

La fotografía como estrategia para contar historias del horror del conflicto colombiano¹

Artículo de reflexión

DOI: <https://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2017.1.a03>

¹ Este artículo es producto de la indagación teórica de la investigación "Atlas visual de la memoria: las formas del recuerdo y la necesidad de conservarlo. Archivo fotográfico Museo Casa de la Memoria (primera fase)", financiada por el Comité para el Desarrollo de la Investigación - CODI, de la Universidad de Antioquia y adscrito al grupo de investigación en Información, Conocimiento y Sociedad en la línea de Archivos, Memoria y Sociedad de la Universidad de Antioquia. Fue realizado en calidad de pasante, estudiante en formación del Doctorado en Artes. Investigador principal: Luis Carlos Toro Tamayo.

SECCIÓN
CENTRAL



Sonia Natalia Cogollo-Ospina

sonia.cogolloos@amigo.edu.co / Universidad Católica Luis Amigo

Psicóloga. Magíster en Literatura Colombiana. Doctora en Artes. Universidad Católica Luis Amigó.

Directora y editora de la Revista Colombiana de Ciencias Sociales.



Juegos de herencia. Clemencia Echeverri. 2017 ▲

En los conflictos de diversa índole se suelen idear estrategias. Esta palabra se asocia principalmente con el ámbito de la guerra o de las operaciones militares. Sin embargo, también se refiere al “arte, traza para dirigir un asunto” (RAE, 2014), por lo que remarca la claridad de un objetivo. Hablar del conflicto armado colombiano no es sencillo; supone una labor casi arqueológica, comenzar por lo más superficial, lo que no toca las fibras sensibles, para llegar al corazón mismo del dolor acumulado durante años, que ha forjado un mecanismo de defensa mediante una coraza de indiferencia e ignorancia. Teniendo presente esa premisa, se propone en este ensayo la fotografía como estrategia para contar historias del horror, para aproximarse a verdades dolorosas que, lamentablemente, han sido constantes en nuestro país. Para la argumentación de esta propuesta me serviré de dos conceptos clave: montaje y síntoma; conceptos que son fruto de

una subversión a la tradicional forma de hacer historia del arte. Esta forma revolucionaria de la historia del arte está inspirada en la manera como Walter Benjamin (1942/2008) concibió la historia y su posibilidad redentora¹, principalmente de los oprimidos, como su última lucha de resistencia.

1 Didi-Huberman esclarece esta noción en Benjamin: “la imagen no resucita nada, no consuela de nada. Sólo es ‘redención’ en el segundo [tan preciosos] en el que ocurre” (Didi-Huberman, 2004, p. 247). Más adelante aclara aquello que redime una imagen: “salva un saber, recita pese a todo, pese a lo poco que puede, la memoria de los tiempos” (Didi-Huberman, 2004, p. 256).

Figura 1. Juegos de herencia (2011). Clemencia Echeverri®. ▼





▲ Figura 2. Juegos de herencia (2011). Clemencia Echeverri®.

Walter Benjamin planteó un nuevo tipo de historiador, aquel que se encargaba de los desechos, de las ruinas, que tenía el trapero asido de la mano para poder ver en los pequeños detalles los vestigios de una historia que siempre está por recomenzar su narrativa. Esa historia cuyo principio, según el teórico alemán, obedece a la técnica del montaje: "Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total" [N 2, 6] (Benjamin, 2005/2013, p. 463). Con este principio del montaje resalta dos aspectos: la historia no es un *continuum*, no tiene una relación causa-efecto, por un lado, y por otro, está por contarse: "La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el 'tiempo actual', que es lleno" (Benjamin, 1942/2008, p. 49). Pareciera así que desde la concepción del pensador judío,

la historia obedeciera a una lógica de los fractales: en el detalle o en un fragmento, se encuentra contenida la estructura total del objeto. Es importante retener este principio para la tesis propuesta, por recordar: la fotografía como estrategia para narrar el conflicto. En efecto, el principio del montaje me permitirá tender el puente hacia los anacronismos de la historia en general, y de la historia de las imágenes en particular.

Es usual asociar el concepto de historia con progreso, con un proceso, o si se quiere, una evolución; es, tal vez, una idea muy arraigada en la modernidad. Benjamin se opone a toda idea de progreso en la historia, pues conlleva el equívoco de un tiempo homogéneo, lineal, lo que supondría negar las crisis y lo que de acontecimiento tienen los sucesos; desestimar el pasado y solo enfocarse en un futuro que se promete mucho mejor.

Pero antes de Benjamin (1892-1940), Aby Warburg (1866-1929) fue un historiador del arte que emprendió una tarea titánica: narrar la historia de la memoria cultural europea con una serie de 66 paneles de recortes de imágenes de todo tipo que permiten establecer relaciones de simultaneidad y contigüidad, así como oposiciones entre la Antigüedad y el Renacimiento. Con ello se aproxima a la visión de las imágenes como “síntomas”, en el pleno sentido de su etimología². Tal y como lo dilucidó Freud en la clínica de la histeria, el síntoma es concebido aquí como el resultado de un conflicto y obedece a tres principios: 1) impronta o “repetición memorativa”, 2) desplazamiento, y 3) antítesis (Didi-Huberman, 2009/2013). Ello dará lugar a la tesis fundamental en Warburg de que la historia del arte es una historia de supervivencias, de profecías y de síntomas, es decir, “una psicología de la expresión” (Didi-Huberman, 2009/2013, p. 254). Las imágenes son depositarias de la memoria, con toda su complejidad, llena de contradicciones, intrincamientos, polivalencias y discontinuidades.

Figura 3. “Passiflora Purpurea” 1997. Juan Manuel Echavarría®.



Lam. 3

² Síntoma viene del griego *symptomata*, formada del prefijo *syn* (con, juntamente, a la vez), el verbo *piptein* (caer) y el sufijo *-ma* (resultado, resultante). Así, la palabra significa “coincidencia”, hecho fortuito que cae o acaece conjuntamente con otro (Diccionario etimológico, 2015).



▲ Figura 4. s.n. [Árida], de la serie Campo Santo. Juan Fernando Herrán.

El corto recorrido realizado tiende el puente hacia los anacronismos de la historia, para poder comprender esa “psicología de la expresión” condensada en las fotografías y que permiten hablar del conflicto armado en Colombia e incluso de la historia universal de la humanidad y sus conflictos. Cabe aclarar que, si bien hay diversos tipos de fotografías que podría contemplar aquí, a saber: las fotografías realizadas por artistas, con una intención estética; las realizadas por fotoperiodistas o por cualquier persona para dejar testimonio de un hecho; y finalmente, las fotografías que hacen parte de los álbumes familiares o de los documentos de identidad y que cambian su connotación ante la desaparición de un ser querido; me centraré únicamente en las del primer tipo.

La invitación explícita que quiero hacer es la de contemplar las imágenes aludidas con esos dos conceptos orientadores de montaje y de síntoma, mediante la pregunta: ¿qué detalle en ellas fija un aspecto de la historia que finalmente permita entrever el “acontecer total”, así como qué fijaciones, desplazamientos y antítesis hace presentes, entrelazando varias temporalidades?

En El Valle, Chocó, se celebra cada 20 de julio la Fiesta del Gallo donde se entierra un gallo en la arena y, los hombres vendados y con machetes, intentan decapitarlo (Roca y Suárez, 2012).



Las imágenes que del juego popular capta Clemencia Echeverri en *Juegos de herencia*³ (2011) (figuras 1 y 2), mediante el procedimiento del montaje permiten anudar los acontecimientos, de manera que el machete antecede a la decapitación; no obstante, hay una tensión dada por los gestos tanto del hombre como del gallo. Un gesto como de sorpresa en que parece emitir un grito ante la visualización del machete. A juzgar por las imágenes, podemos jugar a no saber el destino del machete.

3 Es una videoinstalación de 24 minutos de duración con sonido multicanal. El nombre obedece a que es la herencia de una celebración que realizaban los inmigrantes españoles y fue asimilada por una comunidad del Pacífico colombiano a comienzos del siglo XX. El montaje de la obra se apoya en dos polípticos de 8 proyecciones horizontales sobre tableros, cuatro a cada lado de la sala, que por momentos están en diálogo y en otros desdoblan y proponen recorridos circulares. Hay una novena proyección circular al piso sobre arena. Entre los sonidos de la obra, el del machete estalla en el aire, tiene eco y resuena en el espacio con voz propia y cultural replicándose mas [sic] allá de su propia frontera (Clemencia Echeverri Studio, 2011).

◀ Figura 5. s.n. [Silente], de la serie Campo Santo. Juan Fernando Herrán®. 2006.

▼ Figura 7. Escuela Nueva© [1998] de Juan Manuel Echavarría. Se reproduce con su permiso.





▲ Figura 6. Sonderkommando en Auschwitz-Birkenau, agosto, 1944. Fotografía tomada por "Alex", un griego miembro del Sonderkommando, quien murió en Auschwitz en 1944. Incineración de los cuerpos gaseados en fosas al aire libre, delante de la cámara de gas del crematorio V de Auschwitz. Detalle reencuadrado del negativo N° 280.

Un gesto que presentifica esa historia trágica del genocidio de los tutsis en Ruanda en 1994. El gallo, por su parte, desde el ángulo en que es fotografiado, se torna desafiante y digno, está con la cabeza en alto. Tan solo cambiando las imágenes de posición o intercalando entre ellas otra imagen, el sentido sería distinto, magia del montaje altamente explorada por Kulechov en el cine. Esa sutileza me lleva a adelantar una conclusión: la manera como se narre la historia tendrá efectos en el *pathos*, en la expresión. El desplazamiento aquí es evidente cuando se transfiere la agresividad y el deseo de matar a un semejante, reemplazándolo por un animal. Pero igualmente la antítesis de ver al otro no como a un ser humano sino como a un animal, es decir, deshumanizarlo para poder hacerlo objeto de agresiones, mecanismo que subyace a muchos genocidios, exterminios o "matanzas selectivas".

Por asociación, lo anterior me conduce a dos obras de dos importantes artistas colombianos: *Corte de florero* (1997) de Juan Manuel Echavarría (figura 3) y *Campo santo* (2006) de Juan Fernando Herrán (figuras 4 y 5).

En *Campo Santo*⁴ está el gesto común entre los deudos en poblaciones rurales de dejar una señal de la muerte de un ser querido con una cruz improvisada con los elementos disponibles en el monte; cruces que se camuflan entre la vegetación y que parecieran hacer un pacto entre el deudo y la naturaleza en una comunión íntima y secreta. Entonces esa cruz es una huella, una evidencia de alguien que partió, muy seguramente en

4 Una serie de fotografías tomadas en el Alto de las Cruces, en zona rural cercana a Bogotá.

circunstancias violentas e inesperadas. Las fotografías de Herrán se convierten en testimonio de miles de muertos anónimos, que hacen de las veredas colombianas verdaderos cementerios, de los cuales las personas solo se percatan cuando les muestran en fotos algo que ha estado ahí ante sus ojos.

En la lámina "*Passiflora Purpurea*"⁵ la imagen que alude a la flor que tiene ese nombre, la pasiflora, se nos asemeja nuevamente a una cruz que pareciera flotar en el aire, "levitar". El gesto de ese objeto evoca las veces que se ha levantado una cruz para hacer algo "en nombre del bien", aunque implique muchas muertes. Gesto que puede simbolizar el poder de una ideología para movilizar o acabar con otros y que no ha sido ajeno a muchas religiones; la cruz, reemplazable por cualquier otro emblema, se erige en el motivo apremiante para librar una guerra contra los que piensen diferente. Este síntoma de intolerancia, se hace "imagen-síntoma" (Didi-Huberman, 2011, p. 64) en la fotografía, cuando precisamente algo en ella detiene, paraliza y hace sospechar que algo siniestro oculta. En efecto, esta imagen obliga a su contemplación y cuando se obedece a ese mandato, uno se percató de que está construida, elaborada con huesos humanos. El artista, como un niño, ha jugado con los desechos y con estos desechos, restos que no son de cualquier tipo, ha hecho un montaje con pequeños huesos, una especie de escultura, que desgarró. Así como los niños, desventualmente está señalando una verdad que los adultos quieren negar; es una imagen que condensa una tensión entre lo siniestro y lo sagrado, entre el resurgimiento y la muerte, entre los restos humanos y la posibilidad de re-elaborar con ellos; entonces permite hacer una travesía propiciada por una imagen auténtica, dialéctica, donde inicialmente uno imagina el material en su estado puro, de desecho, que causa escozor; el reconocimiento de lo que significa ese material, lo que condensa y el saber ligado a esto, para crear un objeto con ellos, es una forma de impedir que se vuelva perecedero; imagen-memoria que no deja olvidar las maneras de "matar, rematar y contramatar" (Uribe, 1990) en la historia nuestro país, y que continúan repitiéndose con las llamadas "casas de pique" ("Revive temor...", 2015). Imagen-redención puesto que, acorde con esa visión benjaminiana de la historia como redentora, permite hacer conciencia de la posibilidad de sobreponerse al dolor; hacer resistencia al dejar memoria de los deudos a través de la creación, pudiendo de esa manera frenar el eterno retorno que implica la venganza suscitada por el rencor. Ese pasaje entonces se puede resumir en la secuencia: impacto, desgarramiento, tristeza, reflexión, duelo y superación a través de la creación o del sentimiento de lo sublime.

Al comparar las figuras 6 y 7, ¿no se encuentra en ellas una semejanza?, ¿no hay una persistencia, el eco de una tragedia en ambas? Cadáveres como troncos, troncos como resto de la destrucción. Son imágenes con movimiento, el movimiento interior que suscitan, ese de incomodidad, de malestar, porque dan cuenta del mal. Ese mal que marcó el siglo pasado y que

5 De la serie *Corte de florero* (1997), compuesta por 33 láminas inspiradas en la Expedición Botánica y en los cortes que describe María Victoria Uribe (1990) y que se practicaban en la época de La Violencia (1948-1964) en Colombia.

persiste. Ese que se intenta ocultar, que incluso podría haberse negado, pero que gracias a imágenes como las captadas de manera furtiva y a riesgo de perder su propia vida, por un miembro del *Sonderkommando*⁶ (figura 6), permitieron dejar constancia de lo que sucedió en esa época de terror; un acto de resistencia frente a la horrible tarea que le tocaba cumplir, con la esperanza de que llegara a la Resistencia polaca de Cracovia y el mundo supiera lo que ocurría; con la determinación de ir en contravía de la voluntad de las SS y refutar así lo “increíble” de los hechos que allí tuvieron lugar (Didi-Huberman, 2004/2014).

Se puede establecer una dialéctica entre este par de fotos, en la de 1944 los muertos son tratados como troncos, que incluso se incineran; despojados de su último vestigio de humanidad, no basta con dejarlos sin ropa, es preciso desaparecer sus restos. En la de 1998 los troncos son el vestigio de los niños que ya no están en su escuela, que tuvieron que huir de los paramilitares en Chicocora (Chocó). Encuadrar el nombre de la escuela recalca ese conflicto que la foto suscita; es una imagen dialéctica que no le permite al espectador escapar de sus efectos y significación, imagen dialéctica que suscita el pensar, que invita a imaginar y por esa vía, impide la indiferencia, esa que ha contribuido a que sucesos como los aludidos, se den. El escritor Elie Wiesel, superviviente de los campos de concentración, lo dice elocuentemente:

La indiferencia reduce al otro a una abstracción. [...] [...] la indiferencia es siempre amiga del enemigo, puesto que beneficia al agresor, nunca a su víctima, cuyo dolor se intensifica cuando la persona se siente olvidada. [...] En mi lugar de origen la sociedad estaba compuesta por tres sencillas categorías: los asesinos, las víctimas y los que no hacían nada (1999).

Las imágenes a que he hecho referencia son solo una ínfima muestra de la potencia que tiene una imagen-síntoma no solo para contar historias de horror, sino más importante aún, para perturbar nuestras comodidades, nuestras zonas de confort. Su función es precisamente la de causar un torbellino en quien las contempla, alterar, enfrentar con una crisis, confrontar con un saber, uno que en ocasiones se ha reprimido y que pone de frente a la barbarie, pero que igualmente por obligar a pensar y por mostrar de otra manera los hechos o acontecimientos, por conservar la memoria, dan la posibilidad de reivindicarse con las deudas del pasado, de redimir la memoria de los vencidos y darles una oportunidad de que existan en las mentes de las posteriores generaciones sus luchas, su heroísmo y sus resistencias, tarea que a final de cuentas compete a la humanidad.

6 En un acto que solo se puede calificar de deshumanización y de extrema humillación, los nazis establecieron “comandos especiales”, conformados por reclusos judíos que eran elegidos por ellos y tenían un trabajo “especial”, el de encargarse del exterminio de sus congéneres. A cambio, su vida se prolongaba unos meses más. Eran judíos entonces los encargados de una labor cruda: los crematorios. Estrategia maquiavélica que pretendía borrar toda evidencia de los crímenes de las SS.

Referencias

- Benjamin, W. (1942/2008). Tesis de filosofía de la historia. En *Ensayos escogidos* (pp. 43-52). 3ª reimpr. México: Coyoacán.
- Benjamin, W. (2005/2013). Apuntes y materiales. En *Libro de los pasajes* (pp. 65-822). 4ª reimpr. Madrid: Akal.
- Clemencia Echeverri Studio. (2011). *Juegos de herencia*. Recuperado de <http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/juegos-de-herencia>
- Diccionario Etimológico. (2015) Síntoma. Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?si.ntoma>
- Didi-Huberman, G. (2004/2014). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. 1ª ed. 4ª reimpr. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2009/2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. 2ª ed. Madrid: Abada.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. 1ª ed. 2ª reimpr. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Echeverri, C. (2011). *Juegos de herencia* [videoinstalación]. Catálogo. Bogotá: Alonso Garcés Galería. Recuperado de http://clemenciaecheverri.com/estudio/archivos/textos/catalogos/juegos_de_herencia.pdf
- Echavarría, J. M. (1997). “Passiflora Purpurea”. Corte de florero. [Fotografías de Juan Manuel Echavarría]. [1996-2015]. Juan Manuel Echavarría. Recuperado de http://www.jmechavarría.com/gallery_florero.html
- Echavarría, J. M. (1998). Escuela nueva. [Fotografías de Juan Manuel Echavarría]. [1996-2015]. Juan Manuel Echavarría. Recuperado de http://www.jmechavarría.com/gallery_escuelanueva.html
- Herrán, J. F. (2006). *Campo santo* [Catálogo]. Recuperado <http://www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2013/01/Herr%C3%A1n-CAMPOSANTO-web2.pdf>
- Real Academia Española. (2014). “estrategia”. En *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed. Madrid: Real Academia Española. Recuperado de <http://dle.rae.es/?w=estrategia&m=form&o=h>
- Revive temor por “casas de pique” en Buenaventura. (19 de enero, 2015). *El País*. Recuperado de <http://www.elpais.com.co/elpais/judicial/noticias/revive-temor-por-casas-pique-buenaventura>
- Roca, J. y Suárez, S. (2012). *Transpolítico: arte en Colombia 1992-2012*. Barcelona: Lunwerg.
- Sonderkommando Photographs. (August, 1944). [Fotografías del Sonderkommando]. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auschwitz_Resistance_280_cropped.jpg?uselang=es



"Panteón" Fotografía: Sonia Lucía Güiza - 2015