

ReSUMEN:

La confluencia entre cuerpo, violencia y sociedad pone de manifiesto un vínculo entre lo profano y lo sagrado en los rituales de la muerte. Atendiendo a estas coordenadas, este texto da algunas pinceladas para comprender las formas de violencia humana en las que el cuerpo-víctima es el escenario de la barbarie, lo macabro y lo desmedido, expresado en un proyecto tanatobiopolítico contemporáneo ligado a la tortura, la vejación y el odio ejercidos en los cuerpos. Estéticas de la crueldad y la muerte puestas de manifiesto en la historia de las formas de violencia en la sociedad latinoamericana.

PaLabRAS CLave:

Violencia, profano/sagrado, religión, política, cuerpo-víctima, barbarie, crueldad.

Estéticas de La Crueldad y teatros del absurdo.

Cuerpos, violencia y
cultura en Colombia Hilderman Cardona Rodas

AbSTRACT:

The confluence of body, violence and society reveals a link between the profane and the sacred in death rituals. Attending to such a coordinates, this text begins some brushstrokes in order to understand the human violence ways, where the body-victim is the stage to barbarism, the ghoulish, the excessive, expressed in a bio-political contemporary project linked to the torture, the vexation and the hate on the bodies. Cruelty esthetics and the death unveil the history of the violent ways in Latin-American society.

Key Words:

Violence, Profane/Sacred, Religion, Politics, Body-Victim, Barbarism, Cruelty.

La confluencia entre cuerpo, violencia y sociedad pone de manifiesto un vínculo entre lo profano y lo sagrado en los rituales de la muerte. Según José Saramago,

Siempre tendremos que morir de algo, pero ya se ha perdido la cuenta de los seres humanos muertos de las peores maneras que los humanos han sido capaces de inventar. Una de ellas, la más criminal, la más absurda, la que más ofende la simple razón, es aquella que, desde el principio de los tiempos y de las civilizaciones manda a matar en nombre de Dios. Ya se ha dicho que las religiones todas ellas, sin excepción, nunca han servido para aproximar y congraciarse a los hombres, que, por el contrario, han sido y siguen siendo causa de sufrimientos inenarrables, de matanzas, de monstruosas violencias físicas y espirituales que constituyen uno de los más tenebrosos capítulos de la miserable historia humana (2014)¹.

Toda religión ofrece paraísos y amenaza con infiernos, imágenes que son insultos a la inteligencia humana. Nietzsche dice que si Dios no existiese todo estaría permitido, pero es precisamente por su existencia y en nombre de él que se ha permitido lo más horrendo de la historia humana, que pacta una monstruosa relación entre religión y política y legitima asesinar en nombre de la verdad: el siglo XX atestigüa matanzas, genocidios, campos de concentración, limpiezas étnicas e incontables fosas comunes, haciendo visible el proyecto tanatopolítico contemporáneo (Serres, 2012; Esposito, 2006; Mann, 2009).

Imagen y representación

El esquema que propone Régis Debray (2009: 178-179) sobre las tres edades de la mirada (Cuadro I), en relación con una trayectoria de la imagen en Occidente, resulta revelador para examinar la producción de la imagen como representación, en cuanto capta, cautiva y es captada, lo cual permitirá ver en este texto la complejidad de una serie de fotografías sobre la violencia y la muerte que expresan fuerza, creencia y acontecimiento.

El uso de la imagen como documento por parte de los historiadores comporta un malentendido. Según Peter Burke, en comparación con depósitos de documentos manuscritos e impresos, las

¹ El texto de José Saramago puede consultarse en: <http://www.cuervoblanco.com/factordios.html> (última visita 9-7-14) y puede escucharse en: <http://www.youtube.com/watch?v=TUmePaURzSo>

imágenes ellos “suelen tratarlas como simples ilustraciones, reproduciéndolas en sus libros sin el menor comentario. En los casos en que las imágenes se analizan en el texto, su testimonio suele utilizarse para ilustrar las conclusiones a que el autor ya ha llegado por otros medios y no para dar nuevas respuestas o plantear nuevas cuestiones” (2005: 12). Con ello, se pretende mostrar cómo la imagen (fotografía) no es un simple accesorio, sino un soporte de verdad y memoria (pathosformel) que tanto revela informaciones como detona emociones (Kossoy, 2001: 23), desde el registro de la asociación de lo verbal y lo icónico. Así, en ese nivel de actualidad y espectáculo que la imagen fotográfica envuelve en el universo de la videoesfera, se producen las piezas fotográficas que estudia este texto.

Dos fotografías de Enrique Metinides sobre el espectáculo de la violencia y el

Cuadro 1. Las tres edades de la mirada.

LA IMAGINERÍA TIENE POR PRINCIPIO DE EFICACIA (O RELACIÓN CON EL SER)	EN LA LOGOSFERA (después de la escritura) REGIMÉN IDOLO PRESENCIA (trascendente) La imagen es vidente	EN GRAFOSFERA (después de la imprenta) RÉGIEN ARTE REPRESENTACIÓN (ilusoria) La imagen es vista	EN VIDEOSFERA (después del audiovisual) SIMULACIÓN (numérica) La imagen es visionada
MODALIDAD DE EXISTENCIA	VIVA La imagen es ser	FÍSICA La imagen es una cosa	VIRTUAL La imagen es percepción
REPRESENTACIÓN CRUCIAL (PRINCIPIO DE AUTORIDAD)	LO SOBRENATURAL (Dios)	LO REAL (La naturaleza)	LO EJECUTANTE (La máquina)
FUENTE DE LUZ	ESPIRITUAL (de dentro)	SOLAR (de fuera)	ELÉCTRICA (de dentro)
META DE ESPERA DE...	PROTECCIÓN (y salvación) La imagen capta	DELEITE (y prestigio) La imagen cautiva	INFORMACIÓN (y juego) La imagen es captada
CONTEXTO HISTÓRICO	De la MAGIA a lo RELIGIOSO (Tiempo cíclico)	De lo RELIGIOSO a lo HISTÓRICO (Tiempo lineal)	De lo HISTÓRICO a lo TÉCNICO (Tiempo puntual)
DEONTOLOGÍA	EXTERIOR (Dirección teológico-política)	INTERIOR (administración autónoma)	AMBIENTE (gestión tecno-económica)
IDEAL Y NORMA DE TRABAJO	YO ENZALZO (una fuerza) Según la escritura (canon)	YO CREO (una obra) de acuerdo con lo Antiguo (modelo)	YO PRODUZCO (un acontecimiento) según Mí mismo (modo)
HORIZONTE INTEMPORAL (Y SOPORTE)	LA ETERNIDAD (repetición) Duro (piedra y madera)	LA INMORTALIDAD (tradición) Blando (tela)	LA ACTUALIDAD (innovación) Inmaterial (pantalla)
MODO DE ATRIBUCIÓN	COLECTIVIDAD= ANONIMATO (Del mago al artesano)	PERSONAL=FIRMA (Del artista al genio)	ESPECTACULAR=Garra, Logo, marca (Del empresario a la empresa)
FABRICANTES ORGANIZADOS EN... OBJETO DE CULTO	CLERICATURA O CORPORACIÓN EL SANTO (Yo os protejo)	ACADEMIA O ESCUELA LO BELLO (Yo os complazco)	RED O PROFESIÓN LO NUEVO (Yo os sorprende)
INSTANCIA DE GOBIERNO	1) CURIAL= EL emperador 2) ECLESIASTICA = Monasterios y catedrales 3) SEÑORIAL = el Palacio	1) MONARQUÍA = ACADEMIA 1500-1750 2) BURGUESIA = SALÓN+ CRÍTICA+GALERÍA 1968	MEDIAMUSEO/MERCADO (artes plásticas) PUBLICIDAD (audiovisual)
CONTINENTE DE ORIGÉN Y CIUDAD-PUENTE MODO DE ACUMULACIÓN	ASIA-BIZANCIO (entre Antigüedad y Cristiandad) PÚBLICA: el Tesoro	EUROPA-FLORENCIA (entre Cristiandad y Modernidad) PARTICULAR: la colección	AMÉRICA-NUEVA YORK (entre Moderno y posmoderno) PRIVADO/PÚBLICO La Reproducción
AURA	CARISMÁTICA (ánima)	PATÉTICA (ánimus)	LÚDICA (animación)
TENDENCIA PATOLÓGICA	PARANOIA	OBSESIVA	ESQUIZOFRENIA
OBJETIVO DE LA MIRADA	A TRAVÉS DE LA IMAGEN La videncia transita	MÁS QUE LA IMAGEN La visión contempla	SÓLO LA IMAGEN El visionario controla
RELACIONES MUTUAS	LA INTOLERANCIA (religiosa)	LA RIVALIDAD (personal)	LA COMPETENCIA (económica)

Fuente: Debray (1992: 178-179).

exotismo del cadáver² permiten entender el espacio de la representación y la presencia ausente de la imagen (aquello que subyace en ella es lo performativo de su efecto). El contenido icónico de ambas imágenes se relaciona con las fotografías seleccionadas para este texto. Las manifestaciones performativas de las imágenes que encarnan violencia sobre los cuerpos y acontecimientos de crueldad revelan que el espectáculo de la muerte y la exhibición del cadáver son un suceso social, perceptible en las fotografías de Sady González que retratan escenas violentas después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948 y en las del linchamiento de Pablo Escobar en 1994. Analicemos las dos fotografías de Enrique Metinides para dar paso al material visual colombiano.

En la imagen de la Figura 1 se aprecia a un niño que ha sido atropellado por un automóvil en la ciudad de México, imagen de los años cincuenta del siglo XX, donde algunas personas en grupo posan y procuran ser captadas por el lente del fotógrafo. Metinides logra captar el momento en que un niño muere, pero tal acontecimiento pasa a un segundo plano, pues este se inscribe en la emoción proyectada por las personas que hacen parte de la escena.

La siguiente fotografía (Figura 2), del mismo Metinides, muestra a una muerta llamada Gregoria Cruz, quien había agredido a la vendedora de nopales Tiburcia González. Allí, un policía sostiene el cuchillo con el que fue cometido el asesinato, un detective toma el testimonio de Tiburcia, quien sostiene que no quiso huir por no dejar desamparados a sus hijos, y un grupo de personas se muestran ávidas de ver al ca-dá-ver y por tener un espacio en la escena retratada. Las fotografías de Metinides muestran los modos de representación de la imagen en relación con la muerte según lo que es captado como ser, cosa y percepción. La inmanencia del acontecimiento, el espectáculo de la muerte y la puesta en escena de un erotismo entre la presencia, la representación y la simulación hacen de la imagen un compuesto de sensación y un soporte de memoria. Y este produce el acontecimiento como una curiosidad carismática (juego de las expresiones de los personajes de la escena), patética (impresión emocional de estos personajes) y lúdica (teatro entre la crueldad y el absurdo de la reterritorialización de las expresiones y emociones de unos cuerpos en escena), lo cual será explorado en las fotografías seleccionadas, que ponen en escena expresiones traumáticas de violencia sobre los cuerpos en Colombia.

2 La palabra cadáver proviene de la leyenda de una lápida: *caro data vermibus*, que en latín significa “carne para los gusanos”. Por el paso del tiempo se conservó las primeras letras de cada palabra, es decir, ca-da-ver.



Figura 1. Un niño muere al ser atropellado por un coche en la avenida Álvaro Obregón. Fotografía de Enrique Metinides.

Fuente: <http://fotolamm.blogspot.com/2012/10/enrique-metinides-fotografo-de-nota-roja.html>



Figura 2. La vendedora de nopales Tiburcia González victimó a Gregoria Cruz por viejas rencillas, con el cuchillo que sostiene el policía. “Tiburcia no huyó por no dejar a sus hijos...”. México, marzo de 1968. Fotografía de Enrique Metinides.

Fuente: <http://cuartoscuro.com.mx/2009/08/metinides-el-nino-de-la-roja/>

Las piezas visuales de Metinides y las que hacen parte del presente texto ponen de manifiesto el problema de la imagen fotográfica (iconografía) que vincula cuerpos, violencia y cultura como representaciones estéticas de la crueldad y como teatros del absurdo. Implementando la teoría de Aby Warburg (1999), opera la pathosformel, entendida como “una fórmula expresiva o patética que organiza formas sensibles y significantes destinadas a producir en quien las percibe una emoción y un significado, una idea y un sentimiento, que son de inmediato comprendidos y compartidos por quienes son parte de una misma tradición civilizatoria” (Kwiatkowski, 2012: 149). En este sentido, una imagen condensa en pathosformel la memoria social como forma simbólica de representación de emociones, significados, miedos, temores, repulsiones o sentimientos que una cultura tiene de sí misma.

Pero, ¿qué es representación? Se podría decir que “toda representación es un acto doble, que hace como si el otro ausente estuviera aquí (presente) y [como que] comparece en persona para mostrar, intensificar y redoblar una presencia (se presenta representando)” (2012: 152). De este modo, representar hace referencia al poder de la presencia en lugar de la ausencia, además del efecto de sujeto y legitimación social de aquello que entraña una imagen-signo. “Representar es entonces mostrar, intensificar, redoblar una presencia. Para representar a alguien, ya no se trata de ser su heraldo o su embajador, sino de exhibirlo, mostrarlo en carne y hueso a quienes piden una rendición de cuentas. El prefijo re- ya no importa al término, como hace un momento, un valor de sustitución, sino el de una intensidad” (Marin, 2009: 137) y una frecuentación. De esta forma, siguiendo a Giorgio Agamben, toda imagen fotográfica, en cuanto que dispositivo de representación, contiene un índice sociohistórico que integra gesto e imagen en una fecha imborrable, de modo que, “gracias al especial poder del gesto, este índice reenvía ahora a otro tiempo, más actual y más urgente que cualquier tiempo histórico” (2005: 32) o que cualquier ubicación geográfica, pues lo retratado en una fotografía exige un nosotros, en el vínculo entre lo sagrado y lo profano, en los rituales de la muerte donde las personas, sus rostros y sus gestos exigen no ser olvidados. La tragedia representada proyecta una razón tanatopolítica que fusiona moral y dogmatismo, donde el cadáver expuesto muestra en cada imagen el horror puritano a contaminarse las manos con la sangre que emana del chivo expiatorio³.

Fotografía y retratos de la violencia en Colombia

Siguiendo a Susan Sontag (2003), recurrir a la imagen fotográfica involucra la ética, pues entraña pensamientos acerca de la guerra, enfatizando su importancia como medio y testigo de los horrores cometidos en acontecimientos bélicos. Es pues aquí donde la antropología de la violencia encuentra su

3 La fundación del tiempo-espacio humano precisa del ritual de la muerte del chivo expiatorio para diseminar el miedo en el espacio pagano. La muerte de la víctima, animal u hombre, inaugura el lugar de la memoria en la práctica humana del sacrificio. Cfr. Girard (1995) y Cardona-Rodas (2013). Los cuerpos suplicados, torturados o que exhiben las huellas de la muerte y que son captados y re-presentados por el dispositivo fotográfico, patrimonios visuales de la barbarie y del espectáculo del horror, muestran la necesidad de un tercero sacrificado que sacia la euforia de la masa, expía sus culpas y apacigua el miedo heredado de la muerte al ser cristalizada en el cuerpo de otro. Esto es perceptible en las fotografías de Enrique Metinides y en los cadáveres de Juan Roa Sierra, fotografía de Sady González (1948), y de Pablo Escobar, fotografiado en 1993, pasando por las fotografías de personas masacradas que reposan en los archivos fotográficos de Guzmán *et al.* (1962) y Moncada (1963).

campo de acción, al tratar de establecer un análisis sobre las características de la barbarie y la crueldad, que permite encontrar las explicaciones y las significaciones de un acto violento y macabro en la sociedad. Los actos violentos, justificados en una supuesta justicia, son la otra parte que se puede encontrar en el tema de violencia. La justificación del maltrato o el asesinato por el deseo de venganza o de una creíble justicia motiva a la sociedad a cumplir el “ojo por ojo, diente por diente”, en la que el cuerpo del otro cumple la función de chivo expiatorio y lugar sacrificial en la fundación del tiempo-espacio humano. La violencia y, en su máxima expresión, la masacre son actos de barbarie y crueldad que encuentran su incentivo de realización en la venganza, la justicia, el fanatismo religioso, el racismo, aplicados para justificar conductas marcadas por el despliegue del odio y la maldad.

Dos fotografías de Sady González, tomadas en el contexto de la violencia desatada después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, en 1948, retratan la euforia colectiva de la violencia sobre el cuerpo del señalado asesino de Gaitán, Juan Roa Sierra. La primera fotografía retrata a un grupo de personas que arrastra el cadáver de Roa (Figura 3) en un éxtasis de experiencia colectiva donde confluyen la catarsis erótica (Bataille, 2005) y las relaciones de poder (Canetti, 1983), cuando se ha dado caza al verdugo, para lincharlo y exhibir y señalar su cuerpo torturado. La muerte del chivo expiatorio es ritualizada al ser sacrificado para fundar la venganza del tiempo-espacio humano sangriento.

Los antiguos griegos lo llamaron pharmakos; los judíos, chivo expiatorio, los cristianos, Agnus Dei y los soldados de las Cruzadas, cabeza de turco. Una máscara cambiante, religiosa o ideológica, se ha ido adaptando a cada época y lugar para disimular la necesidad vicaria de proyectar las frustraciones colectivas en un tercero. Sin una vía de escape que periódicamente catalice los odios entre unos y otros la raza humana seguramente acabaría autoexterminándose (Adell, 2011: 7).

Roa, cabeza de turco, está presente en la otra fotografía de Sady Gonzalez (Figura 4), donde el espectáculo de la muerte atrae por su dimensión cinestésica, que involucra la mirada, el tacto y el olor en una escena macabra, lo cual se puede apreciar en las fotografías antes vistas de Enrique Metinides. En la foto de Sady González un grupo de personas se han dispuesto alrededor del cuerpo lapidado de Roa en el Cementerio Central de Bogotá. El cadáver se encuentra inclinado, desnudo, en un ataúd improvisado y con algunas prendas de vestir que cubren parte de su cuerpo, que había permanecido en las escalas del Palacio Presidencial durante dos días, dejado allí por la muchedumbre que lo había linchado. Resalta el gesto de algunas personas que, pañuelo en mano, no soportan el olor putrefacto que emana del cuerpo de Roa. Cada uno, como en la Figura 1, posa para la toma fotográfica, en un espectáculo de atracción morbosa ejercida por el cuerpo vicario sacrificado por la turba enardecida que, por amor a la venganza, inmoló a Roa como pharmakos.

La presencia del cuerpo muerto admite varias interpretaciones. Como lo plantea Kierkegaard en *Temor y temblor* (2007), lo que para un creyente es un sacrificio propiciatorio para un ateo es la fiel muestra de un cruel asesinato; desde una óptica laica es un acto egoísta, para la devota es muestra de renuncia suprema. Así, los cuerpos que exponen las fotografías cumplen la función de chivo expiatorio en un ritual macabro y en un juego entre sacrificio, expiación, poder, exhibición y simbolismo erótico de la muerte. En la serie de fotografías sobre Roa y Gaitán se pone en juego cierta dialéctica negativa⁴, donde el antagonismo le da sustrato social a la figura del bien y el mal, de la civilización y de la barbarie, que cada personaje entreteje. El teatro de la crueldad y del absurdo que representan las imágenes sobre violencia de los cuerpos y contra los cuerpos muestra un antagonismo entre la figura del héroe-mártir (Gaitán) y del enemigo-asesino (Roa), base de una justificación religiosa del odio y de una estética de la muerte.

El odio y la maldad se reflejan en la colección de fotografías que figuran en los estudios sobre la violencia en Colombia de German Guzmán (1962) y Alonso Moncada Abello (1963). Allí se aprecia el grado de satisfacción, erótica, en el exterminio del enemigo (Figuras 5 y 6), donde el antagonismo entre el bien y el mal hace del acto violento y macabro la justificación del asesinato, según la lógica del chivo expiatorio y el acto sacrificial que funda lo social (Girard, 1995, 2005). Un componente sagrado subyace en las fotografías de ambas colecciones, pues cuando la masa se encuentra en crisis busca la

4 Cfr. Adorno (2005). Sobre la producción social del héroe y del enemigo, véase Ramírez (2008). “La historia parece que mereciera o escogiera a sus protagonistas. Esa elección no está determinada por cualidades, sino que más bien parece la selección arbitraria de inusitados y juguetones duendes. A ella se ha llegado por la gloria, a esta primera categoría pertenecen, por ejemplo, Alejandro Magno, conquistador en plena juventud de casi todo el territorio conocido; Colón, empobrecido si se quiere al final de sus días, pero finalmente reconocido de manera universal; Napoleón, conquistando territorios y deponiendo monarquías a lo largo de Europa a nombre de los ideales de la Revolución Francesa para aspirar a ser más rey que los reyes; Bolívar o San Martín en América, indiscutidos como libertarios a pesar de conocidas dificultades. Pero a la historia también se puede acceder por la infamia, y esta es una segunda categoría. Hitler, referencia obligada de la descalificación de todos los tiranos del Siglo XX, es su arquetipo. Aún la literatura rescata esta categoría cuando, por ejemplo, Jorge Luis Borges escribe su *Historia universal de la infamia*. Una tercera categoría de aspirantes a la historia por reconocidas obras o hechos pasan por periodos de olvido o son arrojados de ella; Sandro Botticelli permaneció con sus obras escondidas en los depósitos de las galerías de arte italianas sin lograr ver la luz por más de un centenar de años. Existe además una cuarta categoría de personajes, merecedores por sus hechos a aspirar a la historia pero excluidos sistemáticamente de ella. No se les reconoce gloria, infamia ni olvido, no son dignos ni siquiera del repudio, simplemente parecen no haber existido, son precisamente los escindidos de ella. Juan Roa Sierra, en nuestro caso, corre exactamente ese riesgo.” (Ramírez, 2008:195-196).



Figura 3. El cadáver de Juan Roa Sierra, chivo expiatorio, es arrastrado por calles de Bogotá. Fotografía de Sady González, abril de 1948.

Fuente: <http://www.psuv.org.ve/wp-content/uploads/2014/04/El-Bogotazo-540x360.jpg>



Figura 4.

Cadáver de Roa Sierra. Fotografía de Sady González, abril de 1948.

Fuente: Archivo Fotográfico de Sady González, Biblioteca Luis Ángel Arango: http://www.banrepcultural.org/sady-gonzalez/sites/default/files/6_-_bog_0.jpg

figura del chivo expiatorio, el cual se asimila como culpable de la crisis y, por ello, como responsable de la perdición de la comunidad, pero que, al ser eliminado, al sacrificarlo, la crisis se supera, con lo que se restablece el orden perturbado. Así, la doble función de la víctima (culpable/salvador) produce lo sagrado. Por ello, en el asesinato no se trata de un hecho individual, sino social, en un contexto religioso legitimado por la consigna del “cordero de Dios que quita el pecado del mundo”, para otorgar la paz. Una limpieza social de todo elemento visto como peligroso, enfermo y anormal (Cardona, 2012).

Violencia, barbarie y crueldad aplicadas sobre los cuerpos y en los cuerpos están presentes en el patrimonio visual, fílmico y literario de Colombia, desde la década de los cincuenta del siglo XX hasta hoy. Al analizar este patrimonio, la banalización del mal (Arendt, 2003) y la naturalización de la



Figuras 5 y 6. Imágenes de la Violencia en Colombia, de Alonso Moncada Abello (1963).

crueldad y del odio demandan explicaciones sociales, en cuanto los elementos puestos en juego en su ejecución no son factores de orden patológico (o psicológico) individual, sino características resultado de condiciones específicas, que, en otro caso, tienen una significación que solo puede ser social. En este sentido, es pertinente recoger la pregunta que se hacía la etnóloga francesa Nohoum-Grappe: ¿por qué y bajo qué condiciones la crueldad se convierte en un modo dominante de comunicación en un espacio social dado? (en Blair, 2004: 180).

Así, a través del dispositivo de representación que ofrece la fotografía, se da cuenta de los signos de la violencia que tienen como escenario dramático al cuerpo o, siguiendo a Nietzsche (mostrar al cuer-

po impregnado de historia y la historia como destructora del cuerpo), se revela esa superficie de acontecimientos sígnicos socialmente construida en la relación entre cuerpo, sociedad y violencia en Colombia. Esto, teniendo como horizonte de interpretación la llamada Era de la Violencia, perceptible empero en las marcas de la experiencia de la guerra sobre las experiencia del cuerpo en la Colombia de la segunda mitad del siglo XX, visibles en los artificios visuales que ofrece la fotografía. Desde los últimos años del siglo XIX, con el invento y la masificación de la cámara fotográfica, la fotografía —o la puesta en escena de una existencia, según Barthes (1997)— ha sido fundamental en la constitución de los patrimonios visuales de las distintas naciones. Al haber registrado “personajes, hechos históricos y sociales, etnias, costumbres y tradiciones”, la fotografía se “ha constituido en un corpus visual que ha sido estudiado desde la antropología, la historia, la semiótica y/o la estética” (Alvarado y Möller, 2009: 2).

De esta forma, en el contexto en que fueron producidas estas fotografías —que muestra ciertas estéticas de la crueldad y rituales de la muerte, no solamente presentes al comienzo de la segunda mitad del siglo XX, sino en todo el resto de ese siglo—, a nuestro parecer ponen en juego y despliegan una tanatopolítica (herencia de la bomba atómica⁵), como variante de la biopolítica que se inaugura en

5 Según Michel Serres, después de la bomba atómica del 1945, “los locos peligrosos ya están en el poder puesto que han creado esta posibilidad al disponer los arsenales, preparando así la extinción total de la vida. Su psicosis no es un acceso momentáneo, sino una arquitectura racional, una lógica impecable, una dialéctica rigurosa. Basta con estudiar de cerca los documentos y observar los hechos para quedar convencidos de que únicamente algo semejante a una psiquiatría podría explicar verdaderamente el segmento histórico de la post-guerra. No nos quedará la menor duda. Nos convenceremos de que hemos vivido y vivimos bajo la posteridad de Hitler: me parece demostrado que él ganó la guerra tal como se decía de los griegos, que la habían ganado contra los romanos después de su derrota. La paranoia hitleriana —que no era individual sino histórica— se ha apoderado sin excepción de todos los Estados, invistiendo y permeando su política exterior. En la actualidad no existe ningún jefe de Estado que no se conduzca como Hitler con relación a la estrategia, al armamento y al completo engeguamiento frente a los fines perseguidos por medio de dichos arsenales. Ninguno se comporta diferente a él respecto a la utilización perversa de la ciencia para fines letales. Ninguno actúa distinto a él cuando disfraza esta única verdad para presentarla a su pueblo. Cualquiera sea la intención o el discurso ideológico, la conducta es constante, invariable y estructural, en el mundo entero con relación a las fuerzas termonucleares y a los misiles intercontinentales. Yo no digo que haya unos cuantos locos peligrosos en el poder —uno solo sería suficiente—, yo digo claramente: en el poder no hay sino locos peligrosos. Todos juegan el mismo juego y le ocultan a la humanidad que organizan su muerte. No es una casualidad. Es un hecho científico” (Serres, 2012: 190). Y más adelante: “El rostro de la muerte próxima desenmascara los rostros virtuales del instinto de muerte esparcidos en el ejercicio de la razón. En este punto crítico del presente, por un tiempo aún viviente, el pasado mortífero encuentra, en un destello, el porvenir y su agujero de la nada” (p. 215).

el siglo XVIII, donde el suplicio, la muerte y el exterminio son estrategias con las que se hace política usando la violencia física y simbólica. Declarada la guerra entre liberales y conservadores, la violencia pasó a ser parte del diario vivir en un importante número de regiones del país. La intensa lucha por la influencia política en el territorio desató una oleada de violencia sin precedentes en Colombia, que se caracterizó por el alto grado de aberración de los victimarios, donde ni las mujeres embarazadas ni los niños podían escapar de ser torturados y asesinados. La tortura y la muerte, entonces, funcionaron como estrategias de poder, de dominio y de subyugación. He aquí una tanatopolítica en acción, presente en las formas más típicas de asesinato, como los famosos cortes:

... en los cuales los victimarios procedían a desechar los cadáveres siguiendo una serie de códigos visuales: corte de franela (un corte en la base del cuello, como una camiseta); corte de corbata (se hacía aparecer la lengua a través de un corte en el cuello) y el macabro corte de florero, en el cual los brazos y piernas eran colocados en el lugar de la cabeza, en una suerte de perverso “arreglo floral” (Roca, 2003).

Después de aplicar estos vejámenes sobre el cuerpo, se procedía a fotografiar a las víctimas, a fin de dejar un registro de la sevicia utilizada que pudiese servir como testimonio para la expansión del miedo.

En las “imágenes del terror”, registradas por la fotografía, se vinculan tres personajes en su carácter violento y salvaje: el asesino, el fotógrafo y el “yo” (quien observa la imagen en un acto performativo). De ahí la insistencia en mostrar fotos donde quedaran evidenciadas las torturas y los asesinatos de mujeres embarazadas, niños y demás población indefensa. En estas imágenes de la violencia, la otredad son los muertos.

Este tipo de puestas en escena es apreciable en las fotografías producidas a raíz de la muerte del narcotraficante Pablo Escobar en la ciudad de Medellín, en 1993 (Figura 7). En ellas el acontecimiento de la muerte ofrece un espectáculo fanático del linchamiento del mal, donde quienes son retratados exhiben con placer la crueldad y el absurdo de una sociedad que ha legitimado el odio y naturalizado el crimen.

Como objetos de reflexión y estudio sobre el cuerpo, en el contexto de guerra y conflicto en Colombia, las trazas que dejan sobre él la aplicación de la violencia registrada por la fotografía –campo estético del dispositivo de la representación– dejan ver ciertas estéticas de la crueldad en los rituales de la muerte. Si el signo actúa por su inscripción en el cuerpo es sobre su superficie donde se materializa y se inscriben los poderes, pero es también la última herramienta de protesta, pues aquello que



Figura 7. Miembros del Bloque de Búsqueda (ejército, policía y DAS) posan junto al cadáver de Pablo Escobar, asesinado el 2 de diciembre de 1993.

Fuente: La República: <http://cdn.diariorepublica.com/cms/wp-content/uploads/2013/12/PABLO-ESCOBAR-2.jpg>

es representado exige no ser olvidado. Allí se encuentran las huellas y rostros de la crueldad, en un país que ha sido educado en la indiferencia frente al sufrimiento del Otro, legitimado por un Nosotros espectador ante los vejámenes sobre el cuerpo supliciado.

Toda experiencia de guerra es, sobre todo, experiencia del cuerpo. En la guerra, son los cuerpos los que infligen la violencia y la violencia se ejerce sobre los cuerpos. Esta corporeidad de la guerra se confunde tan estrechamente con el propio fenómeno bélico que no es fácil separar la historia de la guerra de una antropología histórica de las experiencias corporales inducidas por la actividad bélica (Audoin-Rouzeau, 2006).

Finalmente, en una fotografía de Jesús Abad Colorado, publicada en la Revista Semana como nota sobre el Informe del Centro de Memoria Histórica acerca de las consecuencias del conflicto armado en Colombia (2013), donde se muestra la indiferencia, el miedo, la banalidad del mal, la tortura y la cotidianidad de la muerte, ahora permite proyectar las anteriores reflexiones.



Figura 8. Apartadó. Fotografía de Jesús Abad Colorado (1995).

Fuente: Revista Semana: <http://www.semana.com/nacion/articulo/llamado-desgarrador-presidente-pais/351867-3>

REFERENCIAS

- Adell, A. (2011). El arte como expiación. Madrid: Casimiro.
- Alvarado, M. y C. Möller (2009). Dentro y fuera de cuadro. Representación y alteridad en la fotografía de indígenas de Chile. Revista Chilena de Antropología Visual, 14. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Adorno, T. (2005). Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Madrid: Akal.
- Agamben, G. (2005). Profanaciones. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Arendt, H. (2003). Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal. Barcelona: Lumen.
- Audoïn-Rouzeau, S. (2006). Matanzas. El cuerpo y la guerra. En Alain Corbin et al., Historia del cuerpo. T. III: El siglo XX. Madrid: Taurus, pp. 275-312.

- Barthes, R. (1997). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, G. (2005). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Blair, E. (2004). Mucha sangre y poco sentido. Por un análisis antropológico de la violencia. *Boletín de Antropología*, 35. Medellín: Universidad de Antioquia. En línea: <http://www.redalyc.org/pdf/557/55703508.pdf>
- Burke, P. (2005). *Lo visto y lo no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Canetti, E. (1983). *Masa y poder*. Madrid: Alianza.
- Cardona Rodas, H. (2012). *Experiencias desnudas del orden. Cuerpos deformes y monstruosos*. Medellín: Universidad de Medellín.
- ____ (2013). Podredumbres. El parásito como átomo de relación en filosofía, literatura y medicina. *Cuadernos de Pesquisa Interdisciplinar en Ciências Humanas*, 104. Florianópolis: Universidad Federal Santa Catarina. En línea: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1984-8951.2013v14n104p85/25210>
- Debray, R. (2009). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Esposito, R. (2006). *Tanatopolítica (el ciclo de génos)*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Girard, R. (1995). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Guzmán, G. et al. (1962). *La violencia en Colombia (parte descriptiva y estudio de un proceso social)*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Kierkegaard, S. (2007). *Temor y temblor [1843]*. Buenos Aires: Losada.
- Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.
- Kwiatkowski, N. (2012). Imagen, representación y vías de acceso al pasado. En *Estudios sobre historia y cultura*. Cali: ICESI, pp. 145-166.
- Mann, M. (2009). *El lado oscuro de la democracia*. Universidad de Valencia.
- Marin, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas. Revista de historia intelectual*, 13, pp. 135-153.
- Moncada Abello, A. (1963). *Un aspecto de la violencia*. Bogotá: Italgaf.

- Ramírez Elizalde, L. A. (2008). Juan Roa Sierra: Persistencia de un fantasma o la evanescencia del mito. *Maguaré*, 22. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Roca, J. (2003). Necrological Flora. *ReVista. Harvard Review Latin America*. En línea:
http://dev.drclas.harvard.edu/revista/articles/view_spanish/241
- Saramago, J. (2014). El factor Dios. *Cuervo Blanco. Directorio Alternativo*. En línea (recuperado 9-7-14): <http://www.cuervoblanco.com/factordios.html>
- Serres, M. (2002). *Los cinco sentidos. Filosofía de los cuerpos mezclados*. México: Taurus.
- ____ (2012). Traición: la thanatocracia [1974]. *Revista Ciencias Sociales y Educación*, 1 (2), pp. 189-218.
- Sontag S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Warburg, A. (1999). *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles: Getty Research.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G. (2010). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Cardona Rodas, H. (2004). Antropología criminal en Colombia: el rostro y el cuerpo del criminal revelan su conducta anormal. En Jorge Márquez et al., *Higienizar, medicar, gobernar. Historia, medicina y sociedad en Colombia*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, pp. 203-220.
- ____ (2011). El espacio de lo pagano o la suma de las prácticas locales. *Con-Textos*, 46.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Ferry, S. (2012). *Un manual del conflicto colombiano. Violentología*. Bogotá: Icono.
- Foucault, M. (2003). *La voluntad del saber. En Historia de la sexualidad. Vol. I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ____ (2008). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (2008). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Girard, R. (2006). *Aquel por el que llega el escándalo*. Madrid: Caparrós.

- Gouteux, J-P. (2006). Apología de la blasfemia. En peligro de creer. Madrid: Montesinos.
- Onfray, M. (2005). Antimanual de filosofía. Lecciones socráticas y alternativas. Madrid: EDAF.
- Serres, M. (1983). Desapego. Apólogo. París: Flammarion [Trad. Luis Alfonso Palau. Medellín, 1999].
- ___ (2001). Hominiscencia. Saint-Amand-Montrond: Le Pommier [Trad. Jorge Márquez Valderrama. Medellín, 2002-2003].
- ___ (1991). El contrato natural. Valencia: Pre-textos.
- ___ (1989). Estatuas. El segundo libro de las fundaciones. París: Flammarion [Trad. María Cecilia Gómez. Medellín, 1999].
- Tugendhat, E. (2007). Nuestra angustia ante la muerte [1973]. Revista Aleph, 142 (julio-diciembre). En línea:
<http://www.revistaaleph.com.co/component/k2/item/135-nuestra-angustia-ante-la-muerte.html>