La representación de la pérdida de dignidad del cuerpo muerto: una lectura estética de la violencia política en la pintura colombiana (1948-1958)

Luisa Fernanda Galindo Corrales – 1324428

Artículo para optar al título de Profesional en Filosofía

Dirigido por
William Álvarez Ramírez
Profesor titular

Departamento de filosofía
Universidad del Valle
Santiago de Cali

Agradecimientos

Mi gratitud eterna a Dios por la vida y la fortaleza en cada jornada de reflexión, a mis padres Elena y Walter, por ser el pilar de mi educación y principios. A mi hijo Luis, la luz que guía mis pasos y la razón de mi perseverancia. A mi esposo Leonardo, por caminar a mi lado con paciencia y su apoyo incondicional. Finalmente, expreso mi profunda gratitud a mi director en este proceso, William Álvarez, cuya guía y aliento fueron determinantes para retomar mi vida académica con firmeza y pasión.

RESUMEN 6

INTRODUCCIÓN 7

La representación de la pérdida de dignidad del cuerpo muerto: una lectura estética de la violencia política en la pintura colombiana (1948-1958) 11

Bogotazo 11

De cara a la prensa 14

Génesis pictórica de la violencia 21

Una esperanza que se frustra 31

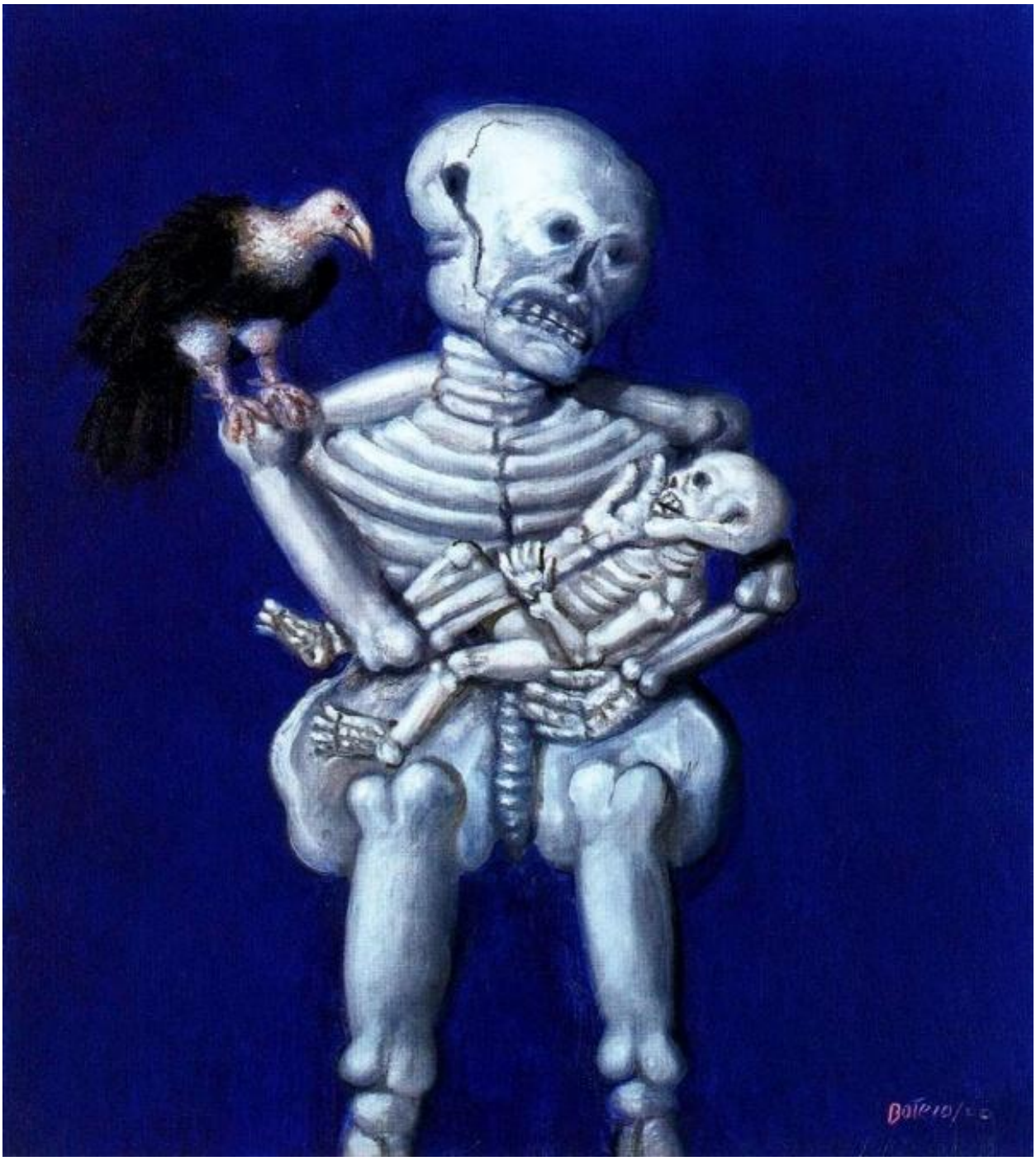
El imperio sobre las víctimas. 37

Conclusiones 45

El derecho de ser representados y recordados 45

A manera de enciso. Cartografía de la muerte: Necroteatro de la cotidianidad colombiana. 49

Bibliografía 55



"Madre e Hijo", Fernando Botero (2000)

Los Nadies

Sueñan las pulgas con comprarse un perro
y sueñan los Nadies con salir de pobres,
que algún mágico día llueva de pronto la buena suerte,
que llueva a cantaros la buena suerte;
pero la buena suerte no llueve ayer, ni hoy, ni
mañana, ni nunca, ni en lloviznita cae del cielo la buena suerte,
por mucho que los Nadies la llamen
y aunque les pique la mano izquierda,
o se levanten con el pie derecho,
o empiecen el año cambiando de escoba.
Los Nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada.
Los Nadies: los ningunos, los ninguneados,
corriendo la liebre, muriendo la vida:
jodidos, rejodidos.
Que no son, aunque sean.
Que no hablan idiomas, sino dialectos.
Que no profesan religiones, sino supersticiones.
Que no hacen arte, sino artesanía.
Que no practican cultura, sino folklore.
Que no son seres humanos, sino recursos humanos.
Que no tienen cara, sino brazos.
Que no tienen nombre, sino número.
Que no figuran en la historia universal,
sino en la crónica roja de la prensa local.
Los Nadies, los que cuestan menos
que la bala que los mata.

Eduardo Galeano

RESUMEN

La historia de la modernidad en Colombia no se ha escrito con tinta, sino con rastros de sangre sobre el asfalto. Con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán se facturó el proyecto político de una nación, inaugurando una crisis ontológica del cuerpo. La dignidad humana sufrió una herida profunda que la pintura colombiana no ha dejado de representar en un intento de restitución. Desde *el bogotazo* el arte ha operado como un espacio de resistencia, transformando la mirada forense de la muerte (donde los cadáveres son residuo) para transfórmala en una mirada estética, en que la dignidad del cuerpo muerto es el testimonio y la memoria.

PALABRAS CLAVES: Dignidad, Bogotazo, Cuerpo muerto, arte pictórico, memoria, denuncia.

ABSTRACT

The history of modernity in Colombia has not been written in ink, but in traces of blood upon the asphalt. With the assassination of Jorge Eliécer Gaitán, the political project of a nation was fractured, inaugurating an ontological crisis of the body. Human dignity suffered a profound wound that Colombian painting has incessantly depicted in an attempt at restitution. Since the Bogotazo, art has operated as a space of resistance, shifting away from a forensic gaze of death—where corpses are mere residue—to transform it into an aesthetic gaze, in which the dignity of the dead body serves as both testimony and memory.

KEYWORDS: Dignity, Bogotazo, The dead body, Pictorial art, Memory, Denunciation.

INTRODUCCIÓN

La violencia política en Colombia, desencadenada a partir del 9 de abril de 1948, generó una profunda crisis social y política, contribuyendo a una transformación estética. La pintura, en especial, se convirtió en un espacio de resistencia, memoria, testimonio, reflexión y duelo ante el horror. Enrique Grau afirma que después de los hechos ocurridos tras el asesinato de Gaitán, el arte presenció un punto de inflexión; de un mundo poético hacia la pintura moderna, evidenciado en las obras de Fernando Botero, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Débora Arango y Alipio Jaramillo, quienes abordaron la pintura como testimonio visual de la pérdida de dignidad del cuerpo ante la violencia política. En este sentido, la representación del cuerpo muerto se convierte en la simbolización de la imposibilidad, de la indiferencia frente a la barbarie. El cuerpo aparece desmembrado, anónimo, insepulto, sin voz; pero su silencio hace ruido en las más profundas raíces de nuestra humanidad; sin una identidad particular, pero si compartiendo un dolor colectivo, revelando así, cómo la violencia no solo mata al individuo sino también su posibilidad de ser reconocido como sujeto.

De este modo, la presente investigación toma relevancia al mostrar cómo el arte es también una forma de reflexión sobre la muerte en violencia y la dignidad humana, entonces ¿De qué forma la representación del cuerpo muerto en la pintura colombiana del periodo de la violencia política, puede ser comprendida como testimonio estético de la pérdida de la dignidad humana?

En la denominada *pintura de la violencia,* el arte pictórico deja de ser contemplativo para tornarse en espacio de denuncia y testimonio de la barbarie, al tiempo que cumple un rol ético, que invita al observador a reflexionar sobre los hechos desde múltiples perspectivas, al confrontarlo con la imagen del cuerpo violentado, abriendo espacio al debate y al diálogo, buscando generar una sensibilidad colectiva frente a la muerte y el dolor.

En la actualidad, este estudio permite comprender cómo la expresión estética se convierte en un acto de resistencia frente al olvido, en un intento por restaurar la dignidad pérdida de los cuerpos violentados, nos permite acercarnos a la muerte no sólo desde el horror y el despojo, sino desde su inherente humanidad.

Metodológicamente, el artículo interroga ¿Cómo se restituye dignidad a un cuerpo muerto que ha sido tratado como residuo? y ¿De qué manera el arte pictórico se convierte en un garante de dignidad para los cuerpos? De esta manera, se entrecruzan dos líneas temáticas relevantes: por un lado, se analiza estéticamente el tratamiento pictórico del *cuerpo muerto* como tema, dentro de la pintura nacida en Colombia tras el Bogotazo. Por otra parte, se analiza la restitución de la dignidad de los muertos durante la Violencia, a través del ejercicio pictórico.

En cuanto a la primera línea de trabajo, se revisó el vínculo entre estética y política en el marco del conflicto bipartidista en Colombia y sus repercusiones. Así, se estudió el proceso evolutivo de la estética colombiana tras el bogotazo, en la obra de Elkin Rubiano *¨Los rostros, las tumbas y los rastros¨*, quien propone la alegoría del cementerio, donde el paisaje nacional representado en la pintura deja de ser una categoría bucólica, para convertirse en un osario visual, un compendio de rastros que se convierte en denuncia y testimonio para la reconstrucción de memoria. En este mismo sentido, Ilena Diéguez en su investigación *¨Cuerpos sin duelos¨,* acuña el término Necroteatralidades, a través del cual las expresiones artísticas no sólo representan la violencia, sino que intenta gestionar las formas de muerte dentro de ella. Esta investigación resulta relevante en el contexto de la guerra bipartidista, donde el cuerpo insepulto, desmembrado e incompleto se hace paisaje cotidiano y mensaje de advertencia. Dentro de los trabajos que abordan la misma temática, tenemos "*Violencia y Masacres en el Tolima. Desde la muerte de Gaitán al frente Nacional",* de María Victoria Uribe; "*Delirio de Luz y Sombra",* de Alejandro Obregón; "*La*

Violencia en Colombia según Fernando Botero", de Mario Molano y Elkin Rubiano. Todos coinciden en afirmar que la violencia generó una estética propia e innovadora, donde los pintores confrontan a las fuerzas políticas en disputa, usando como referente la orgía de sangre generada por la lucha partidista.

En cuanto a la segunda línea de trabajo, es decir, la pulsión entre representación pictórica y restitución de dignidad, se hizo necesaria una revisión del concepto filosófico de Dignidad apelando a los trabajos de Elkin Rubiano, quien aborda el tema desde el constructo de dignidad propuesto por la JEP, tras lo cual, se hizo imperativo la revisión de los conceptos de *Ética,* desde una perspectiva marxista, en Adolfo Sánchez Vásquez; *Necropolitique,* en la obra de Mbembe; *Biopoder,* en Foucault; *El cuerpo como residuo,* en el trabajo Sobre la Violencia, de Hanna Arendt; y la revisión de la Carta de la Declaración de los Derechos Humanos.

Así pues, el concepto de Dignidad se aborda desde una perspectiva jurídica, emanada de la ONU a partir de la Carta de Declaración de Los Derechos Humanos, que define la dignidad como un derecho intrínseco, inalienable, que poseen todos los seres humanos al nacer y que no perecen con la muerte, que dicta que toda persona debe ser tratada con respeto, autonomía y justicia, amparada por un Estado que le garantice dichos derechos, lo proteja de los abusos y le administre justicia.

Este entramado conceptual que conjuga ética, política e historia nacional a través de una mirada estética, permitió el análisis de nueve obras pictóricas de los autores Alejandro Obregón, Alipio Jaramillo, Débora Arango, Fernando Botero, cuyos trabajos reflejan el influjo de las dinámicas políticas de su momento y la crisis humanitaria derivada del conflicto. En el corpus pictórico recogido, los cuerpos representados ya no son meros seres inertes. Son también entidades a espera de un ritual que les permita cerrar su ciclo vital y sus lazos con los dolientes, son evidencia de las acciones inhumanas de un poder que los subyuga, son una voz que clama desde el otro lado de la

muerte, es decir, son convertidos en actores políticos dentro de una soberanía que desborda los límites de la fosa, exigiendo que el cuerpo sea mirado como verdad y como escarmiento para sus opositores. Así, el cuerpo recupera su derecho a ser recordado y a ser mirado con respeto, en medio de la barbarie que ha provocado la soberanía del silencio.

La representación de la pérdida de dignidad del cuerpo muerto: una lectura estética de la violencia política en la pintura colombiana (1948-1958)

Bogotazo

Nuestra historia ha sido marcada por la violencia. El horror, el despojo y el dolor han permeado todas las esferas de lo cotidiano. La muerte se ha convertido en realidad silenciosa que poco a poco ha manchado nuestra sociedad, sin importar edad, género o clase social, a todos nos salpica con sangre o indiferencia.

La violencia en Colombia no ha terminado, pese a los esfuerzos de la sociedad civil y el estado por negociar una salida al conflicto político y social en el país. La violencia sólo ha cambiado de rostro y formas, en algunas ocasiones en formas imperceptibles, pasando inadvertida ante nuestros ojos, pero en otras, aturdiendo con poder desgarrador.

El objetivo del presente artículo es analizar cómo la representación del cuerpo muerto en la pintura en el periodo histórico conocido como *¨la violencia¨* es testimonio y denuncia de la perdida de dignidad de los sujetos.

La *violencia* o *violencia bipartidista*, como se conoce el periodo histórico del siglo XX, en el que partido liberal y el partido conservador se disputaban por el poder, se caracterizó por su violencia desmedida, amplificada por el efecto de la prensa y la fotografía, registrando imágenes inéditas de las masacres, asesinatos, cuerpos mutilados, cadáveres con evidentes signos de tortura, en otras palabras, el horror y la sangre se hicieron protagonistas de la vida cotidiana del país.

El asesinato del Candidato presidencial Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948 desató uno de los periodos más oscuros e inhumanos de nuestra historia. Hasta ese momento, la disputa política por el poder y el territorio cobraba vidas de forma aislada y silenciosa en lo rural, lejos de los

reflectores de la prensa. En 1886 los conservadores habían logrado imponer su constitución dando inicio a un periodo que se conoce como la hegemonía *conservadora,* lo cual significó que las decisiones fueron tomadas por parte del partido conservador por 50 años ininterrumpidos. Esto llevó a que los liberales se organizaran para también hacer parte del gobierno y ya para 1930, Enrique Olaya Herrera logra llegar al poder, rompiendo con esa hegemonía y entrando a un periodo de 16 años de gobierno por parte del partido liberal, conocido como la re*pública liberal,* coincidiendo con una aguda crisis económica generada por la *Gran depresión norteamericana* derivando en la caída vertiginosa de las exportaciones a los Estados Unidos y un incremento desmedido de los precios de importación, sumiendo al país en una recesión económica que afectó por igual a comerciantes, productores y campesinos. Desde diferentes sectores se atribuían responsabilidades de la crisis económica tanto a dirigentes liberales como a conservadores, generando una sociedad cada vez más polarizada.

En este fervor político y de inconformidad popular aparece la figura de Jorge Eliecer Gaitán, como una voz de esperanza, la promesa de un nuevo comienzo, de progreso e igualdad, defendiendo la idea de que *el poder no reside en los gobiernos, sino en el pueblo*; *la tierra es de quien la trabaja.* De ahí, que con el asesinato de Gaitán el 9 de abril del 1948 las esperanzas populares de la colectividad liberal se frustraron, desatando una ola incontenible de furia y frustración, dando lugar a lo que ha venido a conocerse como *El Bogotazo.* Las ondas de choque del bogotazo repercutieron de manera profunda en todos los aspectos del país, marcando un antes y un después a la hora de analizar la historia de Colombia, tal como sostiene Plinio Apuleyo Mendoza: "*este asunto de putrefacción social inició cuando fue asesinado Jorge Eliecer Gaitán... ese fue el inicio de todo lo malo que le pasó a Colombia".* (Apuleyo, 1990).

Paradójicamente, como lo señala Enrique Grau, el estallido popular iniciado con *El bogotazo,* no sólo generó muerte y dolor; también generó un despertar en el arte. El impacto de los anhelos truncados no sólo provocó una de las masacres más atroces en la historia del país, sino que impulsó lo que podríamos llamar una ¨*estética del despertar*¨; un giro en la pintura donde el lienzo abandona el silencio y lo poético para transformarse en un testimonio gráfico y urgente de la realidad.

Enrique Grau, al igual que otros maestros como Alejandro Obregón, Alipio Jaramillo, Fernando Botero, Débora Arango, entre otros, vivieron ese momento como una fractura. Al respecto, Grau reflexiona en una entrevista realizada por el diario el tiempo: *¨Para mí, todo lo que hay en Colombia, para bien o para mal, comenzó el 9 de abril. Hasta la pintura. Éramos un país de poetas; desde entonces somos un país de pintores¨* (El TIEMPO.COM 18-01-2021).

El Bogotazo no sólo dejó huella en el paisaje urbano y la historia política, sino que marcó un punto de inflexión donde la pintura deja de ser contemplativa para enfrentarse a la crudeza de lo real y convertirse en denuncia. En esto consiste lo que he denominado una estética del despertar, cuando el lienzo dejó de buscar la belleza idealizada y comienza a registrar el horror de la barbarie; transformando el dolor de las esperanzas perdidas tras la caída del llamado ¨caudillo del pueblo¨, en un testimonio visual ineludible. El lenguaje visual hace de lado la complacencia decorativa (por ejemplo: Los bodegones y paisajes tranquilos), para asumir una función en la ética y el testimonio. Ahora la pintura empieza a interpelar al espectador, incomodándolo para exigirle tomar una postura ética frente a la realidad cotidiana que se está denunciando en las pinturas donde los protagonistas son el cuerpo muerto, las comunidades devastadas y el imperio del horror. El cuerpo humano deja de ser una figura estética para la contemplación de lo bello, adoptando formas grotescas y atípicas dentro de la pictórica, pero completamente típicas dentro del conflicto armado.

De cara a la prensa

A través de la fotografía, desde el mismo 9 de abril, se instauró una estética visual que luego se convertiría en el común denominador de las representaciones gráficas de toda la violencia desatada desde el Bogotazo que no amainó hasta la firma y puesta en marcha del Frente Nacional, el 7 de agosto de 1958. Los periódicos de ambas facciones políticas publicaron fotos que daban cuenta del saldo de la barbarie. Las cifran superaron los 200.000 muertos en todo el país (RTVC NOTICIAS: 09/04/2025), pero debido a los daños y el caos que predominaba en las ciudades, principalmente en Bogotá, la noticia de la muerte de Gaitán no pudo ser publicada hasta el día 11 de abril de 1948, por el diario el Tiempo bajo el titular: *¨BOGOTÁ ESTÁ SEMIDESTRUIDA, cobardemente asesinado el Dr. Gaitán¨,* con una impactante imagen del fotógrafo Luis Albero Gaitán, conocido como ¨Lunga¨.



EL TIEMPO

EDICION DE 8 PAGINAS — BOGOTA — COLOMBIA — Por Avión: Via Avianca — LUNES 12 DE ABRIL DE 1948 — AÑO XXVIII - NUMERO 11147

BOGOTA ESTA SEMIDESTRUIDA

COBARDEMENTE ASESINADO EL DR. GAITAN

Pavorosa destrucción se ha registrado en varios sectores de la capital

SEGUIRA EN BOGOTA LA CONFERENCIA

La bandera liberal en el sitio del horrendo crimen

Los delegados aprobaron ayer una declaración sobre tal propósito

EL ASESINATO DE GAITAN, CONDENA EDUARDO SANTOS

COMO SE DESARROLLO EL MOVIMIENTO EN ESTOS DIAS

Durante 16 horas los jefes del liberalismo estuvieron en Palacio

EL NUEVO GABINETE

Primera publicación de prensa obre la muerte de Gaitán. EL TIEMPO, 11 de abril de 1948.
Fotografía: Lunga.



Fotografía de los orificios de entrada que dieron fin a la vida de Gaitán. EL TIEMPO, 16 de abril de 1948. **Fotografía:** Lunga.

Las imágenes que circulaban en la prensa para esas fechas justifican las reflexiones de Grau y Apuleyo, pues empezaba a hacerse ineludible el hecho de que en la violencia no se respetaría el descanso silencioso de los muertos. En la primera foto, Lunga nos muestra el cadáver de Gaitán, despeinado, cubierto hasta el cuello con una sábana blanca, su gesto relajado, rodeado por un grupo de personas, entre ellos el médico, una enfermera y amigos cercanos, acompañando el cuerpo del difunto. Es de destacar en la primera foto, cómo el médico le sostiene sutilmente la mandíbula, para que la quijada no se desencaje, lo que daría una apariencia aterradora al cadáver, que aún no estaba bajo los efectos de la rigidez mortis. Este detalle minúsculo, evidencia el estrecho tiempo transcurrido entre el deceso y la foto. A primera vista, el cadáver es un muerto más, de unos 45 años de edad de rasgos mestizos e indígenas, tendido sobre una camilla, amado por sus cercanos, sin signos visibles de sus heridas. Esta foto contrasta con la segunda, donde se nos muestra al médico volteando al cuerpo de un difunto, exponiendo su espalda frente a la lente, en donde se aprecian los orificios de entrada de las balas en su espalda, y el orificio en la base del cráneo,

permitiendo apreciar la pérdida de masa encefálica, producto de una tercera bala. Alrededor de la camilla se reúne el cuerpo médico y una docena de amigos y familiares. Ambas fotografías, cada una a su manera, dan testimonio del hecho: Gaitán ha muerto. En la primera, se muestra a la persona, al hombre de Carne y hueso, cuyo nombre tenía connotaciones políticas, despertando afectos y rivalidades. En la segunda se muestra el occiso, el cadáver, el hombre asesinado por la espalda, el despojo de carne inerte: la víctima. De esta manera se construye la imagen del prócer muerto; el hombre cercano rodeado de médicos que dan cuenta profesional del deceso, los amigos que le confieren un aura de fraternidad y afecto. Por el otro, ese mismo hombre escarnecido, asesinado por la espalda, consolida la figura del mártir.

En consonancia, las fotos que comenzaron a circular en los diferentes diarios buscan presentarlo de forma honorable, la imagen del ¨prócer", el hombre férreo arengando al pueblo desde la palestra pública con el puño elevado, remarcando de esta manera, que murió en defensa de los ideales del pueblo colombiano que lo respaldaba.

En la publicación de la segunda fotografía de Lunga, el prócer se convierte en el mártir, un cuerpo muerto que señala a sus asesinos, quienes lo tacaron por la espalda, a traición, sin gallardía, poniendo de manifiesto lo grotesco de la guerra, agravando la polarización partidista, imposibilitando una reconciliación y agudizando el dolor nacional que marcó con sangre la historia del país.

En contraste, se presenta la imagen de Juan Roa Sierra, presunto perpetrador del asesinato del prócer, linchado hasta la muerte y arrastrado por toda la calle séptima hasta llegar al palacio presidencial.



Juan Roa Sierra siendo arrastrado por la carrera séptima. [Tomada del libro 9 de abril en fotos].
Fotografía: Lunga



Izquierda: cadáver de Juan Roa Sierra [Tomada del libro 9 de abril en fotos] **Derecha:** Roa Sierra en el cementerio central [Tomada del libro 9 de abril la voz del pueblo].
Fotografía: Manuel H. Rodríguez.

Las fotografías de Juan Roa Sierra empezaron a circular en los diarios al mismo tiempo que la noticia de la muerte de Gaitán, pero en esta ocasión con un aura y una finalidad diferentes.

En una primera imagen, tomada por Lunga, se puede observar un tumulto de hombres moviéndose a pasos largos y enérgicos en una misma dirección. Todos visten traje de paño y sombrero en tonos sobrios a la usanza de la época. La imagen en algunos momentos se hace borrosa, producto de la velocidad de la turba al pasar frente a la lente. En medio de la multitud puede verse lo que parece ser un hombre a medio vestir, siendo arrastrado por dos hombres, sin distinguirse si lo han tomado por la ropa, el cabello o sus extremidades inferiores. A su alrededor un grupo de hombres lo señalan mientras vociferan, con gesto acusativo. Al lado del hombre a rastras, otro hombre apoya un palo que lleva en la mano sobre el cuerpo indefenso de la víctima. Toda la imagen crea una atmósfera feroz, ruidosa y violenta.

Una segunda fotografía, tomada por Manuel Rodríguez, muestra un cadáver masculino tendido en el suelo, semidesnudo, cubierto con una sábana blanca desde la cintura, con múltiples traumas y hematomas, con el rostro y torso morado, hinchado y deformado. Por la cromática de la foto, el cuerpo se confunde con el suelo sucio. Alrededor de su cuello tiene enredado un trozo de tela. Como complemento, se presenta una tercera fotografía del mismo cuerpo, dispuesto en un ataúd precario de madera sin tratar. Es evidente que el cuerpo hubo de ser forzado para que pudiese entrar. Tiene una corbata anudada en su cuello ejerciendo presión. Por fuera del plano, alguien asoma una mano, con la que toma por el cabello al muerto, elevando su rostro y dejando al descubierto las heridas y la hinchazón que deforman sus facciones. El rostro oscurecido por la sangre retenida y descompuesta, crea un contraste con la apariencia pálida del resto del cuerpo. Una mirada forense, sugiere que aquella corbata fue usada para atajar la respiración del sujeto cuando aún estaba en vida, lo que explicaría la acumulación de sangre en el rostro, que, puesta en relación con las tumefacciones y hematomas del resto del cuerpo, denuncia un ahorcamiento lento e implacable mientras recibía múltiples golpes. Lo anterior, sumado al rictus de la boca entre abierta con los labios ampulosos le confiere a la imagen un aura dolorosa y macabra.

A través de estas tres imágenes se exhibe lo grotesco, lo abyecto y el horror, lo que en palabras de Diéguez se define como los escenarios de muerte. En la primera imagen, Roa Sierra es diminuto, perdido entre una multitud enfurecida que lo arrastra, es el motivo de la furia, aunque su cuerpo no se vea: Es el señalado. Su cuerpo inerte no despierta piedad, ni siquiera horror. Su presencia cobra importancia sólo al ponerlo en relación con sus verdugos: es el señalado de haber matado a Gaitán. Así, la turba liberal desenfrenada toma su papel protagónico, los asesinos, los perpetradores.

En las otras dos imágenes, el cuerpo muerto de Roa Sierra aparece despojado de todo signo de humanidad, reducido a su mera condición material, a mero despojo biológico. El valor de ese cuerpo se reduce al valor connotativo de su nombre y de las culpas que se le señalan. A partir de ese momento su imagen y su nombre dejaron de identificar a quien fuera durante toda su vida, reduciéndose al mero hecho de ser el asesino de Gaitán. En adelante, el cuerpo muerto del Roa Sierra se hace testimonio del linchamiento de quien perpetuó el ataque contra el prócer, y a través de él, contra la promesa. La exposición pública de su cadáver escarnecido funge como chivo expiatorio que le permite desfogar la ira a un pueblo dolido. En consecuencia, se convierte en emisor de un mensaje visual, donde se condensa el perpetrador del delito, su señalamiento, el juicio, la sentencia y su castigo, consolidándolo como la imagen de una advertencia para los enemigos de la causa gaitanista.

La imagen de Gaitán baleado y de Roa Sierra marcó la línea estética de las imágenes que dieron cuenta del bogotazo, y de la guerra que se desató en todo el país durante los próximos diez años, caracterizadas por registrar las masacres y las torturas más atroces, haciendo énfasis en los cuerpos muertos degradados y mutilados con sevicia. Tanto la prensa liberal como la conservadora se sirvieron de las mismas imágenes con idénticos propósitos. El conservatismo se sirve de las imágenes de los muertos para poner de relieve la barbarie de la turba liberal. Por su parte, los conservadores, se sirven de las imágenes como sentencia de muerte anticipada para sus opositores. De esta manera, se cumple la fase preliminar de la masacre partidista en Colombia, donde apelando a las reflexiones de María Victoria Uribe, *en la que tiene lugar los avisos y las amenazas de muerte* (Uribe, 2004, p.86). Para este propósito, la imagen explícita del cuerpo muerto, envilecido e insepulto se despoja de humanidad para amenazar, horrorizar y amedrentar.

Génesis pictórica de la violencia

Las fotografías de Lunga y Manuel Rodríguez, sumadas a las decenas de fotos de otros fotógrafos y publicadas en todos los periódicos del país, nos obligaron a ser partícipes del horror y lo abyecto de la realidad de la violencia. Expuso sin tapujos lo que no quería ser visto o reconocido por la sociedad colombiana: la muerte ignominiosa. Como lo expresa Diéguez: ¨ *[...] abrieron la expansión matérica de la muerte, diseminaron un olor, expusieron lo abyecto. La visión de cadáveres en ese estado que ya no es dado de mirar, que guarda la tierra o evita el fuego, perturbó nuestras propias representaciones sobre el curso de la carne, evidenciando la entrada de otro orden*¨. (Diéguez, 2016, p.65)

Desde ese momento lo abyecto se hace parte del paisaje e irrumpe en lo cotidiano. Ahora la violencia y sus consecuencias se hacen públicas, imposibles de ignorar, permeando todos los sectores de la sociedad, incluyendo el arte.

Como reflexiona Diéguez, en los escenarios de muerte el cuerpo se convierte en mensaje (2016, 85) en ese momento, en que la palabra no es suficiente para describir la barbarie, que es más la conmoción y el repudio; aparece la pintura rompiendo con sus cánones tradicionales y se convierten en testimonio y denuncia de los cuerpos silenciados bajo esa aura visceral de la muerte. En esa misma línea de pensamiento, Apuleyo sostiene que, en ese punto de putrefacción, en Colombia se generó una nueva visión en el arte, un punto de inflexión. (1990)

Enrique Grau coincide en esta consideración, y explica que a partir de los hechas desencadenados tras el Bogotazo, surgió esa necesidad moral de testimoniar lo que estaba ocurriendo, de plasmar aquellos días grises que nublaron la historia del país. (El TIEMPO.COM 12-2011).

En un fragmento del libro *'Alejandro Obregón: delirio de luz y sombra'* publicado en el diario El Tiempo, Alejandro Obregón se encontraba en Bogotá preparando una exposición en el momento en que se dio el Bogotazo. Su taller se encontraba cerca del lugar donde ocurrieron los hechos.

Recuerda que al salir se encontró con un paisaje atroz, mujeres llorando, otras que sostenían pañuelos ensangrentados con la sangre de Gaitán guardándolos de recuerdo. Algunos edificios en llamas y el humo que ennegrecía aún más la atmosfera. Sobresalía la imagen del cadáver de una mujer embarazada. Al día siguiente, la ciudad aun ardía.

Se dirigió al cementerio central a donde habían empezado a llevar a los muertos, encontrándose con montañas de cadáveres a espera de ser reclamados. Esta escena inspiraría su cuadro *Masacre del 10 de abril.* Dentro de los cuerpos apilados sobresalía el de una mujer embarazada muy joven, con un único disparo en la frente sirviendo de inspiración para su cuadro *Violencia.*



¨Masacre¨, Alejandro Obregón (1948).

La composición caótica llena completamente el plano con miembros amputados de lo que serían nueve personas, pintadas en diversos tonos de ocre, gris violeta, los colores de la carne necrótica. Sobresale los dedos de los pies y de las manos crispadas o empuñadas, denotando la fuerza, el dolor y la lucha en el momento del deceso. Los ojos por su parte se representan abiertos o

entrecerrados, algunos de ellos enrojecidos como inyectados en sangre. En el centro de la imagen sobresale el cuerpo de un niño color tierra, tumbado boca-abajo sobre el pecho de un cuerpo intensamente pálido, sombreado con colores lila, que le confiere una apariencia espectral. El niño presenta una herida entre la espalda y el tórax, representada con una pincelada brusca de color rojo intenso. En contraste con los demás, el bebé parece dormido o buscando prenderse del seno.

Los cuerpos aparecen dispuestos sobre un fondo compuesto por azules y rojos, colores representativos del partido conservador y liberal respectivamente, sin lograrse distinguir qué cuerpo pertenece a qué partido. En este cuadro los cuerpos muertos están pintados a manera de un bodegón o naturaleza muerta. De acuerdo a las normas del género, el bodegón representa los frutos de la tierra u objetos creados por el hombre, como lo son flores, frutas, libros, botellas, etc. dando cuenta de los productos típicos de una región determinada. En este sentido, se pinta literalmente una naturaleza muerta, que da cuenta de los frutos de una cosecha macabra: los desmanes del 9 de abril. De esta manera, se denuncia cómo los miembros amputados pierden su naturaleza humana para convertirse en meros objetos, creados por una mano humana que con oficio se dedicó a separarlos del cuerpo al que pertenecían, dejando de relieve la sevicia de los perpetuadores, que luego se convertiría en un rasgo típico de los partidos en disputa.



¨9 de abril¨, Alipio Jaramillo (1948)

En *9 de abril,* Alipio Jaramillo representa los desmanes de ese día centrando su atención en la comunidad levantada en armas, mientras al fondo la ciudad arde. En primer plano, a la derecha, se observa una columna de personas empuñando escopetas, en avanzada hacia el espectador. A la izquierda, tres personas se mueven caóticamente sobre una pila de cadáveres tumbados sobre mercancías diseminadas por el suelo. En el extremo izquierdo, se ve un ventanal roto de un comercio, del que sólo queda un pedazo de vidrio y por el cual alguien intenta entrar mientras que otro está saliendo, llevando a cuestas un costal, fruto del saqueo. En este grupo hay un hombre agachado disparando hacia el tumulto que se ve al otro lado de la plaza, mientras por atrás se aproxima otro hombre empuñando una pica. Todo parece suceder al tiempo: hombres armados corriendo y vociferando, los incendios y los saqueos, otros disparan, mientras en el suelo otros agonizan. El color imperante de los trajes de los moribundos y de los elementos que los rodean es el azul, mientras que el traje de la masa humana armada son diferentes gamas del rojo. Al igual que obregón en su cuadro *Masacre,* se apela a los colores para distinguir los bandos en pugna. En

este caso, los liberales han arremetido y sometido con furia a los conservadores. En primerísimo primer plano sobresale la imagen de los cadáveres. Al centro, dos rostros masculinos se asoman por entre las piernas de los saqueadores, con la mandíbula desencajada, despeinados, con la última expresión de terror aún dibujada. Un tercer cuerpo, de apariencia masculina boca-arriba con una pierna recogida y los brazos extendidos a los lados, en total indefensión. Sobre ellos, el cuerpo inerte y desnudo de una mujer, con el vientre grávido, la cabeza echada hacia atrás y el rostro desencajado en una mueca en la que se confunde la máscara de la tragedia y el grito de la agonía. Sus piernas están abiertas mientras su mano izquierda reposa sobre un seno, denunciando un último intento por proteger su pudor. Debajo del tumulto de difuntos, un rostro masculino, con los ojos cerrados parece arrastrarse, queriendo escapar del peso que lo apresa. El conjunto de cuerpos sin vida, lejos de parecer inmóviles, parecen seguir luchando por seguir viviendo. En ellos se leen las emociones y las acciones pequeñas antes de extinguirse: el miedo, la inminencia del golpe, el deseo de escapar, la sensación de indefensión. La desnudez del cuerpo femenino, presentado sobre los demás cadáveres permite verla en su totalidad, e interpretarla desde múltiples perspectivas. Su croma pálido no permite ubicarla por el color con ningún grupo contendiente, así que no es liberal ni conservadora, es solamente una mujer, victima de una lucha entre contendientes varones. Su condición de embarazada acentúa y remarca su condición de indefensión, de vulnerabilidad. Al igual que en el cuadro *Violencia,* de Alejandro obregón, el bebé no nacido, presente de forma latente en el vientre de la embarazada, se convierte en símbolo de la inocencia y la esperanza perdida, de un futuro que no llegó a nacer.



¨El tranvía incendiado¨, Enrique Grau (1948).

Con *El tranvía Incendiado,* Enrique Grau aborda el tema desde una perspectiva diferente. El cuadro es aparentemente simple. Un vagón del tranvía arde. Al igual que los cuadros antes reseñados, los colores rojos y azules se contraponen como símbolo de la lucha partidista. Lo que resalta es el valor connotativo del objeto representado. El tranvía llega a Bogotá a finales del siglo XIX como parte del proceso de la incipiente industrialización de la capital, conectando el centro de la ciudad con las localidades periféricas. En un país abiertamente rural, el tranvía era el epítome de la modernidad, que equiparaba a la ciudad con los principales centros urbanos del mundo. De esta manera, el tranvía era sinónimo de progreso y de cosmopolitismo, poniendo a la capital muy por encima de la enorme mayoría de las demás ciudades, donde el transporte automotor no llegó sino hasta muchas décadas después. La imagen reflejada por el tranvía coincidía con el espíritu de progreso que tanto pregonaba y defendía el partido liberal. Por consiguiente, la imagen del tranvía

en llamas representa de manera directa a la ciudad, a Bogotá. Por otra parte, de manera indirecta, representa los ideales del liberalismo siendo destruido. En ese sentido, representaría de manera indirecta al gaitanismo y a su caudillo caído. Desde una perspectiva alternativa, al considerar que el símbolo del progreso está siendo destruido por las fuerzas liberales, defensoras del progreso, permite hacer otra interpretación; que el proyecto liberal ha fracasado, que ha triunfado la barbarie, que no hay posibilidad de futuro. Al ver el cuadro surge una pregunta: ¿Dónde están los muertos? Pues en el cuadro, inspirado en una fotografía tomada el mismo día del Bogotazo, no se ven los difuntos. Es aquí donde la elocuencia de la imagen se pronuncia no por lo que muestra, sino precisamente por lo que no muestra. Las noticias de la época hablan de personas que no alcanzaron a bajar del vehículo antes de empezar a ser incinerado, y que murieron atrapadas entre las llamas. En el cuadro, Grau no las pinta claramente, pero no las omite. De debajo y de adentro del tranvía se escapan flamas rojas, naranjas y azules, el color distintivo de liberales y conservadores. En esa línea de pensamiento, las víctimas se manifiestan en el cuadro a través de las llamas de colores, haciendo suponer que sus cuerpos yacen dentro del vehículo convertidos en combustible. Esa sola le confiere al cuadro una atmósfera singular y conmovedora, al evocar de forma sutil los últimos instantes de los fallecidos, al saberse quemados vivos.



¨Masacre del 9 de abril¨, de Débora Arango (1948).

Por su parte, Débora Arango, en su propia versión de *Masacre del 9 de abril*, hace poco énfasis en los muertos para concentrarse en las relaciones de poder entre los actores del Bogotazo, concentrando su foco en el papel del Estado. Débora Arango recurre al lenguaje grotesco para representar la revuelta, apelando a la imagen caricaturizada de los personajes. Presenta el frontispicio de una iglesia atestada de manifestantes queriendo irrumpir a la vez por una puerta enorme, que resulta estrecha frente a la turba. En el centro del tumulto, logra distinguirse a un

parapléjico que intentan ingresar al templo en una camilla de manos. Los personajes atestan el edificio hasta el campanario, mientras al fondo parece que la ciudad arde. Por un costado de la torre una monja de túnica café atada a la cintura escapa por una escalera muy pequeña mientras es ayudada por tres monjas desde un ventanuco del campanario, y es esperada en la calle por otras dos. Es de anotar que todos los religiosos de la escena visten el mismo hábito café, atado a la cintura, llevando un crucifijo de cuentas colgado al cuello. En el campanario una mujer baila insinuante mientras se sostiene de manera sugestiva de las dos campanas, al tiempo que un religioso se asoma por entre sus piernas. La desnudez de la mujer transparentada a través de su vestido vaporoso, sus tacones y su risa pícara, conjugada con la risa complaciente del religioso, imprimen un toque pícaro a la escena. Esto, sumado a las monjas mirando por debajo del hábito de la otra en la escalera roba todo dramatismo al tema.

Sobre el tejado, al lado izquierdo del campanario, dos militares matan a bayoneta a dos sujetos indefensos. Esta escena se repite en la parte inferior y al centro del cuadro, justo frente al espectador, donde otro soldado pisa y golpea a un hombre, que yace indefenso en el suelo y con los ojos desorbitados ante el aplaste del militar.

En la parte inferior, a la izquierda, dos personajes sacan arrastrado por los pies a un sujeto con un ojo muy abierto y tuerto del otro. Por su expresión se deduce que se trata de un muerto. Con esta pintura, la artista explora el lado tragicómico de los sucesos. Por un lado, muestra a la muchedumbre gaitanista invadiendo la Catedral Primada, en donde se enarbolaron pancartas alusivas al movimiento liberal. Al tiempo, pone en escena el papel de las fuerzas del orden perpetrando asesinatos sumariales, los mismos que luego les serían adjudicados a los manifestantes. Curiosamente, el color imperante de la turba es el Azul, distintivo de los conservadores. Este contrasentido se comprende al considerar el tono irónico del cuadro, pues,

aunque la causal de los destrozos fue la ira de los liberales, los causantes de la ira fueron los conservadores, por lo que, en el fondo, los artífices detrás del desastre fueron los azules. La parte cómica se manifiesta en la caricaturización del pueblo, arremolinado y caótico. En la misma línea, se representa a los religiosos, que intentan escapar precariamente, dejando entrever sus debilidades mundanas.

Así, los muertos representados se reducen a su mera dimensión referencial. La pintora no se ocupa de caracterizarlos como personajes, sólo los esboza, centrando su esfuerzo en mostrar cómo murieron y quiénes los asesinaron, denunciando a las fuerzas del Estado como causales de los desmanes y ejecutores de los asesinatos.

A través de este cuadro, Débora Arango arremete contra la narrativa oficial que señala a los gaitanistas como los causales de los destrozos del bogotazo y señala al ejercito colombiano y a las fuerzas del partido conservador como los responsables ideológicos y materiales de los hechos. En segundo lugar, se critica el papel cómplice de la iglesia católica durante los hechos. Este señalamiento es comprensible al considerar que, amparado en la constitución de 1886, Colombia estableció un tratado con la Santa Sede, con lo que creó una alianza Iglesia-Estado, otorgando a la iglesia católica amplios privilegios en materia de culto, educación y garante moral dentro del territorio. Este vínculo permitió la proliferación de comunidades religiosas vinculadas a la educación, como la comunidad franciscana, caracterizada por sus hábitos de color café amarrados en la cintura con un cíngulo o cordón de hilo. Igualmente, se caracterizan por su voto de pobreza y defensa de los más pobres.

Por consiguiente, al observar el tumulto de pobres y desvalidos que luchan por entrar a la iglesia mientras la ciudad arde y la tropa los asesina, los religiosos huyen por un costado, satirizando así la posición de la iglesia durante la masacre, quienes optaron por mantenerse al margen, cerrando

colegios, templos y conventos mientras la comunidad sufría, todo un contrasentido a los votos religiosos y al evangelio que los obliga a salir a las calles en defensa de los pobres. A través del cuadro, la artista hace un juicio ético y moral al ejército y a la iglesia-estado, señalándolos como los responsables de lo mismo que condenan.

Aquí los cuerpos muertos pasan a un segundo plano, más no por carecer de importancia. Al contrario, los cadáveres son el saldo de la acción militar, la furia de la multitud, la acción soterrada de los partidos y la complicidad cobarde de la iglesia. Sin embargo, su rol descriptivo se ve limitado para centrarse en la denuncia.

Una esperanza que se frustra

En 1953 se dio el golpe de estado, con el pretexto de pacificar el país a través de la militarización de las instituciones, imprimiéndole orden marcial a un estado que había sido incapaz de detener la carnicería partidista. El resultado fue el incremento de los abusos de los uniformados en los campos, la radicalización de los civiles levantados en armas y el incremento de las muertes sumariales de comunidades campesinas**.** La participación activa o cómplice del Estado dentro de las masacres generó un abismo de desconfianza entre la población campesina y el estado, lo que condujo a la aparición de grupos armados campesinos de autodefensa en todo el país, lo que derivó en la aparición de movimientos armados, llamados genéricamente como *Las Guerrillas.* La aparición de este nuevo actor en la guerra activó un plan de represión estatal brutal sostenida por los próximos 60 años, dejando al campesinado en medio de dos fuegos. La guerra adquirió una nueva dinámica: Estado contra guerrilla, guerrilla contra colaboradores del Estado, Estado contra los colaboradores de la guerrilla, replicándose las mismas dinámicas de la guerra partidista, con la diferencia que los artífices de la muerte pasaron del machete al fusil.

Este clima de desasosiego político se hace evidente en *El Cementerio de la Chusma o Mi cabeza,* de Débora Arango.



¨ El cementerio de la chusma y/o mi cabeza¨, Débora Arango (1958).

En *El cementerio de la chusma y/o mi cabeza*, la pintora aborda la violencia apelando a la metáfora, a través de una imagen atroz, casi repulsiva, dándole relieve a través de la relación de la imagen del cuadro y su título. La escena muestra un cementerio con unas cuantas cruces, sin adornos y desordenadas, levantadas sobre un terreno pintado en tonos azules. Al fondo se levanta una tapia blanca, por encima del cual se ve una planicie despoblada, pintada con brochazos ocres y rojizos. Sobre el arco de la entrada del cementerio y sobre un pequeño portal, reposa una banda de palomas negras. Dominando la escena, en el centro, un enorme perro ensañado con un cráneo humano, que con ojos muy abiertos observa cómo está siendo devorada.

En este cuadro, donde el cuerpo es reducido a una cabeza amputada, y esta a su vez es degradada a condición de carroña, todos los elementos de la composición cumplen un rol simbólico,

comprensible al considerar algunos fenómenos sociales propios de la época. En la década de los 40´s en Colombia había poblaciones enteras que se alineaban con un único partido político, dando lugar a los *pueblos chusmeros* o pueblos liberales, y a los *pueblos de godos* o *pueblo de pájaros*, como se designaba a las poblaciones conservadoras. Este vínculo entre la militancia política y el territorio desencadenó un plan de exterminio de poblaciones enteras por parte de las fuerzas políticas del bando rival, dando lugar a matanzas indiscriminadas de hombres, mujeres y niños, cuya única culpa era haber nacido en tal o cual región. Esto a su vez, generó las matanzas de retaliación caracterizadas por la sevicia con que los verdugos asesinaban a las víctimas, asegurándose de que la muerte fuera prolongada y lo más dolorosa posible, dando lugar a desmembramiento y desfiguraciones, a los tristemente célebres *corte franela, corte corbata, la capiorca, el corte florero* y el *corte iguana,* contribuyendo al deterioro de la guerra y el recrudecimiento de los odios y sus manifestaciones.

Al considerar lo anterior, el cuadro comienza a revelar su mensaje. El mismo título apela al peyorativo con el que se designaba a los partidarios liberales, mientras la imagen plasma a los denominados pájaros o partidarios del conservatismo, con lo cual se revela que todo el cuadro aborda de manera directa a la guerra de partidos. Así sabemos que los muertos son liberales y que yacen en un territorio azul, es decir, conservador, ante la mirada atenta y silenciosa de los pájaros, vale decir, los conservadores. Al fondo, el territorio rojo aparece despoblado, dando por sobreentendido, el desplazamiento, la matanza, la aniquilación de sus habitantes naturales. La alegoría se completa al analizar el papel simbólico de la cabeza. No hay rasgo distintivo que la particularice. Es una cabeza cualquiera de alguien cualquiera, sólo se sabe que perteneció a un liberal, a un *chusmero.* Este elemento, al ser interpretado desde el significado literal de la palabra chusma, revela que se trata de alguien perteneciente al campesinado, al vulgo, a la plebe. En

consecuencia, la calavera se erige como la dignidad, la memoria y la conciencia de las clases populares, reclamando por el descanso.

En este punto, vale la pena tomar en consideración el código moral de la época en relación con el respeto a los muertos. El catolicismo como brújula moral del país promulgaba las obras de misericordia como una forma práctica del cristianismo, entre estas obras de piedad se contempla *…dar sepultura y respetar a los muertos.* El respeto a los muertos incluía "el buen morir", una suerte de código ético y moral para preservar la dignidad humana aún después de fallecido, que incluía el derecho a morir tranquilamente rodeado de sus seres queridos; el derecho a arrepentirse de sus pecados y recibir perdón; derecho ser velado, llorado y sepultado por sus deudos; derecho a descansar en medio de sus ancestros; derecho a ser recordado con justicia, resaltando sus virtudes y aminorando sus defectos, pues "del difunto mal no se habla"; y en caso de muerte violenta, derecho a ser vengado. Este código ético no aparece escrito en ninguna parte, pero era predicado desde los púlpitos, enseñado en el seno familiar y en las escuelas, convirtiéndose en algo inmaterial, escrito en lo más profundo de las convicciones y revindicado en las prácticas cotidianas. Desde esta perspectiva, el desentierro de un cráneo humano para alimentar un perro es un atropello evidente a la dignidad de los difuntos a los que representa. En cambio, de forma velada se presentan todos los demás atropellos que impiden el descanso decoroso y digno de las víctimas, en este caso, pertenecientes al partido liberal.

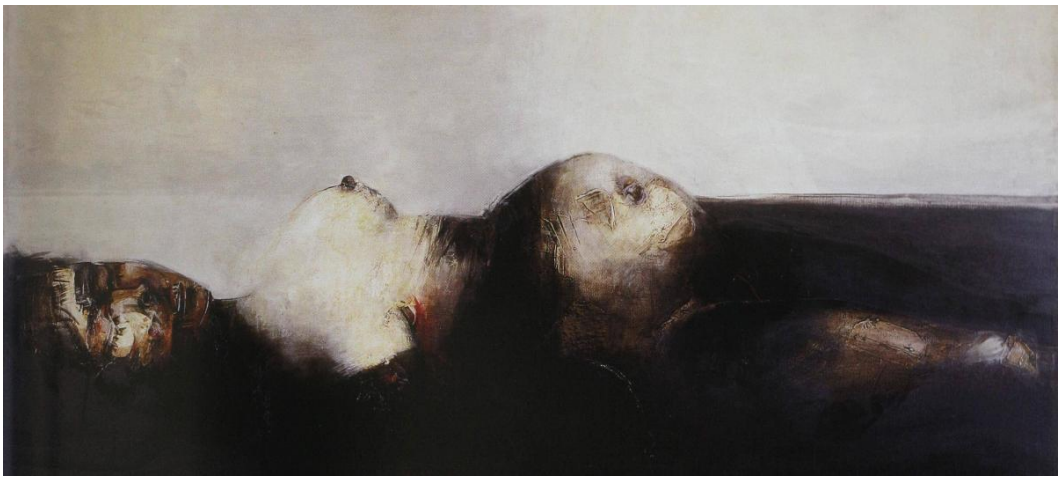
Como complemento, el perro carroñero como transgresor de la moralidad, carga un simbolismo soterrado. El perro es símbolo de seguridad personal y custodio del hogar. En el estado colombiano, ese papel lo cumple el ejército, la policía y los organismos rectores del estado, incluyendo a la iglesia, vinculada a través del Concordato. Al igual que en su cuadro *Masacre del 9 de abril,* Débora Arango enfila baterías contra el ejército, la clase política y contra la iglesia, denunciándolos

como responsables del atropello contra las dignidades del campesinado masacrado en la lucha partidista.

El cuerpo muerto, representado en el cráneo humano con ojos vigilantes se erige como un símbolo de un cuerpo reclamando dignidad, donde la pintora interpela al espectador mediante un simbolismo que dialoga con la *vox populi*, con unos códigos plenamente reconocibles por la clase popular.

Al tomar en cuenta el momento de producción del cuadro y de su exposición (1958), la obra se erige como una reflexión profunda sobre los acontecimientos políticos de los últimos 10 años, una invitación a pensar sobre los resultados de la contienda partidista y sobre el papel que ha jugado cada uno de los actores del conflicto.

Otra obra que permite observar de manera un poco más poética, la continuidad de la guerra durante la dictadura y su influencia estética es *Violencia,* de Alejandro Obregón, expuesta por primera vez en 1962 y creada a partir de los bocetos que realizó el artista a partir del cadáver de una mujer embarazada con un único disparo en la frente, y que encontró tendida sobre una pila de cadáveres en el cementerio central de Bogotá, la mañana siguiente al asesinato de Gaitán.



¨Violencia¨, Alejandro Obregón (1962).

La imagen de una mujer embarazada ocupa la mitad del cuadro. Yace en primer término tumbada de espaldas sobre el suelo. Está desnuda, con sus senos expuestos en dirección al cielo. En el centro del cuadro se ubica su vientre grávido. Al extremo izquierdo se ve el rostro de una mujer joven, con expresión serena. Sus brazos no se ven. Del lado opuesto se adivinan las piernas, casi ocultas en la penumbra. En sentido vertical, el cuadro se parte en la mitad con una línea gris, insinuando un horizonte, que a su vez se confunde con la línea sinuosa que da silueta al cuerpo dándole a la mujer una apariencia de paisaje, de una geografía cubierta levemente por la niebla. Los colores ocres y rojizos con que Obregón representa los moretones y la sangre seca del cadáver, además del gris oscuro que sombrea la figura, se amalgaman con la imagen telúrica, dando la impresión de montañas y valles manchados con sangre y sumido en las tinieblas.

En el centro de la composición, al frente de los ojos del espectador, aparece el vientre grávido de la mujer. Los claro oscuros conque se representa parece poner en relación elementos opuestos, lo vital y lo inerte, invitando al espectador a pensar en la vida truncada del bebé, difunto dentro de las entrañas del vientre-montaña. Sucesivamente, a través de esta imagen híbrida de mujer-paisaje Obregón invita a contemplar la muerte violenta como tema, imprimiéndole profundidad invitando a pensar en los significados connotativos de dos símbolos: la maternidad y de la montaña. Por una parte, la relación madre-hijo, se asocia con la vida, el futuro, la inocencia, el lado luminoso de la vida. Por su parte, la montaña se asocia al campesinado, al trabajo agrícola, al hombre sencillo. Desde una óptica abiertamente política, la mujer-montaña se convierte en denuncia frente al sufrimiento del campesinado, de la guerra que mancha con sangre las montañas de una madre patria cuyo futuro ha sido asesinado.

Desde otra perspectiva, la imagen de la mujer muerta, asesinada durante el Bogotazo, permite reflexiones más profundas. En su ensayo *El Problema de los tres Cuerpos,* de Paul Valery, muy leído por los círculos intelectuales de la época, propone que el cuerpo está compuesto por cuatro cuerpos, que en su conjunto forma un único cuerpo. El tercero de estos cuerpos, afirma que …

Éste sólo tiene unidad en nuestro pensamiento, puesto que sólo se le reconoce cuando se lo divide y trocea…está transitado por líquidos escarlatas o muy pálido, o hialinos, a veces muy viscosos…todo esto, reducido a láminas delgadas o a gotitas… que no se parecen a nada. Uno trata de descifrar estos criptogramas histológicos, uno se pregunta cómo esta fibra producía fuerza motriz. Y qué relación podían guardar estos pequeños asterismos de finas partículas con la sensación y el pensamiento…" (Valery, 1990, pág. 3)

En este sentido, la contemplación estética de la mujer asesinada, yaciendo en soledad en medio de una planicie donde parece ser tragada por las tinieblas, nos invita a hacernos preguntas claves: ¿Quién era? ¿Dónde vivía? ¿Qué sintió en su último momento? ¿A quién amo? ¿Quién la amó? ¿Qué esperaba de la vida?

A través del ejercicio contemplativo de la imagen del cadáver, de pronto nos percatamos que el cuerpo muerto fue el receptáculo biológico de una vida, de pensamientos, de sentimientos, con una historia vital, con anhelos, con planes futuros, con una dignidad intrínseca.

El imperio sobre las víctimas.

La firma de la paz entre el partido Liberal y el Conservador en 1958 denominado *Frente Nacional,* fue un rayo de esperanza momentáneo para un país devastado. El saldo de muertos durante los 10 años de guerra civil dejó un saldo superior a los 200.000 muertos, sin contar los desaparecidos, con una cifra de desplazados y de huérfanos imposible de calcular. Poblados enteros que desaparecieron durante el conflicto, jamás volvieron a resurgir. En las ciudades aparecieron

cinturones de miseria donde se refugiaban los desplazados de la guerra, generando un crecimiento desproporcionado de las ciudades, con los consecuentes problemas que acarrea un crecimiento demográfico no planificado. Por esta manera, El Frente Nacional supuso un cese de las hostilidades entre la población civil, una reanudación de las dinámicas economías campesinas y un tránsito tranquilo hacia la convivencia pacífica. Nada más lejos de la realidad. La herida generada por las masacres, el deseo de retaliación, la ausencia de un estado que escuchase a las víctimas e impartiera justicia dejó en manos de los civiles la aplicación de la justicia que creían merecer ellos mismos y sus muertos. La violencia prevaleció, pero ahora los contendientes tenían otras denominaciones. Se dio inicio a una serie de pequeñas contiendas sin tinte político pero originadas a consecuencia de la lucha partidista. En todo el territorio, miles de desplazados que deseaban volver a su tierra se encontraron en que estas tenían nuevos dueños; vecinos enemistados durante el conflicto volvían a encontrarse para vengar el oprobio recibido; los hijos de los difuntos, ahora adultos, buscaban a los verdugos de sus padres para hacer justicia de propia mano.

Esta atmósfera trágica y densa, impregnada en la historia del país, aparece manifiesta en la pintura colombiana hasta nuestros días, continuando una tradición estética centrada en el tema de la violencia, dejando atrás el referente de la lucha bipartidista para dar espacio a sus otras manifestaciones, pero reiterando su énfasis en el tema del campesinado violentado, del asesinato cruel como expresión típica de la violencia.

Dentro de los pintores que recogen esta tradición sobresale la figura de Fernando Botero. En sus obras en general, Botero amalgama dos tradiciones pictóricas típicas. Por un lado, adopta el estilo costumbrista, heredado de las primeras dos décadas del siglo XX, estilo caracterizado por temas tranquilos y pintorescos, donde se representa la vida de los pueblos, sus fiestas y costumbres, todo dentro de un tono amable y nostálgico, resultado en su mayoría de pintores con poca o ninguna

formación pictórica. Por otra parte, se suma al grupo de pintores que se niegan a ponerse al margen, mientras el país agoniza, resultando en un estilo pictórico donde lo pintoresco del campo es asaltado por escenas escabrosas y violentas, amplificando el efecto de la violencia representada. En sus cuadros se pintan masacres, fiestas populares a donde llegan los asesinos a buscar a sus víctimas, fiestas eucarísticas donde los hijos presencian la ejecución de su padre, mujeres implorando al verdugo para que no asesine a su esposo, vecinos enfrentados a machete, sacerdotes rozagantes de sonrisa beatífica en los mismos pueblos que fueron escenario de matanzas. Dentro de esta línea temática aparece *Río Cauca,* donde se representa el cuerpo de cuatro cadáveres, flotando en aguas turbias, bordeadas a lo lejos por las montañas, mientras son devorados por pájaros.



¨Río Cauca¨, Fernando Botero (2002).

En el cuadro, los cuerpos muertos representan la imagen recurrente y cotidiana de los cadáveres flotando en los ríos, donde son arrojados por sus ejecutores con el ánimo de desaparecerlos, de no dejar huella jurídica de sus acciones. En el centro de la escena, un cuerpo de apariencia masculina flota indefenso, a merced de la corriente y de los carroñeros. La presencia de otros cuerpos magnifica la tragedia. Puede que todos hayan muerto juntos, o puede que cada uno haya muerto

en circunstancias particulares, en lugares distintos por parte de personas distintas, pero todos han terminado en el mismo lugar, como despojo, como carroña, como algo que debe ser olvidado.

Compositivamente, el personaje principal, ubicado en el centro, es de un tamaño superior comparado con el resto de cuerpos, creando un efecto de profundidad. Igualmente, la línea que bordea el río coincide con la línea del horizonte y de la línea donde comienzas las montañas, lo que remarca la inmensidad del río. El efecto se repite en la manera como está pintada la bandada de pájaros, más pequeños cuanto más lejos están del cuerpo, con la particularidad de que algunos pájaros aparecen a medio pintar al extremo mismo donde se acaba el lienzo, casi por fuera del cuadro. Este detalle amplifica la escena, el río se extiende hacia los costados, suponiendo que a izquierda y derecha de la imagen hay más pájaros, más río, más cadáveres.

El cadáver inerme, flotando en las aguas, indefenso frente al carroñero que osa en sus entrañas denuncia la vulnerabilidad de las víctimas, su indefensión, su resignación a ser vulnerados por muchos agentes sin posibilidad de protección. El cuerpo flotando sin asidero fijo, en ruta hacia un destino que no conoce, que lo aleja a cada segundo de su territorio, del sitio donde fue asesinado, de esa verdad, permite reflexionar sobre el camino que habría que desandar para reconstruir la verdad del difunto, para desentrañar cómo fue el momento en que se le arrebató la dignidad.

A través de este cuadro, Botero no alude a un caso particular, o un grupo en particular. En la escena pone en relación las dos fuerzas paradigmáticas del conflicto, los perpetradores y las víctimas. Para amplificar el efecto de la imagen, los pájaros son pintados gordos. Este detalle pudiera pasar inadvertido ante la tendencia de Botero de representar las figuras y los cuerpos de forma voluminosa, sin embargo, en este caso el tratamiento del volumen contribuye a remarcar la inflamación del vientre del cadáver y la distensión estomacal del ave, lo que supondría hartazgo,

a consecuencia de tanta carne de difunto devorada, suponiendo una acción que se repite de manera cotidiana, extendiendo la acción hacia el pasado, hacia el territorio de la memoria.

Otro elemento que sobresale, es la atemporalidad del tema representado. El cuadro podría titularse "Masacre en el Magdalena", "Orgía Paramilitar", "Violencia campesina", "Falsos Positivos", "Retaliación marimbera", etc. En todos los casos el cuadro transmitiría el mismo efecto, sólo cambiaría la fuerza causante de la violencia, pero la víctima siempre sería la misma.

Vale considerar que el río Cauca atraviesa virtualmente toda la geografía colombiana, teniendo como afluentes los ríos que atraviesan las regiones más violentas del país, de suerte que todos los muertos arrojados a los ríos, en algún momento serán arrastrados por las aguas hasta el río Cauca. De esta manera, el referente toponímico *Río Cauca,* construye un arquetipo cultural, donde el río Cauca es el destino final de un gran número de víctimas desaparecidas en el conflicto armado en Colombia.



¨El paisaje de Colombia¨, Fernando Botero (2002).

Apelando al mismo estilo, Botero presenta *El paisaje de Colombia.* La escena se enmarca en una planicie verde bordeada por montañas, centrándose en cinco cuerpos, yaciendo en el suelo boca-abajo, dispuestos uno al lado del otro, con manchas de sangre en diferentes partes, especialmente en el pecho y en la espalda. No hay evidencia de lucha, ni huellas de sangre en el suelo, lo que permite interpretar que los personajes representan a personas que no lucharon, que no se defendieron, que llegaron al lugar por su propio pie, luego fueron dispuestos en fila antes de ser heridos. Esta idea se refuerza con el detalle de los brazos extendidos por encima de la cabeza, indicio inequívoco que las víctimas estaban con los brazos en alto en el momento de la ejecución.

Como gesto distintivo, una calavera parece flotar alegremente por encima de los cuerpos, flameando una bandera de Colombia, que se risa levemente por efecto de la briza.

Botero repite la técnica compositiva y narrativa de *Río Cauca:* los cuerpos pintados en primer plano son de mayor tamaño en relación a los que se grafican en el extremo del cuadro, donde la línea del horizonte coincide con la línea de las montañas, consiguiendo crear una perspectiva y un efecto de profundidad. Al tiempo, produce la sensación de que, al fondo, por fuera del cuadro, se extiende la hilera de cadáveres, lo que supone que la imagen presentada es sólo una porción de una matanza aún más grande, más atroz.

A diferencia de *Río Cauca,* donde el artista recurre al toponímico para metaforizar el recorrido por el territorio nacional, el apelativo genérico *Paisaje de Colombia,* entra en relación con la imagen del altiplano, una planicie en medio de las montañas para crear una referencia genérica de la geografía colombiana, de suerte que la escena podría hacer referencia a cualquier lugar de Colombia.

Al juntar todos los elementos, se revela una escena atemporal, que denuncia sin tapujos cómo la nación se ha convertido en un escenario de muerte donde la dignidad de las víctimas sucumbe ante la soberanía de la muerte. Al igual que en *Río Cauca,* el título del cuadro podría ser cambiado por el titular de cualquier noticia de las últimas 8 décadas: “Masacre en Río Negro (2024)”, “Masacre en Orito Putumayo (2003)”, “Guerra esmeraldera (1980)”, “Guerra de Carteles (1990)”, “Bojayá (2002)”, “Urabá (1988)”, “Guerra marimbera (1975), “Furia Chulavita (1955)”, “Falsos Positivos (2000)”, “Operación Orión (2002)”, etc. El mensaje y el efecto del cuadro seguiría siendo el mismo.

De esta manera, los efectos de la transformación de la pintura, generada tras los hechos del 9 de abril, se sostienen hasta el presente, constituyéndose en un recurso válido para recordar el devenir histórico del país desde una perspectiva estética. A través del análisis del corpus de obras, del diálogo con los pintores, del cotejo entre los informes oficiales de los hechos con la manera como los artistas los representan se crea un crisol donde los discursos chocan, coinciden, se contradicen, se aclaran, se matizan o se complementan, lo que deriva en una especie de espejo roto donde una misma verdad puede verse desde diferentes ángulos, lo que invita a mirar la realidad no desde una única y absoluta óptica, sino desde su complejidad.

El celo de los pintores aquí reseñados por representar los cuerpos de las víctimas de la guerra partidista ha abierto una ventana para asomarnos a unas verdades que habitan en el pasado, pero que nos extienden sus manos para ser recordadas luego de décadas de haber sido ignoradas, de haber sido silenciadas. El análisis de cada obra, la contemplación profunda de cada cuerpo violentado es una oportunidad de analizar hilo por hilo, una trama dolorosa, tejida con millares de vidas fracturadas, desmembradas, silenciadas, olvidadas, que dolorosamente aún se extiende por encima de todo el territorio colombiano, ahogando la posibilidad de una vida con dignidad completa.

Conclusiones

El derecho de ser representados y recordados

Pareciera que el tiempo se detuvo en la violencia, que naturalizamos la muerte no sólo como etapa final de la corporalidad, sino como parte inherente de la vida.

La trayectoria de la violencia que tiene uno de sus puntos álgidos con la muerte de Gaitán, en lugar de menguar, ha ido tomando ventaja. Se ha transformado en una escara dolorosa y sangrante. El bogotazo no sólo fue un evento que inició en el asfalto de la carrera séptima y tampoco culminó con las fotografías de Roa Sierra inerte en los diarios prensa nacional como un símbolo de venganza consumada. Es una herida que se transformó, he hizo del cadáver un habitante perpetuo de nuestra nación. Tras el 9 de abril, el cuerpo es despojado de toda intimidad, es desnudado y expuesto al escarnio público. Gaitán ni siquiera estaba rígido, sus familiares no habían podido ni llorarle cuando ya estaba frente al lente de quien buscaba la primicia. el cuerpo de Roa Sierra fue reducido a residuo en medio de la vía pública.

Bajo una mirada jurídico forense el cuerpo es *evidencia.* Un objeto más dentro de la cadena de custodia, que debe de ser pesado, fragmentado, diseccionado para ser analizado y posteriormente reconstruir una verdad fáctica. En este sentido *la dignidad* es reducida a sólo el proceso de la custodia del cuerpo. En contrate de esa mirada fría, aparece el concepto de dignidad definido por la ONU como: *¨Un valor intrínseco e inalienable a todo ser humano por el solo hecho de serlo¨.* La Declaración Universal de los Derechos Humanos presupone que la dignidad no se pierde con la muerte; el respeto al Cadáver y sus rituales de enterramiento son extensiones de ese valor.

Una mirada estética nos permite ampliar la forma de ver, hablar y reflexionar sobre el tratamiento de los cuerpos muertos en violencia. En el contexto de la violencia colombiana, el cuerpo es tratado

como un residuo, arrojado al río, incinerado para borrar cualquier rastro o expuesto como un trofeo. Terminamos siendo pieza dentro de un inmenso tablero de ajedrez donde algunos se creen reyes, sin percatarse que son sólo una ficha dentro de ese tablero donde el que mueve las fichas ni siquiera está presente.

Diéguez introduce el concepto de *Necroteatro* en el que expone, que todas aquellas formas que trasgreden al cuerpo aún después de la muerte y que despojan de toda humanidad, son responsabilidad de un *necropoder* (Mbembe): *¨los restos corporales han sido dispuestos para que también hablen y envíen señales de lo que está por suceder a otros. Pero son sobre todo el despliegue de un necropoder que decide soberanamente no sólo la muerte, sino los modos de sufrir y reducir la condición humana¨* (Diéguez, 2016, p.137).

Dentro de la violencia partidista que sería ese punto cumbre donde esas Necroteatralidades se empiezan a hacer visibles, la antropóloga María Victoria Uribe, menciona que hay tres frases en las que ocurren los actos violentos (Uribe, 2004, p.86). En la *fase preliminar* empiezan las amenazas de muerte, pasando por una *segunda fase* que es la intervención por parte del poder en las víctimas y, la *fase final,* que es la intervención post mortem del cuerpo para ser utilizado con fines específicos y escabrosos. Las diferentes narrativas utilizadas con el cuerpo tenían diferentes propósitos, el acudir a la tortura y la exhibición teatralizada, casi escultural del cadáver para generar la repulsión y el terror en sus opositores, eran mecanismos para instaurar y consolidar no sólo el control del territorio.

Lo sucedido con Gaitán y Roa Sierra es evidencia de que ya se pretendía instaurar mecanismos de control haciendo uso del cuerpo como escarnio, despojándolos de su carácter de humanos y convirtiéndolos en instrumentos psicológicos de guerra, buscando por medio de su cuerpo romper esos cánones rituales para crear un nuevo orden. La instauración de una soberanía que decide

libremente quien puede ser resguardado en el silencio de la muerte, o quién debe de ser exhibido desde el umbral para propagar la ley del miedo, y la incorporación a la cotidianidad del necropoder.

En el caso de Roa Sierra, fue linchando sin recibir amenaza y arrastrado por el asfalto hasta ser expuesto al público para desfogue de la furia colectiva, enviando a su vez un mensaje claro a la oposición: ¨ que ellos también podían responder con sangre y muerte¨.

El 9 de abril abrió paso a la reflexión estética a cerca de la violencia, interpelo a los artistas en su propia experiencia y moral, para servir de denuncia y memoria.

El arte colombiano no solo hizo un registro de la barbarie, sino que se convirtió en un custodio de la dignidad de todos aquellos caídos en lucha. La muerte ya no significa descanso, ni garantiza un "aquí yace". Se transformó en despojo, en silencio impenetrable, en negación de identidad particular, se transformó en el instrumento de la soberanía.

La pintura igualmente tránsito del campo de la contemplación a la restitución. En este trabajo se hizo la elección de algunas obras que nacieron a partir del bogotazo y que develan el tratamiento que se ha dado al cuerpo muerto en ese periodo de tiempo de la violencia, y otras posteriores, pero que hacen alegoría a la forma en que la muerte se ha hecho parte cotidiana de la nación, desde el paisaje hasta el lenguaje. La crudeza y la carnalidad de pinturas como la *¨masacre¨* de Alipio Jaramillo o *¨el cementerio de la chusma y/o mi cabeza¨* de Débora Arango devuelven dignidad los cuerpos representados en la medida que nace de la necesidad de pintar la realidad que los estaba matando: la violencia partidista. Se le devuelve ese derecho al muerto de ser considerado una víctima y no solo una cifra más dentro de los comunicados oficiales.

Representar el cuerpo sin vida en la pintura se convierte en acción necesaria para la memoria histórica, pues se convierten en una versión de esos *rastros* de los que nos habla Elkin Rubiano:

¨Los rastros (los restos, lo que queda de…) testimonian la violencia, la desaparición forzada y el dolor de los sobrevivientes. ¨ (Rubiano 2022, p.21). Es el arte en muchas ocasiones el único espacio en que las víctimas pueden ser recordadas sea a través de su propia imagen o de la narrativa del suceso que les arrebató la vida.

¨Las imágenes que dan cuenta de los acontecimientos son altamente perturbadoras, demasiado inquietantes. Aceptar que el horror es irrepresentable y que debemos de censurar las representaciones que documentan la barbarie, puede incrementar las políticas de desaparición y borradura de documentos necesarios para la memoria histórica de una comunidad, de un tiempo, de un país. Puede ser también que de ese modo nos hagamos cómplices del silencio. O nos volvamos los jueces que dictaminan cómo hay que representar, ilusionados con la legitimidad artística de una salida poética. ¨ (Diéguez, 2016, p.88).

Es en la pintura del cuerpo muerto donde la imagen se vuelve irruptora del silencio, donde grita recuerdo. El lienzo es la única tumba que el estado no pudo profanar ni alterar. El reflejo de eso lo encontramos en *¨violencia¨* de Alejandro Obregón y en los cuerpos hinchados y siendo devorados por las ves de rapiña de Botero, *¨Río Cauca¨*. En apariencia magnificada y al tiempo terriblemente terrena, el cuerpo ya no es carne, aunque parezca carroña, el cuerpo ya no es volumen descompuesto, sino es el peso de la memoria, el cuerpo se vuelve paisaje, la dignidad se vuelve cordillera impenetrable, la tiniebla guarda respeto, y el agua ya no diluye identidades, no es un río en específico, sino que se hace emblema del torrente nacional recuperando así, el espacio que la violencia le quiso arrebatar.

El tratamiento del cuerpo en las obras seleccionadas para este artículo cumple una función metafísica, que invita a la contemplación, a la reflexión y la autorreflexión, para la restitución de dignidad a las víctimas. Ante esa mirada forense que desmiembra y la política que ignora y agrede,

es el acercamiento humano, la pincelada que intenta cobijar al insepulto. Ya que la tierra no alcanza para enterrar a los muertos, entonces permitámosle de vivir en la pintura.

La dignidad de nuestros muertos habita hoy en ese rastro del que nos habla Rubiano, porque el arte es evidencia de que, aunque el cuerpo haya sido despojado de todo a la orilla de un río o en el asfalto de la séptima en Bogotá. Su humanidad se restaura cada vez que narramos su historia o nos detenemos frente a una obra y, en un acto de amor y hermandad, nos conmueva, negamos a dejar que el silencio y el olvido, sea su última morada.

A manera de enciso. Cartografía de la muerte: Necroteatro de la cotidianidad colombiana.

¨La muerte no es una cifra, es un límite real,

una dimensión matérica, un olor.

Y su expansión desmedida

nos contamina. (Diéguez, 2016, 65)

A mediados de los 70´s surge el fenómeno del narcotráfico, lo que aporta una nueva dosis de violencia al país. El tráfico y el consumo de estupefacientes genera una crisis social sin precedente. El estado reacciona a través de la represión a los productores, a los expendedores y los consumidores de droga. En el campo, los narcotraficantes coaccionan al campesinado a sembrar marihuana o coca, o simplemente lo expulsan de sus tierras de cultivo. Se repiten entonces las masacres, pero ahora perpetradas por los narcotraficantes.

El sectarismo político, la corrupción Estatal vinculada al narcotráfico y a la acumulación de tierras, la falta de garantías sociales, la precariedad de los organismos de Justicia y la falta de una política pública restaurativa por parte del Estado creó el caldo de cultivo perfecto para el surgimiento del

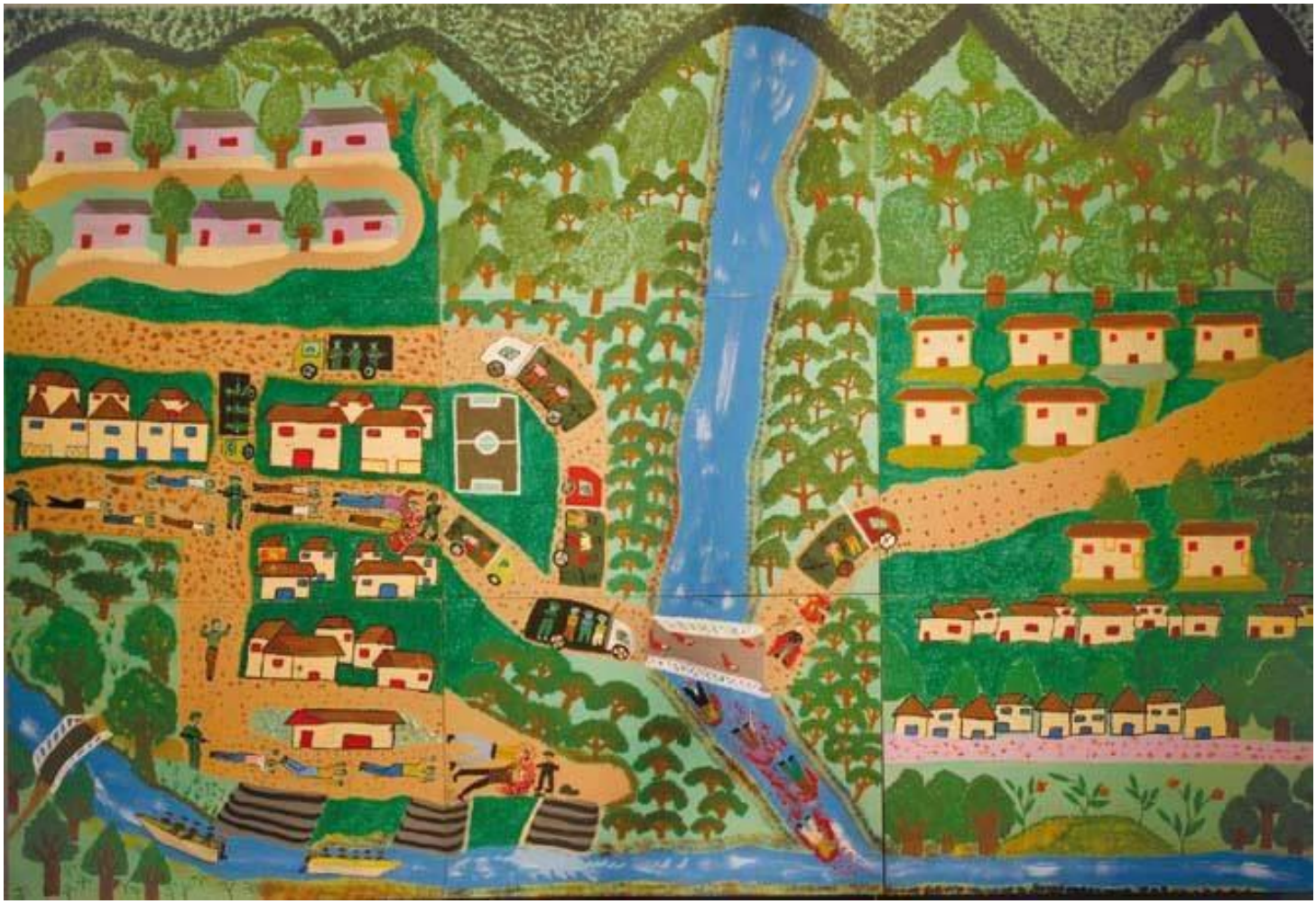
fenómeno Paramilitar. Grupos de civiles armados con patente de corso para "limpiar" los campos de guerrilla y de sus colaboradores, muchos de ellos vinculados al narcotráfico o al negocio de tráfico de tierras. En el propósito de "castigar" a las poblaciones, se retoma la práctica del exterminio de poblaciones completas, torturando a las víctimas hasta la muerte, desmembrando sus cadáveres y desapareciendo sus restos. La guerrilla por su parte, ahora vinculada al narcotráfico como modo de financiación, hace lo propio en las poblaciones señaladas como colaboradoras de los "Paras". la guerra arremete con nuevos bríos sobre la población campesina, indefensa frente a los fusiles, los cilindros bomba, los bombardeos aéreos del ejército, los hornos y las motosierras de los paramilitares.

Finalmente, en 2003 se dio la desmovilización de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) en el propósito de desmontar las estructuras Paramilitares que arrodillaron al país por más de 20 años. Posteriormente, en 2016 el Gobierno Nacional firma el acuerdo de paz con las FARC-EP, surgidas durante la guerra partidista. Ambos procesos han supuesto la implementación de programas para la construcción de la verdad, justicia para todas las partes del conflicto, reparación de las víctimas y la restitución de su dignidad.

En este contexto, los programas de atención psicológica a las víctimas, reintegración a la vida civil de los combatientes apelan al arte como estrategia lúdica y terapéutica, para el recuerdo reflexivo de los hechos, la autorreflexión, el reconocimiento de dignidades propias y de otros, todo en pro de la recuperación del tejido social desde cada individuo y el reconocimiento de su rol dentro de la sociedad, aportando elementos reales para la recuperación de la verdad y la reparación a las víctimas.

En esta tarea, la *Fundación Puntos de Encuentro* y el maestro *Juan Manuel Echavarría*, realizaron un trabajo pictórico con soldados rasos, ex paramilitares y ex guerrilleros como parte de un proceso

de construcción de memoria bajo el título *¨La Guerra que no hemos visto¨,* como resultado, más de 400 pinturas de las que fueron expuestas 90, entre ellas "MA"*,* entre octubre y noviembre de 2009 en el Museo de Arte de Bogotá



Esta pintura está conformada por nueve módulos independientes, que en su conjunto conforman un único cuadro. Al observar sus elementos y su composición, este trabajo pictórico puede ser leído como una cartografía topográfica, que muestra de manera panorámica, un territorio específico, representado en escenarios diferentes, que en conjunto forman un mapa pormenorizado, donde se conjuga el despojo y la muerte: un retablo espantoso.

Es un paisaje rural lo que parece ser un pueblo con fincas y veredas aledañas, caminos amplios que los conectan entre sí y un río de gran envergadura que baja desde la montaña, atravesando y delimitando el territorio.

Analizando el retablo como testimonio gráfico, ciñéndose a la definición jurídica del término, es decir, como el relato en primera persona del ejecutor de una acción, la pintura revela los pormenores de una acción específica en un lugar específico del país. A su vez, los cuerpos muertos presentes en la gráfica representan a víctimas reales, con derechos jurídicos reales y dignidades evidentemente vulneradas. Por su parte, los personajes uniformados de la gráfica representan a un cuerpo armado real, cuyos miembros poseen una identidad real y unas responsabilidades jurídicas reales en el marco de la ley colombiana. Así mismo, grafica de forma pormenorizada el derrotero de las acciones: llegada al territorio previa señalización y ubicación, ocupación del territorio, reunión de la comunidad en una zona común, ejecución y asesinato, traslado de cadáveres, desmembramiento de las víctimas, desaparición de los cuerpos y retiro del lugar. En palaras de Diéguez, "*una verdadera puesta en escena."* (Diéguez, 2016, p.140)

Queda en evidencia la intensión deliberada, la planificación, el entrenamiento previo, la movilización de recursos, el detalle en la ejecución, la intensión de no dejar huella, lo que a su vez denota la conciencia de la ilegalidad. Desde esta perspectiva, el retablo ofrece pistas importantes para la reconstrucción de los hechos, reconstrucción de la verdad, la adjudicación de responsabilidades jurídicas y garantías legales, y restitución de la dignidad.

Desde una óptica estética, al abordar el retablo como una obra de arte, las lecturas se amplían. El poblado pasa a ser potencialmente cualquier pueblo, convirtiéndose en arquetipo de cualquier población rural del país, con sus caminos en medio de los cultivos, levantado a orilla de los ríos y enclavado en las montañas. Desde esta perspectiva, los cuerpos victimados representan a todas las

víctimas y los uniformados pasan a representar a los diferentes grupos armados del país. Se revela el *modus operandi,* un conjunto de acciones que se escuchan una y otra vez en la voz de los sobrevivientes desde la Masacre de las Bananeras, y que a fuerza de repetirse se ha convertido en el ritual macabro de la violencia colombiana.

La diferencia radical entre este trabajo y las obras estudiadas en este artículo radica en que los autores del cuadro son los mismos perpetradores de los hechos violentos denunciados en el mismo, con la particularidad adicional de ser también reconocidos como victimas dentro del conflicto. Esta paradoja se comprende al escuchar las historias personales de los artífices del cuadro, donde aparece cómo algunos fueron reclutados a la fuerza por grupos paramilitares-, otros se sintieron obligados a respetar la denominada "línea de mando"; otros afirmaron haber actuado por odio, queriendo vengar violencias recibidas de antemano en su familia, etc. De alguna manera, los responsables de los hechos, nacidos en un contexto violento, gobernado por la ley del más fuerte, de la ley del *ojo por ojo*, se convirtieron en víctimas epistémicas de un país sumido en la guerra, que a través de las artes encontraron un modo de exteriorizar los recuerdo que los atormentaban, reconocer la gravedad de sus acciones, reconocer a los victimados como seres humanos con reclamos válidos, y a través de ese proceso de empatía, comenzar a reconocer su propia dignidad que creían perdida.

El arte en Colombia se ha propuesto confrontar la moral, en un ámbito que la historia y la justicia han dejado inconcluso como lo es el tratamiento del cuerpo de nuestros muertos.

La violencia hace un ruido ineludible en nuestra historia, necesita ser narrada, conocida y confrontada para la no repetición de la masacre. No obstante, el silencio y la indiferencia se hacen manifiestos en todos los ámbitos de nuestra sociedad, normalizando la máxima: "de lo que no se

sabe es mejor callar" haciéndonos cómplices mientras no nos salpique. Pareciera que todas las dinámicas de nuestro país se desenvuelven permanentemente en un necroteatro.

Rubiano concluye que, al considerar que: *"Si las fosas comunes contienen restos de NN; si los ríos se han convertido en tumbas en los que se desechan cuerpos que no serán identificados, cuerpos descompuestos y devorados por los peces y las aves de rapiña; si incluso cualquier rastro se elimina mediante su incineración, convirtiendo los restos en cenizas; si no hay indicios de ser ni una posibilidad de rito; no resulta extraño que la metáfora del cementerio aparezca de manera profusa en el arte colombiano, que aparezca propiamente como síntoma, como aquello que retorna cuando es negado y reprimido."* (Rubiano, 2022, p.13).

La metáfora del cementerio permite leer con precisión el corpus de obras que ocupan esta reflexión, y a través de él, pensar al país desde una perspectiva estética. A saber, la tumba, último lugar de reposo de los cuerpos, se manifiesta de diferentes formas, ha evolucionado de forma inimaginada en la medida que los ejecutores han perfeccionado la manera de deshumanizar el cuerpo. El cuerpo de la víctima no sólo es violentado y asesinado. Después de su muerte es arrojado a lugares en los que sus restos son despojados de su historia, del territorio que en vida reconoció como propio.

El secretismo, la mentira y el deseo de ocultar los hechos violentos ha hecho de cada lugar del paisaje en un posible escenario de muerte, en una tumba potencial. Desde esta perspectiva, el territorio es un enorme cementerio llamado Colombia, donde los ríos y la tierra han aprendido a hablar el lenguaje de los huesos insepultos.

Bibliografía

Arendt. H. (2006). *Sobre la violencia.* Alianza Editorial.

Beltrán, F., Carreira, A., Conde, J., García, D., Molano, A., Pérez, C., Rubiano, E., Serventi, G., Vargas, A. (2022). *La violencia en Colombia según Fernando Botero. Consideraciones historiográficas, estéticas y semióticas.* Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Delgado, C. (1998). *El 9 de abril en fotos*. Planeta.

Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo, Iconografías y teatralidades del dolor*. Universidad Autónoma de Nuevo León.

García, G., (1975-2025). *Por un país al alcance de los niños*. Universidad Cooperativa de Colombia.

Gonzalo, G., Sáenz, E., Gilhodes, P., Osher, D., Vega, R., Jáuregui, S. (2000). Grandes potencias. El 9 de abril y la violencia. Planeta.

Maza, M., Apuleyo, P., Grabe, V., Arizmendi, D., Caballero, A., Jose de Roux, F., Salgar, J., Manrique, R., López, J., Katarain, J., Llorente, R., Castro, J. (1990). *¿En qué momento se jodio Colombia?* Oveja negra.

Mbembe, A. (2006). *Necropolitique*. Editorial Melusina [sic]. De la traducción del francés: Elisabeth Falomir Archambault.

Pécaut, D. (1987). *Orden y violencia 1930-1953 Vol. I.* Siglo Veintiuno Editores.

Rojas, D. (1998). 9 de abril. La voz del pueblo. Planeta.

Rubiano, E. (2022). *Los rostros, Las tumbas y Los rastros. El dolor de la guerra en el arte colombiano*. Editorial UTADEO.

Sanchéz, V. A. (1984). *Ética.* Editorial Crítica, Grupo editorial Grijalbo.

Uribe, M. (2004). *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Norma.

Valéry, P. (1990). *El problema de los tres cuerpos*. Alfaguara.

Sitios web

El origen de la “violencia”, de Alejandro Obregón. Fragmentos del libro “Alejandro Obregón: delirio de luz y sombra”. EL TIEMPO (18/01/2021). Cortesía Editorial Planeta.

https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/el-origen-de-la-violencia-de-alejandro-obregon-561319

El Bogotazo: 77 años después, el hecho que marcó el inicio de la “violencia” en Colombia. RCTV NOTICIAS (09/04/2025)

https://www.rtvcnoticias.com/colombia/bogotazo-77-anos-hecho-marco-inicio-de-la-violencia-en-colombia#:~:text=El%20inicio%20de%20%22La%20Violencia,sus%20ra%C3%ADces%20en%20este%20periodo

Ríos y silencios – Juan Manuel Echavarría (10/01/2018) [Video]. YOUTUBE

https://youtu.be/S1KFazOaSxM?si=qgSTzjHLqc4TOsKm

El bogotazo – Documental History Channel (17/08/2016) [Video]. YOUTUBE

https://youtu.be/ko72Y8XyYKQ?si=MRfHB1zcyisdVY6h

Yo aporto a la paz: La guerra que no hemos visto (28/10/2016) [Video] YOUTUBE

https://youtu.be/6Wq3T-qUX_U?si=tlRjws0ikhQP6FaB