

Premio Nacional de Crítica

Categoría 1- Texto Largo

Título: Des-carados

Seudónimo: Bertillon Ospina

La fotografía analógica se ofreció en sus inicios como una herramienta capaz de construir un doble exacto y bidimensional del mundo. Y no en una esfera metafórica o estética como la de la pintura realista, en la que todavía había un margen para la fantasía y la subjetividad. No. La fotografía del siglo XIX era una posibilidad científica y veraz de atrapar jirones de la realidad, o al menos sus emanaciones, en el vientre oscuro de la cámara. Su lente predador archivaba allí trozos del mundo sobre los que no había duda. Los cuerpos reflejaban la luz y la fotografía podía guardar su huella, incluso después de que hubieran desaparecido. El nuevo invento podía captar y apropiarse de los rayos diferidos de las estrellas, incluso de las muertas.

Esta es la conocida argumentación que desarrolla Barthes en su canónica *Cámara Lúcida* (1989). La imagen de los cuerpos se podía atrapar como las mariposas clavadas con alfileres en las cajas de los entomólogos. Es que las fotos no eran representaciones como las del arte, sino huellas físicas de presencias en el sentido pirceano del índice. La foto era la luz de un objeto estampada sobre una superficie como el rostro ensangrentado de Cristo en el Santo Sudario. Y si en éste no había intervenido la mano del hombre, al atardecer decimonónico, las fotografías se basaban esencialmente en un proceso tan impersonal, mecánico y científico como la química.

Estos argumentos fueron más que atractivos para los sistemas judiciales y forenses en unos tiempos férreamente disciplinarios. El novedoso artefacto parecía ofrecer un sistema contundente a la hora de los controles sociales. Y de allí surge la también conocida historia de los señores Bertillon y Lombroso, con esa manía clasificatoria que acudió en este clima positivista a la fotografía y antropometría. Ahora era posible hacerle una huella de luz a los rostros, y de tinta a los dedos de los cuerpos sociales para conjurar el caos de la

diferencia, para atrapar el mal, o al menos catalogarlo y manipularlo. De allí surgió toda la política de las prácticas de identidad en la que seguimos inmersos. (Guixá, 2012)

Nuestro pasaporte al mundo real, económico, social y judicial es el documento de identidad, aún en estos tiempos de devaluación de la imagen, de virtualización, de vaporización de las identidades. Existimos solo a condición de haber sido pasados por la rejilla plana y contundente de la fotografía de identidad y sus códigos: un rostro de frente mirando a la cámara, un fondo neutro, una expresión inexpresiva (no sirven las sonrisas ni el llanto). Eso sí, que se nos vean las orejas. Una cara en su grado cero, comparable, mensurable, atrapable. Un rostro que porta a la vez, tanto todo lo típico de la edad, el género, la raza, como aquel brillo atípico que nos hace individuos en el límite soportable para los sistemas de control. Así aparecemos tan repetibles, como únicos, en nuestros documentos de identidad. Es la cara-huella-índice que nos da el sistema, con la que nos permite circular por sus goznes ... hasta que decida lo contrario.

Este sistema que se universalizó en Occidente ha encontrado unos usos particulares durante los últimos 60 años del conflicto bélico colombiano. Y, precisamente, uno de esos límites es la identidad en la pantanosa zona de las disoluciones tanáticas. En los tiempos de la cólera y la furia, Colombia ha tenido problemas con las caras. En los tiempos de la cólera y la furia, los distintos poderes las han mostrado o borrado a su antojo. A veces conviene exhibirlas, otras es indispensable desaparecerlas.

La naturaleza de nuestro conflicto, como lo ha dicho la antropóloga María Victoria Uribe (2004), es “la de una guerra sin signos”. Los victimarios oficiales, para-oficiales, contra-oficiales de todos los pelambres se han empeñado en la apropiación no solo de las víctimas, sino de sus restos y rastros. Además de su cuerpo, se ha dispuesto de su imagen y su identidad. Los bandoleros de los años 50 descuartizaban a los enemigos para realizar luego espectáculos de horror con los cadáveres. Las cabezas en estacas de los adversarios y las desquiciadas manipulaciones de sus cuerpos eran la máxima manifestación de poder. Exhibir la cara agujereada de la víctima, con la lengua saliéndole por la garganta, o las cuencas vacías, era un botín de guerra y un definitivo parte de victoria cuya declaración se daba visualmente. Así, se amplificaba el poder disuasorio del cadáver, se afianzaba el dominio y se ejercía la territorialización con estos mojones de carne.

El gobierno, por su parte, realizó no solo descuartizamientos físicos, sino también fotográficos. No bastaba con matar a los bandoleros o a los opositores del régimen conservador, sino que se debía exhibir su cadáver en la prensa, imagen-huella estrictamente probatoria e irrefutable del control del cuerpo del mal.



Imagen 1. Benjamín de la Calle, Fotografía, 1906

Esta práctica pertenecía a una larga tradición que había comenzado en el siglo XIX, cuando los fotógrafos de estudio, también fueron contratados para los primeros retratos forenses. Es el caso, por ejemplo, de Benjamín de la Calle, uno de los retratistas de las élites colombianas más famosos de la época, a las que les ofrecía con sus imágenes una irrefutable identidad social y de casta. Las personas salían de allí afianzadas y ratificadas en sus roles de caballeros, damas, señoritas, militares, etc. Sin embargo, fue también él mismo quien en 1906 abandonó su teatro de vanidades para ser testigo, junto a su diletante artilugio, del último condenado a muerte de Medellín. En esta imagen, en cambio, calla y registra. Hay allí una conciencia de que ya no se trataba de las puestas en escena a las que estaban acostumbrados sus exhibicionistas clientes de la *dolce vita* de la ciudad. Era éste otro espectáculo. Sin embargo, la expresión de los guardias habla también de la frontera compleja en la que se realizaba esta práctica que la sociedad de su época había empezado a rechazar. Parece un deber incómodo, pero necesario y se limitan a ello: a custodiar al cuerpo muerto y vencido del malo. La fotografía terminaba de sancionar el rito y el control del que simplemente había que dejar una huella probatoria y visual: esta fotografía, este registro directo, que atrae y repele.

Es que estaba emergiendo aquella nueva sensibilidad ante el espectáculo de la muerte descrita por Foucault en *Vigilar y Castigar*. Desde el siglo XIX, dice, “El castigo ha dejado poco a poco de ser teatro. Y todo lo que podía tener de espectáculo se encontrará en

adelante marcado con un índice negativo. Como si las funciones de la ceremonia penal progresivamente fueran dejando de ser comprendidas, el rito que cerraba el delito se vuelve sospechoso de mantener con él turbios parentescos. De igualarlo, sino de sobrepasarlo en salvajismo...”.



Martirio de Galán, óleo de Ignacio Gómez Jaramillo, 1957. Museo Nacional de Colombia.

Imagen 2. Ignacio Gómez Jaramillo, Martirio de Gaitán, 195, óleo.

Ya no hay disfrute en el espectáculo grotesco y exuberante de los suplicios públicos como los del martirio de José Antonio Galán, precursor de la independencia de la Nueva Granada en el siglo XVII, cuyo cuerpo había sido dividido en cuatro partes y su cabeza llevada a Guaduas, “teatro de sus escandalosos insultos” en un intento oficial por hacer “olvidar su infame nombre y acabar con tan vil persona y tan detestable memoria”, como consta en el edicto oficial de su ajusticiamiento (Samper, 2013)

La sociedad de inicios del siglo XX en cambio ya rechazaba no solo los fusilamientos, sino su despliegue. Recuerda el historiador Mario Aguilera: “Varios testimonios de la época coinciden en subrayar la escasa concurrencia a las ejecuciones públicas. En ocasiones, las poblaciones quedaban casi desiertas, pues los vecinos se retiraban anticipadamente. Muchos huían al campo pues no querían oír el disparo, ni saber cómo atravesaba el plomo a un salteador (...). Así la espontánea censura social a todo lo que encerraba el ritual sangriento del patíbulo fue un factor que contribuyó a la abolición de la pena de muerte, en la medida en que flaqueaba la relación público-reo-espectáculo”. La ceremonia se quedaba sin público, perdiendo su valor intimidatorio y edificante. De este espectáculo hacían parte también estas fotografías del fusilado consideradas necesarias para cerrar las tenazas del control.



Imagen 3. Sangrenegra, 1964. Foto de El Tiempo.

Sin embargo, a pesar de esta nueva sensibilidad, de esta censura social, de esta autocensura oficial, la práctica de reproducir en los medios de comunicación la cara del malo vejado no ha cesado en la reciente y convulsa historia colombiana. Ni tampoco la ambigüedad con la que se exhiben y consumen estas imágenes. Un tráfico visual que se da entre la vergüenza y el gusto, entre el rechazo y la concupiscencia. Unas imágenes, que en todo caso, venden periódicos.

Y así, desde aquellas fotografías de los bandoleros, aureoladas por el mito y la leyenda, no han dejado de llegar estas exhibiciones mediáticas y directas, a la tranquilidad de los recintos privados.



Imágenes 4. Camilo Torres, 1966. El Mundo. Imagen 5. Che Guevara, 1967.

Como la del trofeo visual del sacerdote-guerrillero Camilo Torres, del cual desapareció su cadáver y lo único que quedó fue la foto de su rostro inerte en la primera plana de los periódicos. Episodio sucedido en 1966, un año antes de la muerte del Che Guevara, ese otro guerrillero con una historia muy similar, pues también extravió su cuerpo durante tres

décadas, después de ser congelado en la fímtica fotografía probatoria de su muerte en las selvas bolivianas. Es decir hay aquí dos procesos hegemónicos simultáneos ejercidos sobre el cuerpo de “el malo”. Por un lado, se le borra físicamente de la faz de la tierra (el cadáver desaparece como si nunca hubiera existido ese personaje incómodo que debe ser eliminado hasta los tuétanos). Pero, al tiempo, hay una apropiación de su imagen, de su fantasma, de sus emanaciones. Es ella la que marca el control definitivo del rebelde y la que se detenta como el helado trofeo con el que se ha terminado de dominarlo en la tribuna implacable de las primeras planas periodísticas.



Imagen 6. Pablo Escobar, 1993. *Revista Semana*

En esta cadena de imágenes y procedimientos de poder, los colombianos no olvidaremos tampoco la fiesta jubilosa de la cacería de Pablo Escobar, celebrada con la reproducción mundial de la imagen de su persecución sobre los tejados, en las que aparece como un animal de presa voluminoso y vencido a los pies de sus orgullosos y sonrientes cazadores.



Imagen 7. Raúl Reyes, 2008.

A propósito de la publicación en la primera plana de todos los periódicos del país del cadáver del guerrillero Raúl Reyes ejecutado por el Ejército colombiano en Ecuador, en marzo de 2008, el periodista Juan José Hoyos describió así el impacto visual de aquellas reliquias bélicas de uno y otro bando, expuestas, ya no sobre estacas en los campos como la

cabeza de Galán, sino en las histéricas tribunas de los medios de comunicación. Escribe Hoyos:

Entonces volví a ver la foto. Pensé que el mantel se había manchado de sangre y pasé la mano rápida sobre la mesa, tratando de limpiar la mancha... Cuántas fotos de esta clase quisiera botar a la basura. Las he visto en los periódicos desde que era niño. La lista es larga. El Capitán Veneno, Sangre Negra, El Pálido... Espero que este fin de semana no me toque quitar de la mesa del comedor el periódico lleno de sangre con la mano cortada de Iván Ríos.



04-16-04

07-02-94

08-13-99

03-01-08

Imagen 8.

Camilo Restrepo, *Finite Games/ Infinite Games*, 2012. Fotografía de internet, *Photoshop* impresión digital, copia papel

Este es precisamente el punto al que alude el artista Camilo Restrepo en *Infinite Games* (2011). Se trata de una serie de cuatro fotografías de personajes públicos asesinados. Las fotos extraídas de internet son manipuladas digitalmente, impresas en pequeño formato, rasgadas con lapicero rojo, y capturadas nuevamente con un lente macro, que deja ver la textura del papel. Cada una lleva como subtítulo la fecha de muerte de cada personaje como única forma de identificación. Al respecto dice el artista: “es una ficción que compite con la supuesta realidad de las fotos de cuerpos ejecutados”.

Así, en los nuevos límites de la fotografía, la relación decimonónica foto- identidad-prueba judicial se complejiza. Pues si estas fotos han perdido su relación directa con un referente

real (aquí ya no está el cuerpo del individuo frente a la cámara, sino su vacío), no podrán ser más la prueba de la particularidad de un cuerpo, ni saciar la necesidad compulsiva de índice de los reconocimientos forenses ni de los partes de guerra visuales. Parecen más bien ser ahora un acto de des-identidad: lo que queda de un ser humano cuando el poder le ha chupado su identidad. Son varios los procedimientos de práctica fotográfica contemporánea presentes en esta serie:

En primer lugar, las imágenes no provienen de una captura fotográfica original del artista. Son fotos de baja calidad, virtuales, sin soporte ni autoría, que circulan indiscriminadamente por las redes sociales. Acudiendo más bien a una lógica de post-producción, en términos de Bourriaud, el artista simplemente las selecciona, utiliza y manipula según sus necesidades y preguntas. No las crea.

Se trata entonces de imágenes que, a pesar de comenzar siendo fotos de identidad en un sentido tradicional (índice físico y mecánico de rostros reales), con cada intervención del artista, con cada ruido que introduce en esta cadena de reproducción, se van alejando cada vez más de su referente y van perdiendo su naturaleza indexal. Es que ya no son imágenes de sujetos que dejan una huella única, química y probatoria de su existencia, o en este caso ajusticiamiento, sino fotografías de fotografías de fotografías en una sucesión infinita y alterada. Y, por lo tanto, son imágenes sin aura, eslabones degradados, indefinidos e infinitos de una cadena que se reproduce a sí misma en una dinámica de metástasis, de cáncer, para usar una expresión de Baudrillard.

Por esto, en ellas el sujeto no adquiere una identidad, como sucedía en los estudios del siglo XIX, pues no son imágenes únicas ni prueban que alguien, con determinadas características, vivo o muerto, alguna vez “estuvo allí” al frente del objetivo. Lo que despliegan, al contrario, es un hueco, una ausencia, sin el maquillaje fantasmagórico de la fotografía. Estos gestos de destrucción se inspiran en procedimientos tradicionales como aquellos de tachar con un lápiz una imagen analógica, su negativo o su copia, como suele hacerse usualmente en archivos familiares, policiales o periodísticos con aquellas imágenes que molestan por cualquier razón.

Esta serie se diferencia, incluso, de la perspectiva de trabajos como los de Rosanna Reno o Graciela Sacco, cuando trabajan con imágenes de archivo, porque de alguna manera estas artistas le devuelven el aura a las fotografías anónimas al convertirlas en piezas ampliadas y únicas, que van al museo para honrar a los desaparecidos, restituyéndoles su valor e identidad. La iconoclastia de Restrepo, en cambio, es absolutamente feroz. Sus acciones sobre las imágenes, al contrario, las maltratan, devalúan y borran todavía más, en un gesto sin atenuantes.

La violencia que ejerce sobre ellas no solo es simbólica, sino absolutamente física. Su mano y su lápiz rasgan esa superficie de la identidad en la que todos seguimos creyendo. Allí donde se da el matrimonio entre el sujeto y su imagen, el mismo que inspira, por ejemplo, ciertas prácticas mágicas. Porque seguimos suponiendo inconscientemente que la fotografía se roba algo de nuestras almas, al igual que los indígenas wayuu, quienes por ello nunca se dejan fotografiar.

Sin embargo, a pesar de que aquí no está ya la huella del sujeto sobre una película sensible, estas fotos sí guardan otra huella-memoria: la de la mano borrando con fuerza el rostro impreso. En esto también es radical su comentario. Esa posibilidad de destrucción indolora de la tecnología digital, que permite borrar cualquier imagen sin ninguna dificultad ni consecuencia, aquí recupera su carga y violencia.

Dice Santiago Lucendo que lo ilegal en la red no es tanto reproducir los rostros de los muertos como reproducirlos muy nítidamente. Es decir es posible subir a *you tube* imágenes de masacres, mientras los muertos estén pixelados o muy desenfocados. Así, las normas de sitios como éste, no estarían regulando la violencia explícita, sino más bien las *imágenes explícitas*. Es decir, lo que realmente prohibirían es “la violencia nítida”.

Las imágenes de Restrepo tampoco nítidas, pero en cambio, a diferencia de los asépticos píxeles con los que se suele censurar en la red, sí son explícitos, matéricos y visibles, los rastros de la violencia que se ha ejercido sobre ellas. El artista nos arroja entonces a la vista estas caras destruidas, cuya aniquilación podría pasar desapercibida en la diarrea de imágenes contemporáneas. Sin embargo, la muerte duele, ha resultado de un proceso

hegemónico, omnímodo. Y aquí el espectador no puede permanecer indiferente ante la disección del gesto soberbio y prepotente que borra caras, identidades, vidas, cuerpos.

Otra acción con la que estos infinitos juegos visuales se separan de la tradicional foto de identidad judicial es que no se detienen a recrear el rostro del bueno y el del malo. Los cuatro personajes escogidos (un guerrillero, un futbolista, un paramilitar, un humorista) no tienen un tratamiento diferente. Es decir, Restrepo no repite el discurso oficial de que hay muertos malos y otros buenos, de que hay desapariciones más necesarias que algunas, de que pueden permitirse ciertas ejecuciones. Al contrario, esta serie pone a todos los personajes del libreto nacional en un mismo nivel. Porque el artista lo que está examinando es la naturaleza arrogante del poder (el oficial o para-oficial, el de derecha o el de izquierda). Se está deteniendo en el despliegue de la fuerza desatada de su. Está mirando el poder que no debe rendirle cuentas a nadie. El poder que lo puede todo.

Si la fotografía de identidad decimonónica era puro índice, huella, prueba, sudario de los rostros, ¿qué vienen a ser estas fotografías abismales de Restrepo? Ya no son huella nítida. Tampoco son más las marcas de la identidad facial catalogadas en un fichero. Ni la presencia virtual que como un fetiche calma la ausencia. Estas fotografías alteradas, en cambio, son la huella física de la violencia, la superposición de sus gestos brutales, el despliegue concreto de su vocación de nada. Son fotografías que ya no maquillan al cadáver en el que se convertirá cualquier cuerpo fotografiado. Ahora son, al contrario, el negativo exhibicionista de cualquier anhelo positivo. El borrón violento que yace en el fondo de los controles judiciales, corporales, o visuales.

La guerra colombiana no ha hecho más que destruir las caras, la identidad, la individualidad, los cuerpos. Por lo tanto, esta es una fotografía, no tanto cínica, como literal. ¿Para qué seguir jugando al tinglado de la imagen nítida de un rostro cuando ya ha sido aniquilado? Retratos mucho más fuertes que el del rostro explotado por una bala de aquel fusilado de 1906. Porque registran, no solo la ruina de la cara, sino también las vibraciones de las múltiples capas de las violencias (incluyendo las visuales) que la han destruido. Retratos que no solo reflejan la herida de la piel, sino la total iconoclastia de la guerra que no soporta formas, cuerpos, individuos o rostros demasiado definidos. Retratos, más que de caras o identidades, de la soberbia del poder. El que decide quien vive y quien

no. Quien tiene cara y quien la debe perder. Quien puede acceder a la imagen y a quien le está prohibida. El poder que hace alarde de ello.

Colombia ha sido bajo su imperio una tierra des-carada, sin rostro. Y Restrepo en los límites de la fotografía, aludiendo a la práctica posmoderna del borrón, la indefinición, la baja calidad, al basurero iconográfico de internet, registra los lindes del abismo por sustracción, por superposición, por interferencias, por agresión. En estas orillas, en lugar de aceptar el libreto del poder, desata el pensamiento como solo lo pueden hacer las imágenes borrosas en palabras de Gerhard Richter. El aura y la nitidez son solo sueños románticos y anacrónicos en los bordes de la muerte y del océano contaminado de Google. Así lo demuestran estas fotografías coléricas de los tiempos de la cólera. Índices paradójicos y brutales de la desidentidad tanática.

Bibliografía:

Aguilera, Mario (1981). “Condenados a la pena de muerte: entre 1886 y 1910 tuvieron lugar las últimas ejecuciones legales en Colombia”, en Revista Credencial Historia. Ed 16. Bogotá <http://www.banrepcultural.org/node/32303>

Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós

Foucault, Michel (2009). *Vigilar y Castigar*. México: Siglo XXI.

Guixá, Ricardo (2012). “Iconografía de la otredad: el valor epistemológico de la fotografía en el siglo XIX”. Revista San Soleil. Estudios de la imagen <http://revista-sanssoleil.com/wp-content/uploads/2012/02/art-Ricardo-Guixa.pdf>

Hoyos, Juan José. “Hijos de la Tormenta”. Periódico El Colombiano, p. 3. Marzo 8 del 2008. Medellín

Lucendo, Santiago (2010). “La imagen borrosa”, en Revista Re-Visiones <http://re-visiones.imaginar.net/spip.php?rubrique6>

Samper, Daniel (2013). “Descuartizados por la patria”, en Revista Credencial. <http://www.revistacredencial.com/credencial/noticia/desde-el-foso/descuartizados-por-la-patria>

Uribe, María Victoria (2004). Antropología de la inhumanidad. Bogotá: Norma.