

Premio Nacional de Crítica y Ensayo

Título del texto: Fotografiar la muerte. La representación del cuerpo ausente en una fotografía de Jesús Abad Colorado

Seudónimo: Hal 9000

Categoría 1. Texto Largo

Fotografiar la muerte

La representación del cuerpo ausente en una fotografía de Jesús Abad Colorado

Mientras personas reales están por ahí matándose entre sí, o matando a otras personas reales, el fotógrafo permanece detrás de la cámara para crear un diminuto fragmento de otro mundo: el mundo de imágenes que procura sobrevivir a todos.

Susan Sontag. Sobre la fotografía

Lo real no es el objeto de la representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar.

Ricardo Piglia. El último lector

|

En un ordenador del futuro un arqueólogo encuentra archivado, entre los intersticios decimales de programas arcaicos y bytes discontinuos, un fotograma que presenta en blanco y negro a tres soldados, uno de ellos, el del centro, apunta al frente con un arma. Apunta a la cámara.



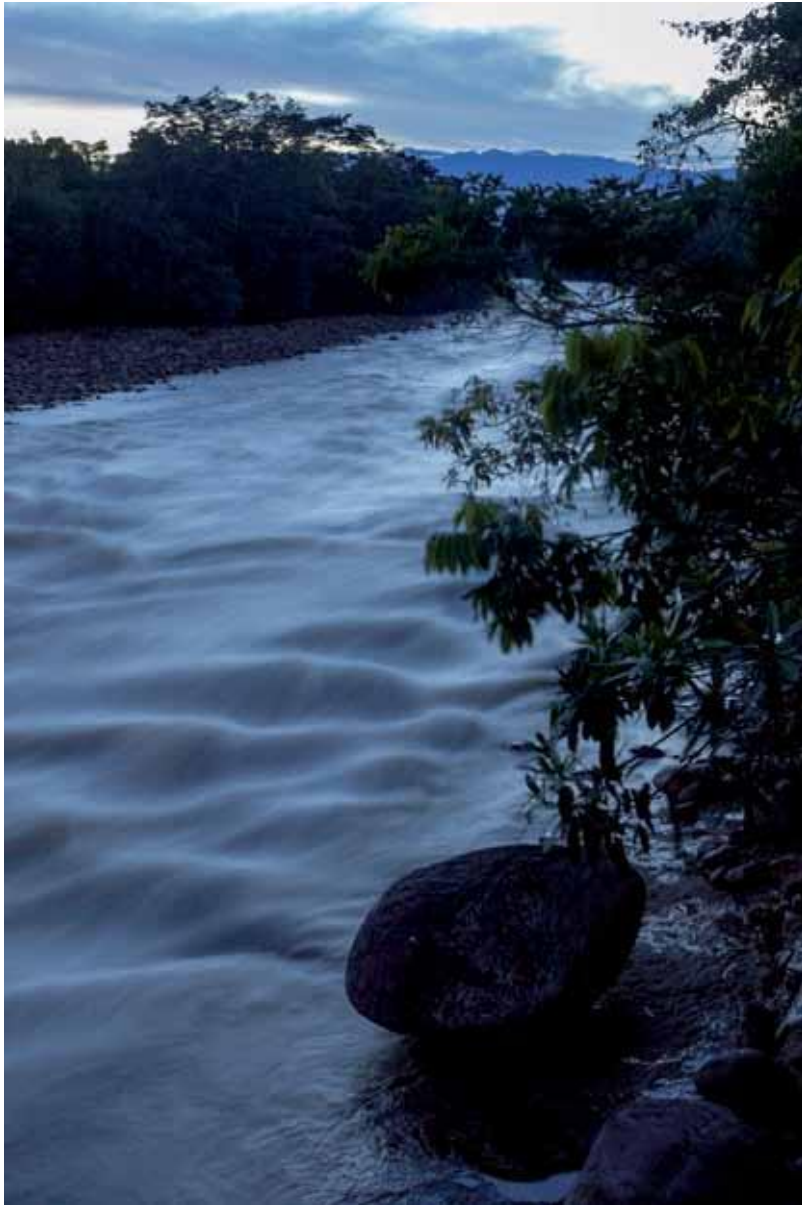
El fotograma hace parte de una película periodística¹ filmada para la televisión sueca por el argentino Leonardo Hendriksen, quien documentaba en Chile el intento de golpe de Estado realizado el 29 de junio de 1973. Fue lo último que filmó. Esto disipa los interrogantes principales, los perturbadores, los estrictamente dramáticos. No hay opción, la revelación está hecha, el cabo sí disparó, y además tenía muy buena puntería. A pesar de la prueba incontrovertible de la imagen, el asesino solo fue identificado en 2007, poco antes de morir por causa de una neumonía.

Frente a frente, durante la acción simultánea del disparo, un hombre murió. Casi siempre causa curiosidad saber qué fue lo último que hizo, vio o escuchó el que acaba de morir, cuál fue la última línea del libro que leyó, a quién besó por última vez, qué lo hizo reír, qué pensó cuando se dio cuenta de que era inevitable el desenlace. Su visión, en este caso, confirma que el arma le apunta a él y a los que observamos la imagen, para siempre.

El caso es que el arqueólogo que, como el ordenador, es del futuro —aunque pudiera no serlo, pero supongamos que en aras de la consistencia sí lo sea— se preguntará sobre las posibles intenciones de cada uno de los dos “duelistas” o, al menos, sobre las motivaciones de tales acciones. ¿Por qué alguien mata a otro por apuntarle con una cámara? Porque la fotografía delata, es un instrumento que acarrea la fuerza de la creencia, es incontestable. Presenta lo verdadero y provoca una certidumbre. No es la muerte de un fotógrafo a causa de una fatal indiscreción en un operativo militar que pronosticaba el cambio del rumbo histórico de un país lo que aquí interesa, sino la imagen como prueba, potencialmente perturbadora, del intento por transformar violentamente la realidad social de una nación. Ese soldado no quiere matar un hombre, quiere desaparecer la amenaza en contra de su ambicionada alteración del régimen político. Evitar la exposición pública de los violentos mecanismos de usurpación, reducirlos al parloteo, al olor de la pólvora, a temerosos susurros en sucios callejones. Que no exista *realidad*, sino frases mal dichas, ideas vagas o simples interpretaciones periodísticas, pero no lo logra porque el fotógrafo disparó primero. La luz lo dibujó con el cañón apuntando, lo talló en un “sílex” fino, delgado e inflamable. Los más de cuatro mil civiles desaparecidos durante la dictadura chilena revelan un rastro vaporoso e incierto, la anulación de la realidad que una simple fotografía puede ratificar.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=lkVDHtSIfOk>

Pero, ¿cómo fotografiar lo desaparecido? ¿Cómo fotografiar la ausencia y hacer visible lo eliminado?



Río Guamuez, Puerto Amor (El Placer, Putumayo), 2012/ J. A. Colorado

Esta fotografía fue tomada por el fotodocumentalista Jesús Abad Colorado para tratar de enfrentar ese problema. Podría decirse también que intentaba hacerle una emboscada al dolor, trocear sus puntas. El río Guamuez, en la inspección El Placer, en Putumayo, se había convertido en una tumba donde los cuerpos, vapuleados por las corrientes, accedían trágicamente a lo informe². Materia para el recuerdo ominoso que no cuenta

² El Centro de Memoria Histórica publicó en febrero de 2014 un informe que da cuenta de las dos últimas décadas de violencia impartidas por las FARC y AUC en el Bajo Putumayo. El informe puede descargarse de la siguiente página: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes/informes-2012/el-placer>

con las señales del mundo físico para hacerse más perdurable. Según cuenta J. A. Colorado³, los paramilitares desaparecieron a sus víctimas tirándolas al río como respuesta a las *recomendaciones* de ciertos sectores del ejército que ante la presión del gobierno, la prensa internacional y diversas organizaciones de derechos humanos, debían reducir sustancialmente la cifra de asesinatos en la región. En términos técnicos, sin cuerpos no había homicidios. La gente, tristemente, decía preferir a la guerrilla, pues al menos ellos les dejaban los muertos para que pudieran ser enterrados. ¿Cómo hacer visible lo oculto? J. A. Colorado, aprovechando las condiciones hídricas y climáticas, y manejando cuidadosamente el tiempo de exposición y la velocidad de obturación, logró obtener (¿crear?) el efecto de cuerpos humanos bajo la fluida lámina acuática. Volvió real lo ausente al irradiar la luz sobre la sustancia y su ritmo específico. Arañó el tiempo para terminar con los dedos manchados.

II

El hombre ingresa a la cueva y permanece allí por varios días, lleva consigo óxidos de hierro, manganeso, sangre y colorantes vegetales, el fuego es precario y, por lo tanto, muy valioso. Está hambriento y sediento. La comunidad, a la que sirve como mediador, aguarda con la sutil indiferencia de las rutinas que moldean con vigor el relieve de los días. Las corrientes eléctricas neuronales del hombre, debilitadas por la ausencia de luz solar y la carencia de calorías y proteínas, auguran la apertura propia del *desbalance* sináptico. Entonces, *ve*. El hombre mezcla las sustancias secas y terrosas con las oleaginosas, masa viscosa y espesa, chorreante entre los dedos. Poco a poco pigmenta la roca ácida, vibrante, ya no pétreo solidez mineral. Trastorno cinético. Se ha producido un encuentro entre lo visible y lo invisible. El hombre, como los demás de su especie, que aún no sabe escribir lo que piensa, piensa con la imagen. A través de las formas fijas expone lo imaginario; se sabe muerto de antemano y por eso teme. Veinte mil años después un crítico dice que todo aquello es arte primitivo de naturaleza protoexpresionista y un antropólogo habla de líricos delirios místicos. Ambos aportan versos distintos para la misma rima: se ha esbozado una línea de sentido hacia el futuro.

³ <http://www.elmamm.org/que-esta-sucediendo-en-la-fotografia-en-colombia/>



Pintura rupestre, Lascaux, Francia

Después de esbozada esa línea de sentido los soportes desaparecen. En la pantalla surge la imagen y tras un clic, se desvanece. Almacenada en la nube, en la memoria *usb*, en cientos de interconexiones cibernéticas, la imagen es indestructible. Ya no está en la piedra, la vasija, el escudo, el lienzo, expuesta a la supresión.

El valor de la fotografía ya no reside en su materialidad. La asunción digital ha superado la eventualidad del error en el laboratorio, de la pérdida del negativo. Excluida del régimen de valor en el cual el objeto único adquiere su legítimo estatuto, desde un Vermeer hasta el cepillo de dientes de la *star*, la fotografía, parafraseando a Walter Benjamin, solo aspira, como el hombre, a ser reproducida.

La muerte y la foto, lo efímero y lo conservado. La naturaleza serial, propagada, inaprensible de la fotografía, le impide convertirse en reliquia. Si en un primer momento, “una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá, confiriéndole una especie de inmortalidad (e importancia) de la que jamás habría gozado de otra manera”⁴, luego podrá mantenerse siempre joven, ya nunca más “bellamente erosionada por el tiempo”⁵. La aspiración primigenia de sobrevivir a la muerte ha desencadenado un interfaz: los desaparecidos están aquí y ahora, más allá de la truculencia o el espasmo cronológico, comunicándose con los vivos. La visión del fotógrafo nos guía. He ahí su valor.

⁴ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Alfaguara, México, 2006, p. 26

⁵ *Ibid.*, p. 109

III

La antropóloga Margaret Mead contó alguna vez la anécdota de un nativo local que leyó el índice de *La Rama Dorada* de Sir James Frazer para verificar si el estudioso de mitos y rituales se había olvidado de algo. El documento etnográfico como una realidad transformada en signo por la heurística etnológica.

“La física cuántica establece que las partículas elementales no son piezas esencialmente reales dada su imprecisión existencial. Se pueden comportar como partículas en un momento dado y como ondas el siguiente o en el anterior. Existen en un espacio y un tiempo que no reconoce el presente, saltan del pasado al futuro, y a la inversa. El presente material sólo es reconocido como una necesidad y una arbitrariedad de la observación humana”⁶. El cerebro humano, por otra parte, no distingue entre lo que ve y lo que recuerda.

Según el físico danés Niels Bohr, todo lo que llamamos real está hecho de cosas que no podemos considerar reales. Podría agregarse al respecto que todo lo que se rompe no es estructuralmente firme y que la cultura es una ficción colectiva. Una ficción peligrosa, por cierto, pues si me cae un piano en la cabeza, compacto y delicado, es muy probable que muera.

El compositor ruso Shostakóvich tenía un fragmento de bomba móvil en su cerebro, más exactamente en el cuerno temporal del ventrículo izquierdo, que le permitía oír música al inclinar la cabeza. Luego la transcribía en una partitura. Los pacientes con agnosia visual no pueden reconocer lo que ven. Para ellos los objetos son otra cosa.

Para Platón “las cosas están en su ser y en su verdad cuando se usan y sólo del que conoce su uso puede decirse que conoce su esencia”⁷. En este sentido, la ficción es una imitación de las apariencias, de la acción, que entre más perfecta o bien usada, más se acerca a la Idea. La acción sólo sucede una vez y luego se torna irrecuperable, o sólo se recupera mediante una forma de imitación, la cual lleva su propio espacio y tiempo y siempre, según Aristóteles, sucede de la misma manera, “¿por qué la ficción, la imitación de la acción, no es acción de verdad? Porque en la ficción el curso de la

⁶ <http://www.monografias.com/trabajos14/fisica-cuantica/fisica-cuantica.shtml>

⁷ Pardo, José Luis. *Esto no es música*. Galaxia Gutenberg, España, 2007, p. 99

acción ya está escrito y pre-visto”⁸. Cabría preguntarse, entonces, si la reactualización de la ficción no es acción. A este respecto, tenía razón Aristóteles cuando afirmaba que “la poesía, además de imitar la acción, le añade algo que ella no tiene: un final que la dota de sentido y acaba”⁹. Al respecto podría agregar algo que escribió Pasolini a propósito de la filmación en 16 mm de la muerte de J. F. Kennedy¹⁰: La última acción del presidente, como la acción de los asesinos son incompletas, y solo pueden ser comprensibles cuando se establezcan, cuando puedan ser articuladas, es decir, cuando se hayan consumado. Mientras tenga futuro, un hombre se mantiene como incógnita, abierto a las posibilidades que pueden modificar el sentido que él mismo entraña. Un hombre honesto que a los sesenta años comete un delito, dice Pasolini, modifica todas sus acciones anteriores y, por consiguiente, se presenta distinto del que siempre fue. Es necesario morir pues así nos explicamos. Ante el desconocimiento del destino de los desaparecidos, una fotografía contribuye a explicarlos.

Sería posible decir que acciones como clavar una puntilla, frenar una bicicleta, darle de comer al gato, hacen parte de un mundo simbólico que puede leerse. La interpretación depende de convenciones socialmente compartidas, de esta forma, las acciones son posibles y pensables. Para Ricoeur¹¹, las configuraciones narrativas reflejarían el mundo en relatos históricos o ficticios, relatos con los cuales estamos continuamente interactuando, creando nuevas referencias, nuevos imaginarios. La fotografía reflejaría la acción en cuanto esta ya hace parte de una estructura prenarrativa. Nunca fotografiamos lo real, sino la parte de algo que puede contarse. La misma estrategia utilizada por la *Tyrell Corporation* para hacerles creer a los replicantes que tenían un pasado, una historia¹².

Para Nietzsche, el *bien* de Platón y Aristóteles, el *mundo real* de Leibniz, la *Historia Universal* de Hegel, aquello que conocíamos como realidad o mundo verdadero no es más que ficción. “Son una sucesión consecuente de hechos ordenados hacia un final feliz y justo. Fábula para contrarrestar el horror del conocimiento trágico”¹³. Ese conocimiento trágico está envuelto, igualmente, en las tinieblas de lo fingido o

⁸ *Ibid.*, p. 112

⁹ *Ibid.*, p. 121

¹⁰ http://cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1064:discurso-sobre-el-plano-secuencia-o-el-cine-como-semiologia-de-la-realidad&catid=95:documentos&Itemid=39

¹¹ Citado por Augé en: Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Gedisa, Barcelona, 1998, p. 39

¹² *Blade Runner* (1982)

¹³ Pardo, *Op. Cit.*, p. 340

inventado. Tal vez es por esto que se hace tan necesario construir una memoria colectiva del horror, de la violencia, que permita hacer de las acciones sin sentido, arrastradas por el tiempo, algo más que un susurro absurdo. Restituir la dignidad de la víctima es posicionar historias, crear tramas que perturben los efectos de lo efímero.

El nativo que lee *La Rama Dorada*, la mesa infinitesimalmente compuesta por ondas, la música escuchada por el compositor en su penumbra aérea, existen en el mundo de los seres humanos, allí también hay un soldado a punto de matar y un río que revela cuerpos sin rostro. Cada uno de los cuerpos, en el recuerdo de los espectadores, tiene un nombre.

IV

Los militares bolivianos necesitaban presentar la prueba de la muerte del Che, una muestra ejemplarizante del final funesto de los revolucionarios. Y así lo hicieron: la foto como trofeo. Un hombre que se había vuelto invisible, objeto de la cacería del imperio que intentaba detener el avance del comunismo en América y el sueño legendario de los últimos partidarios del dogma de la libertad, se revelaba en su condición más humana: muerto. De esa forma se hacía sólidamente presente, lo que no habría ocurrido sin la fotografía. Sin esa señal, tal vez su nombre surgiría presuroso de las bocas febriles de aquellos que aseguran haber visto a Elvis en Villa de Leyva o a Morrison pescando en Indonesia. Las posibilidades abiertas, el sentido tendido entre lo ambiguo y lo incierto.



Ernesto Guevara, Bolivia, 1967/ Freddy Alborta

Berger¹⁴ compara esta fotografía, en cuanto a las relaciones funcionales y compositivas, con la pintura de Rembrandt *La lección de anatomía del Profesor Tulp*. También recuerda que la primera vez que la vio, pensó en la pintura *Cristo muerto* de Mantegna. Las coincidencias temáticas y metafísicas son evidentes. Berger afirma: “Si vuelvo a ver el Mantegna en Milán veré en él el cuerpo de Guevara”. Ambos hombres, considerados criminales, estaban inconformes con su mundo y buscaron apasionadamente su transformación. El Che concibió su muerte en la lucha porque se le hacía intolerable vivir en medio de la exclusión y explotación de tantos seres humanos, y seguramente en esos últimos momentos, “consciente ya de su muerte real, él encuentra en su vida la medida que lo justifica, y de esa manera el mundo-como-su-experiencia se hace tolerable”.¹⁵ Los familiares de tantos desaparecidos, y no solo los habitantes de El Placer, Putumayo, sino también aquellos que comparten el trágico destino asociado a las turbulencias ribereñas, encontrarían en la fotografía de J. A. Colorado un aliciente para hacer de sus propias vidas algo *tolerable*, la *medida que los justifica* (incluso podría pensarse en una experiencia simétrica de emociones compartidas generadas por la imagen en medio de los conglomerados urbanos o los interiores montañosos ajenos a los inmensos cauces acuáticos).

Las fotografías de Alborta y Colorado fueron tomadas como pruebas, y aunque para Berger en el ánimo demostrativo de la foto del Che descansa un horror inicial, el objetivo último de esta no es expresar el horror, sino la identidad del guerrillero. En tal propósito, precisamente, el instante trasciende. De forma similar, Colorado intenta recuperar algo de las identidades perdidas, de forma brumosa, tal vez, pero asumiendo ese reto como una constatación. Allí también habita el horror, y es necesario afirmarlo para conciliarse con el sentido.

Hallar el nombre de una hija, un esposo, un padre, bajo las suaves ondulaciones del río Guamuez, hace parte del cruce de caminos entre los materiales gráficos documentales y el imaginario emocional del observador. Es cuando el río se convierte en algo más que un río.

¹⁴http://grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=244:artdossiercheguevarakatz1&catid=43:catensayos&Itemid=61

¹⁵ *Ibíd.*

V

En nuestro país el río ha configurado la experiencia de cientos de pueblos y comunidades. Como medio de transporte, lugar de esparcimiento y fuente de sustento alimentario, ha unido territorios y ha marcado linajes míticos. También ha sido el surco por donde se ha vertido la sangre y se han ocultado los cuerpos de una batalla constante y ramificada, interminable. Puede afirmarse que la fotografía de J. A. Colorado se ubica en una angosta tradición cinematográfica y artística que hace del espacio geográfico y mental del río una fuente de terribles descubrimientos, desde la película de Julio Luzardo *El río de las tumbas* (1964), hasta las instalaciones fotográficas de Érika Diettes y la obra audiovisual y documental de Juan Manuel Echavarría.

Con el documental *Réquiem NN* (2012) Juan Manuel Echavarría nos presenta las prácticas fúnebres de algunos pobladores de Puerto Berrío, hombres y mujeres que rescatan los cuerpos anónimos arrastrados por el río Magdalena para sepultarlos y ofrendarlos. Así tramitan, en términos litúrgicos y emocionales, una especie de duelo que los hace partícipes de un ordenamiento espiritual superior. Las fotografías de las tumbas de los muertos adoptados puntúan un registro de testimonios orales que nos permiten descubrir el poderoso circuito comunicativo entre lo vivo y lo inerte, entre la ausencia y la certidumbre, entre la pena personal e íntima y la macabra historia económica y política del país. Estos nuevos sufrientes reincorporan la identidad de los arrojados al río para cerrar o apuntalar un nuevo capítulo en sus vidas. Transferencia fantasmal que no mitiga el dolor de la ausencia soportado por los verdaderos familiares de los desaparecidos, pero que, a través de la deriva hídrica en el paisaje desmembrado de la nación, alcanza con su manto a los secretamente necesitados de fe en el porvenir.

La instalación fotográfica *Río Abajo* de Érika Diettes surge tras el contacto de la artista con víctimas de Granada y La Unión, pueblos del suroriente antioqueño, quienes presentaban como parte del testimonio sobre sus familiares desaparecidos los objetos que les pertenecían: camisas, zapatos, fotografías.



Muestra de la obra Río Abajo, 2010/ Érika Diettes

Tras un primer registro documental de las prendas y los objetos, la artista recogió varias de estas muestras y en su estudio las fotografió sumergidas en agua. Diettes se aleja de la representación del río como cauce turbio y violento para proponer, en una suerte de fervorosa epifanía, la pureza y el alivio. El enlace terapéutico con el pasado propuesto en la obra es posible, paradójicamente, al ocultar o detener el paso del tiempo. La luz serena y confiable que ilumina el agua nos remite a la tranquilidad propia de la imagen de un estanque proyectada bajo las convenciones gráficas de postal. En esta dimensión líquida, donde cada prenda se mantiene al margen del oprobioso destino de quien la llegó a portar alguna vez, la víctima encuentra la oportunidad de sacralizar los hechos de dolor. Es decir, el sentido es restituido iluminando las áreas brumosas provocadas por la violencia mediante una suerte de glorificación mística del exterminio. “Ha desaparecido toda desesperación; el pensamiento religioso y político se funden en uno

solo”¹⁶, escribió Walter Benjamin en su último texto, antes de huir de París, tras la ocupación de los nazis. Mencionar el arte en esta afirmación hubiera sido redundante.

A pesar de ciertas constantes temáticas compartidas con Diettes, en un punto diametralmente opuesto se encuentra la fotografía de J.A. Colorado: la gente que lo acompañó al río Guamuez a realizar el registro aquel día pensaba que iba a fotografiar un atardecer. Su objetivo era aún más claro, mirar hacia el abismo. Este interés puede acercarlo a buena parte de la obra pictórica de Miguel Ángel Rojas, en cuanto interpela elementos contextuales definidos en términos narrativos y autobiográficos, o incluso podría vincularlo con algunas de las reflexiones de Óscar Muñoz circunscritas a la naturaleza de lo precedido. Tal vez, el mismo J. A. Colorado negaría categóricamente estas lecturas, “yo solo hago click, yo no pongo más cosas”, exclamaba con vehemencia cuando realizaba las recursivas habilidades de las comunidades a la hora de reconstruir sus espacios afectivos¹⁷, pero como afirma Berger, “lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo *crea* al mirar”¹⁸. No hay neutralidad a la hora de disparar.

VI

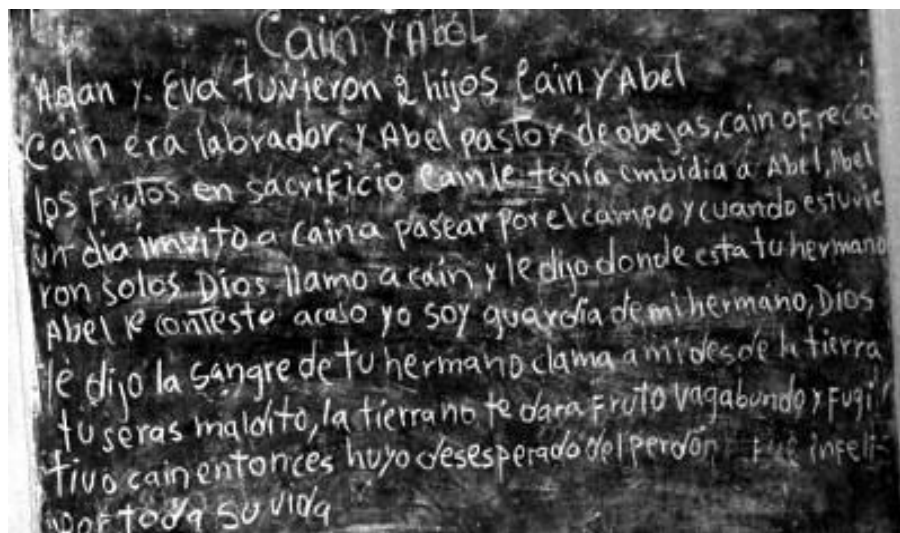
Al principio Dios creó los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre el abismo y el espíritu de Dios se movía sobre las aguas. Pero el espíritu es inquieto y seis días después una mano salió del barro como si quisiera alcanzar de una vez el cielo, romper la presión del aire, establecer una jerarquía. En la mano una semilla, un chopper y un encendedor desechable. El hambre de infinito lo arroja a la órbita exterior. El desasosiego de su rostro se proyecta a través de la escafandra. El buen salvaje se rasca una oreja. Violento narrador que nació cantando, mamífero que labra la piedra para pervivir en el rastro, como si un lobo sufriera de neurosis maniaco-depresiva al ver su huella en la nieve desaparecer para siempre. La naturaleza todavía no es paisaje de fondo de señoritas vírgenes que bailan el ballet, ni la fuerza imperiosa e ingobernable frente a la cual el héroe deletrea el designio, no es aún el lugar donde se respira aire puro. La naturaleza es un reflejo humano, una serie de ondas, ritmos, frecuencias, formas. Es un ensamblaje técnico: “descomposición (en

¹⁶<http://portal.educ.ar/debates/protagonistas/filosofia/walter-benjamin.php>

¹⁷<http://www.elmamm.org/que-esta-sucediendo-en-la-fotografia-en-colombia/>

¹⁸ Berger, John. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p.7

elementos rectos) y ajuste (trama y curvatura)”¹⁹. El perro o el maíz son descomposición y ajuste, productos de la manipulación (hacer con la mano), sujetos a una imposición, a un registro. La domesticación y la agricultura, la ciudad y el campo, Caín y Abel.



Escuela de Alto Bonito, Dabeiba (Antioquia), 1992/ J. A. Colorado

Considerada una de las fotografías más representativas de toda la obra de J. A. Colorado, la imagen del tablero cubierto con los últimos trazos realizados por los estudiantes de una escuela rural donde quedaron abatidos catorce soldados tras una emboscada de la guerrilla de las FARC, es representativa no solo del sustrato mítico que soporta nuestra humanidad brotada de los bosques y expulsada a las ciudades, sino también del triste sino del conflicto armado en nuestro país:

Empezaba mis prácticas profesionales como fotoperiodista en *El Colombiano* y este era mi primer registro sobre la guerra en Colombia. Temblé mientras me acercaba a la escuela y pude observar desde una ventana que sobre el tablero de uno de los dos salones todavía permanecían las letras de la última clase. Era la historia bíblica de cómo Caín mató a Abel. Desde entonces, siempre he visto en el cuerpo de los combatientes y los civiles asesinados la repetición de la misma historia: un hermano que mata a otro hermano²⁰.

La motivación documental de J. A. Colorado es a la vez simple y ambiciosa, acercarse con la cámara (un objeto urbano paradigmático) a los lugares y las personas del campo, los abandonados y excluidos del proyecto moderno, los damnificados de la violencia estructural que mantiene intactos los privilegios económicos y políticos de un reducido

¹⁹ Duque, Félix. *Filosofía de la Técnica de la Naturaleza*. Tecnos, Madrid, 1986, p. 169

²⁰ <http://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/cain-abel-jesus-abad-colorado/35096>

grupo social. Ser “como un notario de la historia”²¹, luchar contra el olvido. De este interés pude desprenderse una serie de malentendidos que la crítica más ponderada contribuye a reproducir:

Las fotografías de Jesús Abad Colorado tienen el equívoco prestigio de ser *las representaciones culturales y estéticas más calificadas que se han hecho del conflicto colombiano* de los últimos años. Equívoco, porque sus indudables virtudes formales, su sinceridad del punto de vista y *su innegable poder de persuasión sobre el espectador* no le impiden escapar a la desconfianza que suscita la representación de los demás. Y calificadas, pues, tal como se advirtió desde los mismos momentos en que sus trabajos empezaron a aparecer en la prensa, impusieron su acendrada capacidad de ver más allá de tópicos y lugares comunes de horror y violencia, *desplazando felizmente en la conciencia del espectador la odiosa procedencia de sus motivos visuales*²².

En primer lugar, no existe un conflicto armado más allá de sus representaciones. Son las representaciones, históricas, políticas, sociológicas o fotográficas, las que nos permiten hablar de forma más o menos consensuada de un conflicto armado. En otras palabras, el conflicto *es*, entre otras cosas, gracias a las imágenes de J. A. Colorado, en parte gracias a él es que podemos entender, visualizar, un fenómeno que no está más allá de su constante formalización: acciones prenarrativas, representaciones gráficas, discursos oficiales. La cámara no presenta ninguna verdad del conflicto, porque esa verdad no existe, la labor documental es una labor de creación. La tradición nos ha enseñado falsamente que el fotografiar es captar la *realidad* con un objeto técnico, la cámara; nunca pasa algo así, pues la *realidad* fotografiada es el resultado de la interacción entre el sujeto y el objeto. Antes de esta composición, simplemente no había *realidad* como entidad ontológica demarcada independiente del observador. Al respecto afirma Hans Belting: “La fotografía fue alguna vez una mercancía de la realidad. Pero tampoco en el pasado reproducía el hecho de la realidad, sino que sincronizaba nuestra mirada con el mundo: la fotografía es nuestra mirada cambiante del mundo, y a veces también una mirada a nuestra propia mirada”²³. Al enfocar con una cámara un lugar, una persona, o una cosa, conjugamos detalles, elegimos ángulos, evitamos sombras y enmarcamos, que es otra forma de mutilar. La imagen resultante es la imagen de una realidad mediada, la

²¹ <http://www.elmamm.org/que-esta-sucediendo-en-la-fotografia-en-colombia/>

²² Giraldo, Efrén. *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia*. La Carreta, editores, Medellín, 2010, p. 128. Los subrayados son míos.

²³ Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Kats, Buenos Aires, 2007, p. 266

cual no existiría sin la máquina. El receptor de la imagen fotográfica, el que la mira sería, por otro lado, un productor²⁴. Los familiares de las víctimas arropadas por las suaves olas del río Guamuez terminan una historia, cada una a su manera, al observar la fotografía. Cuando el crítico Efrén Giraldo habla de la capacidad de J. A. Colorado de ver más allá de los lugares comunes del horror y la violencia, está aceptando implícitamente que en las nuevas formas de mirar-crear se reactualizan las posibilidades semánticas de aquello conocido como el horror. En el caso particular de J. A. Colorado, este talento supuestamente conllevaría un riesgo, el *poder de persuasión sobre el espectador* o la belleza de las composiciones pueden neutralizar o minimizar las causas y responsabilidades de la violencia. Creo que el riesgo es infundado, el dolor representado en las fotografías no divierte, ni eleva ni encanta (como podría ocurrir con la obra de Diettes), sino que conmueve. Cuando J. A. Colorado nos presenta las posibilidades infinitas de la devastación, dignifica y humaniza a la víctima, nos hace copartícipes a todos de la oscuridad, y nos pide asumir el reto de penetrar el velo como hermanos del mancillado.

En segundo lugar, cuando el crítico Efrén Giraldo afirma que esa capacidad que tiene J. A. Colorado de alejarse de los tópicos le ha permitido desplazar *felizmente, en la conciencia del espectador, la odiosa procedencia de sus motivos visuales*, no hace otra cosa que enmarcar la lectura de las imágenes bajo los códigos del modernismo pictórico, además de desdeñar sus efectos políticos. Es cierto que en términos artísticos la devastación puede ser intemporal, ajena a los vínculos históricos y geográficos explícitos, Juan Manuel Echavarría demostró en *Réquiem NN* el inmenso poder sugestivo de la metafísica de la ausencia y el dolor sin profundizar en las condiciones contextuales de los habitantes de Puerto Berrío²⁵, pero también es cierto que en el caso de J. A. Colorado, la geografía y la historia son también modalidades estéticas de innegable valor. Esa es precisamente su particularidad. Sus fotografías contribuyen a dotar de veracidad los textos históricos o periodísticos, pero por sí solas, más allá del *pie de foto* explicativo, funcionan como pruebas inaprensibles del mundo social cuya última realidad se encuentra en la métrica cifrada de cada corazón humano.

²⁴ “Las miradas de dos espectadores ante la misma fotografía divergen en la misma medida en que divergen los recuerdos”. *Ibíd.*, p. 269

²⁵ En ese mismo sentido, Beatriz González exploró en *Los suicidas del Sisga* (1965) los aspectos cromáticos y compositivos teniendo como fuente una fotografía publicada originariamente por el periódico *El Espectador* sin intentar evadir o reducir sus conexiones anecdóticas, al contrario, estos vínculos ampliaron las lecturas de la obra.

VIII

En la fotografía del río Guamuez encontramos tanto la realidad contextual, antropológica, de un pueblo oprimido por la violencia del conflicto armado, como cierto tipo de abstracción fundada en una plasticidad formal verdaderamente autónoma. Un cruce entre el realismo crudo de Diane Arbus y la extrañeza cotidiana, fragmentada, de Harold Edgerton y Edward Weston (aunque sin halo ni romanticismos etéreos). El azar, la deriva, el trastorno (accidentes al modo surrealista) y la búsqueda espontánea de la concreción de una idea hacen de esta fotografía una pieza rebosante de expresividad: los pliegues del agua, los claroscuros, las ondulaciones preñadas de efusividad espiritual. En este aspecto, y afirmando su carácter singular, lejos de cualquier aspiración serial, la fotografía del río Guamuez puede compararse con algunas de las imágenes de postes y cables eléctricos realizadas a finales de los setenta por Jorge Ortiz, en las cuales primaban los valores geométricos y estructurales. Algunos críticos, más prevenidos y susceptibles, podrían reaccionar alegando cierto apresuramiento en las comparaciones, que no hay similitudes temáticas, ni universos compatibles, que por un lado nos referimos a la anomia y decadencia urbana y por el otro a la violencia rural. Creo que a fin de cuentas hablamos del paisaje, en este caso un paisaje que signa su estatuto por la cámara fotográfica, por lo tanto no puede ser más que un paisaje urbano, aunque lo que veamos sea un río.

Un río, tal vez la única fotografía de J. A. Colorado que no presenta los cuerpos condenados, los niños y su mudez arcaica, la altivez de las mujeres destruidas. No hay ruinas ni rastros materiales de los objetos. El río, donde no hay huellas visibles de la agresión, en apariencia lejos de la cultura y a la vez fondo abyecto de lo radicalmente humano, se mantiene actual, vital y atemporal, un flujo del tiempo circular, un desafío a lo percedero. El río fotografiado es urbano, es el resultado de una tecnología, es la condena: “El advenimiento del artesanado (y con él, de la ciudad) crea a la vez la naturaleza pero, paradójicamente, la entiende como material de trabajo. Cuando la racionalidad se reconozca en todas las regiones de lo real, como técnica (era mecánica), podremos decir, llevando la paradoja al extremo, que todo es artefacto (o material de

construcción) y por ello natural”²⁶. La naturaleza, esa eclosión del trajín tecnológico, desafía los cimientos de nuestra especie.

¿Cuál es el tiempo de exposición necesario para captar la muerte? ¿Cuál es el lente más adecuado? ¿Qué tipo de luz es la más óptima? Responder, taxativamente, a estas preguntas, significaría aceptar que la muerte es real y objetiva. Y no lo es. Porque la muerte también hace parte del campo de la imaginación, por eso —y no por otra cosa— es que somos seres humanos. No es para nada descabellado asegurar, entonces, que la imaginación tiene una dimensión óptica o, en términos generales, física.

Bibliografía

Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Gedisa, Barcelona, 1998.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Kats, Buenos Aires, 2007.

Berger, John. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

Duque, Félix. *Filosofía de la Técnica de la Naturaleza*. Tecnos, Madrid, 1986.

Giraldo, Efrén. *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia*. La Carreta, editores, Medellín, 2010.

Pardo, José Luis. *Esto no es música*. Galaxia Gutenberg, España, 2007.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Alfaguara, México, 2006.

Referencias electrónicas

<https://www.youtube.com/watch?v=lkVDHtSifOk>

<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/informes/informes-2012/el-placer>

<http://www.elmamm.org/que-esta-sucediendo-en-la-fotografia-en-colombia/>

<http://www.monografias.com/trabajos14/fisica-cuantica/fisica-cuantica.shtml>

²⁶ Duque, *Op. Cit.*, p. 172

http://cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1064:discurso-sobre-el-plano-secuencia-o-el-cine-como-semiologia-de-la-realidad&catid=95:documentos&Itemid=39

http://grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=244:artdossiercheguevarakatz1&catid=43:catensayos&Itemid=61

<http://portal.educ.ar/debates/protagonistas/filosofia/walter-benjamin.php>

<http://www.revistaarcadia.com/impresa/especial-arcadia-100/articulo/cain-abel-jesus-abad-colorado/35096>

ANEXO 1
AUTORIZACIÓN PARA PUBLICAR EN PÁGINA WEB
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
“PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA Y ENSAYO: ARTE EN COLOMBIA.
MINISTERIO DE CULTURA-UNIVERSIDAD DE LOS ANDES”

Yo Hal 9000 (diligenciar con el seudónimo) con C.C. 93180594 autorizo por la presente a la Universidad de los Andes, a publicar el ensayo Fotografiar la muerte presentado a la convocatoria “*Premio Nacional de Crítica y Ensayo: Arte en Colombia. Ministerio de Cultura-Universidad de los Andes*”, de mi autoría, en la página web creada por la Universidad de los Andes para la mencionada convocatoria, permitiendo sin límites la consulta de la misma por Internet. En todos los casos, se dejará constancia que la reproducción de los textos de que se trate, en forma total o parcial y por cualquier medio, está prohibida sin el consentimiento del autor, de conformidad con lo establecido en la Decisión Andina 351 de 1993 y en la Ley 23 de 1982.

FIRMA: Hal 9000 (DILIGENCIAR CON EL SEUDÓNIMO)
C.C.: 93180594