad de las personas asesinadas y de sus asesinatos, durante el Paro Nacional en Colombia, entre 2019 y 2021, fue un innegable factor movilizante. Estas protestas no sólo son recordadas por sus pliegos petitorios, sino sobre todo por los rostros de Dilan Cruz o Lucas Villa. De la misma manera, la fuerza emotiva para protestar contra los asesinatos de líderes y lideresas sociales no se basa únicamente en una cifra siempre creciente, sino en las imágenes de las muertes y las luchas vivas de estas personas, como sucedió con María del Pilar Hurtado y Cristina Bautista. De ellas tenemos sus imágenes, ellas conforman su recuerdo.

³⁴³ Como dice Susan Sontag: “La guerra que Estados Unidos llevó a cabo en Vietnam, la primera en ser atestiguada [witnessed] día tras día por medio de las cámaras de televisión, introdujo al frente casero [home front] en una nueva tele-intimidad con la muerte y la destrucción.” Sontag, Susan. *Regarding the pain of the others*. Op. Cit. p.21.

La disputa política y ética por otro tipo de imágenes sobre la realidad de las muertes en Colombia no sólo yace en las muertes de personas, sino en la complejidad de las prácticas funerarias. El que hasta el día de hoy se siga celebrando el gualí o el chigualó en algunas poblaciones negras del Chocó y el Cauca no es solo un dato de estudio antropológico, sino la evidencia de una resistencia contra la desaparición de otras formas de ritualizar la muerte, más allá de las aceptadas por los discursos de la “higiene” y el catolicismo. Hay otras maneras de construir la experiencia social de la muerte, otras maneras de sentir la muerte y de crear imágenes sobre ella. Por ello es terrible la desaparición de estos otros rituales fúnebres, pues se estaría imponiendo una *homogeneidad ritual* sobre la muerte, la cual sigue los preceptos de la institucionalidad que, como se ha visto, privilegia las imágenes de ciertos sectores sociales. Porque la muerte y la forma de morir no están por fuera de los procesos de discriminación y asimilación forzada. Roger Bastide muestra el caso de las tasas de suicidios hombres en Brasil a finales del siglo XIX, y cómo las formas del suicidio están condicionadas por el color de piel: los blancos tienden a matarse con arma de fuego, pues tienen más posibilidades de entrar a los círculos industriales de trabajo, mientras que los hombres negros seguían privilegiando el ahorcamiento, dado el carácter empobrecido y semi-rural de sus condiciones de vida. Sin embargo, los mulatos, que tienen mayores posibilidades de movilidad social que los negros, tendían a asimilar los modos de suicidio de los *privilegiados*, es decir, a matarse con armas de fuego o envenenamiento. Esto lo llama Bastide una “voluntad de asimilarse a cierto tipo de civilización [organizada jerárquicamente a partir del color de piel], la voluntad de «faire blanc».”³⁴⁴ Entonces, los rituales funerarios de ciertas poblaciones negras no sólo son una curiosidad, sino un verdadero proyecto de resistencia contra las fórmulas normalizadas en las ciudades, a partir de los rituales institucionales configurados desde este *faire blanc*. Y este tipo de resistencia es diferente pero solidario a aquel que muestra la crueldad de la violencia contra las personas que protestan en Colombia, desmintiendo las negaciones y las cifras que provienen de los entes oficiales. Por ello, creo que es válido seguir criticando el hecho de que la forma en que hablemos de los Falsos Positivos o las masacres paramilitares, por ejemplo, sea sólo desde las imágenes que nos muestran los medios de comunicación y las instituciones del Estado. Las tejedoras de Mampuján, quienes tejen la memoria de la violencia, son otra forma de lidiar con la imagen de la muerte, desde otra perspectiva de resistencia contra el olvido y la negación. Estas imágenes nos abren otras posibilidades de sentir, otras perspectivas desde donde mirar,

³⁴⁴ Bastide, Roger. Op. Cit., p.85.

que no encarnan los intereses de los sectores privilegiados por la clase, el color de piel o el género.

Si bien las nociones que afirmaban la *normalidad* o *naturalidad* de la familia compuesta por un hombre, un mujer y los hijos; o aquellas que afirmaban lo mismo sobre el esquema binario *sexo-género*, y el condicionamiento del *deseo natural* (mujer por hombre, hombre por mujer), han sido confrontadas y agrietadas en Colombia, a partir de excelentes estudios y eficaces luchas políticas, la muerte sigue siendo entendida como una experiencia *natural*, propia de la *existencia humana*, sobre la cual no podemos hacer nada. Todas las personas mueren igual, así dictamina la naturaleza. Si bien ha habido rigurosos estudios sobre los rituales y procedimientos de la muerte en pueblos negros e indígenas de Colombia, estos estudios no han salido hacia una confrontación política, que vaya más allá del estudio de unas comunidades precisas. Creo que es fundamental disputar la noción de una muerte como algo que siempre pasa igual (toda persona deja de respirar, se enfría, la entierra, etc.), y, para ello, considero que el estudio de las imágenes de la muerte está a la base. Como se pudo ver a lo largo de toda la tesis, no hay una sola forma de asumir la muerte ni de construir rituales sobre ella. Tampoco hay una sola forma de conceptualizar sobre ella, pues el esquema de pensamiento cambia si aceptamos o negamos una vida *más allá*. Como todo hecho social, la muerte, así como las diversas manifestaciones de la vida, está abierta a nuevas interpretaciones y acciones. Estoy seguro que no debemos aceptar de una manera pasiva la presentación de la muerte en cifras o bolsas, en noticias marginales y personas olvidadas: podemos hacer algo y un buen comienzo es criticar y analizar las imágenes de la muerte, para ver su diversidad y las resistencias que ha habido.

La muerte no se escapa de la historia, no siempre se ha muerto igual, no siempre se ha sentido lo mismo sobre ella y no siempre se ha presentado la muerte con las mismas imágenes. Esta apertura a las historias de los rituales, los sentimientos y las imágenes de la muerte es particularmente necesaria en Colombia, donde parece que, en las ciudades adonde no llega el conflicto con toda su crudeza, hemos normalizado morir y ver morir. Es tal la cantidad de personas asesinadas que parece que nuestros sentimientos se atrofiaron. Quizá presentar otras imágenes y otras perspectivas sobre ellas nos pueda llevar a asumir otra posición de las muertes que suceden en el presente. De esta manera, la labor que se nos presenta es profundamente ética: abrir las imágenes de la muerte, ver sus inversiones, sus cambios y contextos, para sentir la complejidad que en ellas vive y no aceptar la fórmula fría de las cifras o los ocultamientos, o la *naturalidad* de las muertes que duermen tranquilamente. La muerte es un fenómeno

político, no tiene una forma *natural* de ser sentida o experimentada. Abrir la muerte a la historia y la disputa política es abrirla también al asombro; por ejemplo, en el caso colombiano, asombrarnos que no hay una serie de imágenes fotográficas sobre muertes causadas por represión de la policía y el ejército sino hasta ¡1927! Para la construcción de un país sin guerra, es necesario que no sólo simpaticemos con unos muertos tranquilos. Quizá la mejor manera de perpetuar la muerte es decir que en Colombia sólo se muere de manera feliz. Es decir, es necesario mirar lo que parece obvio, pero no lo es; mirar que ha habido muertes dolorosas en el país. Y este estudio del dolor, a su vez duele. Ver la muerte más allá de la tranquilidad es una visión dolorosa e incómoda, que arde en la memoria.

“Si nos quedamos callados nos matan, y si hablamos también, entonces, hablamos.” Estas fueron las palabras de la gobernadora indígena Cristina Bautista Taquinás de 30 años, antes de ser asesinada en una masacre donde también murieron cuatro guardias indígenas, en la vereda La Luz, a dos kilómetros de Tacueyó, en el Cauca, el 29 de octubre de 2019. Al parecer los asesinos fueron las mal llamadas “disidencias de las Farc”, que no son sino grupos de actuar narcotraficante y paramilitar. “Entonces hablamos”... es decir, entonces no aceptamos pasivamente la muerte, si morimos, moriremos alzando la voz. Entonces hablemos, entonces mostremos y critiquemos, busquemos los ecos que han querido acallar, las muertes *tranquilizadas* por el olvido, por la negación de sus imágenes. Colombia no está destinada a aceptar y a dejar pasar la muerte, no es que “la vida sea así”, no es que “este país nunca cambia”, no es que “así es Colombia” o que “a todos nos llega la hora”. ¡No! ¡No es así! Siempre podemos desplegar en creativities que rompan con esta muerte normalizada, con esta paz de los sepulcros, con esta muerte blanqueada. Si la vida implica la muerte y luchamos por formas diferentes de vivir, entonces debemos luchar también por otras maneras de morir, más allá de la impuesta por la guerra, la lógica cristiana, el patriarcado y el racismo. Esta lucha implica incomodidad, implica enfrentarnos a imágenes dolorosas, pero que pueden ayudarnos a conformar una forma de sentir la muerte, que implica una defensa de la vida plural, exuberante, que rompa con los límites fijos que se dicen “naturales”.

Que nos duela la muerte, pero que no nos inmovilice ese dolor. Que nos duela, sí, pero que nos duela para abrazar la vida en su diversidad, en su vivir exuberante, en su vivir sabroso.

0. Conclusión: en búsqueda de un pasado que no llega

“Se pregunta si se debe amar. Eso no se debe preguntar, se ha de sentir. No se delibera sobre ello, se ha de sentir arrebatado, y se tiene el placer de engañarse al consultar sobre ello.”

Blaise Pascal³⁴⁵

“Y si algunas de estas páginas parecen crueles, piensen que no las he recogido para complacerme morbosamente con unas imágenes crueles, sino para demostrar cómo es posible, a través de las más dolorosas experiencias, llegar a una suprema y libre consciencia de sí mismo, del propio pueblo y del propio tiempo.”

Curzio Malaparte³⁴⁶



183 - Joven guerrillero de las Farc-Ep. Zona de Distensión, 2001. Archivo Familia Martínez Bejarano.

A finales del año 2001, mi padre, como periodista, visitó la Zona de Distensión de San Vicente del Caguán, en el marco de los Diálogos de Paz entre las Farc-Ep y el gobierno de Andrés Pastrana. De ese viaje yo no tengo memoria, salvo un fugaz gesto de mi mamá, una tarde frente al viejo televisor abombado de marca Panasonic, diciendo “¡mira a tu papá!” Estábamos viendo la transmisión de *Inravisión* por el Canal 11 y, pese a esas palabras, yo sólo recuerdo una rápida panorámica de blancas sillas Rimax y el sol naranja sobre el tapete de mi sala. Pocos y poco llamativos son los recuerdos de mi padre sobre esa visita a la Zona: un jeep, calor, un armadillo, ciudadanos posando con fusiles y sonrisas, dejando en fotografía un feliz recuerdo de la guerra en Colombia. En medio

de la escasez de narraciones, siempre me ha sorprendido la pervivencia de dos imágenes en mi memoria, que vuelven cada vez que rememoro este fracasado episodio de la historia del país. Ambas son fotografías tomadas por mi padre. La primera es de un joven guerrillero de las Farc:

³⁴⁵ Pascal, Blaise. “Discours sur les passions de l’amour”, en *Oeuvres Complètes* Tome Deuxième. Hachette, Paris, 1871, p.50.

³⁴⁶ Malaparte, Curzio. “Prefacio a la primera edición italiana” [1937], *Sangre*, Ediciones G.P., Barcelona, 1967, p.394.



184 – Iván Ríos. Zona de Distensión, 2001. Archivo Familia Martínez Bejarano.

una gorra con camuflaje tapa sus ojos, asumimos que mira al horizonte [ver imagen 183]. Parece sonreír, está tranquilo. Su brazo izquierdo está abajo, mientras el derecho sube y se apoya en la rama de un árbol joven, del cual el guerrillero aprovecha su sombra. Medio oculto tras este brazo, cuelga del hombro el fusil. El paisaje es caluroso, el muchacho descansa bajo una de las escasas sombras de los llanos del Caquetá. Al fondo vemos los inicios de la selva. La segunda foto es de otro joven guerrillero, esta vez con un nombre preciso: Manuel de Jesús Muñoz Ortiz, más conocido como Iván Ríos [ver imagen 184]. Le vemos conversando con un hombre desconocido, tras una fila de sillas Rimax, delante de una superficie blanca. Está en un lugar cubierto, aireado, posiblemente en horas de

la mañana. Tiene el uniforme de la guerrilla, con su brazalete con los colores de la bandera a un lado y, al otro, el escudo de las Farc-Ep. Al costado izquierdo de la fotografía vemos una cámara de televisión de Inravisión. Vemos claramente su mano derecha, mientras su mano izquierda está oculta. Para ese entonces, Iván Ríos era uno de los delegados de la guerrilla para organizar los Comités Temáticos de los diálogos de paz; también coordinaba la entrada de las y los periodistas a la Zona.

Dos fotografías, dos hombres jóvenes, dos guerrilleros. Son dos imágenes tranquilas, donde se mira y se descansa. Pero hay algo, ¿qué es eso que inquieta?, ¿qué perturba?, ¿dónde está la presencia que desmiente la tranquilidad? No es algo en la imagen lo que impide que ellas sean imágenes descansadas; la inquietud yace en lo que *ya sé*, aun antes de ver la imagen. Ya sé lo que sucederá: la ruptura de los diálogos, los años más sangrientos de la guerra, la mal llamada Seguridad Democrática y el infame asesinato de Iván Ríos. Todos estos fantasmas que se ubican en el futuro de estas imágenes no pueden desaparecer cuando las veo. Es como ver las fotografías de un Jorge Eliécer Gaitán confiado y cansado, optimista, la mañana del 9 de abril de 1948. No vemos esta confianza sino en contraste con lo que sucederá horas después. El futuro modifica nuestra mirada, también el pasado, pues la vida de ambos jóvenes en la guerra, que ya venía siendo particularmente cruel, es otro fantasma que acorrala la tranquilidad. Ya había pasado la masacre del Salado, todavía tenía que suceder la masacre de Bojayá. Pero estos



185 - Caracol Televisión, emisión del 3 de marzo del 2008.

fantasmas no son ilusiones, son carne, carne muerta que vive en la imagen. El 3 de marzo de 2008, alias “Rojas”, uno de los guardaespaldas de Iván Ríos, lo asesina de un tiro en la cabeza y le corta la mano derecha. Se entrega al ejército con la mano del jefe guerrillero, para así reclamar la recompensa de 5.000 dólares que prometía el gobierno de Álvaro Uribe. A raíz de este hecho, en Colombia se levanta el siguiente dilema

moral: “¿se ha de pagar esta gran cantidad de dinero a un ex-guerrillero que cometió semejante acto de salvajismo?” Para los sectores más retrógrados de la derecha, la respuesta era clara: alias “Rojas” había seguido la política del gobierno de entregar a los jefes terroristas, había hecho un favor a la patria y debía ser recompensado, pues, de lo contrario, la política de recompensas se vería seriamente afectada. Así reportó el diario *El Espectador* las humanistas ideas del futuro Nobel de Paz: “El ministro de Defensa, Juan Manuel Santos, dijo que el Gobierno pagará la recompensa al guerrillero que asesinó a Iván Ríos, miembro del secretariado de las Farc, y a varios campesinos que dieron información sobre su ubicación.”³⁴⁷ Años después, “Rojas” irá a la cárcel, en una condena de 18 años, por haber asesinado a Iván Ríos; de ellos pagó 8, por beneficios de Justicia y Paz. Pese a esta rebaja, la condena no deja de ser curiosa, si tenemos en cuenta que crímenes contra guerrilleros, como este e incluso más atroces, han representado condecoraciones para los militares.

En el contexto del asesinato de Iván Ríos, los medios de comunicación no se quedaron atrás en esta campaña “a favor de la vida” y presentaron, en horario familiar, las fotografías del cadáver del guerrillero. Ya antes habían mostrado al cadáver de Raúl Reyes, como después mostrarán el del Mono Jojoy y Alfonso Cano. *Caracol Televisión*, en su emisión del 3 de marzo del 2008 [ver imagen 185], pavonea su primicia con el título: “Primeras imágenes de alias Iván Ríos, muerto por otro guerrillero”, mientras la voz del periodista Jorge Alfredo Vargas habla del “cuerpo del subversivo”, y de cómo “el cuerpo de este miembro del Secretariado de las Farc ya fue puesto a disposición de la Fiscalía para los exámenes que las autoridades requieren realizar, antes de ser sepultado. ¡Primeras imágenes de Iván Ríos muerto por otro guerrillero!” Primeras

³⁴⁷ “Pagarán recompensa a Rojas, hombre que mató a Iván Ríos”, *El Espectador*, 14 de marzo de 2008.

imágenes, que eran las últimas. El rostro vivo que veíamos en la fotografía de la Zona es ahora un rostro muerto, con un punto en la frente. La mano, que Rojas corta y guarda en su bolsillo —así como hacían los guerreros en cuentos medievales con las lenguas de dragones, para presentar ante el rey y reclamar la recompensa—, esa mano, que veíamos viva en la foto de la Zona, aquí desaparece; ambos brazos se esconden en la bolsa blanca, que se abre para mostrar el regalo, la comida, la recompensa a las fieles cámaras de televisión. Y esas cámaras llevarán el cadáver a la comodidad de su hogar, al dormitorio del niño, a la cena familiar, a la abuela que la tienen relegada a ver televisión hora tras hora. El enemigo de la selva ahora se lo sirven cómodamente en su cálida casa, para que comprueben la calidad del producto, para que ya no teman más. Pero ¡cuidado!, no se dejen confundir, porque ese cadáver sigue siendo peligroso, por eso hay que abrirlo y enterrarlo cuanto antes, y mientras eso no pase, ha de estar envuelto en la bolsa, rodeado de soldados en un helicóptero de guerra. El cadáver sigue siendo un cadáver *enemigo*, hay algo en este cuerpo que debe seguir siendo combatido. Y el combate se da tanto en los tiros (shots), como en los disparos (shots) de las cámaras.

En términos de imagen de la muerte, este tipo de cadáveres fueron los que alimentaron la mirada de mi generación. Las personas que vivimos la niñez y la temprana juventud a finales de los 90 y comienzos de los 2000, en Colombia, los solemos tener presentes a la hora de recordar la guerra en el país.³⁴⁸ Por ello, el objeto de mi tesis puede llegar a ser cuestionable. “¿Para qué seguir recalando en imágenes de cadáveres?, ¿eso no significa seguir la estrategia del ejército, el gobierno y los medios de comunicación? ¿Para qué reiterar la muerte, el dolor, los cadáveres que tantas veces hemos visto? ¿No está Colombia cansada de tanta muerte? ¿No sería mejor concentrarse en lo *bueno* de este país: en su gente feliz, sus hermosos paisajes y su realismo mágico? Al fin y al cabo, ya las imágenes reales de la muerte las presentaron los medios de comunicación, dejemos las cosas como están, ¿no?” Y yo diré: No. En primer lugar, ignorar la tragedia del país, para concentrarnos en una “actitud positiva”, no es sino una contribución a la perpetuación de la guerra. Mirar hacia otro lado, dejar que los muertos entierren a sus muertos, ha generado una insensibilidad respecto a nuestra realidad, un olvido de nuestro presente y nuestro pasado, una aceptación pasiva de la guerra. Y cuando hablo de guerra no solamente me refiero a los combates y a las personas muertas; toda la vida social se ve perturbada por el

³⁴⁸ Mostrar los cadáveres de guerrilleros muertos como si fuesen trofeos es una práctica que llega hasta nuestros días, como vemos la siguiente nota del periódico *El Tiempo*: “Exclusivo: estas son las primeras fotos de la muerte de alias Romana”, *El Tiempo*, edición digital, 10 de diciembre de 2021. <https://www.eltiempo.com/justicia/conflicto-y-narcotrafico/muerte-de-romana-las-primeras-fotos-de-caida-del-disidente-de-farc-637770>. (28/09/2022).

conflicto armado, pues, usando palabras de Simone Weil, aquí experimentamos, aunque no queramos saberlo, “toda una vida determinada por la irrealidad de un acto de guerra.”³⁴⁹ Y parte de esta irrealidad, en Colombia, se ha desarrollado a partir de asumir que la imagen *oficial* es la imagen *real* y *completa* de los distintos conflictos sociales y armados. En el caso de las imágenes de mi Tablero, creer que la complejidad de la Guerra de los Mil Días, por ejemplo, se limita a un conjunto de calaveras, es perder de vista todo el dolor de los cuerpos en esta guerra; asumir a Monseñor Herrera Restrepo sólo desde su tranquilidad, ocultaría todo el papel que tuvo en la justificación religiosa de unas Fuerzas Militares defensoras de la religión, amparadas en su “Fe en la causa”. Las imágenes del Tablero están inspiradas a partir de un “silencio visual”,³⁵⁰ acallador de gritos y llantos. Son imágenes tranquilas, quietas, frías, no para llorar sino para tranquilizarnos. En este caso, necesitamos mostrar el grito, la carne que sufre. Por el contrario, frente a las imágenes de los medios de comunicación sobre los guerrilleros muertos, la estrategia sería la inversa: mostrar la complejidad de su vida, más allá de su papel como victimario o trofeos de guerra. Por este motivo, el modo de entender las imágenes de esta tesis no es siempre extrapolable, de manera directa e inmediata, a otros momentos de la vida de las imágenes en Colombia. A veces el acto subversivo yace en desplegar la gestualidad del dolor, a veces en lo simple de una sonrisa y una conversación. La guerra tiende a imponer imágenes lisas, homogéneas, unidireccionales; el problema sería buscar el detalle que nos permita huir de dicha homogeneidad.

Los caminos de esta fuga son múltiples. Como se pudo observar en la tesis, muchas fueron las imágenes usadas y diversas sus fuentes. Sin embargo, esta multiplicidad no quedó clausurada, dado que hay más lugares para estudiar la imagen de la muerte entre 1730 y 1937, que no entraron en mi investigación. Hagamos un breve recuento de lo que faltó: los archivos de la esclavitud en Colombia: la descripción de las penas de muerte y las torturas a las que eran sometidas las personas esclavizadas; las crónicas de indias y las narraciones de pueblos indígenas sobre los diversos tipos de violencias a los que han sido sometidos;³⁵¹ los espacios de iglesias, conventos y claustros, donde se convive o se prohíbe la convivencia con tumbas,

³⁴⁹ Weil, Simone. *La connaissance surnaturelle*. Gallimard, Paris, 1950, p.23.

³⁵⁰ Expresión tomada de Lispector, Clarice. “Brasilía”, en *Cuentos completos*. Fondo de Cultura Económica, México, 2022, p.428.

³⁵¹ Una interesante serie de relatos indígenas, sobre todo de la tradición Kogui, donde se relacionan las labores misioneras cristianas con actos de canibalismo y muerte, se encuentra en el libro: *Literatura aborigen colombiana*. Niño, Hugo (editor). Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1973.

cráneos e imágenes de personas muertas;³⁵² las condenas contra los comuneros en la Colonia, particularmente las órdenes para repartir los trozos del cadáver de José Antonio Galán (1749 – 1782); las imágenes y las narraciones sobre las personas muertas durante las Guerras de Independencia, sobre todo a partir de la llamada Guerra a Muerte de Simón Bolívar (1813); las pinturas históricas sobre estas guerras;³⁵³ las narraciones, algunas de ellas quizá todavía sigan en manuscritos, sobre las guerras civiles del siglo XIX; las fotografías sobre el fusilamiento de Victoriano Lorenzo (1867 – 1903);³⁵⁴ los archivos de las violencias cometidas por las misiones cristianas y católicas, por ejemplo en la Costa Caribe, el Urabá o Putumayo; los archivos fotográficos sobre el etnocidio cometido por la Casa Arana; los muertos causados por los avances del “progreso”, como el caso de los accidentes de la SCADTA;³⁵⁵ las luchas sindicales por las condiciones de higiene en su trabajo, sobre todo el Sindicato de Destazadores del Matadero Municipal de Bogotá;³⁵⁶ archivos propios de los sindicatos, que todavía no hay sido estudiados a fondo; los funerales de Gonzalo Bravo Pérez de 1929;³⁵⁷ las fotografías, la película y los relatos sobre la Guerra contra el Perú (1932 – 1933); la muerte de Carlos Gardel

³⁵² Sobre este tema ver: Cardona Saldarriaga, Álvaro y Sierra Varela, Raquel “Salud pública y prohibición de enterramientos en las iglesias en la Nueva Granada a finales del siglo XVIII.” *Gerencia y Políticas de Salud*, 7(14), 2008, pp. 54 - 72. Un estudio más amplio se encuentra en: Cardona, Álvaro; Sierra, Raquel; Serrano, Laura y Agudelo Felipe. *Cadáveres, cementerios y salud pública en el virreinato de Nueva Granada*. Universidad De Antioquia, Grupo de Investigación Historia de la Salud, Medellín, 2007.

³⁵³ Sobre todo las pinturas de Pedro José Figueroa (1770-1836) y José María Espinosa (1796 – 1883).

³⁵⁴ Victoriano Lorenzo fue un indígena, guerrillero, liberal y el último fusilado de la Guerra de los Mil Días. Fue muerto en Panamá, antes de su separación de Colombia, por el gobierno conservador. Sobre su fusilamiento hubo un amplio reporte fotográfico el cual, lastimosamente, carece de información precisa sobre los medios de publicación y los posibles autores. Intenté obtener información de estas fotografías enviando correos electrónicos a la Biblioteca Nacional de Panamá y al Archivo Nacional de Panamá, pero no obtuve respuesta. En las bibliotecas y archivos en Colombia es poca la información sobre Lorenzo, apenas algunos libros biográficos, pero no hay rastro de las fotografías al momento de su muerte.

³⁵⁵ Un estudio preliminar de este caso lo encontramos en: Castro-Gómez, Santiago. *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Universidad Javeriana, Bogotá, 2009, pp.86 y ss.

³⁵⁶ El Archivo de Bogotá conserva una interesante correspondencia de este sindicato, dirigida al Concejo Municipal de Bogotá, donde exponen sus precarias condiciones laborales, así como los riesgos a los que están expuestos por trabajar con cadáveres. Hasta el día de hoy, ese archivo no ha sido estudiado, por lo que he visto. Respecto a la ubicación de estos documentos en el Archivo de Bogotá, ver la colección de folios *Memoriales y Notas año 1938*, Signatura Topográfica Archivo de Bogotá: 001.0214.01.001; documento 2635 (numeración en lápiz rojo).

³⁵⁷ Además de los registros de prensa sobre este evento, el Patrimonio Fílmico Colombiano conserva la grabación que los hermanos Acevedo hicieron sobre el funeral de Bravo Pérez, en un film de 35mm, conservado con el número de registro: ACEV 275080.

en Medellín (1890 – 1935); los registros que pueda haber en hospitales, funerarias,³⁵⁸ medicina legal, cementerios y algunos ministerios, respecto al tratamiento de la muerte; archivos testamentarios. El trabajo que queda es bastante largo. Pese a ello, considero que las bases han sido puestas, y la metodología heredada de Warburg y Zalamea arrojó frutos promisorios. Frutos que, en todo caso, no pueden dar una falsa noción de confianza y *tranquilidad* en este proyecto, pues la misma estructura también presenta falencias importantes: un enfoque de género y anti-colonial, que mire y sienta desde una perspectiva diferente a la de la teoría europea blanca, debe tener más protagonismo en los futuros estudios que continúen esta senda.

No sobraría recalcar que esta constelación de referencias no busca acumular o demostrar de manera implacable una hipótesis. Por el contrario, a mayor diversidad de momentos y espacios, mayor posibilidad del movimiento de las ideas. Este tipo de movimiento fue una de mis búsquedas en esta tesis:

“El movimiento de las ideas no logra descubrir verdades más que respondiendo a alguna pulsación de la vida interindividual y todo cambio en el conocimiento del hombre tiene relación con una nueva manera, en él, de ejercer su existencia. Si el hombre es el ser que no se contenta con coincidir consigo mismo, como las cosas, sino que se representa así mismo, se ve, se imagina, se da símbolos de sí mismo, rigurosos o fantásticos, está claro que a su vez todos los cambios en la representación del hombre traducen un cambio del hombre mismo.”³⁵⁹

La pregunta por la imagen de la muerte no era, en sí, una pregunta por imágenes, sino por nuevas posibilidades de existencia. Por ello, la base de esta investigación era profundamente ética: ¿cómo vivir sin acomodarnos a las violencias, a las fronteras rígidas, a los dogmas, a lo “natural” de la muerte? Y precisamente la decisión de enfrentarme al tema de la muerte, fue un acto riesgoso: intentar desmitificar aquel final de la experiencia humana, que parece tan homogéneo, tan sólido, tan ahistórico, tan natural, tan sin remedio. Fue una apuesta radical, dolorosa muchas veces, que lidia tanto con un trauma del país (¿cómo sentir nuestras muertes?), como con una íntima inseguridad respecto a la muerte que siempre pesa sobre las personas que

³⁵⁸ Sobre este tema ya ha habido un avance, referido a Bogotá, en el libro: Sánchez Herrera, Juan Carlos. *Del catalfalco al ataúd y a la urna. Cambios significativos en las prácticas funerarias, Bogotá 1910-2007*. Universidad de los Andes, Bogotá, 2009.

³⁵⁹ Merleau-Ponty, Maurice. “El hombre y la adversidad”, en: Merleau-Ponty, Maurice. *Signos*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1964, p.284.

quiero. Tratar de abrir la muerte a una diversidad, a una apuesta ética, a una pluralidad de sentimientos fue tanto un ejercicio social, para encontrar posibilidades de salida a la guerra en Colombia, como un trasegar personal con y contra mis fantasmas íntimos. Ver que hay otras imágenes de la muerte era mostrar que había cambios en la representación y, por ende, en la muerte misma: no es ella un *factum* inamovible.

Para tener una mirada panorámica de lo que fue mi investigación, vuelvo a citar la hipótesis desplegada en la Introducción: “la imagen de la muerte no se da en el aire y de manera ahistórica, sino que responde a unas bases sociales concretas, que suponen una serie precisa de valores morales, religiosos, políticos y culturales, organizados históricamente en la sociedad a partir de ciertos privilegios dados por el color de piel, el género y la clase social.” A lo largo de la tesis, se fue viendo cómo, a partir del estudio de los detalles de las imágenes del Tablero, los documentos sobre ellas y el contraste con sus inversiones, estas bases sociales y valores que se enunciaron en la Introducción fueron tomando cuerpo. Pero, en términos concretos, ¿qué ganó nuestra mirada sobre las imágenes de la muerte luego de este trabajo?, ¿podemos seguir mirando las imágenes del Tablero, o imágenes similares en el mismo contexto histórico, desde una tranquilidad aérea, por fuera de toda conflictividad social? En el caso de mi mirada, la respuesta es: no, algo cambió, una sospecha respecto a la tranquilidad vive ahora tras la piel de la persona muerta que parece dormir, tras el féretro, el polvo y la ruina. Pero esta sospecha no puede quedarse sin un sustento, sino que debe concretarse en algunos puntos más o menos definidos, que nos indiquen de manera clara lo que emergió de esta tesis. Estos puntos, que nos sirven para recordar las peripecias que experimentó la mirada hacia la muerte en mi investigación, serán: a) no hay una imagen normal, natural o inocente de la muerte; a.1) ha habido modificaciones y ocultaciones de cadáveres tendientes a mostrar la buena muerte como una experiencia desde lo blanco, lo tranquilo y lo cristiano; b) esta imagen buena de la muerte ha reforzado ciertas opresiones sociales, por motivos de color de piel, clase social y género; b.1) las instituciones colombianas (iglesia, estado, fuerzas militares, etc.) tienden a mostrar la muerte de sus representados de manera tranquila, mientras ocultan las masacres o asesinatos cometidos contra gente que protesta contra ellas; c) hay una continuidad en la representación de muerte privilegiada como un dormir; c.1) esta muerte como dormir tiene raíces en una concepción cristiana del más allá; d) la imagen de la buena muerte se configura a partir de una moral cristiana que busca condicionar la buena vida; d.1) la mala muerte, a su vez, está relacionada con la mala vida; e) no hay imagen que en sí presente una muerte tranquila o intranquila, para saber ello hemos de investigar su función; e.1) la función de una imagen no

se da únicamente en sus juegos formales íntimos, sino que integra el contexto social y de imágenes, el cual es como la tierra donde la imagen florece.

Los anteriores puntos son como el esqueleto de las transformaciones de la mirada, luego de esta tesis. La carne y el movimiento se dan a partir del carácter histórico y político que tiene la imagen de la muerte. Ella, al ser histórica (no natural, no normal) y política (no inocente) está abierta al cambio; no hay una imposición, por fuera de la historia, sobre una buena imagen de la muerte. Ella responde a diferentes momentos históricos y, en cada uno de ellos, se sitúa en un lugar social más o menos preciso. En el caso de Colombia, vimos cómo las imágenes oficiales de la muerte tienden a individualizar los cadáveres de sus representantes, mientras se ocultan los cadáveres de las personas que no entran en este esquema de privilegios, basados en la clase social, el género y el color de piel. Y esta individualización toma partido por una concepción religiosa concreta: el *más allá* delineado por los rituales y las creencias cristianas; no se explica el cadáver que duerme, sin entender la creencia en que el alma, tras la muerte, despierta en la verdadera vida, que no es carnal. Tampoco se entiende al cadáver intranquilo como una “mala muerte”, sino a partir del sistema de valores cristianos que proscribía el amor a la carne, el querer actuar en este mundo, el deseo de seguir viviendo. La persona desprendida de los bienes de este mundo muere bien (porque descansa de las tentaciones y abraza lo espiritual); la persona que quiere vivir muere mal (porque quiere seguir abrazando lo material). Sin embargo, también se pudo ver cómo esta diferencia entre *mala* y *buena* muerte no era fija, sino que partía del problema de la *función* de la imagen. Desde la mirada que estructura las imágenes del Tablero, morir con los ojos abiertos y en plena calle era una mala muerte; pero esta misma gestualidad deja de tener el carácter peyorativo, cuando se ubica desde la lógica de un sindicalista, que denuncia los asesinatos cometidos por el Estado. Aquí, morir en la calle no es una experiencia propia de la “maldad” del cadáver, sino del régimen que lo asesinó. Por otro lado, los suicidios de las personas esclavizadas tampoco podían situarse, de manera simple, en lo *tranquilo* o lo *intranquilo*, puesto que este acto podía verse bien como un acto desesperado, bien como la esperanza de liberación. Historia, política y función: tres ejes que pluralizan nuestra mirada hacia la muerte, y la sacan del molde rígido de: así se *debe morir*, así se *debe presentar* la muerte.

Estas peripecias de la mirada pueden ser incorporadas en diversos estudios, por ejemplo en la historia del arte o la moral en Colombia. Pero en estos momentos me quiero enfocar en su posible eficacia, desde un punto de vista ético y político. Cuando abrimos la imagen de la

muerte a la historia, la estamos abriendo también a la conflictividad social. Haciendo una gran abstracción, se vio que la tranquilidad en la imagen de las personas muertas era bastante problemática, sobre todo en un país donde la normalización de la muerte ha sido, en parte, una de las razones de la continuidad de la guerra. Sin embargo, ello no nos puede llevar a pensar que, entonces, la muerte intranquila es la buena muerte. No. El giro aquí no era poner lo bueno dónde estaba lo malo y viceversa. Todo lo contrario: la articulación ética respecto a la imagen de la muerte busca mostrar que no hay una sola imagen buena de la muerte, que no debemos imponer un modelo, sea el que sea, que se deba seguir para morir bien. La diversidad de las muertes y las vidas han sufrido una inclusión forzada en la imagen oficial del paradigma de la buena muerte y la buena vida. Contra esta inclusión no se da otra inclusión, quise desplegar una actitud simple: el asombro. Asombrarnos de nuestra realidad de muerte, asombrarnos para no normalizar; mirar las imágenes de la muerte no como algo dado e incuestionable, sino como un terreno de disputa política, donde podemos actuar. Y aún más: asumir a la misma muerte como una experiencia social e histórica, cambiante, sobre la cual puede operar acciones políticas liberadoras. ¿Qué tipo de acciones? No sabría decirlo, mi escritura no buscó definir proposiciones cerradas, sino abrir espacios.

El hecho de que este trabajo trate, en última instancia, sobre ética, más de lo que trata sobre historia o teoría, implica que tenga una conversación constante con la situación actual del país. La decisión de mostrar la diversidad de los dolores en el pasado en Colombia guarda una simpatía con el ejercicio de la Comisión de la Verdad, como sentimos de manera cruda en el discurso que presentó su Informe Final:

“Llamamos a sanar el cuerpo físico y simbólico, pluricultural y pluriétnico que formamos como ciudadanos y ciudadanas de esta nación. Cuerpo que no puede sobrevivir con el corazón infartado en el Chocó, los brazos gangrenados en Arauca, las piernas destruidas en Mapiripán, la cabeza cortada en El Salado, la vagina vulnerada en Tierralta, las cuencas de los ojos vacías en el Cauca, el estómago reventado en Tumaco, las vértebras trituradas en Guaviare, los hombros despedazados en el Urabá, el cuello degollado en el Catatumbo, el rostro quemado en Machuca, los pulmones perforados en las montañas de Antioquia y el alma indígena arrasada en el Vaupés.”³⁶⁰

³⁶⁰ Comisión de la Verdad, Francisco de Roux (director). “El llamado”, en *Convocatoria a la paz grande. Declaración de la comisión para el esclarecimiento de la verdad, la convivencia y la no repetición*. Comisión de la Verdad, Bogotá, 2022, p.12.

Este discurso fue otra manera de romper con la muerte y el dolor como cifra o nombre aislado; quiso presentar, desde el choque emocional, una situación sobre la cual debemos tomar una decisión personal: o apartamos la mirada, o nos decidimos a mirar y a cambiar lo mirado. Esta segunda actitud, que la Comisión de la Verdad aplicó, de manera fragmentaria, a la historia de Colombia desde 1948, yo la apliqué a un período de tiempo anterior, también fragmentariamente. Uno y otro proyecto se complementan y caminan por caminos similares. Ambos plantean la necesidad de escuchar muchas voces, de diversificar lo que nos han contado y mostrado desde la institucionalidad, y de asumir los dolores que quisimos postergar.

Podría decirse que mi tesis *rescató* elementos del pasado... no niego que esta pueda ser una lectura válida, pero mi perspectiva es más radical: yo no rescaté un pasado, por el hecho que, al enfrentarme con la imagen de la muerte, me di cuenta que *no teníamos* pasado. En Colombia no había pasado. ¿Dónde están las imágenes del pasado, sus sentires, sus pieles y dolores? Parece que, como Orfeo, habíamos caminado confiados en que Eurídice nos precedía; sin embargo, al voltear la mirada, no encontramos rostros sino polvo, ruinas y cifras. ¿Qué pasó con el cuerpo?, ¿dónde quedó la vida? Frente a esta ausencia de cuerpos en la historia de nuestros conflictos sociales, se fue imponiendo un futuro asegurado: el de la guerra. Cada generación fue heredando calladamente la tradición de la guerra, pues allí tenían un lugar de comodidad. Un pasado desvanecido, un futuro dictatorial. Toda una atmósfera temporal opresiva, de la cual tenemos que huir, luchando, entre otras cosas, contra idea de que toda muerte ha sido igualmente tranquila y blanca. Hay que abrir la tierra para escuchar otras voces, para salvar el pasado de su desvanecimiento pues, como dice Walter Benjamin: “si el enemigo triunfa, ni siquiera los muertos estarán a salvo [sicher sein]. Y ese enemigo no ha cesado de triunfar.”³⁶¹ Colombia es un terreno fértil para sentir esta idea. Todas las labores investigativas para encontrar fosas comunes, para identificar cadáveres, para ver las verdaderas causas de la muerte, son actividades de gran importancia en la construcción de la paz. La gestualidad precisa de un “falso positivo” es una información vital, para entender cómo su cuerpo fue manipulado, se le hizo seguir un guion, adoptar posturas que no tenía al momento de ser vilmente asesinado. Buscar imágenes de cadáveres y buscar los mismos cadáveres tienen la intención de mostrar la verdad, de poder llorar a nuestras personas muertas, de poblar el pasado que se quiso despoblar.

³⁶¹ Benjamin, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*. En: Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Band I – 2, Suhrkamp, Frankfurt, 1980, §VI, p.695.

Posiblemente, el cuerpo de Camilo Torres Restrepo (1929 – 1966) sea un caso simbólico de este “no estar a salvo” de los muertos. Al ser asesinado por el ejército, ésta institución, conformada por los héroes de la patria, escondió su cadáver. Hasta el día de hoy el cuerpo de Camilo sigue sin aparecer. La verdad de su muerte y de su vida es negada por esta desaparición; no pudimos conocer sus heridas mortales, tampoco las picaduras de mosquitos, las raspaduras por las ramas, la inclemencia del sol y las aguas en su cuerpo, que no estaba habituado al rigor de la guerrilla. La verdad quiso ser desaparecida cuando desaparecieron su cuerpo. Buscar las imágenes de las personas muertas en nuestros conflictos sociales, más allá de las imágenes de “la buena muerte”, implica, como se siente, un compromiso con la verdad y la paz de Colombia. Pero no basta con mostrar la muerte, es necesario sentirla, hacerla carne, no para morir con ella, sino para construir una vida plural, que no permita más esta destrucción de la vida, llevada a cabo por la guerra, fruto privilegiado del modelo social, político y económico que estructura al Estado colombiano y, en general, a todo el sistema capitalista global.

Aun cuando quisieron desaparecer la memoria de Camilo, su vida sigue vive. En esta tesis la muerte no puede entenderse cómo la única presencia cruel y triunfante, que cabalga página tras página. No, en lo profundo debió haber resonado una expresión muy simple: el amor eficaz. Este es quizá el grito, filosófico y ético, más estremecedor que se haya dado en el pensamiento y la acción política y teórica en Colombia. Camilo lo perfila en varios escritos y discursos, y éste se convirtió en un emblema del movimiento camilista. Por esas hermosas coincidencias latinoamericanas, esta misma expresión fue usada, de manera independiente y casi al mismo tiempo, por Clarice Lispector en 1964.³⁶² El contexto es el encuentro con un animal frágil, un pollito, y la reacción ante la pregunta del niño menor: “¿Quieres ser su madre?”:

“Yo dije que sí, con sobresalto. Era la enviada ante aquella cosa que no entendía mi único lenguaje: estaba amando sin ser amada. La misión era falible, y los ojos de cuatro niños esperaban con la intransigencia de la esperanza mi primer gesto de *amor eficaz*. Retrocedí un poco, sonriendo toda solitaria, miré a [olhei para] mi familia, quería que sonrieran. Un hombre y cuatro niños me observaban, incrédulos y confiados. Yo era la

³⁶² La primera referencia que, al parecer, hace Camilo al *amor eficaz* es de 1961: “Por otra parte, el cristianismo sí debe tener la eficacia como parte de sus principios ya que el Amor ineficaz no es sino hipocresía.” Torres Restrepo, Camilo. “La sociología en Colombia”, en Torres Restrepo, Camilo. *Cristianismo y Revolución*. Ediciones Era, México, 1970, p.156.

mujer de la casa, el granero [celeiro]. No entendí por qué la impasibilidad de los cinco. Cuántas veces habría yo fallado para que, en mi momento de timidez, me miraran. Intenté aislarme del desafío de los cinco hombres para también yo esperar de mí y recordar cómo es el amor. Abrí la boca, iba a decirles la verdad: no sé cómo.”³⁶³

El amor eficaz en Camilo y en Lispector comparten una íntima fragilidad: frente a la idea de un amor puro y único, despliegan al amor en la inseguridad personal y en los movimientos históricos y políticos. Cuando Camilo dice que la eficacia del amor no se logra sino con la revolución, está diciendo que ese sentimiento personal, en apariencia natural, realmente está situado en un momento histórico, y que sólo en la lucha contra las estructuras sociales represivas, se puede llevar a cabo un amor, que es imposible si se las acepta e interioriza. El amor, en una y otro, no es una certeza, sino un *no sé*, un *cambio*, un *tránsito* que nos presenta la atractiva y difícil tarea de aprender a amar continuamente. Abismarnos en la experiencia del amor que no se *da*, sino que se *hace y nos hace*. Es una labor siempre por comenzar, una lucha larga que debemos comenzar ya. Una lucha con nuestras propias emociones y contra los regímenes (estatales, familiares) que *imponen* un supuesto amor ideal, fijo, resuelto, estático y predispuesto *antes* de amar eficazmente.

La genealogía de la muerte en Colombia, es decir, la apertura de la muerte a otras posibilidades más allá de la blancura y la tranquilidad, es un ejercicio que hace parte de este amor político. No en el sentido de que se *ame* la muerte, sino todo contrario: porque se afirma la vida en su diversidad, es necesario ver las diferentes experiencias del morir, que han querido ser oprimidas y restringidas a ciertos moldes repetitivos. La muerte no es una, tampoco está condicionada; ella puede ser estudiada, asumida desde diversas aristas, combatida, esquivada, aceptada con otros rituales que no sean necesariamente melancólicos. No podemos pensar otro tipo de vida sin pensarnos otro tipo de muerte. La muerte no es un hecho ajeno a la vida, sino una experiencia insertada en ella. Por ello, si en Colombia estamos tratando de construir una política de la vida, que potencie y abra las experiencias corporales a nuevas expresiones, rompiendo con los márgenes rígidos del privilegio (de clase, género y color de piel), la apertura a nuevas concepciones sobre la muerte es necesaria. Ya no la muerte como política que rige la vida política del país, sino como pluralidad que debemos enfrentar. Y este enfrentamiento se da

³⁶³ Lispector, Clarice. “A Legião estrangeira”, en Lispector, Clarice. *A Legião estrangeira*. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1999, pp. 97 - 98. Traducción consultada: Lispector, Clarice. *Cuentos completos*. Op. Cit. p.250. El énfasis es mío.

desde dos aristas íntimas entre sí: el estudio arduo de archivos y herramientas teóricas, y la lucha ética, que impida que nos perdamos en laberintos eruditos, teniendo siempre presente la afirmación de la vida en su diversidad y diciendo sin miedo: *la muerte no existe*.

De esta manera termino esta tesis, recordando las dos acciones que la inspiraron: estudiar y luchar.

Apéndice 1: Recuento de archivos de imágenes, para perfilar una patoscopía hacia Latinoamérica

Como se pudo ver, ya ha habido varios estudios sobre las imágenes de cadáveres, en algunos conflictos puntuales latinoamericanos, entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, un estudio *integral* de estas imágenes, que agrupe diversas tradiciones de producción de imágenes en este continente, no ha sido llevado hasta ahora. El bosquejo que presenta este primer apéndice busca dar una orientación muy general, para acercarnos al contexto de una patoscopía hacia Latinoamérica.

A partir de las fotografías de la Guerra de la Triple Alianza, la representación de cadáveres en otros conflictos en el continente será recurrente. Un archivo fotográfico particularmente llamativo es el de la Guerra del Pacífico, entre Chile, Bolivia y Perú, entre 1879 y 1884, pues, aparte de las imágenes de cadáveres, como aquella sobre la batalla del Campo de la Alianza,³⁶⁴ hubo un particular énfasis en las imágenes de soldados mutilados, desplegadas en el libro *Álbum de inválidos de la guerra del Pacífico*.³⁶⁵ En estos cuerpos mutilados, la muerte se hace presente de manera diferente a como lo hace en el cadáver; mientras en éste la muerte llega y aniquila, en la mutilación la persona sigue con vida, pero con la marca de la muerte casi experimentada, la sombra del fallecimiento que, por ahora, no llegó. Esta *casi muerte* que vemos en los cuerpos rotos pero no muertos nos presenta, en carne viva, la crueldad de la guerra. En cuanto a los fotógrafos de esta guerra, es importante notar la presencia del estadounidense Eduardo Clifford Spencer en Chile. No es descabellado pensar que la experiencia de fotografías sobre la guerra, que tuvo lugar durante Guerra Civil Estadounidense, haya influenciado el trabajo de algunos fotógrafos estadounidenses que llegaron a América Latina, como Spencer en Chile o Thomas Bate en Argentina. A esta lista se sumaría otro fotógrafo en otro conflicto: William Nephew y

³⁶⁴ Álbum inventario 031 [material gráfico]: Personajes. Universidad de Chile. Archivo Central Andrés Bello. Registros que reúnen las reproducciones de publicaciones, fotografías e impresiones entorno a la Guerra de Pacífico. Fotografía 11.108. https://bibliotecadigital.uchile.cl/discovery/search?vid=56UDC_INST:56UDC_ABELLO.

³⁶⁵ Una amplia exposición de cadáveres y cuerpos mutilados se encuentra en: Franceschini, Carla. *Cuerpos de Guerra. Mutilados de la Guerra del Pacífico*. Museo Histórico Nacional. Santiago, Chile, 2020. Para consultar los archivos, ver: *Álbumes fotográficos de la Guerra del Pacífico*, en la Biblioteca Nacional de Chile. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94022.html>. Sobre un estudio del contexto general de la guerra y sus sobrevivientes ver: Notari, Carlos. *Héroes del Silencio. Los Veteranos de la Guerra del Pacífico (1884-1924)*. Centro de Estudios Bicentenario, Santiago, 2004. La fotografía de personas heridas ya había sido ejercida, en la Guerra Civil Norteamericana, por el cirujano Reed Brockway Bontecou (1824 – 1907).



186 - Nephew King, William. *Recuerdos de la Revolución en Venezuela*. Ediciones del Ministerio de Defensa. Caracas, 2001.

sus fotografías sobre la Revolución Legalista de Venezuela (1892) [ver imagen 186]. En una de estas imágenes, vemos lo que parece ser un cadáver tirado a los pies de los legalistas.³⁶⁶ Lejos de presentar una imagen de victoria limpia y “civilizada”, lo que vemos aquí es la victoria política sobre la muerte de una persona: no es una victoria tranquila y pulcra. Como se evidencia, estos tres fotógrafos estadounidenses tienen dos puntos en

común: primero, no tienen recato en mostrar la muerte de manera explícita; segundo, los tres trabajan en conflictos latinoamericanos que sucedieron después de la Guerra Civil en su país. Si unimos estas tres experiencias fotográficas, está a la vuelta de la esquina arriesgar la tesis que las anteriores fotografías de cadáveres no fueron un surgimiento *autóctono* de la historia de la fotografía en estos países en guerra, sino la importación de una mirada sobre la muerte, que ya había sido entrenada en la Guerra Civil Estadounidense. Esta tesis no sería absoluta, pues Emilio Hagnauer, quien, por lo que tengo entendido, no era estadounidense, retrató cadáveres en la Batalla de Placilla, durante la Guerra Civil de 1891 en Chile.³⁶⁷ Sin embargo, es curioso

³⁶⁶ Fotografía tomada de: Nephew King, William. *Recuerdos de la Revolución en Venezuela*. Ediciones del Ministerio de Defensa. Caracas, 2001. Sobre William Nephew ver: Arvelaiz, Carlos. “La representación de Venezuela en las fotografías de William Nephew King y el inicio del fotoperiodismo en Venezuela”, en *Comunicación. Estudios venezolanos de comunicación*. N. 192., Caracas, 2020. pp.61 – 68.

³⁶⁷ Hagnauer, Emilio. *Cadáveres apilados para su cremación tras la Batalla de Placilla : 28 de agosto de 1891*. Colección: Museo Histórico Nacional. Códigos BN: MC0009099. Biblioteca Nacional de Chile: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-68905.html>.

que países con alta influencia norteamericana, como México,³⁶⁸ Cuba,³⁶⁹ El Salvador³⁷⁰ y Nicaragua,³⁷¹ presentan una mayor cantidad de fotografías de cadáveres, en comparación con países más alejados de esta órbita de migraciones e intervenciones norteamericanas, de finales de 1800 y comienzos de 1900, como Ecuador, Bolivia o Colombia.³⁷² Sin embargo, en este listado de países, también encontramos diferencias, pues la fotografía durante la Revolución mexicana, un tema extensa y excelentemente estudiado, no puede restringirse a una supuesta “influencia estadounidense”; esto, además de simplista, sería irrespetuoso con la labor fotográfica de aproximadamente 305 fotógrafos y fotógrafas, de diferentes nacionalidades, que retrataron este conflicto, como vemos en el libro *México: fotografía y revolución* (Lunweg, 2010). Teniendo esto en cuenta, podemos volver a la tríada de Spencer, Bate y Nephew, ver su importancia de una manera más matizada y decir que, si bien hubo influencia de la mirada fotográfica norteamericana pos-guerra civil en algunos conflictos latinoamericanos, esto no niega la posibilidad a otros procesos fotográficos independientes de esta influencia, como vemos en el caso de Chile y México. También Brasil presenta un caso particular en su fotografía de conflictos, la cual, siguiendo los ejemplos de Paraguay y México, ha tenido una reciente apertura a los ojos del público, por medio de la exposición, que luego será publicada en forma de libro, *Conflitos: fotografia e violência política no Brasil 1889-1964* (2017).³⁷³ En este libro

³⁶⁸ El caso más llamativo, respecto a las fotografías de cadáveres, se da en la Revolución Mexicana. Sin embargo, no podemos olvidar las fotografías de las Guerras Cristeras (1926 - 1929 y 1934 - 1938); de asesinatos individuales, como el de Felipe Carrillo Puerto (asesinado en 1924), o de los muchos fusilamientos, cuyos registros fotográficos pueden ser encontrados en la Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México. Las fotografías del cadáver de Carrillo Puerto se encuentran en el Archivo General de la Nación, de México.

³⁶⁹ Cuba es un caso especial por la cantidad de sus fotografías sobre cadáveres, en diferentes conflictos de su historia desde la misma Guerra de Independencia (1895 - 1898), pasando por el asesinato de Quintín Banderas Betancourt en 1906, hasta el Levantamiento Armado de los Independientes de Color, en 1912, y el asesinato de Evaristo Estenoz ese mismo año. La presencia de Estados Unidos en la Guerra de Independencia y en el Levantamiento fue fundamental. También el cadáver de José Martí (1853 - 1895) fue objeto de una terrible fotografía.

³⁷⁰ Ver por ejemplo las fotos del levantamiento campesino de El Salvador 1932 y el asesinato de Feliciano Ama, ese mismo año. El Museo de la Palabra y la Imagen, en El Salvador, guarda estos archivos fotográficos.

³⁷¹ Ver las fotografías de la Guerra del Mena (1912) y la Guerra Constitucionalista (1926). No deja de ser llamativa la presencia de fotografías de cadáveres en estas guerras y el hecho de que, también en ambas, haya habido intervención estadounidense.

³⁷² La separación de Panamá fue claramente una intervención estadounidense en asuntos colombianos. Sin embargo, esta intervención no supuso una influencia cultural de Estados Unidos en Colombia sino, por el contrario, una indignación colombiana contra el país del norte. Este tipo de intervención fue diferente a otras que hizo Estados Unidos, como aquellas en Haití (1912) o Nicaragua (1912 y 1926), donde sí hubo presencia de tropas en terreno e importación de tecnología.

³⁷³ Antes de este libro ya había habido un importante recuento de la fotografía brasileña del siglo XIX, donde encontramos también fotografías relativas a la muerte: Vasquez, Pedro Karp. *O Brasil na fotografia oitocentista*. São Paulo, Metalivros, 2003.



187 - Affonso de Oliveira Mello, *Revolução Federalista: Execução de um revoltoso* (1894). Biblioteca Nacional Digital do Brasil. CDD: 981.05.



188 - Da Cunha, Euclides. *Los sertones. Campaña de Canudos*. Fondo de Cultura Económica, México, 2012. p.424.

encontramos varias imágenes impactantes, entre las que destaca, restringiéndonos al marco temporal que organiza mi investigación, una del fotógrafo brasileño Affonso de Oliveira Mello: *Revolução Federalista: Execução de um revoltoso* (1894) [ver imagen 187].³⁷⁴ De nuevo, aquí tampoco estamos lidiando con un fotógrafo norteamericano, sino brasileño, quien no presenta como tal la imagen de una *muerte*, sino de un momento *antes de morir*. Esta es una muerte por decapitamiento, pero, a diferencia de la iconografía occidental sobre este tema, trabajada por Caravaggio o Artemisa Gentileschi, aquí la persona que decapita tiene conciencia de que su acto es mirado. No es mirado a escondidas o desde un ojo invisible. La mirada fotográfica *hace parte* de la acción cometida, es invitada al hecho por medio de la mirada de los que asesinan. El

decapitador mira a la cámara que lo mira, mientras el prontamente decapitado mira hacia el cielo: sus ojos no miran la cámara, pero su cuello sí la mira, mientras se abre poco a poco, desde el centro de la imagen. Esta es otra manera de asumir la muerte carnal: no desde el resultado en cadáver, sino a partir del acto sobre un cuerpo todavía vivo. Por otro lado, terminando con Brasil, es muy interesante cómo la fotografía sobre el cadáver de Antônio Conselheiro (1830 - 1897) se presentó no en un contexto periodístico o de negocio, como las anteriores fotografías, sino en uno científico: aquel desarrollado por Euclides Da Cunha en su obra *Los sertones* de 1902, que trata sobre la Guerra de Canudos (1896 - 1897) [ver imagen 188].³⁷⁵

³⁷⁴ Affonso de Oliveira Mello. *Revolução Federalista: Execução de um revoltoso*. Rio Grande do Sul, 1894. Biblioteca Nacional Digital do Brasil. CDD: 981.05.

³⁷⁵ Da Cunha, Euclides. *Los sertones. Campaña de Canudos*. Fondo de Cultura Económica, México, 2012. p.424.

La posible influencia estadounidense en el campo de la fotografía sobre la muerte en América Latina, entre los siglos XIX y XX es uno de los campos de estudio más prometedores. Ella debe ser tomada con pinzas, pero no por ello puede ser despreciada. En los tres fotógrafos estadounidenses ya nombrados, juegan fuerzas diferentes como el ánimo periodístico y las ansias de negocio. Junto a estas, no podemos excluir la posibilidad que estas fotografías hayan formado, de manera consciente o inconsciente, la imagen de una América Latina revoltosa, bárbara, todavía en formación, en contraste con la nación norteamericana que, luego de su guerra civil, supuestamente se va consolidando en unas bases nacionales “comunes”, con una industria pujante y una política intervencionista, necesaria para mantener a salvo los intereses de Estados Unidos en esta región. Quizá esta posibilidad pueda sonar exagerada, pero no podemos negarla, sobre todo cuando nos enfrentamos a los archivos fotográficos de las *Banana Wars*.

Apéndice 2: Recuento de archivos de imágenes, necesarios para hacer una genealogía de la mirada colonialista en Colombia

La patoscopía no sólo es útil a la hora de estudiar imágenes de cadáveres; su fuerza general se presenta cuando ella moviliza toda una realidad que ha querido ser configurada desde moldes estáticos. Por ello, además de los cadáveres, también debemos entender las formas de representación que se han hecho, desde perspectivas colonialistas, sobre diversos aspectos (económicos, culturales, religiosos) de nuestra vida. El presente apéndice muestra una serie de archivos, muchos de ellos sin haber sido estudiados hasta el día de hoy, que sientan las bases para una patoscopía ampliada, más allá del problema de la muerte. Todos estos archivos coinciden en formar una imagen de Colombia como un lugar pasivo, sin conflictos ni dolores, donde priman los espacios deshabitados o con personas ausentes, casi fantasmales. Dado que el foco de estos archivos yace en la mirada colonialista, y no tanto en las formas opresivas de las instituciones dentro de Colombia, el siguiente recuento saltará de un país a otro, mostrando así la vitalidad de la patoscopía no sólo desde las fronteras internas, sino también externas.

Esta mirada la podríamos rastrear incluso antes de las Crónicas de Indias, pero, de manera rápida y concentrándome en la fotografía, diré que, en el caso de Colombia, en el marco temporal que aquí estudio, ella ha operado de diversas maneras. Para ello, tenemos que estudiar diferentes archivos fotográficos³⁷⁶ de proyectos económicos como los de compañías francesas para la construcción del canal de Panamá, el de la United Fruit Company en la Zona bananera o el de la Casa Arana en el Putumayo. También varios archivos de religiosos en diferentes partes de Colombia como la Guajira, Caquetá o Putumayo, así como el archivo de los Misioneros Carmelitas en el Urabá; o de proyectos arqueológicos y antropológicos de extranjeros (como Theodor Preuss, Thomas Whiffen³⁷⁷, José Pérez de Barradas,³⁷⁸ del arzobispo Federico Lunardi o del dominico Henri Candelier) y nacionales (como Gregorio

³⁷⁶ Dado que varios de los archivos que nombro a continuación requieren una exposición más o menos detallada, dispongo una serie de “Notas” al final de esta sección, para no interrumpir la lectura con notas al pie excesivamente largas.

³⁷⁷ Ver la edición moderna: Whiffen, Thomas. *The North-West Amazons. Notes of Some Months Spent Among Cannibal Tribes* [1915]. Cambridge University Press, New York, 2009. Este libro, que opera desde una lógica cercana a la Casa Arana, fue ampliamente conocido en su época y usa una cantidad importante de imágenes fotográficas y de grabados.

³⁷⁸ Varios libros de José Pérez de Barradas incluyen fotografías, que acompañan sus estudios arqueológicos, como el libro *Arqueología agustiniana*. Imprenta Nacional, Bogotá, 1943. Un estudio general sobre su obra se encuentra en: *Arqueología América Antropología José Pérez de Barradas 1897-1981*. Museo de los orígenes, Madrid, 2008.

Hernández de Alba³⁷⁹), así como empresas antropológicas de larga duración, como aquellas hechas en el Alto Río Negro, en Vaupés.³⁸⁰ En este contexto, también resalta la labor fotográfica de Stübel y Reiss, quienes comparten la misma mirada que encontramos en estos archivos.³⁸¹ A partir del hilamiento de las imágenes de las anteriores referencias, podemos caracterizar esta mirada colonial de la siguiente manera: una mirada concentrada en el paisaje indómito, en las personas como *parte* del paisaje, y no como sujetos activos en la transformación de este; personas que viven alejadas de la mano de la civilización, en cuyas comunidades perviven rasgos *primitivos*. Son personas a las que hay que ayudar, que están en minoría de edad, que necesitan los frutos de occidente, que están *perdidos en la selva*, que no conocen ni su estado de infidelidad (desde la perspectiva los religiosos), ni las riquezas de su pasado cultural (desde los antropólogos), ni las riquezas naturales (desde los hombres de negocios). Frente a esta ignorancia, es también una constante la fuerza de la naturaleza: ella, como espacio de oscuridad y bestias, es la dificultad a vencer.

A continuación, presento una serie de notas importantes para estudiar la mirada colonialista, referida a Colombia, y los posibles archivos para su estudio:

Canal de Panamá: Además de los libros sobre las posibles obras del Canal de Panamá, proyectadas por empresarios franceses en lo que entonces era Colombia, se encuentran en la Bibliothèque nationale de France varios registros fotográficos sobre este tema, por ejemplo el álbum *Canal interocéanique de Panama : États-Unis de Colombie* (1870-1913). Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, PETFOL-VH-264. También encontramos el álbum organizado por Ferdinand de Lesseps y Hildevert Hersent *Canal de Panama. De Colon à Panama : [Travaux du canal de Panama, menés par la Compagnie du canal de 1881 à 1886]* (Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, PETFOL-VH-389). También la revista *Le Génie civil : revue générale des*

³⁷⁹ Ver: Autores Varios. *Gregorio Hernández de Alba (Legado Fotográfico) (1904 - 1973)*. Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2021. También ver los archivos fotográficos de Hernández de Alba resguardados en la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Instituto Colombiano de Antropología e Historia y en el Archivo de Carlos Hernández de Alba.

³⁸⁰ Ver el artículo: Cabrera Becerra, Gabriel. “Un siglo de fotografías del Alto río Negro, Vaupés, Colombia, 1865-1965”, en *Boletín de Antropología*, Univesidad de Antioquia, vol. 33, núm. 55, 2018 pp. 151-190.

³⁸¹ Ver: Schuster, Sven y Neva Oviedo, Jessica Alejandra. *Colombia un viaje fotográfico. Las colecciones de Stübel y Reiss (siglo XIX)*. Editorial Universidad del Rosario, Bogotá, 2022. Antes de este libro, este viaje fotográfico ya había sido estudiado en: Gómez García, Juan Guillermo. “Stübel y Reiss: dos viajeros alemanes en la Colombia del siglo XIX.” *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, 31(35), 1994, pp. 3-27.

industries françaises et étrangères habría de dedicarse a este tema, antes y después de la separación de Panamá, como en la edición del 21 de enero de 1888 (Bibliothèque nationale de France, Ecole nationale des ponts et chaussées, 2012-302223). Es muy interesante que en esta última publicación se hable de Panamá como un territorio, sin mencionar en ningún momento a Colombia; lo que importa allí es la tierra vacía, sin gente ni tensiones políticas.

Putumayo: Es amplia la bibliografía que podemos usar para estudiar la fotografía alrededor del Putumayo, tanto en sus aspectos de violencia causada por la explotación económica, así como aquella causada por las misiones religiosas. Hay que tener en cuenta que ambos tipos de violencias no pueden separarse fácilmente. Un estudio reciente sobre el contexto de las misiones del Putumayo, donde además se trabaja con material fotográfico, es: Kuan Bhamón, Misael. *Civilización, frontera y barbarie. Misiones capuchinas en Caquetá y Putumayo, 1893-1929* (Editorial Universidad Javeriana, Bogotá, 2015). Cuando miramos los archivos de época, surge un problema bastante interesante, pues los conflictos desarrollados alrededor de la Casa Arana fueron, a su vez, *conflictos de imágenes*. Las denuncias sobre las atrocidades cometidas contra los pueblos indígenas fueron retratadas en fotografías, como vemos en la labor de Walter Ernest Haldenburg, en su libro *The Putumayo, the devil's paradise; travels in the Peruvian Amazon region and an account of the atrocities committed upon the Indians therein* (T. Fisher Unwin, London, 1913). O en el libro de Paternoster, G. Sidney. *The Lords of the Devil's Paradise* (S. Paul & co., London, 1913). También es crucial la denuncia que hace Roger Casement en su “Libro azul”, editado recientemente, lastimosamente sin fotografías, en: *Libro Azul Británico. Informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo*, por el Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica (CAAAP) y Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas (IWGIA), en Lima (2011). Frente a esta campaña de denuncia, la misma Casa Arana habría de responder con fotografías, las cuales mostraban, de manera perversa, su supuesto humanitarismo y carácter civilizado. En esta campaña, la figura central era el fotógrafo y cineasta luso-brasileño Silvino Santos, quien realizó esta labor de propaganda a favor de la Casa Arana en un álbum de 180 fotos, algunas de las cuales fueron exhibidas en Centro Cultural de España (CCE) en Lima, en el 2014. Este álbum tuvo una edición reciente: *Álbum de fotografías: Viaje de la Comisión Consular al río Putumayo y afluentes. Agosto a octubre de 1912* (Programa de Cooperación Hispano Peruano; CAAAP; IWGIA; Tierra Nueva; Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo. Lima, 2013). Además de las fotografías, Santos también habría de hacer películas, que conformarían una imagen particular de lo que, desde su mirada, era la región amazónica.

Sería interesante ver estos documentos a la luz del libro: Autores Varios. *Cine, Antropología y Colonialismo* (compilación y prólogo de Adolfo Colombres). Ediciones del Sol - CLACSO, Buenos Aires, 1985. Por último, un estudio más general de esta problemática se encuentra en: Chirif, Alberto y Cornejo Chaparro, Manuel. *Imaginario e Imágenes de la época del caucho: Los sucesos del Putumayo* (CAAAP, IWGIA, UPC, Lima, 2009). Claramente, esta nota sobre el Putumayo no busca ser exhaustiva respecto a la bibliografía sobre este tema, donde he pasado por alto *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, novela que, si bien no cuenta con fotografías, sí usa una gran cantidad de imágenes literarias, bastante explícitas, alrededor de la muerte. El Banco de la República de Colombia tiene un Proyecto Especial sobre las Caucheras, donde muestra diversas imágenes para entender las atrocidades cometidas en el Putumayo por la Casa Arana: <https://proyectos.banrepcultural.org/es/historias/la-fiebre-del-caucho>. Ahora, se podría pensar que esta nota excesivamente larga sobre el Putumayo daría una visión general de los archivos fotográficos a estudiar, pero no es así... ¡Es tal la cantidad de material fotográfico y tantos los lugares donde conseguirlos! Por ello, es urgente un trabajo que logre dar cuenta de todas estas fuentes de imágenes, en un estudio sintético que nos oriente en esta *vorágine de imágenes*. Por ejemplo, un artículo reciente, escrito por Gabriel Cabrera Becerra, trabaja con diversos e interesantes archivos, que se enfocan en las personas negras esclavizadas en las caucheras: “La presencia antillana en la Amazonia: los negros barbadenses en la explotación del caucho y sus imágenes”, en: *Memorias. Revista Digital de Historia y Arqueología del Caribe Colombiano*. Año 14 (septiembre – diciembre, 2018), No. 36, pp.57-96.

Misiones religiosas: Un estudio general de varios archivos de misiones religiosas fue hecho por Amada Carolina Pérez Benavides, en: “Fotografía y misiones: los informes de misión como performance civilizatorio”, en *Maguaré*. Vol. 30, No. 1. 2016, pp. 103-139. Este artículo hace parte de un proyecto mayor, que Benavides habrá de desplegar en el libro: *Nosotros y los otros. Las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia 1880 - 1910* (Editorial Universidad Javeriana, Bogotá, 2015). En términos documentales, un ejemplo curioso, aunque posterior a mi campo de estudio, pues empieza desde 1938, es aquel llevado a cabo por la Santa Laura Montoya en el libro *La aventura misional en Dabeiba o “Brochazos” históricos sobre los orígenes de la Congregación* (Congregación de las Misioneras de María Inmaculada y Santa Catalina de Siena, Bogotá, 1980). Un estudio sobre la labor misional femenina en Colombia, donde se recogen algunas fotografías, puede ser encontrado en el artículo de Juan Felipe Córdoba Restrepo: “Misiones católicas en femenino.” En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Vol. XLIX, No. 89, 2015, pp.47 - 65. Córdoba Restrepo ampliará este estudio en el libro: *En*

tierras paganas. Misiones católicas en Urabá y en La Guajira, Colombia, 1892 - 1952 (Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2015). Por otro lado, el archivo fotográfico llamado *Fotografías de los lugares de la misión, de los misioneros y de las hermanas con los habitantes de Urabá* se encuentra en el Archivo de la Fundación Sancho El Sabio, en el País Vasco. La fecha inicial de este archivo de los carmelitas es 1918. El código de referencia es: FSS_A.P.A.U._MATERIAL GRAFICO,C.9,N.3. Puede ser consultado en la página web: <http://archinet.sanchoelsabio.eus:8080/ConsultaWeb/index>. Una parte de este archivo fue estudiado por Córdoba Restrepo en el libro ya mencionado, y por David Díaz Baiges en: “Misiones católicas, representaciones y fotografía. Claretianos y carmelitas descalzos en el Chocó y Urabá, Colombia (1908-1952)”. *Revista Complutense de Historia de América*. No.47, 2021, pp.255-282. Además, es interesante ver la versatilidad que el estudio de estas fotografías puede tener, pues no sólo abarca aspectos políticos y religiosos, sino también musicales, como vemos en la tesis de María José Salgado Jiménez: *Cancionero poético-musical de Urabá-Chocó de fray Severino de Santa Teresa (O.C.D) 1930-1939, juegos y alabados para velorio de angelito* (Tesis de Maestría, para la Maestría en Musicología. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2017).

Theodor Preuss: El trabajo antropológico de Theodor Preuss se valió de varios medios más allá de la escritura, pues llegó a utilizar la fotografía y las grabaciones de sonido. Sobre las fotografías tomadas en Colombia, podemos ver los libros de Preuss: *Arte monumental prehistórico. Excavaciones hechas en el Alto Magdalena y San Agustín (Colombia). Comparación arqueológica con las manifestaciones artísticas de las demás civilizaciones americanas*. Tomos I y II (Escuelas Salesianas de Tipografía y Fotograbado, Bogotá, 1931). Y: *Visita a los indígenas kágaba de la Sierra Nevada de Santa Marta: observaciones, recopilación de textos y estudios lingüísticos*. Parte 1 (Ediciones Colcultura, Bogotá, 1993). Un estudio que une el trabajo de Preuss sobre fuentes sonoras y en imagen se encuentra en el artículo de Margarita Valdovinos Alba: “Miradas cruzadas en la repatriación de saberes. El caso de las grabaciones rituales náayeri registradas por K. Th. Preuss”, en *Journal de la Société des américanistes*, 106-2, 2020, pp.177-200. En el caso de Colombia, un estudio sobre Preuss que toma en cuenta sus imágenes lo encontramos en el escrito de Roberto Camacho Pineda: “Konrad Th. Preuss, 'etnógrafo del alma' y de la vida social”, en *Boletín de historia y antigüedades*, Vol. 100, N°. 857, 2013, pp.377-415. Pese a ello, todavía queda por hacer un trabajo completo sobre las fotografías de Preuss, tanto aquellas que tenemos en libros

traducidos al español, como en el acervo que se conserva en Alemania, por ejemplo en la Universitätsbibliothek de la Humboldt-Universität en Berlín.

Federico Lunardi: Federico Lunardi es una figura relativamente desconocida en Colombia, aunque parte de su obra está dedicada a este país. A diferencia de Preuss o de Barradas, Lunardi no cuenta con un estudio hecho en Colombia. Esto sorprende, dado que sobre él hay un importante acervo bibliográfico en las bibliotecas colombianas. Por ejemplo, la Biblioteca Nacional de Colombia conserva 11 libros de él; el ICANH tres libros y dos folletos, y la Biblioteca Luis Ángel Arango también conserva 15 tomos de este autor y uno sobre él. En Italia, la figura de Lunardi ha tenido algo más de acogida. Por ejemplo, la Biblioteca Vaticana guarda 14 libros de él; mientras que la Universidad de Génova llevó a cabo un simposio, en 1981, en conmemoración del primer centenario del nacimiento de Lunardi. El simposio dio como fruto una publicación, en el Vol. 42 de *Terra ameriga : rivista dell'Associazione italiana studi americanistici*. Además, esta misma universidad tiene, en su biblioteca, varios libros de Lunardi. También en Italia se ha escrito una biografía sobre él en italiano, por Giacomo Walter Cavallo: *Nunzio dei Maya : Monsignor Federico Lunardi e la sua storia* (Liberodiscrivere, Genova, 2013). También ha habido otros libros y trabajos de grado sobre él, ninguno de ellos, hasta donde he podido encontrar, dedicado a sus fotografías. La Biblioteca Centrale Nazionale di Firenze nos informa de un archivo fotográfico de Lunardi, al parecer dedicado a Honduras, llamado: *Intibucani : [immagini del continente americano dall'archivio fotografico di Federico Lunardi]* / [a cura di] Ernesto Lunardi. A.I.S.A., Genova, 1976. BN S9-4960. Sin embargo, el dato más interesante nos lo otorga el Castello D'Albertis Museo delle Culture del Mondo, en Génova, al decir que la colección de Lunardi se compone de varias piezas arqueológicas, así como de un “extraordinario archivo, constituido de manuscritos autógrafos de Federico Lunardi y de dibujos en escala de templos y estatuas, notas de viaje y fotografías (60.000 negativos) de notable interés [notevole interesse].” Consultado en la página web: <https://www.museidigenova.it/it/sala-lunardi-0> (22/08/2022). No he podido encontrar una edición de estas fotografías; lo más probable es que sigan en Génova esperando ser estudiadas. Al parecer, este archivo, o parte de él, también está organizado en el *Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche* de Italia. Ahora, si quisiéramos investigar la figura de Lunardi a profundidad, el trabajo no terminaría aquí, pues, además de Italia y Colombia, sería necesario sumergirnos en los archivos de los países donde Lunardi trabajó: Cuba, Chile, Colombia, Brasil, Bolivia, Honduras y Paraguay.

Henri Candelier: La Biblioteca Luis Ángel Arango conserva un trabajo de Candelier llamado *Riohacha et les indiens goajires* (Librairie de Firmin - Didot y Cia, Paris, 1893). Esta edición está acompañada por varios grabados y una fotografía. Varios de los grabados son hechos a partir de fotografías, encontradas en la Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie. Al parecer, este libro fue contemporáneo de una conferencia hecha por Candelier, el 20 de enero de 1893 en Francia, donde usó algunas fotografías, como aquella llamada *Goajire* [Image fixe]. 3, *Zaila, Indienne civilisée*, probablemente tomada por el mismo autor y reproducida por el Atelier Molteni, en ese entonces dirigido por François Marie Alfred Molteni (Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, SGE SG XGF-185). Este archivo fotográfico es muy importante para la vida de las imágenes en Colombia, pues muestra imágenes de la vida indígena wayuu de ese entonces, pero ha sido tristemente olvidado. Si bien el libro de Vladimir Daza Villar *Guajira, memoria visual* (Banco de la República, Bogotá, 2002) despliega un importante acervo fotográfico, no se contempla el archivo de Candelier alojado en Francia. De hecho, por lo que he visto, no hay ningún estudio de este archivo, ni en Colombia ni en Francia.

Referencias

I. Fuentes primarias

- Archivos de imágenes

Archivo de Bogotá

Colección Urna Centenaria.

Fondo Fotográfico de Sady González.

Archivo Histórico de Antioquia

Fondo: Negros y Esclavos. “Causa mortuoria de Tomasa Laines (1806 - 1807)”. Legajo: 7

Folio: 823-958.

Archivo Familia Martínez Bejarano

Baker Library Special Collections, Harvard Business School

United Fruit Company Photograph Collection (1891–1962).

Biblioteca Luis Ángel Arango (Bogotá)

Álbum de dibujo de Peregrino Rivera Arce: recuerdo de campaña.

Colección Gumersindo Cuéllar.

Colección Ramón Torres Méndez.

Gutiérrez de Alba, José María. *Impresiones de un viaje a América 1870-1884*.

François Désiré Roulin, *Bords de la Magdelaine. Le bal du petit ange [Orillas del Magdalena. El baile del angelito]* (1823).

Biblioteca Pública Piloto (Medellín)

Fondo Benjamín De la Calle.

Fondo Fotografía Rodríguez.

Fondo Francisco Mejía.

Fondo Juan Nepomuceno Gómez.

Biblioteca Nacional de Uruguay

Colecciones: Guerra del Paraguay.

Glenbow Museum (Calgary, Canadá)

Tropical Oil Company Archives.

Museo Nacional de Colombia

Colección Epifanio Garay.

Colección Luis García Hevia.

- Archivos documentales

Archivo de Bogotá

Documentos del Concejo Municipal de Bogotá.

Decreto 171 de 1927.

Decreto 388 de 1938.

Decreto 391 de 1938.

Archivo General de la Nación

Sección Colonia:

“1558. Acuerdo de la Real Audiencia que dispone que los negros no anden de noche”, Legajo 16, Folio: 181v-182.

“1562. Acuerdo de la Real Audiencia, indicando que los esclavos no deben traer armas”, Legajo 16, Folio: 231v-232.

“1565. Catalina, negra esclava de Beatriz de Quintanilla, procesada en Cartagena como hechicera y herbolaria y sentenciada a muerte.” Legajo 6, Folio: 273-274, 278.

“1842. Lista Nominal de los Esclavos Cimarrones o Prófundos de la Provincia de Cartagena, Formada en Cumplimiento del Decreto Ejecutivo de 21 de Junio de 1.842.” Legajo: 1, Folio: 285-286.

Archivo Histórico de Antioquia

“Anulación de venta de un esclavo”, Índice: 1337, número de orden: 00002.

Archivo Histórico Germán Guzmán Campos, Universidad del Valle

Archivo Arzobispal de Nueva Pamplona.

- Filmografía

Acevedo e hijos. *La apoteosis de Olaya Herrera* (cortometraje documental, 1934). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano: ACEV 275026.

Hermanos Acevedo. *Candidatura de Eduardo Santos* (cortometraje documental, 1937). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano: ACEV 275051.

Hermanos Acevedo. *Funerales de Olaya Herrera* (cortometraje documental, 1937). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano: ACEV 275037.

- Fuentes orales

Testimonio de Antonio de Jesús Gómez Blanco (ca.1902 – 2012).

- Publicaciones periódicas

Bogotá Cómic, No. 82, marzo 22 de 1919.

Bogotá Cómic, No. 86, abril 19 de 1919.

Cromos, 26 de octubre de 1918.

Cromos, 2 de noviembre de 1918.

El Gráfico, 2 de noviembre de 1918.

El Gráfico, 2 de noviembre de 1918.
El Tiempo, 21 de mayo de 1937.
El Tiempo, 6 de agosto de 1934.
El Tiempo, marzo 18 de 1919.
El Tiempo, 10 de diciembre de 1928.
El Tiempo, 18 de diciembre de 1928.
El Zancudo, julio de 1890.
El Zancudo, abril de 1890.
El loco, octubre de 1890.
Fantoches, 6 de octubre de 1928.
Fantoches, 28 de diciembre de 1929.
La Linterna, octubre 30 de 1914.
Mundo al Día, 1 de marzo de 1924.
Papel Periódico Ilustrado, Año IV, número 74, 1884.

II. Fuentes secundarias

- Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos, Valencia, 2006.
- Albarracín Henao, Ana María. “Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem en Colombia”, *Universitas Humanística* No.75 enero-junio de 2013, pp.329 – 355.
- Albarracín, Jacinto (Albar). *Exposición nacional de bellas artes de 1899. Los artistas y sus críticos*. Imprenta y librería de Medardo Rivas, Bogotá, 1899.
- Alfonso XI, “Cantiga”, en *The Oxford Book of Spanish Verse XIIIth Century – XXth Century*. Clarendon Press, Oxford, 1913.
- Arciniegas, Germán. *Bolívar y la Revolución*. Editorial Planeta, Bogotá, 1984.
- Arguedas, Alcides. “La muerte de José Asunción Silva” [1934], en Silva, José Asunción. *Poesía y prosa*. Mutis Durán, Santiago y Cobo Borda, Juan Gustavo (editores), Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1979.
- Archila, Mauricio. “La clase obrera colombiana (1930 – 1945)”. En Tirado Mejía, Álvaro (Director Científico y Académico). *Nueva Historia de Colombia* Tomo III. Planeta, Bogotá, 1989.
- Ariès, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Acantilado, Barcelona, 2000.
- Avanessian, Armen y Reis, Mauro. “Introducción”, en Autores Varios, *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Caja Negra, Buenos Aires, 2013.
- Ávila, Ariel. *¿Por qué los matan?* Planeta, Bogotá, 2020.

Báez-Rubí, Linda. “Estudio introductorio” en Warburg, Aby. *El Atlas de imágenes Mnemosine*. Tomo 2. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, 2011.

Banco de la República. *Benjamín de la Calle: fotógrafo*. Banco de la República, Fundación Antioqueña para los Estudios Sociales (FAES), Biblioteca Pública Piloto; Bogotá, 1993.

Bastide, Roger. “Le Suicide du Nègre Brésilien”, en *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Vol. 12, 1952, pp.79 – 90.

Baudelaire, Charles. “Notes nouvelles sur Edgar Poe”, en: Poe, Edgar. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Miche Lévy Frères, Paris, 1857.

Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Taurus, Madrid, 1991.

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Bnad I - 1. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.

Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Band I – 2. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980.

Bernate Ochoa, Francisco y Sintura Varela, Francisco José (editores). *Código Penal de la Nueva Granada Expedido por el Congreso en sus sesiones de 1837*. Universidad del Rosario, Bogotá, 2019.

Beutler, Gisela. *Estudios sobre el romancero español en Colombia en su tradición escrita y oral desde la época de la conquista hasta la actualidad*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977.

Blatman, Daniel. “The Nazi Death Marches, 1944-1945, Mass Violence & Résistance”, [online], published on: 28 August, 2015, <http://bo-k2s.sciences-po.fr/mass-violence-war-massacre-resistance/en/document/nazi-death-marches-1944-1945>, ISSN 1961-9898 (28/09/2022)

Blanco Fombona, Rufino. “José Asunción Silva (1865 - 1896)” [1929], en Silva, José Asunción. *Poesía y prosa*. Mutis Durán, Santiago y Cobo Borda, Juan Gustavo (editores), Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1979.

Bolívar, Simón. *Proclamas y Discursos*. Fundación para la Investigación y la Cultura, Bogotá, 2001.

Bolívar, Simón. *Obras Completas* Tomo V. Fundación para la Investigación y la Cultura. Bogotá, 1979.

Bonilla Naar, Alfonso. “Nota editorial: sueño y muerte. Profesor Abraham Salgar.” *Revista de la Facultad de Medicina*. 13, 9 (feb. 1945), 781–782.

Bourgois, Philippe. “One Hundred Years of United Fruit Company Letters”, en *Banana Wars: Power, Production, and History in the Americas*, edited by Steve Striffler and Mark Moberg. Duke University Press, Durham, 2003.

Cabrera Lema, Esther Cristina. “Representaciones del Demonio: miedos sociales vislumbrados en tres escritos conventuales neogranadinos”, *CS* No. 9, 87–114, enero–junio 2012, pp.87 - 114.

Calvo de la Riba, Pedro Andrés. *Historia de la singular vida, y admirables virtudes de la venerable madre sor María Gertrudis Theresa de Santa Ines Religiosa professa en el sagrado monasterio de Santa Ines de Monte Policiano, fundado en la ciudad de Santa Fe, del nuevo Reino de Granada*. Imprenta de Phelipe Millán, 1752, Madrid.

Camus, Albert. “Reflexiones sobre la guillotina”, en *Obras* Tomo 3. Alianza Editorial, Madrid, 1996.

Canguilhem, Georges. *Ideología y racionalidad en la historia de las ciencias de la vida*. Amorroutu, Buenos Aires, 2015.

Cárdenas Vega, Fabián Orlando. *La Gripe Española en Bogotá 1918. La Imagen, Imaginarios Y Publicidad* (Tesis de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Historia, 2008.

Cardona, Álvaro; Sierra, Raquel; Serrano, Laura y Agudelo Felipe. *Cadáveres, cementerios y salud pública en el virreinato de Nueva Granada*. Universidad De Antioquia, Grupo de Investigación Historia de la Salud, Medellín, 2007.

Cardona Saldarriaga, Álvaro y Sierra Varela, Raquel. “Salud pública y prohibición de enterramientos en las iglesias en la Nueva Granada a finales del siglo XVIII.” *Gerencia y Políticas de Salud*, 7(14), 2008, pp. 54 - 72.

Castro, Beatriz. “El servicio doméstico en Colombia a principios del siglo XX bajo la mirada de una mujer protestante”, en *Sociedad y Economía*. N. 4. 2003, pp.112 - 136.

Castro-Gómez, Santiago. *Tejidos oníricos. Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Universidad Javeriana, Bogotá, 2009.

Céline, Louis Ferdinand. *Viaje al fin de la noche*. Seix Barral, Oveja Negra. Barcelona, 1984.

Código penal español, decretado por las Cortes en 8 de Junio, sancionado por el Rey, y mandado promulgar en 9 de Julio de 1822. Madrid, Imprenta Nacional, 1822.

Coleman, Kevin. “The Photos We Don’t Get to See: Sovereignties, Archives, and the 1928 Massacre of Banana Workers in Colombia”, en *Making the Empire Work: Labor and United States Imperialism*. New York University Press, New York and London, 2015.

Comisión de la Verdad, Francisco de Roux (director). “El llamado”, en *Convocatoria a la paz grande. Declaración de la comisión para el esclarecimiento de la verdad, la convivencia y la no repetición*. Comisión de la Verdad, Bogotá, 2022.

Córdoba Restrepo, Juan Felipe. *En tierras paganas. Misiones católicas en Urabá y en La Guajira, Colombia, 1892-1952*. Editorial Universidad Javeriana, Bogotá, Opera Eximia, 2014.

Córdoba, Jesús Ricardo. “Francisco Álvarez de Velasco y Zorrilla: de la tradición literaria europea a la realidad hispanoamericana.” *Lit. Teor. Hist. Crít.* 2020, 22, pp.241-269.

- Cortés Vargas, Carlos. *Los sucesos de las bananeras* [1929]. Editorial Desarrollo, Bogotá, 1979.
- Cuartero y Huerta, Baltasar. “Una obra inédita del Padre Don Bruno de Solís y Valenzuela, monje profesor de la Cartuja de santa María de el Paular.” *Thesaurus*. Tomo XXI. Num 1. (1996) pp. 30-75.
- Charry Lara, Fernando (editor). *Antología de poesía colombiana* Tomo 1 y 2. Biblioteca Familiar de la Presidencia de la República. Imprenta Nacional, Bogotá, 1996.
- Chiavenatto, Julio José. *Genocídio Americano: a Guerra do Paraguai*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1979.
- de Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*, Segunda Parte [1615], RBA Ediciones, Barcelona, 1994.
- del Castillo Mathieu, Nicolás. “El aporte negro-africano al léxico de Colombia”, en *Obra selecta*. Compilación y prólogo Lácides Moreno. Universidad Tadeo Lozano, Bogotá, 2014.
- Del Pino, Alberto. “Relaciones entre fotografía y demás iconografía de la Guerra del Paraguay”, en *Folia histórica del Nordeste*. No. 25, Resistencia, Chaco, Abril 2016. IIGHI - IH-CONICET/UNNE, pp. 133-158.
- de Santa Gertrudis, Fray Juan. *Maravillas de la Naturaleza*. Tomo II. Biblioteca del Banco Popular. Bogotá, 1970.
- Diario Oficial. Colombia. Año LXII. N. 20360. 30, Noviembre, 1926.
- Díaz Castro, Eugenio. *Manuela*. Carvajal y Compañía, Cali, 1967.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Paidós, Barcelona, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada, Madrid, 2009.
- Dorlin, Elsa. “Les espaces-temps des résistances esclaves : des suicidés de Saint-Jean aux marrons de Nanny Town (XVIIe-XVIIIe siècles)”. *TUMULTES*, No. 27, 2006, pp.37 – 51.
- Dostoievski, Fiódor M. “Dos suicidios [1876]”, en *Cuentos*. Trad. De Martinova, Bela. Penguin Clásicos. Bogotá, 2021.
- Durango Sánchez, Amelia. *Las Mujeres: Una historia de las mentalidades. El Occidente antioqueño (1717-1820)* (Tesis de grado). Universidad de Antioquia. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Departamento de Historia. Medellín, 2000.

- Echeverría, Bolívar. *Modernidad y blanquitud*. Era, México, 2010.
- El Espectador*, 14 de marzo de 2008.
- El Tiempo*, edición digital, 10 de diciembre de 2021. <https://www.eltiempo.com/justicia/conflicto-y-narcotrafico/muerte-de-romana-las-primeras-fotos-de-caida-del-disidente-de-farc-637770>. (28/09/2022).
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica, México, 1989.
- Eraso Jurado, Mónica. *El dispositivo expositivo y la politicidad del arte en Colombia (1871-1899)*. (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Centro de Estudios Sociales (CES), Bogotá, Colombia, 2021.
- Escobar Calle, Miguel. *Apuntes para una cronología de la fotografía en Antioquia*. Biblioteca Pública Piloto, Medellín, 2000.
- Escobar Villegas, Juan Camilo y Maya Salazar, Adolfo León (coordinadores académicos). *¡Levántate y marcha! Movimientos sociales y política en Colombia (1920 - 1940). Las fotografías de Floro Piedrahíta Callejas y otras imágenes del mundo*. Editorial Eafit, Medellín, 2021.
- Esdaile, Katharine A. “A Bronze Statuette in the British Museum and the 'Aristotle' of the Palazzo Spada”, en *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 34 (1914), pp. 47-59.
- Eurípides, *Cyclops*, en la *Perseus Digital Library*. Consultado en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0094%3Acard%3D1>. (28/09/2022).
- Eurípides, *El Cíclope*, Planeta, Barcelona, 1993.
- Foucault, Michel. *Arqueología del saber*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Frankfurter Illustrierte*, No. 50, 1952.
- Freud, Sigmund. “Trauer und Melancholie” [1917], en *Gesammelte Werke Band X*, Imago Publishing, London, 1946.
- Fuchs, Werner. *Die Skulptur der Griechen*. Hirmer Verlag, München, 1969.
- Galindo Cardona, Yamid. “Realidad y Acción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película *El drama del 15 de octubre* en 1915”, en *Memoria y Sociedad*, Vol. 20, N°. 40, 2016, pp. 243-264.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. Bogotá, 2007.

Gebrekidan, Selam; Apuzzo, Matt; Porter, Catherine y Méheut, Constant. “Invadan Haití, exigió Wall Street, y eso hizo Estados Unidos”, en la versión virtual del *The New York Times* (6 de junio de 2022). <https://www.nytimes.com/es/2022/06/06/espanol/haiti-wall-street-crisis.html>. (28/09/2022).

Giraldo, Juan David. “Bernardo Herrera Restrepo”, encontrado en la *Gran Enciclopedia de Colombia* del Círculo de Lectores, Tomo de Biografías, consultado en la página web del Banco de la República, Banrepcultural: https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Bernardo_Herrera_Restrepo. (28/09/2022).

Gómez Cely, Ángela. “Luis García Hevia, 200 años: la realidad versátil”, en *Cuadernos de Curaduría* 18. Museo Nacional, Bogotá, 2021, pp.109 – 139.

Gómez Yepes, Andrés. *Letras, muerte y sentires en la obra necrológica de Marco Fidel Suárez: un bosquejo de la cultura política por medio de sentimientos morales* (Tesis de grado). Departamento de Historia. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de los Andes, 2019.

González, Beatriz. *Artistas en tiempos de guerra: Peregrino Rivera Arce*. Museo Nacional, Bogotá, 1999.

González, Beatriz. *Historia de la caricatura en Colombia*. Tomo 2: 1860 - 1936. Villegas Editores, Bogotá, 2020.

Grothendieck, Alexander. *Cosechas y siembras. Reflexiones y testimonios sobre un pasado de matemático*. Traducción Juan Antonio Navarro. Université des Sciences et Techniques du Languedoc, Montpellier et Centre National de la Recherche Scientifique.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños, Madrid, 2006.

Gutiérrez Usillos, Andrés (edit.). *Así me siento. Posturas, objetos y significados del descanso en América*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2016.

Guzmán Campos, Germán; Fals Borda, Orlando y Umaña Luna, Eduardo. *La violencia en Colombia*, Tomo 1. Prisa Ediciones, Bogotá, 2012.

Hegel, G.W.F. *Escritos de juventud*. (Trad. José M. Ripalda) Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

Hegel, G.W.F. *Werke Band 01. Frühe Schriften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986.

Herrera, Benjamín (General). *Memorial de agravios del Gral Herrera al Presidente Ospina. & Testamento político del Gral Herrera*. Imprenta del Relator, Cali, 1924.

Herrera, Francisco J. y Gila, Lázaro. “Pedro De Lugo Albarracín y el desarrollo del pleno barroco en la escultura neogranadina del siglo XVII”, en: *El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Editorial Universidad de Granada, Granada, 2018.

Herrera Restrepo, Bernardo. *Pastoral del Arzobispo de Bogotá y Encíclica de nuestro santísimo padre el Papa León XIII, sobre el Centenario de Cristóbal Colón*. Imprenta de Antonio María Silvestre, Bogotá, 1892.

hooks, bell. *Teoría feminista: de los márgenes al centro*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2020.

Ibarra Rojas, Eugenia. *Doris Stone y el Museo Nacional de Costa Rica. Historia social y cultural del siglo XX*. Museo Nacional de Costa Rica, San José de Costa Rica, 2016.

Isaacs, Jorge. *María*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1976.

Jaramillo, María Mercedes. “Los alabaos, los arrullos y los chigualos como oficios de difunto y ritos de cohesión social en el litoral pacífico colombiano”, en *INTI, Revista de literatura hispánica*. 63 / 64, 2006, pp. 277-298.

Jaramillo Vélez, Rubén. *Colombia: la modernidad postergada*. Argumentos, Bogotá, 1998.

Labrador Morales, Guillermo León. *Cúcuta y Norte de Santander: Configuración histórica de una comunidad imaginada* (Tesis de Grado). Departamento de Historia, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2017.

LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

Le Goff, Jacques. *El nacimiento del Purgatorio*. Taurus, Madrid, 1986.

LeGrand, Catherine. “El conflicto de las bananeras”, en Tirado Mejía, Álvaro (director científico y académico), *Nueva Historia de Colombia*. Vol. III. Planeta, Bogotá, 1989.

Legast, Anne. *La figura serpentiforme en la iconografía muisca*. Boletín del Museo del Oro, No. 46, Bogotá, 2000.

Leggett, Elizabeth. *Digitalization and Digital Archiving*. Rowman and Littlefield. London, 2021.

Lispector, Clarice. *Cuentos completos*. Fondo de Cultura Económica, México, 2022.

Londoño, Oscar Leonardo. “Habitar el claustro. Organización y tránsito social en el interior del monasterio de Santa Inés de Montepulciano en el Nuevo Reino de Granada durante el siglo xviii”, *Fronteras de la historia*, Vol 23, No. 1, 2018, pp.184 - 215.

Malaparte, Curzio. *Sangre*, Ediciones G.P., Barcelona, 1967.

Malraux, André. *El museo imaginario*. Cátedra, Madrid, 2017.

Malraux, André. *O museu imaginário*. Edições 70, Lisboa, 2011.

Malvido, Elsa. “El suicidio entre los esclavos negros en el Caribe en general y en el francés en particular Una manera de evasión considerada enfermedad, siglos XVII y XVIII”, *Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre* (TRACE) 58 (Diciembre 2010): pp. 113-124.

Martínez Bejarano, Nicolás. “With Feet on the Ground. Some remarks about vulgarization of Christian thought on Nueva Granada (1758 - 1767)”, en Hoenen, Maarten y Engel, Karsten (editores). *Past and Future: Medieval Studies Today*. Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, Texts and Studies of the Middle Ages. Basel (Suiza), 2021. pp.355-371.

Martínez Carreño, Aída. “Después de los tratados”, en *Tiempos de paz. Acuerdos en Colombia, 1902 - 1994*. (Medina, Medófilo y Sánchez, Efraín, editores). Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, 2003.

Martínez Martín, Abel Fernando; Manrique Abril, Fred Gustavo y Meléndez Álvarez, Bernardo Francisco. “La pandemia de gripa de 1918 en Bogotá”, en *Dynamis*, 2007; 27, pp.287 – 307.

Martínez Pinzón, Felipe. *Editar en Colombia en el siglo XX. La Selección Samper Ortega de literatura colombiana, 1928-1937*. Ediciones Uniandes y Editorial UTadeo, Bogotá, 2019.

Meisel Roca, Adolfo y Romero Prieto, Julio. “La mortalidad de la Guerra de los Mil Días, 1899-1902”. *Cuadernos de Historia Económica y Empresarial*. Banco de la República, Cartagena, 2017.

Merleau-Ponty, Maurice. *Signos*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1964.

Mogollón-Torres, Jorge Horacio. “La autopsia de Santander: el primer caso autóctono de hepatocolecistocolocolitiasis”. *Iatreia*. 2017 Jul-Sept; 30(3): pp.326-332.

Mora Forero, Cira Inés; Carrillo Hernández, Adriana María. *Cuadernos de Cine Colombiano No.2: Acevedo e hijos*. Cinemateca Distrital, Instituto Distrital de Cultura y Turismo; Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, 2003.

Morales Benítez, Olympo. “Francisco de Paula Santander. Estratega y estadista: de la acción a la reflexión y a la consolidación.” *Rev. Acad. Colomb. Cienc. Ex. Fis. Nat.* 44(172), pp.699 – 703.

Molina Bedoya, Víctor Alonso. “Dispositivos de ocio y sociabilidad en la comunidad indígena Nasa de Colombia. Resistencia social y cultural”, *Polis Revista Latinoamericana*, 26, 2010, pp.41 – 60.

Mondéjar, Véronique. “Impresiones de plata: Discurso e imagen en la obra del pionero de la fotografía Colombiana Melitón Rodríguez”, en *Estúdio*. 2014, vol.5, n.9, pp.120-126.

Mraz, John. *Fotografiar la revolución mexicana. Compromisos e íconos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2010.

Nariño, Antonio. “Cartas de un americano a un amigo suyo” [1820], “Carta Tercera”, en: Autores Varios, *Antología del pensamiento conservador en Colombia*. Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá, 1982.

Navarrete, Federico. “Blanquitud vs. blancura, mestizaje y privilegio en México de los siglos XIX a XXI, una propuesta de interpretación”, *Estudios Sociológicos* XL, 40, 2022, pp.127 – 162.

Neva Oviedo, Jessica Alejandra. *Imagen y difunto: fotografía y representación de la muerte en Medellín*. Universidad del Rosario, Bogotá, 2022.

Newell Williams, Maude. *The least of these -in Colombia*. Fleming H. Revell Company, New York, 1918.

Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Bose*. Kritische Studienausgabe Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter. München, 1999.

Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Traducción de López y López de Lizaga, José Luis. Tecnos, Madrid, 2003.

Nietzsche, Friedrich. *Más allá del bien y del mal*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Ediciones Orbis, Madrid, 1983.

Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1999.

Niño, Hugo. *Literatura aborigen colombiana*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1973.

Osorio Cossio, Hermes. “Un velo para la muerte. Las fotografías *post mortem* de niños en Medellín, 1898-1932”, *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, núm. 8, pp. 324-337.

Pascal, Blaise. “Discours sur les passions de l’amour”, en *Oeuvres Complètes* Tome Deuxième. Hachette, Paris, 1871.

Pascual Buxó, José. *El poeta colombiano enamorado de Sor Juana*. Universidad de los Andes, Plaza y Janés y Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1999.

Patterson, Orlando. *Slavery and Social Death: A Comparative Study*. Cambridge Mass., Harvard University Press, 1982.

Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego de Bernardo Soares*. Seix Barral, Barcelona, 1985.

Plan Especial de Salvaguardia de la Manifestación Gualíes, Alabaos y Levantamientos de Tumba, Ritos Mortuorios de las Comunidades Afro del Municipio del Medio San Juan. Ministerio de Cultura y Fundación Cultural de Andagoya, 2014.

Platón. *La República*. Gredos, Madrid, 1988.

Pratt, Mary Louise. *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

Quilcué Vivas, Kelly Jhoana. *UMNA ÇXHAÇX ÇXHA ÇXHA FXI’ZENXI. Tejiendo resistencia* (Tesis de grado). Universidad Externado de Colombia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Sociología, 2017.

Quinche Ramírez, Víctor Alberto. “La crítica de arte en Colombia: los primeros años.” *Historia Crítica*, núm. 32, julio-diciembre, 2006, pp.274 – 301.

Radden Keef, Beatrice. “Portraits of Terence, the African”, en Cleaver, Laura; Bovey, Alixe; Donkin, Lucy (edits). *Illuminating the Middle Ages. Tributes to Prof. John Lowden from his Students, Friends and Colleagues*. Brill, Leiden, 2020.

Rengifo, Ignacio, *Memoria del Ministro de Guerra al Congreso* (1927), citado en: Cajas Sarria, Mario Alberto. “La «ley heroica» o de defensa social de 1928 contra la «amenaza bolchevique» en Colombia.” *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos* [Sección historia de los derechos patrios iberoamericanos], XLII, Valparaíso, Chile, 2020, pp. 429-454.

Restrepo, Eduardo. *Afrodescendientes en Colombia: Compilación bibliográfica*. Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar. Universidad Javeriana, Bogotá, 2008.

Restrepo, Félix. “Oración fúnebre por los mártires de la patria”. Universidad Nacional de Colombia Proyectos Temáticos Biblioteca Virtual Colombiana Colección general. Presidencia de la República. 1938, pp.239 - 248.

Reyes, Rafael. *A través de la América del Sur: exploraciones de los hermanos Reyes*. Imprenta de Pedro Ortega, México - Barcelona, 1902.

Reyes, Rafael. *Las dos Américas: excursión por varios países de las dos Américas -su estado actual - su futuro*. Frederick A. Stokes Company, New York, 1914.

Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Porrúa, México, 1984.

Rosengarten, Frederic Jr. *Wilson Popenoe: Agricultural Explorer, Educator and Friend of Latin America*. National Tropical Botanical Garden, Hawaii, 1992.

Ruiz Valencia, Daniel; López Pérez, Cecilia; Rivera, Juan Carlos. “Propuesta de normativa para la rehabilitación sísmica de edificaciones patrimoniales” *Apuntes*. vol. 25, núm. 2. pp. 226-239.

Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. Fondo de Cultura Económica, México, 1971.

Saffray, Charles. *Viaje a Nueva Granada*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Bogotá, 1948.

Saldarriaga Bentacur, Juan Manuel. *Biografía, Anecdotario y Antología de don Marco Fidel Suarez*. Dirección de Educación Pública de Antioquia, Medellín, 1966.

Salgado Jiménez, María José. *Cancionero poético-musical de Urabá-Chocó de fray Severino de Santa Teresa (O.C.D) 1930-1939, juegos y alabados para velorio de angelito* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Maestría en Musicología, Bogotá, 2017.

San Agustín. *Sermón de la montaña*. Libro I, Cap. II, 4. En: *Obras de San Agustín*, Tomo XII. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1954.

- San Buenaventura. *Obras Completas*, Tomo IV. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1967.
- San Juan de la Cruz, “Coplas del alma que pena por ver a Dios”, en *Obras de San Juan de la Cruz*. Ediciones Monte Carmelo, Burgos, 1925.
- Sánchez Herrera, Juan Carlos. *Del catalfalco al ataúd y a la urna. Cambios significativos en las prácticas funerarias, Bogotá 1910-2007*. Universidad de los Andes, Bogotá, 2009.
- Santa Teresa de Jesús, “Aspiraciones de vida eterna”, en Santa Teresa de Jesús, *Que muero porque no muero*. Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 2015.
- Santander, Francisco de Paula. “Testamento cerrado que he hecho en Bogotá, a 19 de enero de 1838-28”, en *Boletín Bibliográfico del Banco de la República* 16(07-08), pp.5-26.
- Sanín Cano, Baldomero. “Una consagración” [1928], en: Silva, José Asunción. *Poesía y prosa*. Mutis Durán, Santiago y Cobo Borda, Juan Gustavo (editores), Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1979.
- Santos Molano, Enrique. *El Corazón del Poeta*. Biblioteca Familiar Presidencia de la República, Bogotá, 1997.
- Saxl, Fritz. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- Shakespeare, William. *The Complete Works*, Collins, London and Glasgow, 1974.
- Silva, José Asunción. *Antología poética*. Universidad Externado, Bogotá, 2005.
- Silva, José Asunción. *De Sobremesa*. Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá, 2015.
- Smink, Veronica. “El curioso negocio de las primeras fotos de guerra de América Latina”, en *BBC News Mundo*. (15 de febrero del 2015): https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/02/150211_paraguay_triple_alianza_fotografias_vs.
- Sontag, Susan. *Regarding the pain of the others*. Picador, New York, 2003.
- Sowell, David, “The 1893 Bogotazo: Artisans and Public Violence in Late Nineteenth-Century Bogotá”, en *Journal of Latin American Studies*, Vol. 21, No. 2, May, 1989, pp. 267-282.
- Suetonio. “Julio César”, en *Vidas de los doce Césares*. Jackson Editores, Buenos Aires, 1948.
- Tardieu, Jean-Pierre. “La «métempsycose» des esclaves noirs aux Amériques espagnoles (XVIe -XVIIIe siècles).” *Outre-Mers. Revue d'histoire*, Année 2007, 356-357, pp. 195-209.
- Telles, Edward y Regina Martínez Casas (edits.). *Pigmentocracias. Color, etnicidad y raza en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, México, 2019.

Tonkonof, Sergio. “«Existe una potente tradición latinoamericana alrededor de lo que podríamos llamar nuestra ecuación fundamental: corazón = co-razón.» Conversaciones con Fernando Zalamea”, *Diferencia(s). Revista de teoría social contemporánea*. Vol 1, No 11 (2020), pp.175 – 177.

Torres Giraldo, Ignacio. *María Cano, mujer rebelde*. Publicaciones de la Rosca de Investigación y Acción Social, Bogotá, 1972.

Torres Restrepo, Camilo. *Cristianismo y Revolución*. Ediciones Era, México, 1970.

Torres Rodríguez, Anamaría. *Historia de la singular vida y admirables virtudes de la venerable madre sor Maria Gertrudis Theresa de Santa Inés*. Cuaderno de Estudio, Museo Colonial y Museo de Santa Clara, en Bogotá, Colombia, ISSN 2711-2977, Bogotá, 2020.

Torres Rodríguez, Anamaría. *Pedro Andrés Calvo de la Riba (1663-1747): letrado, confesor y penitente La construcción narrativa de la subjetividad de un sacerdote neogranadino* (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Maestría en Historia, 2018.

Totaro, Rebecca. “Secure Sleep in *Hamlet*”. *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 50, No. 2, Tudor and Stuart Drama (SPRING 2010), pp.407 – 426.

Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá, 2016.

Tristán, Flora. *Mi vida*. Del nuevo extremo, Buenos Aires, 2003.

Trujillo Martínez, Daniel Humberto. *El atentado a Rafael Reyes. Pasiones y orden social en Colombia (1899-1909)* (Tesis de Maestría). Maestría de Historia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2020.

United Fruit Company. *Memorandum*. March 8, 1929. Tomado de: *United Fruit Company Historical Archive of Letters from 1912-1982*, encontrado en la página web de Philippe Bourgois, profesor en el *Center for Social Medicine and Humanities*, en el Department of Psychiatry de la University of California, Los Angeles: <http://www.philippebourgois.net/ufco.html>. (28/09/2022).

Uribe Cualla, Guillermo. “Contribución al estudio: de la muerte súbita desde el punto de vista médico legal”, *Revista de la Facultad de Medicina*. 2, 10 (mayo 1934), pp.603 – 647.

Uribe Cualla, Guillermo. “La ciencia y la fe no se oponen: importancia de la vida católica en la vida profesional del médico”, en *Revista de la Facultad de Medicina*. 231-2 (julio 1955), pp.19 – 26.

Urrea Giraldo, Fernando; Viáfara López, Carlos Augusto y Viveros Vigoya, Mara. “Del mestizaje blanco al multiculturalismo triétnico. Raza y etnicidad en Colombia”, en: Telles, Edward y Regina Martínez Casas (edits.), *Pigmentocracias. Color, etnicidad y raza en América Latina*. Fondo de Cultura Económica, México, 2019, pp.108 – 158.

Vanegas Carrasco, Carolina. “Memorias de un Peregrino. Vida y obra del artista y combatiente liberal Peregrino Rivera Arce (1877-1940)”, en *Historia y Sociedad* No. 14, 2008. pp. 125-141.

Vega Cantor, Renán. “La masacre Artesanal del 16 de marzo de 1919 en Bogotá (26 de marzo del 2019)”. En el portal web *La Pluma.net*: <https://www.lapluma.net/fr/2019/03/26/la-masacre-artesanal-del-16-de-marzo-de-1919-en-bogota/>. (28/09/2022).

Vega Cantor, Renán. “Luchas y movilizaciones artesanales en Bogotá (1900 – 1919)”, en: *Memoria y Sociedad*. Vol. 6, No. 11, 2002, pp.29 – 55.

Velásquez, Fernando. “El derecho penal colombiano y la ley importada.” *Nuevo Foro Penal*, 12(38), 2016, pp. 427 – 438.

Verlaine, Paul. *Les Poètes maudits*. Léon Vanier Éditeur, Paris, 1888.

Vernant, Jean-Pierre. *El individuo, la muerte y el amor*. Paidós, Barcelona, 2001.

Villalobos, María Constanza. “Las maravillas vistas en el virginal cuerpo de Sor María Gertrudis Teresa de Santa Inés. La serie de retratos de un cuerpo santo”, en Contreras-Guerrero, Adrián y Borja, Jaime Humberto (editores). *Esencias y pervivencias barrocas. Colombia en el Nuevo Reino de Granada*, Universo Barroco Iberoamericano, Sevilla, 2021.

Villegas, Jorge y Yunis, José. *La Guerra de los Mil Días*. Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1978.

Warburg, Aby. *Bilderatlas Mnemosyne*. En: *Warburg Institut*, School of Advanced Studies University of London: <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne>.

Warburg, Aby. *El Atlas de imágenes Mnemosine*. Tomo 1 y 2. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, 2011.

Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo*. Alianza, Madrid, 2005

Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente* [1923]. Sexto Piso, México, 2004.

Warburg, Aby. *Gesammelte Schriften*. Band I. B. G. Teubner, Leipzig / Berlin, 1932.

Weaver, Karol K. “«She Crushed the Child's Fragile Skull»: Disease, Infanticide, and Enslaved Women in Eighteenth-Century Saint-Domingue”. *French Colonial History*, Volume 5, 2004, pp. 93-109.

Weil, Simone. *Ensayos sobre la condición obrera*. Editorial Nova Terra, Barcelona, 1952.

Weil, Simone. *La connaissance surnaturelle*. Gallimard, Paris, 1950.

Yalanda Muelas, Gregorio Alberto. “Relación entre la música tradicional y el ciclo de vida de los Misak”, en *Observatorio de Patrimonio Cultural y Arqueológico* (OPCA), boletín 5, julio del 2013, Universidad de los Andes, Bogotá, pp.14 – 20.

Zalamea, Fernando. *Pasajes de Proteo. Residuos, límites y paisajes en el ensayo, la narrativa y el arte latinoamericanos*. Siglo XXI, México, 2012.

Zalamea, Fernando. *Razón de la frontera y fronteras de la razón*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2010.

Zambrano, Fabio y Barón, Alfredo. 1938. *El sueño de una capital moderna*. Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, 2008.

Zanker, Paul. *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*. University California Press, Berkeley - California, 1996.

Zea Uribe, Luis. 1933. "Ante el cadáver de un sabio (tomado de la organización de Medellín, número 237, julio 28 de 1908)". *Revista de la Facultad de Medicina*. 1, 10 (mar. 1933), pp.784 – 785.

Zuluaga, Pedro Adrián. *¡Acción! Cine en Colombia. Catálogo de la muestra del Museo Nacional de Colombia*. Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2007.

- **Filmografía secundaria**

Atehortúa, Federico. *Pirotecnia* (película, 2019).

Betancourt, Nelson (dirección audiovisual). *Bunde, el velorio del angelito*. Jefe de Producción: Ángelo Marín. Realizado por el Grupo de Danzas Ecos de Colombia y el Centro de Producción Audiovisual, de la Universidad de Santiago de Cali, Cali, (video, 2009).

Chaplin, Charles. *Modern Times* (película, 1936).

DeMille, Cecil B. *The sign of the Cross* (película, 1932).

Fellini, Federico. *Amarcord* (película, 1973).

Fellini, Federico. *Roma* (película, 1972).

Hermanos Acevedo. [*8 de junio de 1929, Funerales de Gonzalo Bravo Pérez*]. Número de registro en el Patrimonio Fílmico Colombiano: ACEV 275080 (cortometraje documental, 1929).

Lang, Fritz. *Hangmen Also Die!* (película, 1943).

Lanzmann, Claude. *Shoah* (documental, 1985).

Mesa, Daniel. *Bajo el Cielo Antioqueño* (película, 1925).

Pavco Wavin (productora). *Bunde, Velorio del Angelito - Cultura y Oralidad en Guachené, Cauca* (video) (video, 2016).

Riefenstahl, Leni. *Der Triumph des Willens* (película, 1934).

Shinoda, Masahiro. *Doble Suicide* (película, 1969).

Smaragdis, Yannis. *Constantino Cavafis, poeta griego* (película, 1996).

Mizoguchi, Kenji. *Chikamatsu monogatari (Cuento de Chikamatsu o Los amantes crucificados)* (película, 1954).

Nemes, László. *Saul fia* (película, 2015).

Tanaka, Kinuyo. *Ogin Sama (Amor bajo el crucifijo)* (película, 1962).

Tarkovsky, Andrei. *Solaris* (película, 1972).

Wajda, Andrzej. *Kanał* (película, 1956).