

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría de investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

**Cultura y barbarie en la fotografía *post mortem***

Pedro Sebastián Morales Lozada

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2023





## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Pedro Sebastián Morales Lozada, autor del trabajo intitulado “Cultura y barbarie en la fotografía *post mortem*”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

10 de enero de 2023

Firma: \_\_\_\_\_



## Resumen

El presente trabajo de investigación tiene como objetivo presentar una mirada crítica sobre los conceptos de cultura y barbarie, tomando como punto de encuentro a la fotografía *post mortem*, para motivar una nueva manera de entender la mirada y la cultura visual de nuestro tiempo. En una primera parte, se contextualiza el origen y posibles motivaciones de la fotografía *post mortem*. Más adelante, se analizan los conceptos de cultura y barbarie, en su evolución o transformación por el tiempo, tomando como ejemplo vívido de ello a las imágenes mortuorias. Finalmente, se concluye con la reflexión crítica en torno a la cultura visual de nuestros tiempos como resultado de los contextos y análisis planteados a lo largo del trabajo.

Palabras clave: barbarie, cultura, cultura visual, fotografía, muerte



Dedicado a la vida que me fue dada,  
a todo lo que ella conlleva.



## **Agradecimientos**

A mis familiares y amigos, que supieron llegar con las palabras adecuadas y necesarias para que no decaiga en este trabajo de investigación.



## Tabla de contenidos

Figuras .....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero: Las fotografías <i>post mortem</i> .....	17
1. La fotografía <i>post mortem</i> : el cuerpo del ¿delito? .....	17
2. Un corpus armado a pedazos. Dr. Frankenstein, ¿eres tú? .....	19
2.1. Anacleto Narano: solo la muerte lo pudo evidenciar.....	20
2.2. Gabriel García Moreno: ni la muerte lo pudo ocultar.....	23
2.3. El “Jíbaro Nanguitíey”: -Estos son nuestros muertos- decíamos. -Ya no. Ahora son de la iglesia- nos dijeron .....	28
2.4. <i>Angelitos</i> y otros cuerpos. La imagen del duelo .....	32
Capítulo segundo: La cultura y la barbarie a través de la fotografía <i>post mortem</i> .....	39
1. La barbarie: un camino de casualidades .....	39
2. La barbarie: los límites entre la razón y la naturaleza .....	46
3. La barbarie ante nuevos paradigmas .....	50
4. La cultura: un mundo de posibilidades.....	53
5. Cultura: una perspectiva instrumental .....	55
6. La Vida como eje central de análisis para la cultura .....	59
7. Cultura y barbarie .....	62
8. ¿Cultura o civilización? .....	67
Capítulo tercero: La cultura y la barbarie en la visualidad.....	71
1. Sobre la construcción de la mirada.....	71
2. La cultura visual y sus actos de barbarie .....	76
3. La fotografía <i>post mortem</i> desde los ojos de la ciega en la cultura visual .....	79
4. Un acto de barbarie más: la generalización de las imágenes.....	82
5. El malestar en la cultura visual.....	89
6. Hacia un cambio en la manera de ver.....	92
Conclusiones.....	95
Obras citadas.....	97



## Figuras

Figura 1. Anacleto Narano, condenado a muerte por parricidio. 1869. ....	20
Figura 2. Gabriel García Moreno, luego de haber recibido catorce machetazos y seis balazos. 1875. ....	24
Figura 3. Gabriel García Moreno, luego de haber recibido catorce machetazos y seis balazos fue trasladado a la Catedral, en el centro de Quito. 1875. ....	25
Figura 4. Gabriel García Moreno. Su cadáver embalsamado. 1875. ....	27
Figura 5. Gabriel García Moreno. Su cadáver embalsamado y acompañado de la guardia presidencial preside su propio funeral. 1875. ....	28
Figura 6. Cadáver de aborigen de la Amazonía ecuatoriana, acompañado de coterráneos. La descripción de la imagen reza: “Muerte del Jíbaro Naguitiey, primer entierro cristiano”. 1929. ....	29
Figura 7. Cadáver de aborigen de la Amazonía ecuatoriana, acompañado de coterráneos y una religiosa. La descripción de la imagen reza: “Muerte del Jíbaro Naguitiey, primer entierro cristiano”. 1929. ....	29
Figura 8. Persona no identificada. 1883. ....	34
Figura 9: Retrato posmortem de Eladio Rivera acompañado de su hermano. ca. 1883-1888. ....	35
Figura 10. Retrato de bebe muerto. 1905. ....	36
Figura 11. Honras fúnebres. 1905. ....	36
Figura 12. Retrato de niño muerto. 1905. ....	37
Figura 13. Honras fúnebres. 1937. ....	37
Figura 14. Joel-Peter Witkin, Hombre sin cabeza, 1993. ....	84
Figura 15. Restos de Gabriel García Moreno en Monasterio de Santa Catalina, Quito. 1975. ....	85
Figura 16. Restos de Gabriel García Moreno en Monasterio de Santa Catalina, Quito. 1975. ....	86
Figura 17. Joel-Peter Witkin, Rostro de una mujer, 2004. ....	86
Figura 18. Canica Azul. 2012. ....	88



## Introducción

La cultura visual es uno de los campos de investigación de mayor importancia en la actualidad, debido al paradigma que nos envuelve y nos determina hoy en día: aquello que vemos es, generalmente, aquello que conocemos y creemos. La mirada se ha convertido en una de las principales fuentes de información que el ser humano tiene y, aunque no se dejan de lado los otros sentidos como captadores de información, es la vista la que se ha ido ganando el protagonismo. Sin embargo, conforme la humanidad ha ido avanzando con su mirada puesta sobre el camino de la vida, también se ha encontrado con grandes obstáculos para esta. Entre estos obstáculos se puede contar a la no infalibilidad de nuestros ojos: mucho de lo que vemos pudo haberse distorsionado, corrompido o confundido. De aquí que el ser humano ha creado herramientas que le permitan subsanar este tipo de dificultades, siendo una de ellas el registro de la imagen a través de cámaras fotográficas o de video. Pero, ¿cómo es que el ser humano ha estado utilizando esta herramienta para solventar sus dificultades con la mirada? Es más, ¿ha estado utilizando bien esta herramienta?

El presente estudio pretende encontrar respuesta a estas preguntas, y a otras que irán surgiendo a parte de ellas. Para esto, se utilizan tres conceptos matrices a lo largo de la investigación: cultura, barbarie y fotografía *post mortem*. En este punto, muchas personas tendrán la duda de ¿por qué utilizar la fotografía *post mortem* como parte de esta investigación? La respuesta se puede dividir en dos partes. La primera parte es porque se considera a la fotografía como un documento social que puede dar cuenta de una de las maneras en cómo *vemos* el mundo. Es decir, su cercanía con la realidad y su capacidad de ser un documento en el que se puede dejar un registro de las miradas que ha tenido la humanidad sobre el mundo que la rodea, la convierten en un documento de relevancia social. La segunda obedece, más bien, al hecho de que la imagen *post mortem* permite un análisis temporal y atemporal. Es decir, que se puede reflexionar en torno a la fotografía *post mortem* desde diferentes contextos temporales en que, obviamente, cambia la percepción que se tiene sobre las mismas. Además de tener un halo curioso sobre sí, si se consideran su origen, sus motivantes y consecuencias.

El estudio se realizará a través de una metodología de análisis de conceptos y de imagen. Esta incluye principalmente un análisis de los tres momentos que propone Armando Silva (1990) en su texto *Las imágenes: ¿nos hablan?* que son: la prefiguración

que es el punto de partida, es decir, el cómo fue creada la imagen; el escenario, que es el contexto en que se desenvuelve; y la figura focalizada, que es el punto de vista desde el que se la interpreta. El estudio, por lo tanto, se da en tres momentos que constituyen cada capítulo.

En el primer capítulo se definen las características propias de cada perspectiva fotográfica, es decir, se mostrarán los contextos existentes -de los que existe registro- al momento de crear estas imágenes de la muerte. En los casos en que no existía un registro específico de cómo fueron capturadas estas fotografías, se tomó en cuenta el contexto de la época, es decir, la información se basó en los distintos registros históricos que hayan podido determinar la existencia de estas fotografías. Adicional a esto, se ha considerado la inclusión de estudios que dan cuenta de la muerte en relación con la sociedad y la imagen. Finalmente, a lo largo de este capítulo y conforme se lo fue realizando, fueron surgiendo varias preguntas que también fueron registradas y de las que se podrá dar cuenta en los siguientes apartados.

En el segundo capítulo, se tomaron los conceptos de barbarie y cultura para analizar y determinar qué representaciones de estos se podían poner en juego en torno a la fotografía *post mortem*. El análisis de estos conceptos y de las fotografías atraviesa distintas etapas. Esto se debe a que los paradigmas de nuestra sociedad han cambiado con el pasar del tiempo, lo que obliga a mirar desde distintas perspectivas a los actos que las personas han llevado a cabo. Esta evolución de paradigmas se puede percibir con claridad en la medida en que avanza el análisis de la relación de las fotografías y los conceptos considerados. Si bien, en un principio, se tratan estos conceptos por separado, en la parte final de este capítulo convergen para permitir el posterior análisis de las implicaciones de la imagen mortuoria en nuestra sociedad.

Por último, en el tercer capítulo convergerá toda la información propuesta en los apartados anteriores y se sumarán una serie de ideas basadas en paradigmas contemporáneos propios de la cultura visual, que permiten nuevas miradas sobre las imágenes objeto de estudio. Además, se propondrá, desde puntos de vista empíricos y académicos, reflexiones que permiten la comprensión crítica y visión a futuro de los conceptos planteados junto con las fotografías. El resultado de estas reflexiones permitirá ampliar las perspectivas de análisis de estas fotografías, así como de los conceptos considerados hacia nuevos campos del saber.

## Capítulo primero

### Las fotografías *post mortem*

Pensamos que estaba muerta mientras dormía  
y durmiendo cuando murió.  
(Stoker 2010, 293)

#### 1. La fotografía *post mortem*: el cuerpo del ¿delito?

La fotografía *post mortem*, desde la perspectiva más simple, puede ser entendida como la captura, mediante una cámara fotográfica, del cadáver de un ser humano o, desde un punto de vista más complejo, como una imagen de la muerte misma. Esta imagen, a lo largo de la historia, ha servido a propósitos como el de perpetuar un recuerdo en la memoria (recordar a un ser ) o de tener presente que la muerte llegará algún día (*memento mori*); además de la ritualidad que la muerte conlleva para la sociedad (funeral, entierro, luto). Sin embargo, los acontecimientos que contextualizan estas fotografías no han sido siempre los mismos, por lo que los estudios realizados plantean posturas diversas.

Así, por ejemplo, estudios como los de Virginia de la Cruz Lichet (2005), Montse Morcarte (2012), José Vázquez (2014), afirman que esta práctica tiene fines, más que nada, personales o familiares, es decir, que sirve para mantener el recuerdo de un ser querido o para ayudar a sobrellevar el proceso de duelo luego de un deceso.

Para una mejor comprensión de esta postura, se pueden tomar en cuenta las imágenes que han capturado al cadáver del ser amado. Generalmente, son imágenes cuya estética ha sido planeada y ha obedecido a una serie de estándares como la composición de fondos, tonalidades, objetos (flores, velas, lazos, ataúdes, etc.) y personas acompañantes, símbolos y vestimenta. El mismo cuerpo del difunto aparece de tres maneras comunes: dormido, vivo o muerto; es decir, hay fotografías en que el cuerpo se arregló de tal manera que pareciera que está dormido; en otras, da la ilusión de que es un cuerpo vivo y despierto y, en otras, se manifiesta inactividad, descomposición, muerte.

Sea cual fuere la escenografía, nos encontramos con imágenes que evocan al ser querido, obras donde la belleza radica más en el recuerdo del individuo que en su presencia iconográfica, por lo que se repiten en muchas ocasiones las estructuras compositivas. Por lo tanto, la importancia de estas representaciones reside en su papel como conductoras de la memoria. (Vásquez 2014, 478-9)

Esta reflexión se debe a que estas fotografías pasaban a formar parte del álbum familiar, por lo que la memoria es el eje conductor.

¿Y el cuerpo del delito? La respuesta es simple –en toda su complejidad–: Me quedo con una fotografía porque sé que, si no la tuviese, me olvidaría de la persona a quien tanto quise. El olvido se convierte en un crimen cuya principal evidencia es una fotografía. Es necesario aclarar que esta aseveración no es más que el producto de un primer sentir y pensar estas imágenes. Es en el segundo capítulo cuando se someterán estas y las demás reflexiones referentes al delito, al rigor académico necesario, así como a ser la causa de nuevas lucubraciones.

Por otra parte, existen ejemplares que no corresponden a un círculo familiar y cuyo contenido compete más bien a una colectividad más amplia y diversa, como a un sector político, ideológico de la población o a la ciudadanía en general. Estudios como los de Andrea Cuarterolo (2007), en que analiza la fotografía mortuoria de personajes públicos en Río de la Plata, ya ha dado cuenta del uso público de estas imágenes. En ellas se puede ver a personajes como políticos, clérigos y otros personajes célebres ante los ojos de la sociedad.

La autora, en relación con esta perspectiva más social de entender la fotografía *post mortem*, manifiesta que “los retratos mortuorios de personajes ilustres son de hecho, en la mayoría de los casos, más crudos y directos que los de personas anónimas” (Cuarterolo 2007, 2). Esta característica, según la investigadora, obedece a intenciones de registro histórico, difusión social y lucro, es decir que este tipo de fotografías eran utilizadas por los medios de comunicación o por fotógrafos para dar a conocer al mundo un hecho, además para dejarlo como constancia para la historia y para tener más público consumidor.

En este caso, el cuerpo del delito es el resultado de un cinismo más moderno: el beneficio propio y el desarrollo de la sociedad. ¿Cuál es el crimen? La manipulación de un cuerpo (recuerdo), para lograr idealizarlo y conmover a las masas, con el fin de obtener su voluntad (un voto), dinero (compra de un souvenir) o lealtad (devoción a una causa o ideal).

Ahora bien, se puede considerar aun, una tercera perspectiva de estudio para estas fotografías: la documental o artística. Salvador Olgún (2012), por ejemplo, presenta una investigación en la que se consideran, además de otras fotografías, las imágenes del trabajo de Joel-Peter Witkin en que se pueden ver cadáveres o miembros de ellos usados como obras de arte o como parte de ellas y la cobertura mediática de la “Guerra contra

las drogas” con fotografías de asesinatos que nada tienen que ver con el recuerdo personal o con personajes célebres.

El delito, en este caso, no es más que el uso egoísta de los recursos que brinda la naturaleza (cuerpos muertos), para el éxtasis propio o ajeno (experimentar la belleza, placer, asco u horror que puede provocar el arte). Asimismo, se puede considerar un crimen el engordar significativamente los libros y documentos que los estudiantes, de escuela, colegio o universidad *deben conocer* para ser personas cultas y de bien.

A pesar de la variedad de perspectivas desde las que se puede estudiar este tipo de fotografías, se pueden notar ciertas características convergentes entre estas imágenes. Así, por ejemplo: la memoria que evocan -en todos los estudios mencionados se ha hecho alusión al papel que juegan estas imágenes en la conservación de un recuerdo-; también se considera la composición de las fotografías, que es un aspecto que no se menciona en todas las investigaciones, pero que está presente en las imágenes que estudian.

Debido a las tantas perspectivas que se tiene para pensar la fotografía *post mortem* es necesario mencionar que fue difícil, incluso, determinar los ejemplares que se utilizarían para esta investigación. El interés recaía, por una parte, en poder colaborar con la respuesta a las preguntas: ¿por qué se capturaron y se capturan estas imágenes?, ¿a qué necesidades individuales y sociales responden, además de aquellas ya mencionadas?, ¿se puede trasladar la reflexión de estas imágenes al campo de estudio de la cultura? Las imágenes seleccionadas, por lo tanto, tuvieron que pasar ciertos filtros para que pudieran ser objetos de estudio congruentes con los objetivos. Estos filtros amenazaban con tornar al estudio en algo muy complejo, por la diversidad de perspectivas que podía considerarse. Sin embargo, se logró reducir el corpus fotográfico a tres aristas ya mencionadas en los párrafos anteriores: la fotografía de carácter personal, la de reconocimiento público y la de beneficio público.

## **2. Un corpus armado a pedazos. Dr. Frankenstein, ¿eres tú?**

El conjunto de fotografías consideradas para este trabajo, en un principio, parecerían no tener un punto de convergencia. Sin embargo, las une un solo concepto: la muerte. No está por demás decir que este concepto no tiene nada definitivo que ofrecer, lo que dificulta formar el cuerpo de estudio. Por ello, es necesario, en primer lugar, definir lo que se entenderá por fotografía *post mortem*.

La fotografía *post mortem*, por lo ya expuesto y por el momento, será considerada como aquella imagen que contiene un cadáver y que ha obedecido a distintas necesidades sociales. Esta definición ayudará a no predeterminar o limitar la cavilación sobre estas imágenes, para que sean posibles nuevas reflexiones. De esta manera, se comenzará por describir el contexto en que fueron capturadas, encontradas y analizadas las fotografías para este estudio.

### 2.1. Anacleto Narano: solo la muerte lo pudo evidenciar

Un día de 1869 -aproximadamente- los ciudadanos presenciaban la ejecución de la pena de muerte de un ciudadano en la ciudad de Quito. A pesar de que no se conocen con precisión las circunstancias en que este hecho tuvo lugar, la prueba de que sucedió se encuentra en una fotografía. En ella se puede visualizar el cadáver de un hombre de aproximadamente treinta años, atado, con cadenas que cuelgan de su cuerpo, una túnica blanca manchada que lo cubre desde el cuello hasta las rodillas y un gorro sobre su cabeza. Además, se puede percibir el rastro de las personas que estuvieron cerca y que, a diferencia del cadáver, se ven distorsionadas, irreconocibles debido al movimiento que la cámara no pudo capturar.



Figura 1. Anacleto Narano, condenado a muerte por parricidio. 1869. Imagen encontrada en el libro de Chiriboga (2005, 108). El letrero sobre la cabeza de Narano reza: “Anacleto Narano, Natural y Vecino de Chimbacalle ha sido condenado a sufrir la pena de muerte por los crímenes de parricidio y asesinato perpetrados en la persona de su esposa legítima Soledad Guamba”.

Sobre el autor de la fotografía no se tienen datos, por lo que se mantiene una interrogante sin una respuesta concluyente: ¿cuál fue la motivación para capturar esta imagen? Como un auxilio ante la carencia de información es necesario recurrir a contextos históricos que permitan profundizar la reflexión.

La historia de la fotografía en el Ecuador cuenta que, en el Ecuador de la época, esta práctica se había desarrollado con la huella del poder, esto quiere decir que el foco de las imágenes eran las élites políticas. Sin embargo, de forma paralela, se desarrollaba el retrato exotizado del indígena (Chiriboga 2005). En definitiva, sí que existían retratos de personas desconocidas, pero sus objetivos eran personales: para un álbum familiar, por ejemplo; o turísticos, para dar a conocer al mundo cómo era la gente en el *nuevo continente*.

Por otra parte, si bien se conocen retratos *post mortem* como los de Gabriel García Moreno en 1875, Víctor Hugo en 1885 y demás personas entre políticos, escritores, religiosos cuya muerte ha trascendido en la memoria visual de la sociedad gracias a una fotografía, estos casos permiten ver a personajes *públicos*, que en su tiempo de vida ya eran ilustres ante la sociedad, mientras que Narano no dejó huellas que se puedan seguir. ¿Quién era Anacleto Narano? Invisible ante la luz de la bibliografía histórica oficial, únicamente queda una *sombra* hecha imagen, capturada por un fotógrafo cuya identidad tampoco se encuentra como relevante en los registros históricos. En palabras populares: *un perfecto desconocido*.

Se puede entender que el caso de Narano no encaja en ninguna de las circunstancias mencionadas, por lo que no queda otra alternativa, por el momento, que apegarse a la idea de que su retrato solo tenía el propósito de ser un registro judicial.

La época en que se sitúa la fotografía y el hecho de que la cámara no pudiera captar de manera clara a las personas en movimiento, permite conocer que la técnica fotográfica utilizada necesitaba un tiempo generoso para capturar la imagen. Este dato permite asumir, sin certeza aún, que la fotografía fue premeditada, es decir que el fotógrafo, probablemente, había sido contratado para capturar la imagen y dejar constancia, por ejemplo, de que la ley se había cumplido a cabalidad al castigar a un delincuente.

Sobre los acontecimientos que contextualizan la muerte de Narano, se tienen los siguientes registros: según el código penal del Ecuador de 1837:

Art. 14.- Se anunciara la ejecución de la sentencia por carteles que expriésenle nombre, patria, vecindad, delito del reo, y pena que por el se le impone, los cuales se fijarán en los

parajes más concurridos, pudiéndose también publicar por medio de la imprenta en los lugares en que las haya.

Art. 15.- La ejecución se hará sobre un cadalso, o tablado sencillo, pintado o forrado de negro, el cual se elevará en alguna plaza o sitio público proporcionado para muchos espectadores. En la parte superior del banquillo en que se sentará el reo, y de modo que quede sobre la cabeza de este, se pondrá un cartelón, que con letras grandes y legibles, anuncie su nombre, patria, vecindad, delito cometido, y la pena, que por el se le impone.

Art. 16.- Los reos condenados a muerte serán condenados al suplicio con túnica y gorro negros, y con las manos atadas, por delante, con una cuerda cuyo extremo llevará el ejecutor de la justicia vestido de negro. Si el delincuente fuere asesino llevará la túnica blanca y ensangrentada, y el gorro encarnado. Si traidor irá descalzo con la cabeza descubierta, la túnica hecha pedazos y las manos atadas a la espalda. Si fuere parricida, ira igualmente descalzo, con la túnica blanca ensangrentada y desgarrada, con una cadena al cuello, cubierta la cabeza con un velo negro, y las manos atadas a la espalda. En pos del reo y con sus propias vestiduras, pero descubierta la cabeza y atadas las manos, seguirán en sus casos, los que hayan sido condenados a ver ejecutar la sentencia. En todos casos irán acompañados los reos de los ministros de la Religión, del subalterno de Justicia que presida en la ejecución, y del escribano y alguaciles en traje de luto, y de la escolta correspondiente.

Art. 17.- Al salir el reo de la cárcel para el patíbulo, y al llegar a el, se publicará un pregón en la forma siguiente: ‘En nombre de la República, y por autoridad de la ley, N...N., natural de N., vecino de N., y reo de N. delito, ha sido condenado a la pena de muerte que va a ejecutarse: los que levanten la voz, o de alguna manera intentaren impedir la ejecución de la justicia, serán castigados como reos de sedición.’

Art. 18.- Ejecutada la sentencia, permanecerá el cadáver del reo en el cadalso, expuesto al público, hasta puesto el sol. Después será entregado a sus parientes o amigos, si lo pidieren, para que le den sepultura sin pompa, ni otro algún aparato; y si no será sepultado, del mismo modo, por disposición de las autoridades, o podrá ser entregado para alguna operación anatómica.

Unico.- Los cadáveres de los parricidas serán sepultados, en sitio retirado, fuera de los cementerios públicos, y no se permite poner señal alguna que denote el lugar de la sepultura. (EC 1837, arts. 14-18)

Este es el hilo reflexivo que parece funcionar si se quiere considerar a este retrato como un registro judicial. Al menos así es como se percibe esta fotografía desde la perspectiva de Lucía Chiriboga (2005). Sin embargo, la ausencia de otros ejemplares en las mismas circunstancias deja los cabos sueltos, las respuestas inconclusas y aún más dudas sobre el por qué se retrató al cuerpo de Narano.

A pesar del desenlace al que ha llegado esta fotografía, aún se puede provocar una reflexión más profunda. Para ello se debe considerar, en primer lugar, que la ejecución pública de la pena de muerte era una especie de espectáculo anunciado a los pobladores de un determinado lugar, cuyos objetivos oficiales eran demostrar que el crimen era castigado y disuadir a la población local para que no transgrediera la ley.

En segundo lugar, se sabe que, para la época, la pena de muerte tenía ciertos pasos que seguir, que no tenían ninguna relación práctica con el acto de dar muerte al condenado. Así, por ejemplo, como se leyó en la cita del código penal, además del

anuncio previo de ejecución, las normas dictaban que una persona condenada por el crimen de asesinato o parricidio debía llevar una túnica blanca ensangrentada y desgarrada, un gorro encarnado, también debía andar descalzo, con una cadena al cuello y con las manos atadas a la espalda. Todas estas normas parecen apuntar a un simbolismo mediante el cual se pretendía representar, por una parte, el poder del Estado y, por otra, la humillación y la impotencia del criminal ante la fatídica condena.

Ahora bien, estos actos previos a la ejecución parecen ser llevados a cabo como una especie de rito, es decir, como una serie de reglas establecidas para un acto. Si así fuese, entonces, es posible encontrar una relación entre estas fotografías y lo que representan con la cultura. Sigamos la reflexión: de manera común, dar muerte a alguien es considerado como un acto incivilizado, mientras que, en este caso, la razón motriz de la muerte es el bienestar social y se lleva a cabo mediante un conjunto de pasos normados mediante la ley, lo cual podría encajar en la definición de cultura que podrá leerse en el segundo capítulo de este trabajo.

## **2.2. Gabriel García Moreno: ni la muerte lo pudo ocultar**

En 1875, Faustino Rayo, en cuestión de segundos, “sobrepasó a los jóvenes, se acercó a García Moreno y por detrás le asestó un machetazo en el hombro gritándole ‘¡Tirano!’” (Ayala 2018, 62).

Este es el relato que se da sobre el asesinato a Gabriel García Moreno, quien entonces era presidente de la república del Ecuador. La manera en que ocurrieron los hechos: en una plaza pública, a la vista de los presentes, permitió que se pudiera obtener un registro detallado de lo sucedido. Entre los registros más importantes, quizá, y al igual que en el caso de Narano, se encuentra la fotografía de su cadáver.

Severo Gomezjurado, uno de los historiadores y biógrafos que se encargó de contar la vida y muerte de García Moreno, relata que “frente a esta casona y a unos ochenta metros de distancia, unos individuos de la casa Aguirre Klinger, habían estado haciéndose fotografiar. No bien divisaron la espectacular caída de García Moreno desde el peristilo a la plaza, ‘corra usted, le dijeron al fotógrafo Rafael Pérez, y tome una fotografía de tan impresionante cuadro’. Así lo hizo.” (Gomezjurado 1971, 69).



Figura 2. Gabriel García Moreno, luego de haber recibido catorce machetazos y seis balazos. 1875.

Imagen del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

A diferencia de la imagen de Narano, cabe resaltar el hecho de que la solicitud de registro fotográfico fue hecha por personas de paso, es decir, gente que no se relaciona profesionalmente con el mundo de la información. Sin embargo, las interrogantes son similares: ¿por qué el fotógrafo accedió a tan particular pedido?, ¿cuál fue su intención? ¡Morbo!, dirían muchas personas, ¡morbo!, pensé yo también. Sin embargo, se reflexionará en búsqueda de una respuesta a estas interrogantes en el segundo capítulo de este trabajo; para lo que revisaremos, en primer lugar, parte de la historia que rodea a estos acontecimientos.

Según los datos de Gomezjurado (1971, 69) “el fotógrafo se atrevió a colocar la mano derecha del difunto encima del vientre, a fin de que se viera con claridad el profundo corte padecido en la muñeca; Y también el corte infligido entre los dedos anular y meñique, por lo cual este último parece mucho más largo. Además, el señor Pérez arremangó la manga del brazo izquierdo del extinto hasta encima del codo, para que se notara bien la tremenda herida del antebrazo”. Adicional a esto, se puede notar en una de las fotografías que el cadáver tiene la cabeza apoyada sobre un objeto que parece ser una prenda de vestir.

*Antes muerto que sencillo:* Los datos son difíciles de creer desde un punto de vista ético, dado que, según cuenta más adelante el relato, García Moreno aún se mantuvo con vida hasta media hora después del ataque, lo que implicaría que el fotógrafo se preocupó

por lograr una composición más estética o informativa aun a costa de la agonía del moribundo. Sin embargo, también cabe la posibilidad de que el relato no sea nada más que una invención que favorecía la idea de que el mártir merecía ser llamado santo como hasta hoy en día se discute.

Aun así, se suscitan nuevas reflexiones: el objetivo, al parecer, no fue únicamente capturar la imagen, sino hacerlo de una manera estética. Dicho de otra manera, no se buscaba únicamente la información o el registro de un recuerdo, sino el quedar satisfecho con ello.



Figura 3. Gabriel García Moreno, luego de haber recibido catorce machetazos y seis balazos fue trasladado a la Catedral, en el centro de Quito. 1875. Imagen del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

La existencia de otras fotografías no queda desapercibida. Una vez que García Moreno había expirado, fue llevado a la catedral: “Trasladado el cadáver a una sala vecina de la Casa de los Canónigos, fue despojado de la casaca y chaleco; merced a lo cual pudo contemplarse la herida junto al codo del brazo izquierdo, y el escapulario del Corazón de Jesús llamado Detente sobre el pecho del mártir. En tal disposición fue fotografiado por el Sr. José María Pérez, y los ejemplares fueron adquiridos por varios ecuatorianos y extranjeros.” (Gomezjurado 1961, 105)

*Hay que hacer leña del árbol caído:* Nuevamente los acontecimientos brindan información que debe someterse a reflexión: el primer punto es que no se tomó solamente una fotografía, sino que fueron varias, no desde diferentes perspectivas, sino con variados

*arreglos* o composiciones. Esto permitiría argumentar el quizá inconsciente deseo de quedar satisfecho con la información que se obtenía, aunque todavía se puede decir que la única intención que tuvieron quienes participaron en el arreglo del cuerpo, era la de mostrar, con mayor detalle, la brutalidad acaecida sobre García Moreno.

El segundo punto, sin embargo, es que, según cuenta Gomezjurado, las fotografías fueron adquiridas por varios ecuatorianos y extranjeros. Y es aquí donde comienzan a hacer eco las interrogantes antes planteadas. Se puede pensar que estas fueron usadas para publicaciones en formato de prensa, pero no se logró encontrar registros de ellas en los periódicos de aquel entonces, durante esta investigación. Esto puede implicar que la intención de dicha adquisición era distinta o, al menos, que había más de un uso que se le podía dar a estas fotografías.

Varios gobiernos estatales, la iglesia católica y pensadores de la época se refirieron al magnicidio desde diferentes perspectivas, cada uno de acuerdo con la posición ideológica que mantenía, lo que explicaba el rechazo, la indiferencia o la venia otorgada al asesinato, tanto dentro como fuera del país. Esto da razón al hecho de que las fotografías de su cadáver hayan sido “adquiridas por varios ecuatorianos y extranjeros” (Gomezjurado 1961, 105), dando como resultado la propagación de las imágenes de un cadáver a nivel mundial.

En este punto, cabe resaltar información que ayuda en la reflexión: Para la época en la que sucedieron estos acontecimientos, la fotografía *post mortem* se extendía como una costumbre por el mundo, pero sus razones de ser obedecían a circunstancias de índole personal o familiar, como se verá más adelante con otros ejemplares. La imagen que se capturaba era la de un ser querido que había fallecido, tal y como se mencionó en los primeros párrafos de este capítulo, con el propósito de perpetuar el recuerdo en la memoria y sobrellevar la etapa de dolor ante la pérdida de un ser querido: el duelo.

Sin embargo, las circunstancias en que las fotografías de Gabriel García Moreno fueron tomadas, no convergen con estas apreciaciones: la solicitud de tomar la fotografía no fue hecha por algún pariente o amigo del expresidente. El objetivo no podía apuntar al duelo. ¿La información debía ser plasmada en una imagen? ¡Un mandatario había sido asesinado! El contexto era noticioso y de índole pública. Recalco: *Se hace leña del árbol caído*.

Ahora bien, el retrato de cadáveres, que se convertía en una costumbre a nivel mundial, no estaba muy difundida en el país en ese entonces, por lo que la imagen del cadáver de García Moreno representa uno de los hitos de la fotografía *post mortem* en

Ecuador. Esto se debe precisamente a que la noticia de su asesinato hizo eco en el mundo y la muerte de García Moreno todavía daba de qué hablar: “En la mañana siguiente, los dobles de campanas y el estampido del cañón despertaron a los quiteños, que se apresuraron por volcarse a la Catedral. Encontraron el cadáver de García Moreno vestido con el ropaje de General en Jefe del Ejército y sentado en un sillón.” (Gomezjurado 1961, 112).



Figura 4. Gabriel García Moreno. Su cadáver embalsamado. 1875. Imagen del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Embalsamado, el cuerpo de García Moreno aún se retrataba. Las fotografías muestran al cadáver presidiendo su propio funeral. El impacto que el magnicidio tuvo en el país no fue menor y sus imágenes han trascendido en la historia de la nación. En este punto, resulta sencillo inferir que las fotografías del exmandatario no cumplen otro papel sino el de un registro histórico de la vida política del país; sin embargo, es una idea que se puede poner en discusión en el segundo capítulo de este trabajo.



Figura 5. Gabriel García Moreno. Su cadáver embalsamado y acompañado de la guardia presidencial preside su propio funeral. 1875. Imagen del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

### **2.3. El “Jíbaro Nanguitíey”:<sup>1</sup> -Estos son nuestros muertos- decíamos. -Ya no. Ahora son de la iglesia- nos dijeron**

La conquista española en América, iniciada en el siglo XV, continuaba sus prácticas aún en el siglo XX. Una de las actividades en que se perseveraba era la evangelización y civilización de los pueblos del territorio americano al que habían llegado. Entre estos lugares, escasamente explorada, se encontraba la Amazonía ecuatoriana. Las misiones religiosas no se hacían esperar para llegar con su Dios a las almas, cuerpos y cultura de las poblaciones indígenas amazónicas. Las misiones religiosas salesianas, por ejemplo, cumplieron un papel protagónico como evangelizadoras y civilizadoras de estos pueblos.

Las actividades realizadas por estas misiones han quedado registradas de diversas maneras, como se pudo comprobar en la Exposición Misional Vaticana de 1925 organizada en Roma, cuyo análisis se puede leer en la investigación de Chiara Pagnotta

---

<sup>1</sup> La denominación “Jíbaro Nanguitíey” se ha tomado de la inscripción al pie de la fotografía que reposa en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

(2018), o en la Exposición Misional Española de Barcelona en 1929, sobre la que se puede leer en el texto de Luis Ángel Sánchez (2006).

Gracias a estas exposiciones se puede conocer que varias de las actividades realizadas por los religiosos fueron registradas mediante la fotografía. Si bien, en los estudios mencionados sobre las exposiciones, no se hace referencia a fotografías *post mortem*, fotografías de este género sí figuran entre los repositorios de la comunidad salesiana. Estos ejemplares brindan la oportunidad de plantear una nueva perspectiva de análisis sobre estas imágenes.

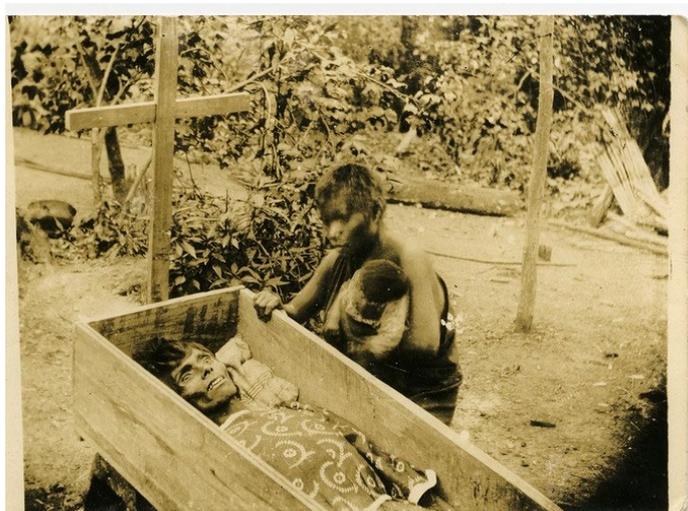


Figura 6. Cadáver de aborigen de la Amazonía ecuatoriana, acompañado de coterráneos. La descripción de la imagen reza: “Muerte del Jíbaro Naguitiey, primer entierro cristiano”. 1929. Imagen del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.



Figura 7. Cadáver de aborigen de la Amazonía ecuatoriana, acompañado de coterráneos y una religiosa. La descripción de la imagen reza: “Muerte del Jíbaro Naguitiey, primer entierro cristiano”. 1929. Imagen del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

En la primera fotografía se puede observar al difunto con los ojos abiertos, como si estuviera despierto. También su boca se encuentra ligeramente abierta. En la segunda fotografía, además, se puede apreciar que la vestimenta que lleva el cuerpo presenta una notable distinción con respecto a la de las personas que acompañan la imagen: la diferencia principal se percibe en la aparente calidad y los detalles de la tela que cubre su cuerpo, mucho mejor que la de aquellos que sufren su partida, e incluso de aquellos que, desde una mirada extranjera, la espectan. Se puede notar, también, un rosario envuelto en la mano derecha del cadáver, además de una cruz en la cabecera del ataúd, estos dos últimos objetos hechos de madera, sin mayor detalle que los cortes requeridos para que el cuerpo cupiera en él y para que la cruz se asemejara a aquella en que falleció Jesucristo, antes de cuya presencia, imperceptible para los sentidos humanos, la escena habría tenido ciertas diferencias.

Existen, por ejemplo, registros realizados por el fraile José María Magalli en 1896 (100-1), quien se pronuncia sobre las defunciones de los *jívaros* de la siguiente manera:

A unos pónenlos sentados junto á algún árbol corpulento: á otros, encerrados en un ataúd hecho de un tronco cortado, los dejan bajo el techo de sus casas, que abandonan para siempre: á algunos los envuelven en hojas de palmera para depositarlos en un rancho sobre una mesa de palos, y á muy pocos, en fin, los entierran.

Como quiera que sea, al difunto le ponen siempre chicha, yuca cocinada, plátano, guayusa, etc.

Aproximadamente medio siglo después, en otro documento, se puede leer acerca de cómo los *jívaros* sufrían la muerte de sus seres queridos y los ritos que realizaban en estas circunstancias. Las misiones religiosas, al parecer, todavía no tenían gran impacto en todas las comunidades, ya que los relatos no evidencian un cambio de comportamiento con respecto al tratamiento de la muerte. David Beasley (1958, 5), por ejemplo, anota cómo la comunidad lloraba a sus muertos con descripciones que van desde las diferencias entre el llanto de hombres y mujeres, hasta el momento del día en que el llanto se presenta y los sonidos que se emiten de la siguiente manera:

El llanto de cada mujer parece ser su propia variación del siguiente modelo de 3 unidades: un vibrato muy lento y de tono bajo en la vocal 'a', que sube rápidamente a un tono constante y más alto de aproximadamente la misma duración, pare caer repentinamente a un vibrato lento. Esto se repite muchísimas veces, terminando con un canturreo bajo que

desaparece en silencio. A veces la mujer suele usar tres tonos o introducir palabras al modelo. El llanto va casi siempre acompañado de lágrimas, pero no de sollozos.<sup>2</sup>

El nivel de detalle con que fue hecha esta descripción es el mismo con el que se habla de los preparativos para el entierro de los difuntos. Se puede destacar, por ejemplo, los diversos objetos que se utilizaban como ataúd: desde una olla -antes usada para cocinar- en que se enterró a un niño, hasta cascos de canoas. También se menciona que el modo de entierro y, por lo tanto, la forma del ataúd obedecía, en varios casos, a la voluntad que había expresado cada quien, antes de morir. Se destacan, además, las costumbres y creencias que se consideraban antes, durante y después del funeral, como cortar el cabello a todos los presentes, bajo la creencia de que, si no lo hicieran, morirían dentro de tres meses, o bañarse y limpiar todas las vestimentas que llevaban, como acto final antes de despedirse.

Sin embargo, en ninguno de los relatos se menciona un arreglo del cadáver, al contrario, se describe que los difuntos mantenían la misma vestimenta que llevaban antes de morir y que sus rostros eran cubiertos (Beasley 1958, 6), aunque no se explica la razón de estas costumbres.

Basado en estos relatos, se puede notar un cambio en particular con aquello que se puede ver en las fotografías presentadas: además de la implementación de las imágenes religiosas, se puede observar el uso de adornos, que es algo común en la fotografía *post mortem*, tal y como se pudo anotar en la primera parte de este trabajo.

La imagen de la muerte se presenta, entonces, como una de las imágenes que dan cuenta de los cambios que la evangelización y la civilización producían en estos territorios. La civilización no solo llegaba con un Dios, sino con una noción de estética que se adentraba hasta en los territorios de la muerte.

Con respecto a las fotografías de este caso también se puede asumir la ausencia de un requerimiento por parte de algún familiar, para que la imagen fuese capturada. Esto se debe a que la necesidad de capturar el momento se encontraba en manos de los religiosos salesianos, por lo que se contempla, por el momento, la idea de que el objetivo era un documento que respaldase el trabajo realizado; así como se deja de lado la idea de que la fotografía haya sido intencionada para sobrellevar el duelo.

---

<sup>2</sup> ¿Cómo se sentiría una persona hoy en día, si la espectaran en una situación tan íntima como es la expresión de dolor que se siente ante la pérdida de un ser querido y, además, la homogenizaran de tal manera que su llanto se convierte en un “modelo”?

#### 2.4. *Angelitos* y otros cuerpos. La imagen del duelo

Las últimas fotografías consideradas para esta investigación traen consigo una sombra de dolor y de recuerdo. En esta ocasión, es el ser querido el que aparece en la imagen.

La historia de la humanidad nos cuenta que el afán de mantener o no un recuerdo material del ser querido después de su muerte se ha dado de distintas maneras y en conformidad con la manera en que la sociedad percibía la muerte. Así, por ejemplo, el historiador Philippe Ariès (2007) menciona que las artes como la pintura y la escultura se ocuparon de representar el recuerdo de que algún día todos moriremos (*memento mori*). Por otra parte, la sociedad, de acuerdo con estas mismas percepciones, se encargaba de alejarse de los cadáveres o de mantenerlos cerca -incluso dentro de casa en forma de esqueletos (sus partes), o en tarros con alcohol-. La percepción que tenía la sociedad sobre la muerte hacía que cambien, por ejemplo, los criterios sobre la higiene y el apego o desapego hacia la idea de la muerte.

Conforme con el paso del tiempo, los cambios de paradigmas y desarrollos tecnológicos, la sociedad comenzó a apegarse más a la idea de conservar el cuerpo de sus seres queridos una vez que habían muerto. Para lograr este objetivo, se propuso la captura de una imagen como una de las maneras más difundidas de hacerlo. Es así como la fotografía *post mortem* se convirtió, para el siglo XIX, en una costumbre extendida por varios lugares del mundo. Esta actividad se realizaba con un propósito en común, como ya se ha mencionado anteriormente: el recuerdo y el alivio que se puede generar ante el dolor del duelo.

Sin embargo, se debe tomar en cuenta que las fotografías *post mortem* no siempre o en todas las circunstancias estuvieron ligadas al *pathos* personal. Si bien, gran parte de estas imágenes de índole privado se relacionan con el duelo, sobre todo cuando no existen otras fotografías que puedan recordar la existencia en vida de una persona, también existen aquellas que fueron utilizadas como motivo y medio de conversación: las cartas postales.

Jay Ruby (1995, 160),<sup>3</sup> por ejemplo, relata que “dos tarjetas postales de principios de siglo también sugieren lo naturales que eran las imágenes relacionadas con la muerte

---

<sup>3</sup> Traducción propia desde el inglés: “Two postcards from the turn of the century also suggest how matter-of-fact death-related images were at that time and the apparent ease with which people used photographs to converse about death”.

en aquella época y la aparente facilidad con que la gente utilizaba las fotografías para hablar de la muerte”. El autor también reproduce la parte posterior de estas postales. Los mensajes escritos en ellas abarcan saludos y novedades familiares, para después mencionar quién es el difunto en la fotografía, que no es necesariamente un ser querido, sino un cuerpo muerto ajeno a la realidad personal. Este tipo de postales permiten pensar que estas fotografías no siempre eran utilizadas para sobrellevar el duelo de alguien o que, al menos, no era el único uso que se les podía dar.

En el caso del Ecuador, no he logrado encontrar registro de cartas postales como las mencionadas. Sin embargo, las fotografías *post mortem* de carácter personal según estudios como los de Rosa Inés Padilla (2014) y Diana Astudillo y Jhoana Cruz (2013), se llevaron a cabo bajo las ideas del recuerdo y el duelo. Estas imágenes formaron parte del álbum familiar hasta que, con el paso del tiempo, los herederos de estas familias comenzaron a donar las fotografías a diversas instituciones. Hoy en día, gran parte de ellas se encuentran en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. Esto significa que las fotografías perdieron su sentido original, aunque conservan parte de su esencia: servir a la memoria personal y ahora también social debido a lo que se puede ver en ellas. Así, por ejemplo, el tipo de fotografías contempladas para este estudio han seguido ciertos criterios como la compañía: se puede encontrar ejemplares en que los difuntos se encuentran solos y otros en que sus allegados los acompañan. En estas imágenes se puede resaltar como un dato importante el hecho de que, generalmente, no se puede distinguir una expresión que denote algún sentimiento por parte de quienes acompañan a su ser querido. En la mayoría de los casos, los acompañantes se encuentran mirando en dirección de la cámara,<sup>4</sup> como en estos ejemplares en que se presenta, por un lado, el cadáver de un hombre que parece estar dormido y, por otro, el mismo cadáver acompañado de su hermano. Pese a que se aprecia que la primera imagen es una copia recortada de la segunda, hubo la intención de separar al difunto en una sola representación.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Debido a que no se puede distinguir una expresión facial particular, en muchos casos, si se mira con atención, se puede llegar a confundir quien es el cadáver y quien el familiar vivo, por lo que, dentro del plano de la fotografía el concepto de muerte puede ser más complejo aún.

<sup>5</sup> El Instituto Nacional de Patrimonio Cultural alberga ambas fotografías en su página web (figuras 8 y 9). Sin embargo, en el reverso de la figura 9 se detalla: “Eladio Rivera y su hermano”, dato que aparece en el título que el archivo decidió darle a la imagen: “Retrato posmortem de Eladio Rivera acompañado de su hermano”; mientras que no hay datos sobre la figura 8, por lo que su título advierte: “persona no identificada”.

También se puede distinguir un criterio religioso: cuando la composición comprende, o no, imágenes o alusiones religiosas, como por ejemplo las fotografías tomadas por Reinaldo Vaca Piedra en Loja.



Figura 8. Persona no identificada. 1883.  
Imagen del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

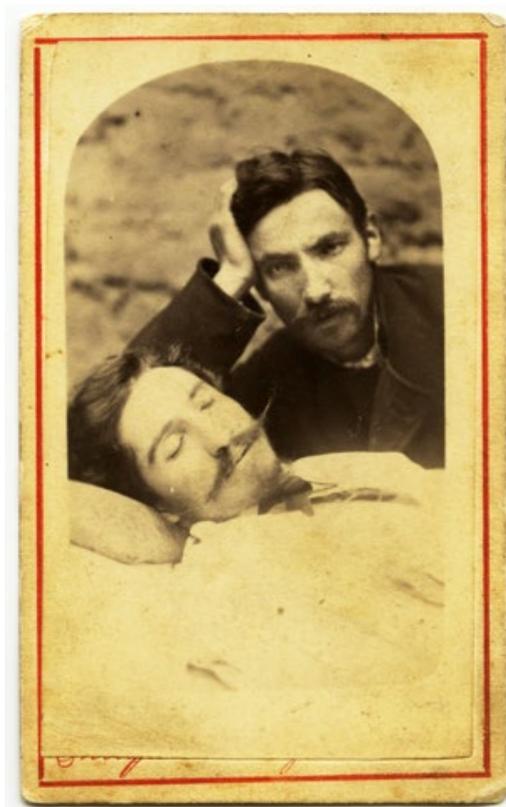


Figura 9: Retrato posmortem de Eladio Rivera acompañado de su hermano. ca. 1883-1888. Imagen del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

En la figura 10 se logra ver el cadáver de un bebé; sin embargo, no se distingue alguna representación religiosa, como sí se lo hace en la figura 11, en que se presenta con claridad una imagen de la virgen María sobre la cabecera del bebé.

Por último, se consideró el adorno como otro criterio para la selección de fotografías, debido a que hay imágenes tomadas con pocos ornamentos y otras con muchos detalles.



Figura 10. Retrato de bebe muerto. 1905.  
Imagen del Archivo Histórico Nacional.



Figura 11. Honras fúnebres. 1905.  
Imagen del Archivo Histórico Nacional.

Las capturas fueron realizadas por el mismo fotógrafo, Reinaldo Vaca Piedra; sin embargo, se puede percibir que en la figura 12 el protagonista es el cadáver de la criatura, mientras que, en la figura 13, el protagonismo se lo lleva el adorno, a tal punto que resulta complicado ver el cadáver presente.



Figura 12. Retrato de niño muerto. 1905.  
Imagen del Archivo Histórico Nacional.



Figura 13. Honras fúnebres. 1937.  
Imagen del Archivo Histórico Nacional.

Estos tres criterios de selección: el acompañamiento del cadáver, la presencia de símbolos religiosos, y el uso de adornos, pueden ayudar como categorías de análisis en el segundo capítulo de este trabajo.



## Capítulo segundo

### La cultura y la barbarie a través de la fotografía *post mortem*

*Angels on the sideline  
Puzzled and amused  
Why did Father give these humans free will?  
Now they're all confused.  
(Tool, Right in two)*

#### 1. La barbarie: un camino de casualidades

Antes de comenzar con el análisis de las fotografías, es necesario revisar, brevemente, las definiciones y conexiones con la fotografía *post mortem* de los conceptos que se pondrán en juego en el siguiente capítulo: *barbarie* y *cultura*.

En primer lugar, si se considera la perspectiva más básica de barbarie, habría que remontarse a la historia que la cimienta: extranjeros, no raciocinio, violencia. Se conoce que el término *bárbaro* era utilizado por los griegos antiguos para denominar a aquellas personas que no eran propias de su región. Ya Estrabón (s.f), un historiador griego del siglo I a.C. y I d.C. propuso que la palabra *bárbaro* se debió de utilizar, en un principio, como una onomatopeya del lenguaje que utilizaban los extranjeros. Esto se puede, aún hoy en día, visualizar con el hecho de que se utiliza la palabra *barbarismo* para designar a los extranjerismos aún sin incorporar al español y a aquel mal uso oral o escrito que se le da al lenguaje.

Desde esta perspectiva, se puede llevar fácilmente la reflexión hacia el campo del concepto *el otro*. Ya por el siglo XVI, Montaigne (2014, 301) lo menciona en uno de sus ensayos titulado *Los caníbales*:

Aquellos a quienes se llama bárbaros son seres de una civilización diferente a la nuestra. Ahora bien, me parece [...] que nada hay en esta nación que sea bárbaro y salvaje, por lo que me han contado, sino que cada cual llama «barbarie» a aquello a lo que no está acostumbrado.

Se debe tener en cuenta que Montaigne menciona esta idea en alusión a un pueblo indígena que canibalizaba a sus prisioneros de guerra, como símbolo de venganza contra sus enemigos. Acto que el bando enemigo, los conquistadores portugueses, consideraba como bárbaro, pero al que respondían hundiendo la mitad del cuerpo de sus prisioneros de guerra en la tierra para, posteriormente, lanzarles flechas en la parte descubierta del

cuerpo y luego ahorcarlos. Se puede deducir, del mismo Montaigne, que es como si un bárbaro llamara salvaje a otro bárbaro.

Ahora bien, debido a las transformaciones que tendrá este concepto de acuerdo con los diferentes paradigmas que la sociedad ha tenido en su tránsito por los años, es necesario realizar el análisis de las fotografías en la misma medida en que el concepto va cambiando. De esta manera, se podrá evitar una acumulación innecesaria de discusiones teóricas, que podrían producir confusión y, ¡salve Dios a los límites que impone la escritura académica!, nos impedirá alejarnos demasiado del objeto de estudio.

En este primer momento, entonces, se puede ya tomar como referencia a los primeros ejemplares: las fotografías *post mortem* del indígena de la Amazonía ecuatoriana (figuras 6 y 7). Estas imágenes contienen dos perspectivas que se pueden explorar. La primera es, quizá, la más apegada a lo que el concepto de barbarie refleja en este primer momento: al *otro*.

La idea del *otro* puede entenderse desde distintas perspectivas académicas y con variedad de autores, una filosófica, por ejemplo, con Immanuel Kant o con Friedrich Hegel; otra antropológica, con Levi Strauss; o una psicológica con Jacques Lacan o Sigmund Freud. Sin embargo, la variedad de perspectivas no impide que este concepto tenga un punto de convergencia marcado por el confrontamiento entre lo *uno* y lo *otro*. Es decir, para que una persona tenga la capacidad de percibir, entender, influir, opinar sobre alguien más, necesita un punto de referencia, que es ella misma. A partir de esta idea, se puede comprender cómo la mirada sobre el *otro* está atravesada por la mirada sobre uno mismo y este es el punto de partida para analizar las fotografías mencionadas.

En las fotografías del indígena de la Amazonía ecuatoriana, en primera instancia, se debe recalcar un choque de culturas: una cultura española y otra propia de prácticas de los aborígenes americanos. Ya en el primer capítulo se puso en evidencia que las prácticas relacionadas con la muerte eran miradas con ojos de extrañeza por parte de los españoles: eh ahí la mirada sobre el *otro* raro, exótico, incomprensible quizá. Como se sabe, por estudios históricos, los españoles conquistaron no solo el territorio, sino la cultura de la gente que ahí habitaba, por ello se caracterizó a este proceso de conquista con la palabra *choque*.

En segundo lugar, volviendo la mirada sobre las fotografías, se puede notar un objeto en común, que es el que nos permite asegurar la presencia y pertinencia del concepto de *otro* como efigie de esta primera barbarie: la cruz. Como ya se mencionó en el primer capítulo de este trabajo, las misiones salesianas se expandieron a todos los

lugares de la tierra conquistada para llevar a cabo un proceso de civilización y adoctrinamiento religioso. ¿Cómo podríamos evitar pensar, junto con los conquistadores, que los indígenas encontrados, con sus costumbres y conocimientos distintos a los europeos, son bárbaros? De la misma manera, ¿cómo podríamos evitar designar como barbarie a la manera en que los conquistadores impusieron su cultura sobre los aborígenes americanos?

Efectivamente, la mirada de los españoles sobre los indígenas debió determinar que estos últimos eran unos bárbaros; mientras que, desde la perspectiva de los indígenas, los españoles podían ser los bárbaros. Esto es, precisamente, lo que llamamos el descubrimiento y desconocimiento del *otro*.

Llamamos barbarie a todo aquello a lo que no estamos acostumbrados se citó hace pocos párrafos. Esta idea se hace presente en las fotografías *post mortem* (figuras 6 y 7) cuando se nota una interacción cultural distante entre quienes se encuentran en las imágenes. En una fotografía (figura 6) solo se puede ver a una persona mirando un cadáver, sin embargo, al leer la inscripción atribuida “primer entierro cristiano” y al observar la imagen de la figura 7, se puede notar todo el mundo de acontecimientos que hay detrás: el choque de culturas. Dos mundos que, si bien se han descubierto el uno al *otro*, no parecieran a nuestros ojos compatibles: la cruz, el rosario, la vestimenta y las costumbres aún los separan. Sin embargo, un acontecimiento los une: la muerte.

¿Por qué la fotografía *post mortem* para esta reflexión? La muerte es, precisamente, la respuesta a esta pregunta, la búsqueda de su entendimiento, la pretensión de evadirla de alguna manera, el intento de pensar si hay algo más allá de ella resulta ser un tema en común, que permite la convergencia de distintas culturas. Esta es otra cara de estas fotografías, ya que, además de mostrar la colisión de dos mundos diferentes ha logrado poner de manifiesto cómo es que la visión barbárica de los unos sobre los *otros*, sea por imposición, curiosidad, miedo o por acuerdos, se deshace cuando de enfrentarnos con la muerte se trata. La barbarie crea un abismo entre el *otro* y yo, que solo la muerte puede deshacer. El concepto de barbarie entonces se manifiesta en estas fotografías, por el momento, como una mirada del bárbaro como sinónimo de extraño, desconocido, extranjero.

Ahora bien, si avanzamos en el tiempo, podremos notar cómo el concepto de barbarie se transforma. En un segundo momento, podemos notar cómo aparece un nuevo paradigma. Edgar Morín (2006), puede dar cuenta de esta transformación en su texto *Breve historia de la barbarie en Occidente*, donde destaca y coincide con la idea

planteada previamente con Montaigne, mencionando que barbarie sería aquello a lo que uno no está acostumbrado. Sin embargo, su texto abunda en ejemplos que se estancan en la idea de que barbarie no es más que salvajismo, brutalidad, violencia y muerte. Es curioso cómo esta segunda manera de entender el concepto barbarie se relacionaría con la forma en que, en la actualidad, se consideraría a la fotografía *post mortem*: imágenes salvajes, brutas en la medida en que contienen en sí la violencia y la muerte o en que representan un acto de violencia al presentar un cuerpo inerte.

Estas dos ideas se comprenden de manera similar. La primera, que implica que la fotografía *post mortem* contiene en sí la violencia y la muerte es, por demás, evidente en los casos como la condena de muerte de Anacleto Narano y la masacre a machetazos y balazos en el caso de Gabriel García Moreno. La segunda, mediante la que se entiende que estas imágenes son un acto de barbarie por manipular y presentar a una persona sin vida, es una idea que depende, en gran medida, de la manera en que la sociedad entiende y trata la muerte. Así, por ejemplo, si se considera la investigación de Ariès (2007) se puede destacar el hecho de que la muerte fue rechazada en un determinado momento de la historia de la humanidad, esto abarca no solo el miedo a morir, sino también la distancia que se mantenía con el cadáver, puesto que este era enterrado lejos del seno de la ciudad. De manera distinta, y según el mismo autor, la humanidad también tuvo etapas en que el fin de la vida fue aceptado e incluso anhelado, esto implica una resignación ante la idea de morir, la pérdida del miedo y el acercamiento a los restos de los difuntos, llegando, incluso, a tenerlos dentro de casa en forma de esqueletos o en frascos llenos de alcohol, así como la inclusión de los cementerios en el interior de la ciudad.

Hoy en día, debido a la diversidad de opiniones y pensamientos, al paradigma establecido por la modernidad, en donde se propone la individualidad como modo de vida; el tratamiento que la gente le da a sus muertos es personal, lo que implica un nivel de intimidad importante. Debido a esta situación, la posibilidad de una fotografía *post mortem* de carácter público resulta inaccesible, por lo que implicaría algo desconocido para una mayoría de la población y, siguiendo el silogismo, también resultaría un acto de barbarie. Sin embargo, cabe todavía preguntarse: ¿qué barbarie estamos viendo en estas fotografías?

En este punto y, como ya se mencionó, la barbarie latente es la de aquello que consideramos violento. Retomemos el caso de las fotografías de García Moreno (figuras 2 y 3). En el capítulo primero de este trabajo se mencionó la idea de que el expresidente fue considerado un mártir, y no podría ser de otra manera, Gomezjurado (1961) dedica

nada menos que cinco páginas de su libro para narrar el asesinato que culminaría con catorce machetazos y seis balazos asestados sobre el cuerpo de García Moreno, quien luego de este ataque aún habría permanecido con vida:

¿Cuánto tiempo había durado la escena del asesinato? -Alrededor de 8 minutos. ¿Cuánto tiempo había vivido aún el Héroe tras aquellas escenas? -Más o menos media hora. Media hora: prodigio de robustez del Héroe, prodigio de la Divina Providencia: para que García Moreno expirase dentro de la catedral y recibiendo los sacramentos de los moribundos. Prodigio, puesto que los tres médicos que hicieron después la autopsia del cadáver, declararon con juramento que Don Gabriel había de haber fallecido antes de su conducción a la Catedral, por haber sufrido catorce machetazos y seis balazos, y porque ocho de aquellos machetazos eran esencialmente mortales. (Gomezjurado 1961, 105)

¿Cuánta violencia se puede llegar a imaginar con este relato? ¡Bárbaros, violentos, brutos! Más allá de sus intenciones políticas o sociales, los actos de los asesinos fueron y son aún juzgados por la sociedad. ¿Y la imagen? A simple vista no es más que un retrato de esa violencia acaecida sobre un cuerpo, aunque no es lo primero que se observa al presenciarla.

En un primer vistazo, lo primero que se aprecia es una persona recostada. Si se mira con más atención, se puede llegar a pensar que esta persona quizá está muerta. Pero ningún ojo puede captar el asesinato que Gomezjurado contó en cinco páginas, ningún observador podría llegar a saber que el fotógrafo acomodó el cuerpo, quizá aún agonizante de García Moreno, para capturar una mejor imagen -vaya bárbaro, ¿cómo se le ocurre?-. Basado en estas ideas, es obvio recalcar que, sin otorgar el contexto necesario a la imagen, esta parece carecer de su verdadero sentido.

De la misma manera se puede tomar en cuenta la fotografía de Anacleto Narano (figura 1): un cadáver fotografiado. Para comprender la barbarie de esta fotografía también es necesario acudir a la explicación de su contexto, caso contrario, ¿existiría en realidad barbarie? La respuesta resultaría ser una duda más, puesto que las imágenes estarían sujetas a la interpretación de quien las mira y, si quien las consume no conoce la realidad que esconden, podría malinterpretarlas.

En este caso y, como ya se había explicado en el capítulo primero de este trabajo, la fotografía de Narano obedece a una manera de llevar a cabo la justicia social de una época determinada: la pena de muerte. Este acontecimiento, consumado bajo la forma de un aparente rito, también citado con el código penal de 1837, constituye un acto de violencia llevado a cabo por el Estado: ¡bárbaros! Esta idea no es nueva. De la misma manera, en aquella época, habría alzado su voz Dolores Veintimilla, escritora ecuatoriana, al ver cómo un hombre es asesinado de manera legal ante los ojos de la ciudadanía.

Al igual que en el caso de Narano, la pena de muerte acaeció sobre la persona de Tiburcio Lucero en otra ciudad del país: Cuenca. Tras haber presenciado la ejecución, Veintimilla, como se cita en Goetschel (2018, 15) escribió una necrología en donde menciona:

No sobre la tumba de un grande, no sobre la de un poderoso, no sobre la de un aristócrata, ni sobre la de un demócrata, que derramo mis lágrimas ¡No! [...] sí que las vierto sobre la de un hombre, sobre la de un esposo, sobre la de un padre de cinco hijos, que no tenía para estos más patrimonio que el trabajo de sus brazos.

Este fue el inicio del escrito de Veintimilla. Aquí se resalta lo que se había propuesto en el capítulo primero del presente trabajo, y es que, así como Tiburcio Lucero, Anacleto Narano tampoco gozaba de fama o algún tipo de reconocimiento social, por lo que sus muertes habrían quedado en el olvido si no fuese por la escritura o la fotografía. Sus cuerpos fueron, entonces, una muestra de la barbarie social de aquella época.

Si se continúa leyendo la necrología escrita por Veintimilla, como se cita en Goetschel (2018, 15), podremos notar, además, la presencia de una paradoja del mundo de las ciencias sociales:

Que allí tu cuerpo descanse en paz, pobre fracción de una clase perseguida; en tanto que tu espíritu, mirado por los ángeles como su igual, disfrute de la herencia divina que el Padre común te tenía preparada. Ruega en ella al Gran Todo que pronto una generación más civilizada y humanitaria que la actual venga a borrar de la patria de tus antepasados la pena de muerte.

Estas son las ideas con las que Veintimilla culmina su texto, dejando en evidencia la paradoja de la civilización y la barbarie, de la cual se hablará más adelante, pero que es importante resaltar desde ya como una discusión que pone a la barbarie en el plano del salvajismo, la otredad y la violencia, mientras que la civilización estaría en el plano de lo humanitario, lo lógico, el progreso.

La historia nos cuenta que, tiempo después de que Veintimilla escribiera esta necrología, ella fue condenada por la sociedad: ¿quién se creía esta mujer, como para cuestionar los designios legales de un país?, ¿quién habría de hacerle caso, considerando su posición social como mujer en 1857, época en que las mujeres eran relegadas casi exclusivamente a los trabajos del hogar?, ¿cómo se le ocurría si quiera pensar?

Las preguntas planteadas tienen el afán de hacer notar cómo es que la barbarie, que se puede ver en la fotografía de un condenado a muerte, tiene un trasfondo mucho más profundo que el mismo acto de asesinato, o que la presencia del mismo cadáver en una imagen. La barbarie está presente en el seno mismo de la sociedad y las imágenes

solo son una pista para poder llegar a encontrarla. Pero, ¿qué se puede notar en las fotografías, que nos permita entender la barbarie de la sociedad, además de aquella violencia y salvajismo del que se ha hablado? ¿Acaso se puede acusar a toda una sociedad de bárbara, es decir, de violenta y salvaje, solamente por querer mantener el orden? ¿Qué otra forma de barbarie se refleja en estas fotografías y delata a la sociedad?

En este punto, es necesario hacer una aclaración: si se considerasen únicamente estas primeras perspectivas del concepto barbarie para un análisis de la fotografía *post mortem* se caería en un error, debido a que el concepto aún se encuentra en una primera etapa que será, en cierto sentido, superada con el paso del tiempo y los cambios de paradigmas. Por lo tanto, hasta este momento, la respuesta a la cuestión de si las imágenes propuestas en este trabajo son o no una muestra de la barbarie de la sociedad sería: solo de una parte, debido a la inmadurez académica con que se entiende el concepto de barbarie. Sin embargo, es conveniente el haber iniciado con el planteamiento de posibles relaciones entre las imágenes mortuorias y la forma en que se puede llegar a entender la barbarie conforme su evolución junto con los paradigmas sociales, debido a que se pueden llegar a comprender ciertas perspectivas que también se han transformado en la manera de ver la muerte hasta llegar a la fotografía *post mortem*.

Ahora bien, aunque por el momento el concepto de barbarie está estancado en el salvajismo, brutalidad y violencia que llevan a la muerte; con el paso del tiempo, todos estos conceptos pasaron a relacionarse con la falta de razón. Es decir, implicaría el actuar basado en impulsos propios de lo que Montaigne llama la “naturaleza original” que residiría en el ser humano. Una naturaleza aún no influenciada por las leyes de la razón humana. Es precisamente en este punto cuando se considera que la violencia a la que se hace mención no es un mero acto del ejercicio de la fuerza, sino también la falta del ejercicio de la razón. Así, por ejemplo, en las situaciones propuestas tanto por Montaigne (2014), como por Morín (2006), la violencia que generan unos contra otros parece sobrepasar los límites de la razón o carecer de ella: lo que asusta no es el acto violento en sí, sino la ausencia de una pizca de lo que llamamos humanidad, ese conjunto de características que nos permiten sentir compasión y que son consecuencia de haber desarrollado la razón como seres humanos. Una idea que, por cierto, ya se había mencionado junto con el caso de Dolores Veintimilla.

Ahora bien, si se toma en cuenta la literatura de posteriores épocas, se encontrará que el concepto barbarie se fue asociando a distintas cualidades, propias de una falta de raciocinio, sin embargo, los constantes conflictos que tenían unas sociedades con otras

provocaron que el bárbaro pasara a ser *el otro*. Volvemos a Morín (2006, 53): “Uno de los aspectos de la barbarie europea fue el de tratar de bárbaro al otro, al diferente”. Hoy en día, se puede entender, en efecto, que el *otro* es aquel que es diferente, desde varias perspectivas: etnia, religión, lengua, costumbres, hábitat, posición socioeconómica, ideales, organización social, etc. Sin embargo, si se sigue la reflexión del autor nos encontraremos con que esto se hace “en lugar de celebrar esta diferencia y de ver en ella la ocasión de un enriquecimiento” (53). Es decir, la diferencia puede provocar confusión, indiferencia, rechazo, pero ¿por qué no admiración o aprendizaje?

Los ejemplos históricos dados por los contactos de unas sociedades con otras han dejado claro que sí que puede haber enriquecimiento cuando se aprovecha la diferencia como un motivante. Sin embargo, es la manera en la que se saca provecho: guerras, saqueos, conquistas que, sin otra razón que la de los intereses propios, no permite que podamos dejar de lado la falta de raciocinio como eje de la barbarie. Para dejar claro este punto pondré un ejemplo: Cuando un pueblo o sociedad busca expansión, conquista, desarrollo, podríamos decir que se debe al uso de su razón, debido, entre otros factores, al hecho de que se crean planes y se tiene una meta. Sin embargo, si las leyes propuestas por la misma razón del ser humano no se obedecen cuando se trata de perseguir los objetivos propuestos, por lo tanto, ¿qué es lo que falla?

La barbarie, entonces, no se asocia, necesariamente, con las diferencias propias del *otro*, debido a que mucho de lo que este produce se puede considerar como admirable; sin embargo, esto sucede siempre y cuando se cumpla una condición: que aquello de lo que se trate esté dentro de los límites de la razón y sus consecuentes leyes. Por esta razón es que se ha mencionado que el concepto de barbarie está estancado, porque pareciera que lo hemos estado entendiendo de una manera muy superficial.

Ahora bien, ¿qué es necesario para continuar con este análisis? Tal vez responder a la siguiente pregunta: ¿en qué momento se evidencia el límite propuesto por la razón y aquello que se encuentra fuera de ella? En el caso de la fotografía *post mortem*, ¿en qué bando se ubicaría?

## **2. La barbarie: los límites entre la razón y la naturaleza**

Fernando Mires (1998), en su libro *El malestar en la barbarie*, en referencia al Malestar en la cultura de Freud (2010) menciona este aspecto para llegar a conceptualizar la barbarie que nos aqueja: “no sólo vivimos, sino que además «somos vividos» por

fuerzas que nos preceden y que nos trascienden. Esas son, para Groddeck, el Ello” (Mires 1998, 16). Al seguir la reflexión se puede llegar a deducir que en la antesala de esa *falta de raciocinio* propia de la barbarie, solamente habría pureza, naturaleza incorrupta del ser.

Ahora, la búsqueda de desarrollo y expansión humanos del que hablé al final del apartado anterior, como ejemplo para llegar a la pregunta: ¿en qué momento se evidencia el límite propuesto por la razón y aquello que se encuentra fuera de ella?, sirve como punto de partida para conectar con la idea de que existe una instancia anterior a la razón, un instinto primario, quizá de supervivencia, el ánimo de no extinguirse como pueblo. Este mismo instinto primario hace que las acciones a tomar para sobrevivir se encuentren en la periferia de los límites de la razón, y, siendo la violencia uno de los recursos más útiles, para lograr el objetivo, consciente o inconscientemente, se la utiliza, haciendo caso omiso de las tan *razonables* leyes que el mismo ser humano ha inventado para prohibir este tipo de situaciones. En definitiva, sería como entrar al plano psicológico propuesto por Freud: Yo, Ello y Superyo. ¿Quizá ese Ello, ese instinto primario, es lo que deberíamos denominar barbarie? ¿Tal vez sería necesario replantear el concepto?

Inspeccionemos un poco más esta idea. Desde Freud (2010), el Ello resultaría ser un impulso primario, tal vez relacionable con la “naturaleza original” mencionada con Montaigne (2014) en el anterior apartado, en definitiva, aquello que queremos; también podría mencionarse que es el componente que aporta subjetividad a un sujeto. El Superyo, por otra parte, actuaría como su opuesto, es decir, el conjunto de normas sociales de las que también se habló ya en el apartado anterior, aquellas leyes que provienen del uso de la razón y de la necesidad de limitar aquello que queremos, con el fin de mantenerse en armonía como sociedad y, por lo tanto, sería el componente que impone una visión objetiva. El Yo, por último, sería el agente, el cuerpo mediante el cual el Ello materializa sus deseos, pero que, en muchos casos, termina siendo limitado por las restricciones del Superyo, así, el Yo estaría en el medio entre la subjetividad y la objetividad. De estos tres conceptos, el más próximo a la barbarie, tal y como se ha visto hasta el momento sería el Ello, debido a que no obedece a ninguna restricción.

Desde esta perspectiva, tal vez la fotografía *post mortem* puede ser considerada como un acto de barbarie en sí, porque sobrepasa los límites de la razón, es decir, parece que fuese un acto de mero impulso. Así, por ejemplo: ¿qué objetivo tiene fotografiar un cadáver si quien ordena la captura del momento sabe, basado en su razón, que su ser querido ya no podrá estar presente en su vida? La respuesta que varios estudios ya

mencionados han dado es que lo hacen para sobrellevar el duelo: para recordar. Sin embargo, ¿cómo pensar este tipo de fotografía si el recuerdo se ha interiorizado ya?, ¿si el duelo ya se ha superado?, o, en última instancia, ¿si quien buscaba recordar ha partido también al sueño eterno?, ¿qué hacen estas fotografías en la memoria histórica social? ¿Son estas fotografías un acto de barbarie?

Para aterrizar estas dudas y reflexiones se pueden considerar las fotografías que fueron premeditadas y solicitadas por quienes querían tener un recuerdo de sus seres queridos, una vez que han muerto. En este caso se tomarán estas imágenes como objeto de análisis, puesto que parecen alejarse de la idea de la violencia, previamente propuesta con los casos de Narano o de García Moreno, es decir, de una barbarie superficial o inmadura; y más bien parecen apearse a la idea de un uso de la razón, que tendría como finalidad el recuerdo o la superación de un duelo.

Tomemos a todas las fotografías *post mortem* de este tipo como un solo conjunto para este análisis, no sin antes recordar, de manera breve, los criterios de selección que fueron considerados para escoger estas imágenes en el presente trabajo y que fueron ya descritos en el capítulo primero: el acompañamiento del cadáver, la presencia de símbolos religiosos, y el uso de adornos.

Estos tres criterios pueden unificarse en una primera perspectiva como ejemplos claros del uso de la razón. El primero, el acompañamiento del cadáver, hace referencia al hecho de que hay fotografías como la figura 8, el retrato de Eladio Rivera, en que se captura la imagen del cadáver solo, pero también hay otras, como la figura 9, donde se puede ver al mismo cadáver pero con su hermano vivo, donde se captura al cadáver y a uno o varios acompañantes vivos. Con respecto al segundo criterio, la presencia de símbolos religiosos, se pueden observar imágenes como la figura 10 -Retrato de un bebé muerto- en que no se aprecia más que al cadáver, pero también hay otras como la figura 11 que incluso cambia el modelo de su título -Honras fúnebres- en que se puede observar el cuerpo rodeado de imágenes y símbolos propios de una fe. Por último, con respecto al criterio del uso de adornos, se puede mencionar que ciertas fotografías, como la figura 13 que también titula Honras fúnebres, gozan de una composición estética evidentemente abundante, mientras que otras, como la figura 12, titulada Retrato de niño muerto, gozan de la sencilla presencia del cuerpo.

He de aclarar que, pese a lo fascinante que pudiera resultar, no está en la naturaleza del presente trabajo el profundizar en las razones pormenorizadas de cada uno de los criterios de selección mencionados, sino que es suficiente contar con su presencia. Es

decir, la sola consideración de una composición en la imagen, sea porque “quiero salir junto al cuerpo de mi ser querido” o no, sea porque “quiero poner una cruz” o no o, sea porque “quiero flores y ramos y lazos” o no, deja en evidencia que el acto fotográfico se ha llevado a cabo por el uso de la razón. Ha habido intención premeditada y, por consecuencia, ha habido una finalidad premeditada, ¿o no?

Para entender este cuestionamiento reflexionemos sobre las siguientes ideas: Bárbaro, desde su concepción primaria: el que no sabe hablar como yo sé, aquel que sin hablar se comunica, ese *animal* que no tiene mis usos, ni mis costumbres ¿no es, acaso, un ser que sobrepasa los límites de mi razón? El bárbaro no sería más que, volviendo con Montaigne (2014), aquello que no entendemos, aquello que no tiene sentido, aquello que carece de razón. El problema, entonces, radica en que la barbarie terminaría siendo consecuencia de la subjetividad, debido a que cada uno tiene sus propios límites para la razón que domina. No tendría una base sólida de dónde partir, al menos para este estudio, debido a que se necesita de un común denominador para determinar su relación o la falta de ella con el segundo concepto a tratar, que es la cultura. Debido a este inconveniente, es necesario definir los límites de la razón a los que obedece la definición de barbarie.

¿Qué entender, entonces, por razón? Más allá de una pregunta filosófica, que tomaría muchas formas y matices para responder, podemos tomar como ejemplo puro de la razón a la misma ciencia. De manera rápida se la podría definir, junto con Henry (2006, 15), como “un conocimiento riguroso, objetivo, indiscutible, verdadero”. Esta definición nos lleva al plano de la objetividad: “‘Objetivo’ quiere decir, en primer lugar, que el saber de la ciencia es racional, universalmente válido y, como tal, reconocido por todos.” (21). Desde esta base, y ya sin depender de la perspectiva de cada quien –subjetividad– se podría llegar a entender la razón de la que parte la barbarie para definirse. Barbarie, por lo tanto y en primera instancia, sería todo aquello que vaya en contra de lo que no es universalmente válido y, por lo tanto, reconocido por todos: la ciencia y sus consecuentes leyes. Aquí está la tan mencionada falta de razón o el límite de esta.

En este punto, las fotografías *post mortem* de que hablamos estarían en un limbo, perdidas entre la razón y el instinto, porque, si bien debe existir una razón subjetiva para haber ordenado la captura de la imagen de un cuerpo muerto -el recuerdo, el duelo-, también parece ser cierto que no hay razón objetiva para hacerlo: ¡ya está muerto!, la persona que era ya no existe, ya no tiene relevancia.

Es necesario, entonces, posicionarse desde una perspectiva diferente con respecto al concepto de barbarie para entender también su relación con la fotografía planteada en este estudio.

### 3. La barbarie ante nuevos paradigmas

Remarcaré las palabras mencionadas hace pocos renglones: en primera instancia, la barbarie sería lo opuesto a la ciencia, entendida como lo universalmente válido y reconocido por todos. Sin embargo, toda la reflexión, hasta el momento, ha tenido como base un conjunto de ideas propias de otros tiempos, producto de otros paradigmas bastante racionalistas que dirían: lo pienso y lo entiendo, luego existe y es bueno.

Para dar el paso a un nuevo paradigma, es necesario poner nuevos cimientos. Para ello, se utilizarán como base los planteamientos psicológicos freudianos y los filosóficos henryanos, para confluir en una definición de barbarie que encaje en los procesos sociales actuales.

En primer lugar, se debe determinar desde qué perspectiva se considera la vida, para entender hacia dónde dirigir los conceptos propios de esta tesis: barbarie y, más adelante, cultura. Para Henry (2006, 20) la Vida “no se confunde con el objeto de un saber científico, objeto cuyo conocimiento estaría reservado a los que están en posesión de ese saber y que han debido adquirirlo”. En este sentido, se propone que la Vida no es un objeto de estudio como lo consideraría, por ejemplo, la biología, sino, y continúa: “es lo que todo el mundo sabe al ser eso que somos” (20). Para Henry, por lo tanto, la Vida sería un accionar, un sentir; en definitiva, la vida sería: sentir que soy, que existo.

Ahora, ¿por qué es necesaria esta definición? Esto se debe a que el concepto de barbarie en algún momento llegó a confundirse, como se expuso en el apartado anterior, con lo que Montaigne denominó la “naturaleza original”: un conjunto de impulsos primarios que el ser humano aún no normaría, ni manipularía con su razón y sus leyes, de ahí nació la relación de la barbarie con lo salvaje y, por lo tanto, con la violencia irracional. Esta *naturaleza original* podría llegar a confundirse con la *vida* del ser humano en su forma más pura (Ello). Sin embargo, se debe anotar que hay una diferencia: en la perspectiva de Montaigne, la barbarie sería esa naturaleza original, que evolucionó hasta convertirse en sinónimo de salvajismo y violencia ejemplificados por Morín; mientras que para Henry la barbarie resulta ser todo lo contrario. Continuemos con la reflexión para aclarar este punto.

Una vez determinada la definición de *Vida*, se debe considerar el problema que esta *Vida* ha enfrentado y aún lo hace: la ciencia. Anteriormente se definió la ciencia como un conjunto de conocimientos que, basados en la razón, son globalmente válidos y aceptados. Ahora bien, ¿por qué la ciencia representa un problema para la vida? Esto se debe a que la ciencia ha provocado no solo una manera de pensar las cosas, sino de entenderlas y *vivirlas*, es decir, ha ocasionado un conjunto de leyes y normas basadas en lo que el ser humano cree que le conviene (Superyo). Sin embargo, y desde un plano filosófico se puede cuestionar esta decisión mediante las preguntas: ¿el ser humano cree que le conviene proponer leyes y normas para mejorar su calidad de *vida*? Y, si así fuera, ¿hay un objetivo más allá de vivir con comodidad?, ¿hacia dónde se dirige la humanidad? O quizá también cabe preguntarse ¿hemos acertado con las leyes y normas propuestas hasta el momento?, o ¿no nos hemos dado cuenta de que las leyes y normas han cambiado constantemente porque no han podido cumplir propósitos como: la equidad, la libertad, la misma comodidad para vivir...?

Desconozco si Henry se planteó, en algún momento, las mismas preguntas que acabo de exponer, pero la respuesta que puedo obtener de su lectura es:

‘Inhumano’ designa el volteamiento y conmoción ontológicos que hace que el principio director y organizador de una sociedad que encuentra su sustancia en la vida, ya no sea esta, sino una suma de conocimientos, de procesos y de procedimientos para cuyo establecimiento y disposición la vida ha sido dejada de lado lo más posible. Tal situación [...] es la barbarie propia de nuestro tiempo. (Henry 2006, 166)

La barbarie se ubica entonces, en el plano de lo *inhumano*, pero ¿desde qué perspectiva? Desde la que determina que la vida humana no se supedita a nuestra razón, sino a nuestra experiencia y la vida se experimenta en la medida en que se vive. Resulta *inhumano*, entonces que, con la ciencia, se intente determinar un conjunto de procesos y leyes que determinen la forma de vivir, ya que esto sería una vida artificial, una vida creada, una vida que no es vida.

Ahora bien, una vez propuesta la teoría, podemos retomar la fotografía *post mortem* como objeto sobre el cual acunar estas ideas. Antes, se había planteado una discusión que permitía pensar en las posibles razones por las que la gente decidía, deliberadamente, capturar la imagen del cadáver de un ser querido. Se había propuesto que ese deseo de tener la fotografía obedecía a una subjetividad, pero que, desde un plano objetivo, no tenía relevancia mantener a un cadáver en una imagen. Es precisamente aquí

donde parece que las ideas de Henry pueden cobrar más sentido. En un acto de rebeldía. Entendamos esta idea de la siguiente manera:

¿Para qué quiero yo vivir si aquella persona a quien amo no está conmigo? ¿Cómo vivir libre y feliz si me dicen que llore, luego entierre y abandone a mi ser querido, porque, y me insisten, ya no existe? ¡Pero si tengo su fotografía! ¡Aquí está! ¡La puedo ver! La puedo guardar y estará en mi casa para siempre, el para siempre que mi vida dure.

Seré un poco más claro: La sociedad, en su afán de mantenerse junta, ha establecido acuerdos. El filósofo y filólogo Friedrich Nietzsche (1873, 4) lo explica de la siguiente manera:

En la medida en que el individuo quiera conservarse frente a otros individuos, en un estado natural de las cosas, tendrá que utilizar el intelecto, casi siempre, tan sólo para la ficción. Pero, puesto que el hombre, tanto por necesidad como por aburrimiento, desea existir en sociedad y gregariamente, precisa de un tratado de paz, y conforme a éste, procura que, al menos, desaparezca de su mundo el más grande *bellum omnium contra omnes*.<sup>6</sup> Este tratado de paz conlleva algo que promete ser el primer paso para la consecución de ese enigmático impulso hacia la verdad. Porque en este momento se fija lo que desde entonces debe ser verdad, es decir, se ha inventado una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y el poder legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de la verdad, pues aquí se origina por primera vez el contraste entre verdad y mentira.

Si bien Nietzsche se refiere a la institución de un lenguaje arbitrario como un consenso para mantenernos juntos; se puede hacer analogía con los demás actos de consenso que hemos hecho como sociedad, uno de ellos el del tratamiento de la muerte. Ya se ha mencionado, junto con Ariès (2007), el cómo la muerte ha sido, en ciertas etapas de la humanidad un bienpreciado, mientras que en otras una causa de repulsión, pero, aunque la manera de ver y tratar con la muerte ha cambiado, siempre se lo ha hecho en esa especie de consenso, al que todas las personas buscan apearse. Ahí puede estar el principio de la ciencia. No podríamos vivir en un mundo dominado totalmente por las subjetividades. Necesitamos algo de objetividad. La ciencia es un buen ejemplo.

Pero, ¿qué tiene que ver esto con la fotografía *post mortem*? Estos tratados basados en la objetividad, aunque muchas veces no sean comprendidos a plenitud por las personas, son cumplidos para mantener la sociedad. Desde hace mucho tiempo, en el mundo occidental, el tratamiento de los muertos implica, entre tantos actos, el llorar<sup>7</sup>, enterrar y abandonar el cuerpo de quien amamos: un consenso. Pero, ¿y si no quiero enterrar y

---

<sup>6</sup> Locución latina para expresar: la guerra de todos contra todos.

<sup>7</sup> Me viene a la mente, en este momento, la crítica de Albert Camus a estas normas sociales en su novela *El extranjero*, en donde el protagonista terminó siendo enjuiciado como un bárbaro por no haber llorado en el funeral de su madre. Condenado por toda la gente porque según, los estándares sociales, se debe llorar a los muertos.

separarme del cuerpo? Tal vez una fotografía puede ayudar, pero solo una fotografía, porque sería ir demasiado lejos si tomamos el cadáver y lo conservamos en casa. ¡Insalubre!, sería la respuesta que quizá viene primero a la mente, pero deberíamos considerar que ese concepto de salubridad sirve para conservar el bienestar social, por lo tanto, el consenso de deshacerse del cadáver es entendible. De ahí que la fotografía *post mortem* podría considerarse como un acto de rebeldía ante aquel consenso. Esto en los casos que se asimilen a las figuras 8 a la 13, aquellas fueron realizadas por pedido de un familiar, que son las que están en análisis en este momento.

A partir de este momento, me resulta casi imposible continuar el análisis de la fotografía *post mortem* y con la reflexión y definición de la barbarie sin relacionar, esta última, directamente con su antagonista: la cultura. Por esta razón, antes de continuar, es necesario entrar en su mundo.

#### **4. La cultura: un mundo de posibilidades**

Cuando se trata de definir el concepto de cultura, la tarea resulta, por mucho titánica. Las definiciones de cultura existen en variedad. Ha dependido de la época, el lugar y la perspectiva desde la que se lo aborde. Han discutido unos con otros, también los autores se han complementado entre sí; en definitiva, las maneras de entender la cultura se mantienen diversas.

Para comprender de manera breve esta diversidad tomaré como ejemplo, en primer lugar, a Raymond Williams (2003, 91) que, en su libro *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* define la cultura desde tres perspectivas distintas, según las etapas de la sociedad. La primera definición habla de “un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético”. La segunda comprende “un modo de vida de un pueblo, un período, un grupo o la humanidad en general” (91). Y la tercera abarca “las obras y prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística” (91). Al reflexionar sobre las tres definiciones, se puede entender que parten desde un ámbito muy general hacia algo muy particular. En este caso, se parte de pensar que cultura es todo desarrollo social. Evidentemente, se consideraría que esta definición alude a una primera manera de entender la conformación de una sociedad y su progreso como tal. Luego se reduce el concepto al modo de vida de esta sociedad, asumiendo que la primera etapa, que es el desarrollo, ya se llevó a cabo y concentrándose en las formas en que ese desarrollo se vive. Por último, se concentra en los frutos de esta sociedad, las obras y prácticas

intelectuales y artísticas que, sin más, serían la evidencia de ese desarrollo y esa forma de vida que ha estructurado el ser humano.

Con la información propuesta, bien se podría decir que la fotografía *post mortem* también puede someterse al filtro de cada definición de cultura. Así, por ejemplo, con respecto de la primera definición “un proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético” (Williams 2003, 91), se puede pensar que estas fotografías no son más que un intento por comprender o aproximarse a la muerte del cuerpo desde una plano intelectual, espiritual y estético.

Para sustentar esta idea se puede considerar el aporte de Hans Belting (2007, 14) quien al tratar las imágenes creadas por el ser humano propone: “Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva”. Habrá que recordar que detrás de esta simbolización hay un significado que habría que desentrañar. Nuevamente se hace presente la idea de otras investigaciones sobre la fotografía *post mortem* que proponen a la memoria y a sobrellevar el duelo como objetivos de estas imágenes, pero, y a manera de hipótesis, se puede considerar que habría algo más, como el mencionado intento de comprender la muerte en sí, sobre todo considerando que la observación es una técnica de investigación y que la fotografía se hizo para ser observada. Debo aclarar que no es mi intención ahondar en esta idea, sino que la he propuesto como un ejemplo para comprender mejor la relación de esta primera definición de cultura con la fotografía *post mortem*.

La segunda definición: “un modo de vida de un pueblo, un período, un grupo o la humanidad en general” (Williams 2003, 91), se puede relacionar con la fotografía *post mortem* en la medida en que esta se convirtió en un acto realizado por costumbre en la sociedad, una manera de *vivir la muerte* de un ser querido que se extendió por el mundo occidental. En este punto cabría mencionar que el concepto de Vida puede ser sometido a discusión, para que se entienda plenamente esta expresión de *vivir la muerte*. Esta discusión se llevará a cabo más adelante en este trabajo.

La tercera definición: “las obras y prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística” (Williams 2003, 91) no dejan de lado a la fotografía *post mortem*, ni aun a la misma fotografía en general, ya que son producciones intencionadas del ser humano, que tienen uno o varios fines y, por lo tanto, son mediados por la razón.

Otros autores como Néstor García Canclini (1989), John Storey (2002), Marvin Harris (2004) tienen propuestas que complementan, modifican o critican ligeramente una

u otra de estas tres maneras de entender la cultura, por lo que citar sus definiciones sería caer en una cadena de reflexiones repetitivas.

Sin embargo, se puede tomar en cuenta una crítica y, por lo tanto, una segunda forma de entender la cultura de la mano de Santiago Castro-Gómez (2000, 100) que afirma que “la ‘cultura’ no es, entonces, el indicativo del nivel de ‘desarrollo’ estético, moral o cognitivo de un individuo, de un grupo o de una sociedad, sino, como lo afirma Wallerstein, el ‘campo de batalla ideológico’ del sistema-mundo.” En este caso, esta manera de entender el concepto cultura tiene una carga política que con Williams no se percibe y, dada esta perspectiva contextualizada por la lucha de poderes, se abandona la idea de que cultura pueda ser un concepto inocente, dedicado a denominar el progreso social.

Para no alargar, sin necesidad, este apartado, y con la esperanza de que los dos ejemplos propuestos hayan dejado claro que la tarea de definir o conciliar una sola definición de cultura es casi imposible, es necesario ahora comenzar a destacar perspectivas más generales y externas desde las que se puede pensar este concepto. Para ello, se puede considerar el aporte de Castro-Gómez (2000, 93-4), que plantea que las teorías modernas sobre la cultura se pueden dividir en dos vertientes:

Aquéllas que ven la cultura como una ‘facticidad natural’, es decir, que se acercan a su objeto como si éste se encontrase anclado en la ‘naturaleza humana’; y aquéllas que, por el contrario, consideran la cultura como un ámbito estructurado por la praxis, es decir, como una construcción social de la que hace parte la misma práctica teórica.

De esta cita se puede obtener una visión más general de cómo el concepto cultura provoca división de reflexiones y opiniones. Por una parte, están quienes consideran que la cultura es innata en el ser humano, esto se debería al uso de su razón, también innata en el ser humano, idea que ya se trató desde la reflexión del concepto de barbarie en el apartado anterior de esta investigación. Por otra parte, están aquellos que asumen la cultura como consecuencia de las prácticas sociales, mas no como una causa. Cabe recalcar que el mismo autor se apega, como se pudo leer en párrafos anteriores, a la segunda forma propuesta de pensar la cultura. Sin embargo, para la presente investigación, parece haber la necesidad de una reflexión más profunda, que puede basarse en una crítica filosófica y psicológica de la manera de entender la cultura.

## **5. Cultura: una perspectiva instrumental**

Partamos de la perspectiva psicológica que, como se ha anunciado previamente, tomará como eje la perspectiva freudiana, debido a que, de su teoría se decanta una manera de visualizar también la barbarie. Freud (2010, 31), en una idea que él mismo consideraría un esbozo de definición de cultura, menciona:

Nos conformaremos con repetir que el término «cultura» designa la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí.

De esta manera también se puede lograr una amplitud suficiente para abarcar todos los aspectos que la fotografía *post mortem* pudiera implicar. Pero, ¿cómo establecer una relación entre la cultura y la fotografía *post mortem*? Si se ahonda en la definición propuesta por Freud, se puede entender que la cultura es y ha necesitado de la constante producción de herramientas que nos permitan obtener ventajas sobre aquello que naturalmente tendríamos, así, por ejemplo, el mismo autor menciona la conquista del fuego, los medios de transporte, los lentes y telescopios, que han ayudado a sobrepasar nuestras limitaciones humanas, permitiéndonos cambiar nuestro modo de alimentación, la temperatura de nuestro cuerpo, ver mejor o más lejos.

De la misma manera, no podemos olvidar a la fotografía como un desarrollo cultural más:

Con la cámara fotográfica ha creado un instrumento que fija las impresiones ópticas fugaces, servicio que el fonógrafo le rinde con las no menos fugaces impresiones auditivas, constituyendo ambos instrumentos materializaciones de su innata facultad de recordar; es decir, de su memoria. (Freud 2010, 32)

Con respecto a esta idea, se puede decir que volvemos -y ya perdí la cuenta de cuántas veces- al plano de la memoria, es decir, a aquella idea que menciona que la fotografía *post mortem* ayuda a recordar al ser querido o a recordar hechos que, de alguna manera, resultaron importantes en su momento. También se podría considerar a la memoria como un eje en las imágenes mortuorias que no fueron de carácter personal, como las de Narano, las de García Moreno o las del indígena de la Amazonía ecuatoriana. En este caso, la memoria funcionaría de manera colectiva, puesto que estas fotografías permitirían que el recuerdo de parte de la historia social se conserve.

Sin embargo, quedarse con esta idea aún sería apresurado, debido a que la reflexión sobre el concepto de cultura se quedaría muy en la superficie o, al menos, muy enfocada en el solo hecho de que cultura implicaría un conjunto de herramientas que

mejoran la vida humana -en este caso su memoria-. Esto implicaría considerar a la cultura como una mera herramienta de la sociedad, idea que no se apega de manera íntegra a la necesidad de este trabajo. Por lo que es necesario ahondar más en el concepto y analizar también la otra parte propuesta por Freud, que menciona que la cultura también buscaría regular las relaciones de las personas entre sí.

Para desarrollar esta idea, bastaría con regresar a las propuestas de Castro-Gómez (2000, 94), quien menciona que:

solo cuando la vida humana en su conjunto es vista como un proceso dinámico regido por *leyes creadas por el hombre mismo*, y que no son, por tanto, un simple corolario de las leyes naturales, es cuando puede hablarse de 'cultura' tanto en el sentido 'tradicional' como en el sentido 'crítico' del concepto.

El mismo autor propone que las distintas visiones de la cultura que han sido planteadas por diversos autores pueden conjugarse de una manera tal que se llega al consenso de que la cultura implica un conjunto de *leyes creadas por el hombre mismo*. Esto nos lleva a la idea del superyó, debido a que en esta instancia es en donde se regula el comportamiento del ser humano en la sociedad.

Pero, ¿qué es lo que se regula? El mismo Freud (2010, 62-63) mencionó que el ser humano tiene una “tendencia agresiva instintiva innata y autónoma [...] que constituye el mayor obstáculo con que tropieza la cultura”. De aquí se puede deducir por qué se ha relacionado tantas veces a la violencia con la barbarie, a tal punto de considerarlas sinónimos, debido a que era esta característica cultural de regular el comportamiento la que estaba encontrando en la agresividad humana un problema que debía solventarse a través de las normas sociales -el superyó tratando con el ello-.

Con esta idea, se retoma un aspecto de la barbarie que se dejó pendiente en el apartado anterior. Así, se mencionó que la barbarie ha pasado por una serie de perspectivas en cuanto a su entendimiento: desde ver al extranjero como bárbaro, pasando por el concepto de *otro*, luego su relación con la violencia y consecuente muerte y, por último, su relación con la escasez o nulidad de razón. Solamente faltaría aclarar que todo esto se logra entender únicamente en función de las relaciones que tienen las personas entre sí, mas no desde una perspectiva individual, debido a que la barbarie sería identificable de manera comparativa, es decir, algo no es esencialmente bárbaro, sino que es bárbaro con respecto a: mí mismo, a las leyes, a la razón... Esto implica, necesariamente, colectividad, debido a que necesitamos un referente para poder distinguir las características de la barbarie.

Mires (1998, 43) ya trata esta idea cuando dice:

no se puede ser anticultural sin saber lo que es cultura, de tal modo que es la cultura la que por autodefinition produce la barbarie y no al revés, de la misma manera que en cada individuo el Yo es el que permite el reconocimiento del Ello, pero nunca a la inversa. Si la cultura surge desde la barbarie, sólo la cultura es la que nos permite reconocer, incluso inventar, la barbarie, y por deducción, el salvajismo.

Hay que recordar que Mires reflexiona desde una perspectiva freudiana, por lo que se podría llegar a ser una comparativa en la que la barbarie sería el Ello y la cultura sería el Superyó. De esta manera, siguiendo la misma reflexión, se puede confirmar que la barbarie solamente puede ser detectada siempre y cuando haya una cultura que cumpla ese papel. Es decir, dado que la cultura es este conjunto de reglas, de normas propuestas por la sociedad, es su propia existencia la que permite la detección de un conjunto de situaciones comportamientos o ideas que no concuerdan con lo normado: la barbarie.

Henry (2006, 19) también lo menciona al proponer que “la barbarie no es un comienzo; es siempre segunda con respecto a un estado de cultura que le precede necesariamente, y sólo en relación con él puede aparecer como un empobrecimiento y una degeneración.” Probablemente aquí la reflexión queda más clara si se propone una analogía. Así, por ejemplo, la cultura podría ser un par de lentes que han permitido mejorar la visión de una persona. En principio no hay nada de malo, sin embargo, con el pasar del tiempo, estos lentes se irán desgastando, aparecerán rayones o manchas que no permitan ver con toda claridad; este desgaste, los rayones y las manchas serían la barbarie. Pero hay que tomar en cuenta una situación y es que los rayones, las manchas y el desgaste no podrían percibirse si uno no utilizase lentes. Así mismo, sin la presencia de normas sociales (cultura), no podría saberse quién las incumple o no podría reconocerse aquello que hace que las incumplamos (barbarie).

Ahora bien, una nueva analogía permite entender el papel de la cultura, tal y como se la ha planteado hasta el momento, en relación con la fotografía *post mortem*. Así, la imagen de un cadáver, como tal, serían aquellos lentes mediante los cuales vemos a la muerte. De la misma manera se puede entender que estos lentes representarían al conjunto de normas con las que la sociedad, por sus acuerdos o su cultura ha impuesto ver el mundo. Esta idea se sustenta en el hecho de que la fotografía no es un producto casual, como ya se ha dicho antes, sino intencionado y, por lo tanto, está atravesado por los estándares de pensamiento social.

Pierre Bourdieu (2003, 148), al reflexionar sobre los usos sociales de la fotografía propone la siguiente idea:

No se fotografía cualquier cosa o, si se quiere, no todo es bueno para ser fotografiado; tal es el axioma que, implícitamente presente en todos los juicios, basta para atestiguar que las opiniones estéticas no se han abandonado a la arbitrariedad, sino que, como la práctica, obedecen a modelos culturales. "No se puede fotografiar", "No es una fotografía", esos juicios concluyentes tajantes, a menudo acompañados de gestos escandalizados, expresan negativamente una evidencia inmediata.

Para apegarse a esta manera de pensar, basta con considerar, nuevamente, que las imágenes están hechas para ser observadas y que, como en todo acto de comunicación, es necesario tener un consenso para que podamos entendernos, ese consenso puede ser el que pretende establecer la cultura: que todos usemos lentes para que podamos ver la realidad de una manera similar. Sin embargo, los lentes culturales no dejan de ser filtros con los que observamos esa realidad; pero, cabría preguntarse: ¿estamos viendo la realidad? Y ¿cuál sería la consecuente barbarie que de aquí se forma? Para continuar con la reflexión, se debe considerar un eje adicional del que ya se hizo breve mención en apartados anteriores: la Vida.

## **6. La Vida como eje central de análisis para la cultura**

En apartados anteriores, al analizar el concepto de barbarie se propuso la necesidad de mirarla desde la perspectiva de un concepto adicional que es la Vida, para lo cual, retomaré su definición:

Es lo que todo el mundo sabe al ser eso que somos [...]. Pues la vida se siente y se experimenta a sí misma, de tal manera que no hay nada en ella que no experimente o sienta; y esto porque el hecho mismo de sentirse a sí mismo es precisamente lo que define a la vida. (Henry 2006, 20)

Al ser esta definición netamente fenomenológica, es necesario comprender que la cultura es parte de esta experiencia y no solo una parte, sino que se ha convertido en una forma de vida. Antes realicé una comparación entre la cultura y un par de lentes, para determinar la relación entre la cultura y la barbarie; ahora, esa misma analogía se puede utilizar para comprender a la misma cultura:

Cuando una persona utiliza lentes, debido a una limitación visual, esos lentes provocan que la persona tenga una mejor visión del mundo, o una visión distorsionada según el filtro que se le aplique o el tipo de lente que utilice; eso no quiere decir que esta

herramienta permita ver cosas que nunca han existido, sino solamente que se adaptan a sus ojos para que sea capaz de enfrentar distintas circunstancias de visión. Cabe aclarar, en este punto, que al mencionar lentes, no solo se habla de anteojos, ya que, si bien existen lentes que corrigen astigmatismo o miopía o lentes oscuros para el sol, también están las lentes que, puestas en microscopios o en telescopios, permiten aumentar en gran medida nuestro rango de visión y, por supuesto, también están aquellas lentes que permiten capturar una perspectiva de la realidad, que permiten obtener una imagen que hace que veamos un momento, una y otra vez: las lentes de una cámara fotográfica.

Asimismo, en principio, la cultura sería una herramienta similar para el ser humano: adaptaría la vida a las distintas situaciones que una persona tiene que enfrentar. Sin embargo, esto implicaría volver a la perspectiva instrumental planteada en el apartado anterior, donde la cultura no sería nada más que una herramienta, lo que implicaría quedarse en un plano muy superficial.

Volviendo a la fotografía *post mortem*, es como si la consideráramos únicamente un instrumento para la memoria. Casi me siento tentado a pedir disculpas por ser tan insistente en este punto del recuerdo y la memoria y, no es que pueda negar esta función que tiene este y otro tipo de fotografías, sino que el objetivo es dejar claro que se puede llegar más a fondo.

Avancemos, entonces, un poco más profundo en los planteamientos de Henry (2006, 19):

¿Qué es pues la cultura? Toda cultura es una cultura de la vida, en el doble sentido en que la vida constituye a la vez el sujeto de esa cultura y su objeto. *Es una acción que la vida ejerce sobre sí misma y por la que se transforma a sí misma en cuanto que es ella misma la que transforma y lo que es transformado.* Cultura no se refiere a nada distinto de esto. Cultura designa la autotransformación de la vida, el movimiento por el que no cesa de modificarse a sí misma para alcanzar formas de realización y de cumplimiento más altas, para acrecentarse.

La cultura, por lo tanto, haría que la vida cambie, se transforme, se convierta en nuevas formas de experiencia y permita al ser humano crecer. ¿Qué se puede entender por crecer? Para responder a esta pregunta se puede considerar dos definiciones de cultura propuestas, la primera por Williams (2003, 91) que dice que son “las obras y prácticas de la actividad intelectual y especialmente artística”. Lo que conlleva a pensar en la cultura como algo que debe entenderse. Y la segunda, propuesta por Jhon Storey (2002, 14), que sigue el mismo razonamiento, al mencionar que cultura son “aquellos textos y prácticas cuya función principal es tener un significado, producir o proporcionar la ocasión para la

producción de un significado”. Basado en estas ideas, la cultura sería la vida dándose significado a sí misma. Entonces, es la cultura la que determina al individuo como tal y como parte de un grupo cuya base es, en esencia, semántica.

Ahora bien, si la cultura y la vida fuesen un solo ente que se significa constantemente, me siento obligado a readaptar la analogía de los lentes, antes expuesta, para una mejor comprensión.

En esta nueva perspectiva, los lentes ya no representarían a la cultura, sino que ahora sería la acción que a través de ellos se realiza: el acto de ver y el de buscar ver de distintas maneras. Es aquí donde se puede llegar a tratar la fotografía *post mortem*, ya que representaría el acto de ver o de querer ver, una y otra vez, a través de una imagen estática y creada. La cultura, por lo tanto, pasa de ser un conjunto de producciones e instituciones mencionadas con Freud (2010), a ser actos que, a través de estas producciones e instituciones permiten alcanzar formas de realización y de cumplimiento más altas, dando así un significado a la vida.

Ahora es un buen momento para retomar las fotografías *post mortem* escogidas para este estudio. Iré a través de ellas en el orden en que se presentaron en el capítulo primero.

Comencemos con la fotografía de Narano. Hasta el momento, se ha propuesto como una imagen que atestigua la barbarie en su forma de violencia, de salvajismo, de falta de racionalidad. Pero también, y junto con todo lo mencionado sobre la cultura, se puede confirmar que es una representante de las reglas y las normas que la cultura ha impuesto, en este caso, en forma de ley. Por lo tanto, pasa a ser un acto que ha creado un producto mediante el que se puede observar cómo la barbarie ha sido institucionalizada y convertida en cultura.

Respecto a las fotografías de García Moreno. Se ha dejado claro que también son una muestra de esa barbarie violenta o salvaje, pero también se ha recalcado que son imágenes que han tenido un tratamiento estético; imágenes en las que se ha procurado un buen ver. Si a este intento de crear belleza en medio de la muerte, le agregamos las intenciones de crear o provocar cambios ideológicos, políticos, emocionales, nuevamente confirmamos un acto en que la barbarie se convierte en cultura, en manos del ser humano.

Las fotografías del indígena de la Amazonía ecuatoriana son un ejemplo más de lo mismo. Aunque en ellas no se puede nombrar la violencia o el salvajismo físico, sí que se puede entender la violencia simbólica que implica la conquista de un pueblo sobre otro, de una cultura sobre otra: la mirada sobre el *Otro*. La fotografía pasa a ser una especie de

punto culminante en esa dominación, un acto mediante el cual lo bárbaro ya ha sido transformado, lo *otro* ha sido civilizado, culturizado.

Finalmente, en las fotografías de carácter personal, se ha mencionado su barbarie en forma de carencia de razón. Sin embargo, se ha atribuido a esa carencia de razón una serie de ideas que la cultura propone como normas o acuerdos de convivencia social, convirtiendo a estas fotografías en actos de memoria que permiten superar situaciones de la vida y de la misma naturaleza, haciendo así que la fotografía de un muerto se transforme en un acto de cultura. No es motivo de sorpresa, entonces, que estas y otras fotografías se encuentren hoy en día, entre los archivos de una nación, como parte de su historia, de su identidad, de su cultura.

Ahora, ¿es aquí donde terminan las cosas? La respuesta es no. En el recorrido a través de este análisis conceptual, se ha visto la necesidad de tomar también el concepto de vida, debido a que se la ha mencionado repetidamente al tratar de encontrar una definición íntegra de cultura. Además, esta necesidad se debe también a que se está siguiendo la propuesta de Henry (2006, 142), quien al mencionar que “el *a priori* de la barbarie, así como el de la cultura. El *a priori* de todos los *a priori*, es esta Vida absoluta en la que estamos vivos y somos vivientes”, nos deja claro que tanto la cultura como la barbarie necesitan una base sobre la cual actuar, sobre la cual moverse, desarrollarse, transformarse.

## 7. Cultura y barbarie

Dado que la cultura, en este trabajo, se ha entendido como un conjunto de actos que, a través de estas producciones e instituciones permiten alcanzar formas de realización y de cumplimiento más altas, pretendiendo así dar un significado a la vida y, tomando en cuenta que la barbarie se ha propuesto como su antagonista, ¿es la barbarie un conjunto de acciones dedicadas a nuestro decrecimiento y a la pérdida del camino en cuanto al significado de la vida? La respuesta es un rotundo no.

Para comprender esta idea, primero es necesario proponer una manera de entender uno de los elementos propuestos en apartados anteriores cuando se habló sobre la barbarie. Este elemento se planteó al mencionar que hubo un momento en que la barbarie, de alguna manera, se entendió como la falta de razón, misma razón que tiene a la ciencia como uno de sus principios. Es decir, siendo la ciencia la que determina lo que es

globalmente válido y aceptado, la barbarie habría sido considerada como aquello que se le opone.

En el contexto de este trabajo, resulta bastante común que las personas encuentren, hoy en día, a la fotografía *post mortem* como un elemento sin sentido, que aparentemente no obedecía, ni obedece a ningún conocimiento científico, pues es la ciencia mismo la que estudia a la vida, de manera general, como un conjunto de procesos orgánicos. Así, por ejemplo, si uno toma un artículo académico que implique una posición científica sobre la vida, se puede notar que no hay una definición universalmente aceptada, sin embargo, las definiciones toman ciertas características en común, que se pueden resumir de la siguiente manera:

Obviamente existen características que todas las definiciones toman en cuenta, pero no todas le dan la misma importancia a cada una de ellas. Para algunos autores la característica más importante de la vida es el metabolismo celular, ya que por medio de éste los organismos pueden mantener su estructura y función. Para los biólogos moleculares, lo más importante es el ADN y la capacidad de replicarse que tenga dicho organismo. Para otros, los organismos vivos hay que definirlos desde la perspectiva ecológica, ya que ningún ser vivo puede vivir aisladamente, en tanto otros se inclinan hacia una perspectiva de carácter evolucionista. (Herrero 2006, 3)

En definitiva, y como ya se mencionó, pareciera que la ciencia mira a la vida como un conjunto de procesos orgánicos, mas no mira más allá, pues esa tarea se le ha delegado a la filosofía. Y es precisamente desde esta perspectiva de la ciencia que la gente se ha acostumbrado a dar un significado y entender la vida. Los modelos escolares actuales han provocado que aquello que las personas aprenden vaya de la mano de la ciencia. No es una novedad el saber que los estudiantes tienden, hoy en día, a memorizar los contenidos que después aparecerán en los exámenes, para, más tarde, olvidarlos con la misma rapidez con que los aprendieron. Eso ha provocado que se mantenga una distancia con cuestionamientos que implican una mayor y más profunda reflexión, dejando esta tarea en manos de escasas personas que se dedican a escribir para públicos generalmente especializados a la vez que escasos en comparación con la totalidad de la población inteligente.

De esta manera es que la ciencia ha calado hondo en nuestras vidas, haciendo que la manera de entenderla en este trabajo sea radicalmente distinta a lo antes planteado. Para esto, convenientemente no es necesario alejarse del hilo conductor que se ha planteado en este análisis de los conceptos de cultura y barbarie. Esto se debe a que ya se ha planteado la Vida como escenario en que se ponen en juego los dos conceptos principales

de esta investigación, sin embargo, es necesario lanzar a escena la ciencia como una protagonista más.

Antes, ya se ha dado una primera aproximación a esta idea cuando se tomó en cuenta la propuesta de Henry, pero será necesario repetir la cita para continuar:

‘Inhumano’ designa el volteamiento y conmoción ontológicos que hace que el principio director y organizador de una sociedad que encuentra su sustancia en la vida, ya no sea esta, sino una suma de conocimientos, de procesos y de procedimientos para cuyo establecimiento y disposición la vida ha sido dejada de lado lo más posible. Tal situación [...] es la barbarie propia de nuestro tiempo. (Henry 2006, 166)

Hubo un momento durante la escritura de este trabajo en que fue necesario detenerse con el análisis y desarrollo del concepto de barbarie. Manifesté que me era imposible continuar sin haber planteado antes las reflexiones correspondientes al concepto de cultura. Me disculpo por la pausa tan larga, pero ha llegado el momento de retomar ese análisis.

Una vez que la ciencia aparece como nueva protagonista, es necesario entender que ella es un producto más de la cultura, más no es la cultura en sí misma. Es decir, el conjunto de saberes científicos es una consecuencia de que la humanidad haya vivido por tanto tiempo y haya querido dar significado a esa vida, pero ha llegado a ser una consecuencia con demasiado protagonismo en la vida de la sociedad. Los productos y nuevos conocimientos que la ciencia genera se han llegado a considerar como la cultura de nuestro tiempo, una cultura científica. Mas, esto ha implicado una serie de desventajas para el ser humano. Así, por ejemplo, hoy en día, da la impresión de que la sociedad se ha vuelto dependiente de este acervo de saberes y esta dependencia ha ido alejándonos del camino mediante el cual buscábamos significado a nuestra vida.

De la misma manera, la fotografía *post mortem* ha pasado al plano de esta cultura científica. En el plano más simple, sirve para aprender, aunque sea un pequeño fragmento de la historia. Nuevamente nos encontramos con que se le quiere dar la función de recuerdo. El museo, el archivo pasan a ser herramientas que perpetúan una visión científica de la fotografía *post mortem*. ¿En dónde quedó, entonces, su intención primaria, su intención de *Vida*? ¿Qué se buscaba con la fotografía *post mortem*? Probablemente, la respuesta a estas preguntas se haya perdido, sobre todo porque las personas que las tomaron, o que las mandaron a tomar ya no están presentes para contar su testimonio. Además, siguiendo una interrogante que se había planteado anteriormente, se puede

aventurar una reflexión. ¿Cómo vivir la muerte? Es probable que la respuesta a esta pregunta deba ser tan individualizada como la huella digital que poseemos.

Profundizaré un poco más en esta reflexión. Las maneras en que la gente reacciona ante la muerte son variadas: dolor, miedo, angustia, *shock*, tristeza, negación... entre las más comunes. Esto se debe, probablemente al hecho de que no poseemos mayor conocimiento sobre ella. Sin embargo, la cultura se ha encargado de sistematizar estos enfrentamientos ante la muerte. Un claro ejemplo de ello se ha propuesto ya en el capítulo primero, donde se citó un fragmento de Beasley (1958) en que describía la manera en que las personas lloraban a sus muertos en una comunidad indígena. Una vez citado este fragmento, introduje un pie de página donde me preguntaba ¿cómo nos sentiríamos hoy en día si alguien llegase a ver cómo sufrimos la pérdida de un ser querido y lo describiera tal y como lo hizo Beasley? Probablemente la respuesta sea: homogenizados, metidos en un saco común que se llama cultura.

La fotografía *post mortem* fue una manera de recordar y de sobrellevar el duelo dice la cultura, pero tal vez hubo algo más. Tal vez esa rebeldía de que se habló antes, esa rebeldía ante lo que la cultura pretende que hagamos con nuestros muertos: abandonarlos. De todas maneras, la fotografía ayuda a conservar, en imagen, algo que ya no es o que ya no está, contrariando al paso del tiempo y volviéndolo eterno. La fotografía *post mortem* es, entonces, un vivir; uno que cada quien puede experimentar a su manera.

Resulta necesario, en este punto, aclarar la idea de *Vida*, para comprender cómo es que la cultura parece estar impidiéndonos vivir a plenitud. Tomaré, para esto, dos ideas. La primera dice que “una vida que se niega a sí misma, la auto negación de la vida: tal es el acontecimiento crucial que determina a la cultura moderna como pura cultura científica.” (Henry 2006, 94). La segunda, por otra parte, dice que:

Esto, que *el saber que hace posible la acción y las reglas ya no es el saber de la vida sino el de la ciencia*: tal es la Revolución radical que ha venido a subvertir la humanidad del hombre, haciendo planear sobre su esencia la más grave amenaza que sufre desde el comienzo de los tiempos. (Henry 2006, 76)

De acuerdo con estas ideas, la vida del ser humano se habría convertido en algo artificial y estaría llena de necesidades que, en realidad, *habrían podido* ser prescindibles. Necesidades que, por cierto, han sido creadas a la par y debido a los avances científicos.

Recalcaré el hecho de que utilicé el condicional perfecto en el verbo *poder* hace pocos renglones. Esto se debe a que la sociedad pareciera no tener ya esa posibilidad de

prescindir de ciertos saberes científicos, pues se quedaría en gran medida inutilizada ante la naturaleza que le rodea.

De la misma manera, recalco la mención de una vida artificial, siempre que se considere la vida como se ha definido antes: “Es lo que todo el mundo sabe al ser es que somos” (Henry 2006, 20). El problema se presenta cuando todo el mundo deja de ser por sí mismo aquello que es, y pasa a ser aquello que la ciencia determina que sea o pasa a depender de las herramientas que esta crea. Esta es la barbarie propia de nuestro tiempo. “La nueva barbarie, cuyo saber específico y triunfante paga el precio más elevado, la ocultación por parte del hombre de su ser propio” (Henry 2006, 106). La ciencia termina, así, ocultando la esencia del ser humano, por lo tanto, es la barbarie que niega la cultura y, por lo tanto, la Vida.

Ahora bien, tampoco pretendo decir que estas ideas son nuevas o que corresponden únicamente a la humanidad en su estado actual -siglos XX y XXI, que corresponden con los autores mencionados hasta el momento, siendo el más antiguo de ellos, Freud-. Sino que hay que considerar también que, desde tiempos pasados, se ha determinado que la ciencia es una suerte de problema para la sociedad. Así, por ejemplo, Friedrich Nietzsche (2000, 27), ya en el tercer cuarto del siglo XIX, en su primer libro escrito menciona:

Y la ciencia misma, nuestra ciencia - sí, ¿qué significa en general, vista como síntoma de vida, toda ciencia? ¿Para qué, peor aún, de dónde - toda ciencia? ¿Cómo? ¿Acaso es el cientificismo nada más que un miedo al pesimismo y una escapatoria frente a él? ¿Una defensa sutil obligada contra la verdad? ¿Y hablando en términos morales, algo así como cobardía y falsedad? ¿Hablando en términos no-morales, una astucia? Oh Sócrates, Sócrates, ¿fue ése acaso tu secreto? Oh ironista misterioso, ¿fue ésa acaso tu - ironía?- -

En este sentido, la ciencia no pasaría de ser un conjunto de herramientas e instituciones que permiten evitar el sufrimiento humano o, dicho de otra manera, que permiten la comodidad del ser humano, dándole a la vida humana significados que pretenden ser predeterminados, alejándolo así de su propia naturaleza, de su propio descubrimiento de sí mismo. He de recalcar que Nietzsche menciona a Sócrates al tratar a la ciencia como un punto de fuga de la sociedad. Bien es conocido que Sócrates plantea la idea de que es el reconocimiento de la propia ignorancia lo que hace que el ser humano se plantee la búsqueda del saber. Este sería el impulso para que el ser humano no solo se conozca a sí mismo, sino que busque su formación y quizá la de la sociedad. Esto

constituiría un auténtico saber, más no el saber de la ciencia que, repito, ha hecho de gran parte de la humanidad, seres repetitivos, memorísticos, pero sin criticidad al serlo.

He de aclarar, entonces, a la luz de estas ideas, que la fotografía *post mortem* se encuentra entre una lucha de poderes entre lo que se ha determinado como cultura y como barbarie. Esta última, por su parte, pretende relegar, mediante una especie de imposición científica, a estas imágenes al plano de productos utilitarios, mientras que la cultura, en su más pura concepción trataría de dejarla libre para que cada quien la experimente en la medida en que le sea posible y necesario, para que así cada persona enriquezca su vida y, a la vez, enriquezca a la sociedad.

En *El malestar en la barbarie* de Mires, hay una idea que se apega casi con precisión a lo que se busca plantear en este momento, que dice: “La autonomía del Yo es sólo una ilusión de la modernidad. Somos como aquel jinete que al ser preguntado hacia donde cabalga con tanta prisa, responde: «No sé: pregúntale a mi caballo».” (Mires 1998, 16). En la misma situación podría encontrarse el ser humano si se le hiciera la siguiente pregunta: ¿hacia dónde nos dirigimos como sociedad? No sé, pregúntele a la ciencia.

Ahora bien, esta idea ya se había mencionado en apartados anteriores al citar a Freud (2010, 31) cuando aseveraba que la cultura era “la suma de las producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones de los hombres entre sí”. Como consecuencia de esta reflexión se puede considerar que Freud terminó por confundir las consecuencias de la ciencia (sus producciones e instituciones) con la cultura o, quizá, simplemente estaba considerando lo que Henry llamó la cultura científica. Cualquiera que haya sido la situación, se puede concluir que no es una idea nueva, sino que proviene de pensadores provenientes de distintas épocas, en que otros paradigmas reinaban.

## **8. ¿Cultura o civilización?**

En el tiempo en el que propuse el plan de tesis del presente trabajo de investigación, no faltaron quienes, entre compañeros de clase y profesores, con curiosidad, me preguntaban: “¿por qué usas el concepto de cultura y no el de civilización?”. Entiendo que esta pregunta se realizaba en la medida en que es muy común que los conceptos de civilización y barbarie fueran propuestos, por varios estudios y autores reconocidos en el mundo de las ciencias sociales, como conceptos antagonistas.

Sin embargo, en el camino de reflexiones, me encontré con que la perspectiva es distinta a la que se presenta en esta tesis.

Así, por ejemplo, uno de los textos más comunes tanto en mis clases de pregrado como en las de posgrado fue *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* de Domingo Faustino Sarmiento. Si bien en este texto se trata la idea de civilización como sinónimo de cultura, pareciera que se considera a la cultura como un conjunto de rasgos propios del comportamiento educado de una persona o una sociedad. Es decir, la cultura se limitaría al buen uso de la moral al comportarse y lo primero que venía a mi mente al pensar en ello era la idea de un *Manual de Carreño* y, por lo tanto, la idea de dividir: alta cultura, cultura popular y barbarie. Mientras que, por otro lado, la barbarie pasa a ser un rasgo de salvajismo, tal y como se propuso en un primer momento, un rasgo que, si bien se plantea como antagonista a la civilización, no contempla la perspectiva propuesta en la presente investigación y mucho menos se apega al análisis de las fotografías *post mortem* tomadas como objetos de estudio.

Pareciera que, de acuerdo con lo planteado en esta investigación, el término civilización fuese considerado como una consecuencia de lo que llamamos cultura, dado que la cultura sería el conjunto de actos que, mediante diversos recursos, transforma la vida. Mientras que el estado en que se encuentre la vida en un determinado espacio y tiempo es lo que llamaríamos civilización.

Ahora bien, podría realizarse una aproximación al concepto de civilización desde otros autores, como por ejemplo Norbert Elías que, según lo resume Mires (1998, 54), se plantearía así:

El punto de partida de Elías es el mismo de Freud, a saber, que el proceso de civilización (para Freud cultura) se realiza mediante el control, religioso y moral, sobre los «afectos» (pulsiones en Freud). De este modo, el concepto de civilización -y por ende, su antinomia, el de barbarie- es puramente formal ya que la vida humana supone siempre, en sus más diversas fases, el esfuerzo colectivo e individual por obtener ese tipo de control (Elías, 1995, tomo 1, p. VII). Las formas en que 'ese control se lleva a cabo, y los «afectos» que intentan ser mantenidos al margen de esa construcción historicista llamada «civilización» son factores que permiten realizar esas separaciones a veces tan arbitrarias entre lo que es civilizado y lo que no lo es. Civilización, cultura, barbarie, incluso salvajismo, no serían conceptos que aluden a realidades «fijas», pues el proceso de civilización es fundamentalmente eso: un proceso, y por tanto imposible de ser definido como si fuera un hecho o una cosa «determinada». La civilización no es un estadio de la vida humana; es la vida humana misma.

Considerando estos planteamientos, se podría llegar a decir que, efectivamente, civilización y cultura son dos conceptos sinónimos. Sin embargo, lo que Mires plantea al

concluir su reflexión sobre Freud y Elías es que los conceptos de cultura y barbarie desde estos dos autores son puramente formales, es decir, carecerían de esencia o de practicidad, por lo que resulta necesario pensar, al menos a la cultura, como un proceso llamado *vida*. En este sentido, es Mires quien se acercaría a lo planteado junto con Henry, antes que el mismo Freud. Sin embargo, no se puede dejar de lado de dónde vienen sus ideas. Es por esta razón que en los apartados anteriores se ha intentado conciliar las ideas de Freud y las de Henry, para poder llegar a una conceptualización convergente, que permita una definición adecuada para estar estudio.

Ahora bien, se ha puesto un ejemplo para demostrar que sí que era posible llegar a plantear los conceptos de civilización y barbarie como eje de este trabajo. Sin embargo, me he percatado que son un dúo de palabras que hoy en día constituyen una frase y, como tal, manifiestan una idea completa con solo mencionarlas. Idea que no es la de este trabajo. Confieso que yo mismo tenía esa idea preconcebida antes de iniciar la investigación, es por eso que me he convencido de que fue la mejor decisión el haber considerado el término cultura, antes que el de civilización.



## Capítulo tercero

### La cultura y la barbarie en la visualidad

*'Cause I need to watch things die  
From a distance  
Vicariously, I live while the whole world dies  
You all need it too, don't lie.  
(Tool, Vicarious)*

#### 1. Sobre la construcción de la mirada

“Una imagen dice más que mil palabras” comenta la gente cuando se refiere a la importancia comunicativa de lo que es visible a los ojos. Es impresionante darse cuenta cuán dependiente es la humanidad de las imágenes, que, incluso, si alguien no tuviese más que cuatro paredes, un piso y un techo para ver, podría imaginar algo exterior a ese entorno. Para demostrar esto, basta con pensar en qué sucede cuando una persona lee una novela. No mira nada más que signos, pero en su mente se pueden recrear las situaciones y personajes sobre los que lee, aunque estos sean ficticios. Además, si se considera que dos personas leen la misma novela, no se puede asegurar que las dos imaginen el contenido de la misma manera. Aún más, si dos personas viesen la misma escena de una película, pintura, fotografía o presenciasen una situación en el mismo momento y lugar, resulta difícil asegurar si las dos van a coincidir en sus apreciaciones.

Si se toman en cuenta los dos casos mencionados -el de la novela y el de los materiales visuales como película, pintura, fotografía-, se puede decir que, en la primera situación, es la imaginación propia de cada individuo la que juega el papel principal y que adentrarse en el estudio de esta resultaría en algo indeterminado. Sin embargo, en el segundo escenario, en que existen objetos o situaciones reales y que no dependen de la idealización de los mismos para existir (si se parte de un punto de vista materialista), se da pie al estudio de una problemática comunicativa y cultural.

Esta problemática se puede entender en tres pasos. El primero necesita de la física para explicarse. Si la luz (que es el elemento que hace posible la imagen) es siempre la misma, ¿cómo se podría determinar que las personas vean cosas *distintas* e interpreten cosas diferentes? La física diría, a través de la teoría de la relatividad general, que tiempo y espacio deben modificarse para permitir que la luz viaje a una velocidad constante, es decir, que la velocidad de la luz es y debe ser siempre la misma, para los observadores,

bajo cualquier circunstancia. Sin embargo, si el entorno se modifica y se pone a un par de observadores en movimiento, en direcciones distintas, estos podrían asegurar que la luz se traslada también a una velocidad diferente –aunque la realidad no sea así–.

Ahora bien, el segundo paso consiste en contextualizar el mencionado ejemplo de la física en el campo de lo social. Para ello, se debe agregar el hecho de que no solo el entorno y la temporalidad deben modificarse para que la imagen se logre interpretar de diferentes maneras, sino que el observador, en sí, debe encontrarse determinado por una psicología o un mundo interior, en general, distinto en cada persona; sin olvidar que ese mundo interior también puede estar condicionado por su entorno social. Aquí es en donde ingresa el primer marco de la problemática mencionada: la comunicación, ya que el entendimiento de una imagen está determinado por el correcto funcionamiento de la comunicación. Sin el proceso comunicativo nadie podría dar a entender lo que una imagen quiere decir, o, en el mejor de los casos, cada persona podría entender algo, pero no se sabría qué<sup>8</sup>. Es así como nace la inquietud acerca de esta temática: la imagen y su significado: ¿Qué es la fotografía *post mortem*?

El tercer momento lo ocupa el entendimiento de la memoria en relación con lo que asumimos como imagen, debido a que las imágenes no son siempre reales y, aun las que sí lo son, como ya se ha dicho antes, no provocan que todos entendamos lo mismo al interactuar con ellas, provocándose así un problema dentro del plano de la cultura ¿cómo encontrar el significado de la vida si todos la entendemos de maneras diferentes?

Comencemos así a reflexionar sobre cada una de las preguntas e ideas que se han dejado sin respuesta en los capítulos anteriores. Conocemos que la memoria es una aptitud que permite al ser humano evocar sucesos, personas, cosas que hayan tenido, en alguna manera, presencia ante nosotros en algún momento de nuestras vidas. Paul Ricoeur (2002, 25) lo plantea de la siguiente manera: “el recuerdo implica la presencia de una cosa que está ausente”. En este pensamiento se puede comenzar a concebir una idea sobre el origen de la imagen y entender que esta no viene sino a través de la mente. Más adelante el autor manifiesta que esta paradoja de la memoria se ve agravada por la diferenciación implícita que se debe hacer entre el pasado y la imaginación, puesto que “nuestros recuerdos se presentan en forma de imágenes” (25), lo que a su vez implica “conducir la memoria al terreno de la imaginación, con el consiguiente riesgo de caer en lo imaginario, lo irreal,

---

<sup>8</sup> Es importante notar la diferencia entre dar a entender y entender. En el primer caso el papel principal lo jugaría el emisor, en el segundo, el receptor comunicativo.

lo virtual” (25). Esto implicaría un problema si se entiende a la fotografía *post mortem* como un objeto que permite la memoria.

El problema comenzaría al mencionar que este afán de refrescar o acudir a la memoria, obedece a un miedo. Esta idea se puede obtener mediante una simple deducción: si las personas necesitan algo que les ayude a recordar es porque piensan o saben que lo pueden o lo van a olvidar -en los casos de las fotografías de este estudio sería el miedo a olvidar a un ser querido, o un asesinato de interés público, o la dureza de la ley, o los logros de una conquista; por lo tanto, la cámara fotográfica nacería entonces como una manera de luchar contra la idea de olvido, de desaparición, de muerte. Sería la consecuencia de un miedo a olvidar o a morir. El problema se complementa cuando se considera que el ánimo de recordar mediante una fotografía podría perdurar en la medida en que las personas que sintieron ese miedo a olvidar se encuentren lo suficientemente lúcidas o se encuentren con vida para que el recuerdo se perciba como tal. Caso contrario, estas fotografías cambiarían su objetivo, ya que terminarían siendo piezas de exposición o conocimiento, como se puede observar en las galerías, en los museos o en los archivos fotográficos de una nación. Prueba de esto es el mismo archivo fotográfico del cual fueron tomadas las imágenes para este estudio.

Es necesario conocer que las fotografías *post mortem*, al menos las que fueron solicitadas por un ser querido, como las figuras 8 a la 13, se capturaban y pasaban a ser parte de un álbum familiar. Vásquez (2014, 471) lo documenta de la siguiente manera:

La fotografía post mórtem viene a cubrir, de forma genérica, varios propósitos socioculturales, de entre los que destaca su capacidad de consuelo para con los afligidos. La imagen se convertía, así, en un objeto de gran valor por su carácter documental y representativo ya que, además de como recuerdo en un álbum fotográfico, servía también como elemento a compartir entre los familiares que no habían estado presentes en el funeral, erigiéndose en testigo notarial de los detalles del deceso del ser querido.

Como se puede notar, no solo el álbum familiar, un documento de gran intimidad, formaba parte de esta práctica, sino que también parecía constituir un acto de comunicación. Sin embargo, todos estos motivantes para capturar estas fotografías desaparecían una vez que las personas implicadas dejaban este mundo, provocando el traslado de estas producciones a lugares donde se los trata como documentos públicos. El mismo Vásquez (2014, 470) menciona que:

Muchas de estas producciones son descontextualizadas en su proceso de investigación y pierden su significado inicial, lo que genera, en el mejor de los casos, un nuevo sentido

ligado ya no a la remembranza del representado sino a la conservación de una iconografía de la historia de la fotografía.

Como ya se ha dicho, las fotografías pasan a ser documentos tratados desde la perspectiva de la ciencia, que hemos definido como centro de la barbarie de nuestro tiempo.

Estas ideas también se pueden sustentar con Hans Belting (2007, 74), cuando menciona que “nuestras propias imágenes son perecederas en la misma medida en que nuestros cuerpos lo son, y por ello se distinguen de las imágenes que se materializan en el mundo exterior. Al mismo tiempo, permanecen almacenadas en nosotros el tiempo que dura una vida”. Adicional a lo que se ha planteado con Vásquez, Belting distingue entre imágenes propias o interiores, que serían aquellas creadas dentro de nuestras mentes e imágenes exteriores, que serían aquellas que se materializan en algún medio, sea fotografía, pintura, video, etc. En el texto citado se menciona que son las imágenes propias o interiores las que se llegan a perder. Esto tiene sentido al considerar que el recuerdo puede cambiar y que se encuentra, como ya se mencionó con Ricoeur (2002), en los límites de la imaginación. Sin embargo, Belting tampoco deja de lado la interpretación de la imagen exterior, a la que se le puede aplicar la misma lógica, sobre todo porque el autor plantea una radical diferencia entre el cuerpo y la imagen. Para ser más claro con esta idea aplicaré esta perspectiva directamente al análisis de la fotografía *post mortem*.

Cuando una persona sin vida es fotografiada, se pueden considerar dos aspectos de la fotografía resultante. El primero sería el cuerpo que se ha capturado y el segundo sería la imagen como resultado. Así, el cuerpo capturado sería el de Anacleto Narano o el de Gabriel García Moreno o el de un indígena o el de un ser querido; mientras que el resultado o imagen sería la representación de la ley, el poder, el martirio, la vida, la muerte, el amor, etc. En definitiva, el análisis presente no considera como tal al cuerpo, sino a la imagen que resulta de haber capturado ese cuerpo; y es en este punto donde las imágenes son perecederas, ya que pueden ser consideradas o interpretadas de una u otra manera conforme el paso del tiempo y el cambio de paradigmas de pensamiento y entendimiento de la realidad.

Las imágenes, por lo tanto, no pueden hablar por sí solas. Es como si planteara la historia del árbol que cae en el bosque:

Imagina el vasto bosque lleno de árboles altos, algunos de ellos de cientos de años de antigüedad. Uno de ellos, mayor que el resto, ha estado muerto por un tiempo y con el

viento empieza a astillarse y en poco tiempo cae. Pero aquí está el enigma: ¿hará algún ruido al caer si nadie está ahí para oírlo? (BBC World Service 2021)

Una lógica similar se puede aplicar para una imagen: si nadie la ve e interpreta, no sabríamos si dicha imagen representa. Esto conlleva, casi con absoluta necesidad, a que una imagen debe ser consumida y, por lo tanto, es susceptible a los cambios y transformaciones sociales. Esto significa que las imágenes, en algún momento, terminarían por perder su esencia, su naturaleza y, como un complemento, terminarían por obedecer a los cánones antes expuestos de la cultura, creando así, una ambigüedad en su comprensión y en su misma existencia en este mundo.

La fotografía *post mortem*, entonces, resulta ser incierta en lo que significa. Sobre todo, en la actualidad. Ya se han puesto sobre la mesa de análisis las intenciones con que estas imágenes se capturaban y, por lo tanto, lo que significaron en su época. De la misma manera, entonces, por qué no expandir esta mesa para nuevas perspectivas o significados de lo que son para nosotros actualmente.

En este punto, es necesario explicar cuál es la ambigüedad de la que se habla. Desde el pensamiento de Ricoeur se puede decir que, si la memoria se encuentra en los límites entre la realidad y la imaginación, no es de extrañar que la imagen, sea esta una fotografía, una pintura, una escultura, un vídeo pueda encontrarse en los mismos límites, sobre todo si esta imagen representa algo que fue real. El límite entre lo que fue, lo que es y lo que parece ser es algo muy difícil de comprender para el cerebro humano. Para darse cuenta de esto basta, por ejemplo, considerar la cantidad de casos de quienes, utilizando cascos de realidad virtual, se han caído, golpeado, gritado, asustado con lo que sus ojos presenciaban, a pesar de ser advertidos de que lo que habrían de ver no era real.

De manera similar parece actuar el cerebro frente a una fotografía: cuántas personas han experimentado las reacciones químicas que sus cerebros causan al ver la imagen de un ser querido que, en la realidad, ya no existe, murió. Es esa ambigüedad en la comprensión de las imágenes la que por naturaleza está presente en el cerebro humano y es esa misma ambigüedad la que parece explotar la cultura a su favor. La anfibia cultura de la imagen sería la de su naturaleza -quizá desconocida para nosotros- versus lo que *se debe* comprender para enriquecimiento de la sociedad (cultura).

Ahora bien, no faltará quien llegue a pensar que se puede considerar que las fotografías no cambian su naturaleza, su objetivo -el de ser lugares de memoria- una vez que sus usuarios originales ya no cumplan su papel; ya que se puede decir que ahora las

fotografías serían lugares de memoria colectiva, debido a que es una imagen que pasa a formar parte de la historia de una sociedad. Sin embargo, como ya se mencionó, en el momento en que se cambia el objetivo de la imagen, se pierde su naturaleza y se obtiene cultura. Es aquí el punto de encuentro entre los conceptos de cultura y barbarie en estas fotografías: la cultura estaría, permanentemente, tratando de dar sentido, estructura, explicación; estaría, constantemente y gracias a la ciencia, tratando de analizar estas fotografías -fruto del sentir primario de alguien- para enriquecer a la persona o a la sociedad. Sin embargo, esta tarea terminaría por destruir la naturaleza de estas imágenes, cometiendo, así, un acto de barbarie. Para comprender esta reflexión, profundicemos en ideas planteadas desde la perspectiva de lo que hoy en día conocemos como cultura visual.

## **2. La cultura visual y sus actos de barbarie**

El término cultura visual se ha introducido en el mundo de los estudios culturales ya desde hace algún tiempo. La base para que este concepto se haya introducido obedece al cambio de paradigma que la sociedad ha tenido en cuanto a su forma de comunicación o, quizá es mejor decir, a sus medios de comunicación. Giovanni Sartori (1998), por ejemplo, hablaba de un Homo Videns cuando planteaba una manera de entender la comunicación de la sociedad actual desde que la televisión invadió los hogares del mundo. El autor recalca, primero que nada, que la sociedad sufrió un cambio de paradigma hacia la visualidad, desde la expansión de la televisión dentro de los hogares del mundo. Si se trae esta idea a tiempos más cercanos al nuestro, las redes sociales, por ejemplo, que se encuentran entre los medios de transmisión de información más grandes de esta época, han provocado un cambio similar al que propone Sartori en el paradigma comunicativo de la sociedad: toda la información ha pasado a depender de la mirada.

En segundo lugar, el autor plantea que, desde este cambio de paradigma en la manera de comunicar y como una consecuencia, el ser humano perdió gran parte de su capacidad de cognición; es decir, que las personas cada vez eran menos capaces de realizar, por ejemplo, abstracciones; es decir, existe una degeneración en las capacidades humanas de razonamiento. Es en este punto donde se puede realizar la primera conexión entre lo visual y la cultura y barbarie propuestas en el capítulo dos de este trabajo:

En todo estado de regresión social es posible reconocer, detrás de la evidencia de los caracteres del estancamiento y de la decadencia, la violencia del deliberado rechazo de la vida de ser sí misma.

Lo propio de la barbarie de Occidente y lo que le confiere su poder formidable es que este rechazo se ha realizado, no contra todas las formas de cultura, sino en el interior de una de entre ellas, la del saber (Henry 2006, 189)

Había propuesto ya, principalmente desde Henry (2006), pero también desde Freud (2010) y Mires (1998), que hoy en día se vive una cultura científica, en la que el ser humano pone las esperanzas de entender el mundo y a sí mismo, dejando de lado cada vez más la posibilidad de que cada persona sea la artífice de darle sentido a su propia vida. En esta ocasión, podemos observar cómo Sartori (1998) propone una idea similar al notar que el ser humano está perdiendo su capacidad de abstracción, limitando y enmarcando el desarrollo de su vida y su pensamiento al plano de lo que ve en televisión. En definitiva, la idea que propone Henry (2006) en el texto transcrito es que el saber de la vida ha quedado determinado, limitado y enmarcado por lo que llamamos cultura y dado que la ciencia y la comunicación visual van de la mano, no importaría si la llamamos cultura científica y visual. Sea como sea que la llamemos, es ella quien está degenerando la capacidad del ser humano de alcanzar nuevos sentidos para la vida y limitándolo a vivir de la manera que la ciencia y la comunicación visual construyen.

Este es un paso, por demás, peligroso como ya se ha reflexionado. Sin embargo, no se le había agregado el componente visual que ahora se trata. Dentro de este plano, la fotografía *post mortem* no es más que el ejemplo principal de esta postura: una imagen que, en su momento y desde la perspectiva de quien la tomó, o la pidió o la compró tuvo un significado, pero que, desde el punto de vista de la ciencia -social en este caso-, y la comunicación visual se le adjudicó el papel de representación de la ley, el poder, el martirio, la vida, la muerte, el amor, etc. ¿Son estas adjudicaciones correctas?

Belting (2007, 92), por ejemplo, menciona que:

A pesar de todas las disputas por el poder de las imágenes y por el poder sobre la imaginación individual, que se expresaban en el esquema dualista físico-mental o colectivo-personal, a las instituciones se les escapó continuamente el control sobre las imágenes. Era muy difícil mantener bajo control al cuerpo como lugar de las imágenes, no solamente en el sueño y en la visión, sino también en el encuentro con las imágenes oficiales.

Parece ser que de una u otra manera, el análisis de una imagen no puede escaparse de la experiencia, es decir, de cómo, cada persona, vive esa imagen. Comúnmente conocemos esto como subjetividad, sin embargo, dado el significado de cultura que se está considerando en este trabajo, el término subjetividad no termina de empatar, debido a que la interpretación de la imagen no solo es de índole personal, sino también colectiva

y que, la imagen no solo es lo que representa, sino el cuerpo que contiene y donde está contenida, es decir, tiene un componente de mundo exterior.

El conjunto de estos componentes de una imagen es lo que torna en algo sumamente complicado el papel que la cultura científico-visual de nuestra época parece adoptar: ese normar o regular el consumo, interpretación o vivencia de las imágenes.

Ahora bien, la pregunta planteada: ¿Son correctas las adjudicaciones o papeles que la cultura le da a estas imágenes, en este caso, a la fotografía *post mortem*? Para responder a esta pregunta es necesario considerar los aportes de estudiosos de la cultura visual. Así, por ejemplo, Nicholas Mirzoeff (2016, 19) menciona que “una cultura visual es la relación entre lo visible y los nombres que damos a lo visto”. Si se considera esta cita, se puede entender que la cultura visual no es otra cosa sino un acto, en este caso, sería específicamente el acto de dar sentido a lo que vemos. Si consideramos otra perspectiva dentro de las ciencias sociales, como por ejemplo la antropológica de Belting (2007, 14) se llega a algo similar: “Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva”. Esta manera de entender la imagen y la cultura visual en general no se alejan en absoluto de la conceptualización realizada del término cultura en el capítulo dos de este trabajo, cuando se mencionó que cultura eran los actos que, mediante producciones e instituciones, permiten alcanzar formas de realización y de cumplimiento más altas, dando así un significado a la vida.

Sin embargo, si se avanza un poco más dentro del mundo de la cultura visual, se encuentran ideas del mismo Mirzoeff (2016, 19) que pareciera que limitan lo que él había mencionado antes: “la cultura visual incluye las cosas que vemos, el modelo mental de visión que todos tenemos y lo que podemos hacer en consecuencia”. Es aquí donde, nuevamente, se encuentra el problema planteado en esta tesis. Se dice, en primer lugar, que la cultura visual incluye las cosas que vemos: en nuestro caso, la fotografía de un cadáver. Luego, se incluye el modelo mental de visión que todos tenemos, es decir, reglas, normas, caminos prefijados para el entendimiento, mismos caminos que, como ya se ha dicho serían dados por el mundo de la ciencia; en este caso, se nos dice que estas fotografías son un objeto de memoria individual o colectiva. Por último, se incluye lo que podemos hacer en consecuencia: recordar. Al menos así sería una manera de seguir este proceso de ideas planteadas por Mirzoeff, tomando como ejemplo a la fotografía *post mortem*, desde una visión actual. Espero no ser el único que, en este punto, nota una limitación inconsecuente con lo que se busca -actuar, hacer algo en consecuencia-. Se

percibe, una manera limitada de ver estas fotografías, debido a que el acto de recordar se lo está realizando, hoy en día, en la medida en que se quede todo en el pasado. Se asume que ya no existe el cuerpo fotografiado, tampoco las personas que *necesitaron* las fotografías en su momento, por lo tanto, pasan al plano del recuerdo, pero del recuerdo de museo, de archivo fotográfico. Un recuerdo pasivo que, por lo tanto, conllevaría a que no se esté haciendo mayor cosa en consecuencia, deteniendo así el objetivo de la cultura -alcanzar nuevas formas de realización- y, por lo tanto, cayendo en la barbarie.

### 3. La fotografía *post mortem* desde los ojos de la ceguera en la cultura visual

El análisis de imágenes ha supuesto un problema cada vez mayor en un mundo lleno de subjetividades imperfectas; en una sociedad cuyos conocimientos *objetivos* crecen día a día gracias a la ciencia, pero cuya comunicación, también imperfecta distorsiona constantemente. Esta parece ser la barbarie propia de la cultura visual: una cultura que intenta *mirar* el mundo, pero cuyos ojos no pueden ver.

Para comprender esta idea, basta con ponerse en la perspectiva de aquellas personas que, por algún motivo, han perdido el sentido de la vista luego de haber tenido la oportunidad de ver el mundo y siendo conscientes de lo que sus ojos presenciaban por algún tiempo: su universo visual se construye con imaginación. Mirzoeff (2016, 21) mencionaba que "la cultura visual es hoy el estudio de cómo entender el cambio en un mundo demasiado grande para ser visto pero que resulta vital imaginar". Es la misma lógica que aplica para una persona que se transformó en ciega: las imágenes que tiene almacenadas en su memoria son limitadas y no le pueden permitir una comprensión integral del mundo. Esa persona es incapaz de ver el mundo en su totalidad.

De la misma manera, las fotografías tomadas como ejemplo para este estudio no nos permitirían llegar a conclusiones que integren la complejidad de su existencia. Con la fotografía de Anacleto Narano, no se puede simplemente decir que constituye un registro visual histórico o legal, ya que las implicaciones pueden ser mayores: Tal vez hubo hijos, una madre, en definitiva, cualquier allegado a Narano que, al ver la fotografía, haya sentido horror, angustia, desesperación. Tal vez los vecinos de Chimbacalle que lo conocieron quedaron marcados por la relación que demostró tener la ley con la muerte, al descubrir que el Estado que debe protegerlos, también puede llevarlos al sueño eterno si las circunstancias le son favorables. Quizá un fotógrafo vio la oportunidad de probar su cámara con una persona que no se movería ni un milímetro de donde estaba, así no

arruinaría la imagen. Es posible que los encargados del cumplimiento de la ley en la nación hayan querido mostrar la imagen al mundo para, mediante el miedo, ejercer su poder...

De igual manera, se puede hablar de las fotografías de Gabriel García Moreno. No podemos quedarnos con la sola idea de que eran unas imágenes de ámbito noticioso, es decir, para mostrarle al mundo el tan importante acontecimiento que acababa de suscitarse. Tal vez fue el morbo de una persona, el que la llevó a motivar al fotógrafo para que hiciera su trabajo con el cadáver del presidente. Quizá el fotógrafo pensó en conseguir más trabajo si se volvía famoso al atribuirle las imágenes del mandatario macheteado y baleado y, por esa razón, se esmeró en acomodar el cuerpo de García Moreno, antes de capturarlo con su cámara. También pudo haber sucedido que un instinto artístico haya impulsado al fotógrafo a manipular el cadáver para satisfacer su ansia de ver lo bello, incluso en la muerte. Probablemente quien compró las fotografías las llevaba para colección, o para mostrárselas al mundo presumiendo sus viajes y aventuras en países exóticos, o para recordarse cada vez que las viera que él no es un salvaje, sino los *otros*, los que matan presidentes a machetazos. Tal vez las fotografías fueron utilizadas con el afán de demostrar al mundo que García Moreno fue un mártir y que, por lo tanto, merecía ser canonizado...

Es el turno de las fotografías del indígena del oriente ecuatoriano. Es posible que los religiosos hayan querido dejar un registro de su trabajo, para que las autoridades religiosas y políticas mantengan su apoyo a las misiones. También pudo suceder que el registro lo necesitaban los religiosos para su propia constancia y satisfacción ante el trabajo realizado: Dios mío, he civilizado a estos *bárbaros*, estos son mis méritos, llévame a tu gloria. Tal vez solo quisieron demostrar su superioridad en consciencia, moralidad y tecnología al mostrar a los nativos que podían preservar su imagen en un papel y que sus métodos de pensar al ser querido no eran tan primitivos y limitados como los de la mente humana sin más...

Por último, las fotografías que se tomaron de seres queridos. Es inevitable pensar que quizá los familiares que acudieron al estudio fotográfico a solicitar los servicios para una fotografía *post mortem* hayan querido tener un recuerdo de su ser querido. Pero también es posible pensar que lo hicieron por compromiso: porque alguien más lo hizo, porque los demás lo hacen, qué dirán de mí si no lo hago, para encajar. Quizá sucedió que el tener estas fotografías les daba a las personas una sensación de blanqueamiento, es decir, se sabe que la fotografía tenía un costo representativo para personas con escasos

recursos, razón por la que muchas de estas personas no solicitaban los servicios de un fotógrafo sino hasta que no había más remedio: se nos murió, ahora debemos tener una fotografía para ser como los poderosos. Tal vez se dio por moda: yo también quiero ser como los demás, pero lo voy a hacer mejor, señor fotógrafo, tenga la bondad de adornar este cadáver, mostremos al mundo el buen gusto que tengo o la abundancia de riqueza que me destaca; tome, señor fotógrafo una imagen del difunto solo y luego otra conmigo, tal vez algún día la envíe en una postal. Es probable que se haya pensado que es mejor tomarle la fotografía al difunto junto con símbolos religiosos, de esa manera quedará la creencia y satisfacción de que su alma se ha ido con Dios...

Un mundo de posibilidades y, tal vez, ninguna certeza. No me atrevería a asegurar una de estas posibles circunstancias en cada fotografía y tampoco podría estar seguro de descartar alguna. Son tantas las posibilidades que resulta un acto de barbarie querer reducirlas o generalizarlas.

Todas estas presunciones se basan en ideas que varios autores han planteado sobre la fotografía y su uso. Así, por ejemplo, ya se había mencionado con Bourdieu (2003, 148) que “no se fotografía cualquier cosa o, si se quiere, no todo es bueno para ser fotografiado”. Con esto se hace alusión al hecho de que toda fotografía tiene, primero que nada, una intención y, segundo, una cultura sobre sus hombros, sobre todo cuando el mismo autor menciona más adelante que “basta para atestiguar que las opiniones estéticas no se han abandonado a la arbitrariedad, sino que, como la práctica, obedecen a modelos culturales.” (148).

Así mismo, y en referencia a otro tipo de fotografías, que obedecen a un contexto diferente, Cuarterolo (2007, 94) menciona que:

La pretendida objetividad de la imagen de prensa es una utopía. Toda fotografía es siempre una ilustración de un punto de vista y, aunque como vimos, algunas imágenes son simbólicamente menos interesantes que otras, siempre existe por parte del fotógrafo una manipulación de la realidad que captura.

Como se ha mencionado, las hipótesis que se han hecho sobre cada una de las fotografías consideradas para este estudio, en párrafos anteriores, no son un mero capricho o un invento ilógico. Son posibilidades de análisis, debido a que la intención y uso verdadero de estas imágenes se sujeta a distintos análisis con los conceptos tratados en esta investigación.

Finalmente, pareciera que estas ideas arrojadas a la mesa de trabajo ponen a los objetos de estudio en un plano de sensacionalismo. Y, aunque no es la intención, la

pregunta sería: ¿por qué no hacerlo? Cuarterolo (2007, 94), considerando los planteamientos de Roland Barthes sobre la fotografía, propone que “para significar, una fotografía debe, entonces, adoptar una máscara, debe volverse espectáculo”. En este sentido, se puede retornar a la idea de que las imágenes necesitan ser miradas, considerando este acto en todo el sentido y la profundidad que sea necesaria de la palabra “acto”. Es decir, ejercer una acción sobre ellas, una que vaya más allá de lo que los ojos nos permiten, una acción que implique nuestra reflexión e, incluso, nuestra imaginación, que es algo que se tratará más adelante.

#### 4. Un acto de barbarie más: la generalización de las imágenes

El filósofo Nietzsche mencionaba, en su texto titulado *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, que el ser humano ha creado el lenguaje como parte de su acuerdo para vivir gregariamente, pero se preguntaba: “¿qué sucede con esas convenciones del lenguaje? ¿Son quizá productos del conocimiento, del sentido de la verdad? ¿Concuerdan las designaciones y las cosas? ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?” (Nietzsche 1873, 4). A través de estas preguntas el autor reflexiona sobre el origen del lenguaje, su funcionamiento y aplicación en la vida de la sociedad. Para Nietzsche, el lenguaje no tiene una base firme, no tiene un origen objetivo, no puede abarcar a todas las cosas y, como consecuencia, tampoco puede manifestar la verdad.

Ahora, ¿cómo aplicar esta idea en la reflexión de la cultura y la barbarie en la fotografía *post mortem* si decimos que, a diferencia del lenguaje, la imagen sí que tiene un origen objetivo que es la luz y sí proyecta una realidad concreta? Sin embargo, comparemos las ideas que, luego de estas preguntas, propone el filósofo:

¿Qué es una palabra? La reproducción en sonidos articulados de un estímulo nervioso. Pero partiendo del estímulo nervioso inferir además una causa existente fuera de nosotros, es ya el resultado de un uso falso e injustificado del principio de razón. ¿Cómo podríamos decir legítimamente, si la verdad estuviese solamente determinada por la génesis del lenguaje, y si el punto de vista de la certeza fuese también lo único decisivo respecto a las designaciones, cómo, no obstante, podríamos decir legítimamente: la piedra es dura, como si además captásemos lo duro de otra manera y no únicamente como excitación completamente subjetiva! Dividimos las cosas en géneros, designamos al árbol como masculino y a la planta como femenino; ¡qué extrapolaciones tan arbitrarias! ¡A qué altura volamos por encima del canon de la certeza! Hablamos de una serpiente: la designación alude solamente al hecho de retorcerse, podría, por tanto, atribuírsele también al gusano. ¡Qué arbitrariedad en las delimitaciones! ¡Qué parcialidad en las preferencias, unas veces de una propiedad de una cosa, otras veces de otra! Los diferentes idiomas, reunidos y comparados unos a otros, muestran que con las palabras no se llega jamás a la verdad ni a una expresión adecuada pues, de lo contrario, no habría tantos. (Nietzsche 1873, 5)

Nietzsche entiende que las palabras no se parecen a las cosas que designan y tampoco pueden captar su esencia. De esta manera, el lenguaje no pasa de ser un producto de la imaginación del ser humano. Sin embargo, a través de este lenguaje logramos establecer una referencia que, aunque no se acerque a la realidad o a la verdad, nos permite entendernos lo suficiente para vivir en la mayor armonía posible.

Ahora bien, los ejemplos que plantea Nietzsche con las palabras “árbol”, “planta”, “serpiente” y “gusano” invitan a reflexionar en la arbitrariedad que nos permitimos al momento de designar un nombre para las cosas. Esa misma arbitrariedad la experimenté yo en el momento de seleccionar el tema y objetos de estudio para esta tesis. Permítame, estimado lector compartirle mi experiencia.

En el momento en que yo me encontraba en la etapa de planteamiento y planeación de este trabajo de investigación, me encontré con la dificultad de seleccionar mis objetos de estudio. De tantas fotografías *post mortem* en el mundo, pertenecientes a distintos contextos, ¿cuáles elegir? Considerando que una de las reglas básicas al plantear una investigación es la delimitación y tomando en cuenta la facilidad de acceso a la información, me decidí por tomar ejemplares del Ecuador. Tenía claro que se pondrían en juego los conceptos de cultura y barbarie, que pueden abarcar muchos contextos, por lo que no era necesario delimitar la temporalidad de las fotografías -ahora veo la ironía en este proceso-, así como las circunstancias en que fueran capturadas. También tenía claro que no debían ser fotografías que pudieran abarcarse en un solo conjunto, así, por ejemplo, la serie de fotografías que se han llegado a conocer como “Angelitos”, es decir, imágenes que contienen el cadáver de un niño y cuyos ejemplares disponibles, al menos en el Ecuador, corresponden a un solo fotógrafo. De esta manera, terminé por seleccionar fotografías que obedecían a contextos variados, como podrá usted leer y notar en el primer capítulo de esta tesis.

En el camino de investigación, aún como parte del proceso de elaboración del plan de tesis, me encontré con las fotografías de Joel-Peter Witkin, un fotógrafo estadounidense que utilizaba cadáveres o partes de ellos o fabricaba moldes de partes del cuerpo humano para incluirlos en sus creaciones visuales. Si se considera que hasta ese momento yo solo había leído los estudios relacionados con las fotografías *post mortem* de carácter personal, es decir, aquellas que se utilizaban para recordar y sobrellevar el duelo, y si ya el hecho de tomar una foto a un cadáver me parecía algo curioso; el

momento de mi encuentro con la obra de Witkin fue alucinante, tanto así que busqué la manera de incluirlo en mi investigación.



Figura 14. Joel-Peter Witkin, Hombre sin cabeza, 1993.  
Cortesía: Jordi Nopca.

Como se puede observar en la figura 14, la fotografía presenta a un cuerpo masculino, completamente desnudo, pero sin su cabeza. Quizá la noción primaria que se tiene de la fotografía *post mortem* es que debe representar a un cadáver, mas, en su definición, no se ha considerado, por ejemplo, el cómo debe estar este cadáver, si debe estar completo, o si puede estar en estado de descomposición, como sucede, por ejemplo, con las fotografías del mismo Gabriel García Moreno, en su exhumación (figuras 15 y 16). Tal vez no se han considerado ideas que permitirían cruzar el límite de la memoria como papel que deben cumplir este tipo de fotografías -barbarie-.

Los obstáculos que encontré al intentar considerar la obra de Witkin y, por añadidura, los ejemplares correspondientes a García Moreno (figuras 15 y 16) en esta investigación fueron dos. Primero que nada -y lo menciono en el orden en que sucedieron los eventos- que las personas que leían mi plan de tesis, al ver la obra de Witkin, me advertían que eso no era fotografía *post mortem* o que al menos hiciera el ejercicio de preguntarme ¿qué quiero entender como fotografía *post mortem* en mi estudio? Y que, por lo tanto, no era conveniente tomar en cuenta esas imágenes para el análisis.



Figura 15. Restos de Gabriel García Moreno en Monasterio de Santa Catalina, Quito. 1975. Imagen del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.



Figura 16. Restos de Gabriel García Moreno en Monasterio de Santa Catalina, Quito. 1975. Imagen del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.



Figura 17. Joel-Peter Witkin, Rostro de una mujer, 2004. Cortesía: Catherine Edelman Gallery//PUG

Encuentro este primer acontecimiento como un ejemplo de lo mencionado con Nietzsche. He de mencionar que no estuve de acuerdo con lo que me decían las personas

que habían leído mi plan. Sin embargo, es ahora, en medio de mi investigación, que las lecturas me hacen caer en cuenta que intenté generalizar como fotografía *post mortem* a todas aquellas imágenes porque presentaban un cadáver o partes de él. Es necesario que reconozca, en este momento, que aquel pensar aún no me parece equívoco; pero, al menos logro darme cuenta de por qué. La razón es que no tengo otra manera de concebir la fotografía *post mortem*, aun habiendo leído diverso material para la realización de esta investigación. Sé que estoy cayendo en la generalización. Sé que probablemente estoy llamando serpiente a algo que es un gusano, por el simple hecho de que ambos se retuercen. Y digo *probablemente*, porque ¿quién tiene la última palabra? Tal vez no estoy llamando serpiente al gusano, sino que estoy hablando de otro tipo de serpiente que, a pesar de llamarse de la misma manera, goza de una descripción distinta, porque también hay que reconocer que las serpientes existen en distintos colores, comportamientos, formas de alimentarse, tamaños, fuerza, nivel de peligro, etc.

Me he sentido tentado incluso, y siguiendo la misma analogía que estoy realizando de las serpientes con las fotografías utilizadas en esta investigación, a pensar que cada fotografía propuesta es como una serpiente venenosa de clasificación distinta. Pero, el peso del proceso de escritura académica me cae encima y me limita la reflexión, debido a que eso implicaría que cada fotografía necesitaría un análisis individualizado, porque, así como no puedo darle el antídoto correspondiente al veneno de la serpiente A, a una persona que fue mordida por una serpiente B; tampoco podría aplicar el tratamiento y análisis de las causas, implicaciones y consecuencias de la fotografía de Narano, en las fotografías de García Moreno o del Jívaro Naguitiei o de las que fueron tomadas por petición de un ser querido, sin caer en equívocos que pudieran causar la muerte de la imagen, es decir, su incorrecta interpretación, provocando que estas fotografías se desnaturalicen, o sea, que pierdan su verdadera esencia y se queden como piezas de exhibición y admiración pasiva, como detrás de una vitrina -barbarie-.

El segundo obstáculo que me encontré al intentar incluir los ejemplares mencionados en mi trabajo fue cuando leí un texto que me permitía reconsiderar la idea. En él, Olguín (2012) toma en consideración no solo el estilo de fotografías presentado en el primer capítulo de esta tesis, sino que expande su reflexión con fotografías de Witkin y otros autores, que utilizan recursos como el horror y lo grotesco solos o mezclados con elementos que comúnmente se considerarían bellos, como por ejemplo las flores. También toma en cuenta fotografías provenientes de casos de asesinato producidos en las guerras, el sicariato y el narcotráfico.

Fue en este punto cuando renació la esperanza de poder sumergirme, durante mi estudio, con las fotografías de Witkin y otros casos, porque, al fin ¿qué es la fotografía *post mortem* sino una imagen que contiene un cuerpo luego de su muerte? Esta definición fue también dada en el primer capítulo. Pero, ¡cuidado!, estimado lector, no me malinterprete. Esta definición no la di en un inicio con el afán caprichoso de incluir las imágenes mencionadas en este texto. En realidad, yo ya me había resignado a no hacerlo para cuando comencé a escribir, sobre todo porque cuando conversé con nuevos lectores, me hicieron reflexionar ideas bastante similares a las ya expuestas con la analogía de las serpientes venenosas y las fotografías; implicando que tendría que realizar un análisis muy distinto, con diferentes recursos para cada tipo de fotografía, lo que conllevaría a una tesis muy poco delimitada y, por lo tanto, muy extensa.

Sin embargo, siento que la misma cultura visual me acompaña en estos momentos por el camino, no precisamente para ayudarme a emprender un análisis individualizado, sino para hacerme notar que esta generalización de las palabras, propuesta por Nietzsche, también se aplica en el mundo de las imágenes con los siguientes problemas, implicaciones y reclamos.

Mirzoeff (2016, 18) aclara dos ideas. La primera es que “montamos un mundo a partir de diversas piezas, asumiendo que lo que vemos es coherente y que además equivale a la realidad, hasta que descubrimos que no es así.” Esta idea la propone el autor considerando el caso de la imagen del planeta Tierra conocida como *Canica azul*. En esta imagen se puede observar al planeta en su *totalidad*, sin embargo, la palabra “totalidad” adquiere un nuevo sentido si se conoce la forma en que esta fotografía fue creada.



Figura 18. Canica Azul. 2012.  
Imagen de la NASA.

Se conoce que hay varias perspectivas fotográficas de la Tierra, pero estas imágenes son, en realidad, un mosaico. Es decir que pareciera que vemos una sola fotografía, pero, en realidad, estamos presenciando un conjunto de fotografías que, unidas, forman la imagen del planeta entero. Esa misma es la idea que ahora tengo de la fotografía *post mortem*: un conjunto de imágenes que nos permiten, como humanidad, tratar de entender una realidad en su totalidad. La realidad de la muerte y de la vida, de la violencia, del morbo, del orgullo y la vanidad, de la búsqueda de la belleza y el arte. Un conjunto de realidades que no deberían obedecer únicamente a la idea de la memoria, sino, más bien, de su peligroso límite, que es la imaginación.

La segunda idea que plantea Mirzoeff (2016, 17) tiene que ver con este punto y, con un poco de reflexión, nos plantea una posible solución al problema: “parece que la visión implica algo más que estar en un lugar para verlo”. Es precisamente la imaginación a la que se hace referencia. Al hecho de que, a partir de lo que se nos presente, podamos mentalmente recrear quién capturo esa imagen, qué pensaba mientras lo hizo, qué es lo que capturó, qué quiere decirnos esa imagen. Las respuestas pueden apegarse a la verdad, pero también pueden ser inciertas, falaces, irreales, pero nos permitirían expandir el mundo de nuestras ideas para dejar de lado esa generalización tan limitante, esa barbarie que nos estanca, nos vuelve conformistas, nos deja sin criterio, ni criticidad.

## **5. El malestar en la cultura visual**

La barbarie ha sido propuesta y aplicada al mundo de la imagen como un sistema en el que esta es percibida de acuerdo con criterios que, aparentemente, limitan o estancan su comprensión. En el caso de la fotografía *post mortem*, esta ha sido reconocida, generalmente y por varios estudios, como una imagen que, cual herramienta de la cultura, ayuda con la debilidad que tiene la memoria: su limitada duración o el mismo olvido. Sin embargo, en el capítulo segundo de este trabajo, se ha propuesto un análisis de las fotografías que ha decantado en la misma comprensión de los conceptos de barbarie y de cultura. Se ha reflexionado sobre la violencia y el salvajismo, sobre la otredad, sobre la búsqueda de la estética y también la búsqueda de la comprensión de la muerte. Todas estas ideas han permitido tener una mirada que no solo se enfoca en el recuerdo o la memoria, sino que tratan de rebasarlas.

Adicional a esto, en un breve intento por encontrar nuevas maneras de entender estas fotografías, en el tercer capítulo de este trabajo de investigación, se han propuesto

cuatro párrafos en los que se ha mirado distintas posibilidades de análisis de cada tipo de fotografía planteado en el primer capítulo. Así, la fotografía de un ciudadano de casi nula trascendencia pública, pero en conflicto con el Estado; luego, la de un personaje reconocido social y políticamente a nivel nacional e internacional y cuya trascendencia aún permanece; más tarde, la de un individuo también desconocido, pero que anuncia un cambio de paradigma cultural en un espacio y tiempo determinados; por último, la de varios cuerpos conocidos o desconocidos, con o sin trascendencia de carácter público, pero cuyos familiares decidieron plasmar en una fotografía.

Como se puede notar, todas estas fotografías obedecen a contextos diferentes, lo que implica que pueden tener objetivos distintos y pueden expresar verdades abismalmente distantes, pero comparten el detalle de que albergan un cadáver, es decir, algo que, por esencia, fue, que se ubica y se queda en un pasado, que ya no tiene posibilidad de avanzar, razón por la que se entiende el apego de los estudios al concepto de memoria para analizarlas. Sin embargo, luego de haber propuesto los conceptos de cultura y barbarie para tratar estas imágenes, entendiendo, en breves palabras a la cultura como un símbolo de progreso y con la vista puesta en la realización del ser humano; y a la barbarie como su opuesto, es decir, su limitación y estancamiento, no me ha quedado otra opción que pensar en esta perspectiva del recuerdo como un acto de barbarie cuando se trata de entender estas fotografías. Esto se debe a que, al relegar estas imágenes al plano del recuerdo, se las vuelve unas imágenes pasivas en el sentido de que no provocan más reacción que la repetición mental de algo que ya fue y que no tiene posibilidad de ser.

Ante esta situación, cabe preguntarse: ¿no se puede hacer nada más? ¿Estamos tan limitados por el paso del tiempo que las fotografías no pueden hacer más que recordarnos que el tiempo pasa, que todo muere y que es irre recuperable? Pareciera que la humanidad, con una herramienta tan poderosa como su razón, acompañada de la imaginación, se rinde ante la muerte "pues la negación de la cultura no es la naturaleza sino la muerte." (Mires 1998, 39) es decir, el final de las cosas, el olvido, porque, a pesar de tener una fotografía que nos permita recordar, no sabemos qué es lo que debemos recordar.

La idea de la pasividad de la mirada como barbarie también fue tratada por Henry (2006, 79) cuando menciona que:

Desde el comienzo de la era industrial y como el simple efecto del reemplazamiento progresivo de la "fuerza de trabajo" por energías naturales, era posible presentir la reducción de la actividad de los trabajadores a un trabajo de vigilancia, el cual significa

la atrofia de la casi totalidad de las potencialidades subjetivas del individuo vivo y por ello un malestar y una insatisfacción creciente.

Es menester integrar esta información con las propuestas de Freud (2010) y Mires (1998). Ambos proponen la existencia de un malestar en la sociedad. Freud propone ese malestar en medio de la cultura; Mires, en cambio, lo encuentra en medio de la barbarie. No es de extrañar que el malestar pueda encontrarse donde nos propongamos buscarlo. En esta ocasión, se encontraría en la cultura visual, como consecuencia de la misma mirada, de esa mirada pasiva, que se limita al trabajo de vigilancia, atrofiando así las potencialidades subjetivas, que podríamos llamar imaginación y su consecuente acción sobre la realidad. En definitiva, el malestar que se genera en el individuo y en la sociedad está siendo causado por la barbarie propuesta hasta el momento, la barbarie del estancamiento, del no progreso, de la no realización. La barbarie mediante la ciencia, velada por sus buenas intenciones, ha generado con sus creaciones, aquellas herramientas que ha creado para que la cultura pueda facilitarse para el ser humano, pero que, quizá sin saberlo, lo inutiliza en cierta medida al hacerlo dependiente de ellas, creando a la vez su propia barbarie. La barbarie de nuestros tiempos, la cultura vivida por las herramientas antes que por nosotros mismos.

Mirar a la fotografía *post mortem* desde la memoria, sin mayor función que el recuerdo, la deja en el mismo plano. Belting (2007, 84-5), desde su punto de vista antropológico, propone una idea similar al mencionar que:

la memoria colectiva de una cultura, de cuya tradición extraemos nuestras imágenes, reconoce su cuerpo técnico en la memoria institucional de los archivos y los aparatos. Pero este fondo técnico estaría muerto, de no ser mantenido con vida por la imaginación colectiva. También las culturas se renuevan por medio del olvido al igual que por medio del recuerdo en el que se transforman.

El autor menciona que la sociedad se transforma en un recuerdo, pero quizá la situación ideal sería que el recuerdo se transforme, se desarrolle dentro de la cultura, por medio de esa imaginación que también menciona el autor, para que no se cree ese malestar del ver. Ahora bien, ¿cómo se puede lograr esa transformación del recuerdo? Quizá todo deba partir de cómo *vemos* las cosas.

## 6. Hacia un cambio en la manera de ver

Hasta el momento pareciera que nuestra manera de ver no supera la pasividad. Ya se ha dicho que las fotografías presentadas en este trabajo se encontraron en archivos fotográficos. El solo hecho de que se encuentren en un archivo ya deja entender que su uso se determina, hoy en día, en la medida en que alguien llegue a buscarlas en un lugar dedicado a guardarlas antes que a exponerlas o darlas a conocer. Ahora, si consideramos el uso que se les dio en su tiempo, claramente pudo haber sido más variado, tal y como se expuso brevemente en páginas anteriores.

Sin embargo, el tiempo desde el que se habla, es hoy. El paradigma desde donde estas fotografías convierten nuestras miradas en pasivas es el de la cultura visual, por lo tanto, el trabajo de la cultura, en general, debería ser actuar en función de esas fotografías, una clara posibilidad puede ser dejarlas de una sola vez en el olvido, cosa que no ha sucedido; la otra sería motivar una acción que permita una mirada distinta. Ahora bien, esta no es una motivación nueva. Nietzsche (2000, 52) ya la había propuesto cuando escribió que lo que se necesita es:

Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, [ni de las imágenes] sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros.

Si bien, al momento de plantear esta idea, Nietzsche hablaba del lenguaje; la realidad de las imágenes no se aleja, por esa razón las incluí en la cita. La visualidad también debería construirse desde todos los sentidos y percepciones propias del ser humano, no solamente desde sus ojos. Sobre todo, porque mirar es un acto que, de una u otra manera, es atravesado por la imaginación y esta se nutre de todos los sentidos que poseemos.

Con respecto a esta idea se puede considerar lo que Henry (2006, 139) propone

*Las creaciones de la cultura en todos sus dominios son formas de acción proporcionales a nuestra relación patética con el ser, capaces de expresarla, de crecer con ella y así de acrecentar a su vez. Tales creaciones no designan de ninguna manera obras, las grandes obras del arte o de la cultura en general o incluso objetos llamados culturales. Son los caminos abiertos a una subjetividad en la medida en que ésta realiza en ella, por su operación propia, uno de los modos esenciales de su relación patética con el ser. La cultura es el conjunto de estos caminos abiertos y ofrecidos.*

Es así como se debería considerar al objeto de este estudio, la fotografía *post mortem*, como una posibilidad más de encontrar distintos senderos para el pensamiento, para el sentir, para expresar. Jugándonos ese conformismo que nos brinda lo establecido, para lograr nuevas maneras de actuar en la vida.

En definitiva, las fotografías *post mortem* presentadas en este trabajo no tienen respuestas limitadas para mí, sino un mundo de posibilidades conceptuales y fenomenológicas que pueden aparecer conforme las busquemos. A lo largo de este estudio he ido comprendiendo que la cultura debe mantener su objetivo, debemos crear, construir, cambiar, destruir, reconstruir y, al fin, crecer, aunque no estemos seguros de hacia dónde vamos, al menos estaremos seguros de que no viviremos en el aburrimiento absoluto. ¿O sí?

He llegado a comprender que la barbarie de hoy en día, no se relaciona con la violencia o la falta de razón, sino con el estancamiento. Aquel estancamiento que causa la imposición de normas que reducen o impiden la creatividad, que dificultan o restringen el *ver* nuevas formas, nuevos procesos; que impiden, cuando sea necesario, destruir, reconstruir y resignificar ideas amparados en el miedo al cambio, a la misma extinción o a las normas.

Por último, con todo lo mencionado, he llegado a pensar que, si hoy en día vivimos una cultura, probablemente, la mayoría del tiempo sea la cultura de la barbarie.



## Conclusiones

La mirada de la sociedad sobre la imagen *post mortem* ha estado presente desde hace mucho tiempo, y ha pasado por representarse en pinturas, esculturas, arquitectura, fotografías, etc. Estos actos, que tuvieron sus propios objetivos conforme el tiempo y lugar en que se llevaron a cabo, dejaron una huella en la historia de la humanidad. Esa huella fue precisamente el objeto que quedó, es decir, la imagen que ahora estudiamos.

Con el paso del tiempo, los paradigmas que rigen a la sociedad han cambiado y, por lo tanto, las interpretaciones que se le pueden dar a estas imágenes también han ido cambiando, desde un *memento mori*, hasta una ayuda para sobrellevar el dolor del duelo. Sin embargo, si se consideran los estudios realizados con respecto a las imágenes mortuorias se encuentra un común denominador que es la memoria. Varios estudios mencionan que la fotografía *post mortem* tuvo, en el momento que fue tomada y tiene, en los estudios actuales, el objetivo de recordar. En un principio, según mencionan los textos, se recordaba para paliar el dolor que se sentía al perder a un ser querido; luego, se recuerda a la manera de un registro, como son los archivos fotográficos.

Sin embargo, se ha podido notar que no todas las fotografías obedecían a estos entornos de análisis, sino que parecían significar algo más. Para encontrar respuestas fue necesario plantear perspectivas distintas que, sin olvidar las bases propuestas por otros estudios, perfilaban miradas que condujeron a nuevas reflexiones. Estas nuevas miradas ampliaron las bases de los estudios sobre la fotografía *post mortem*, con dos conceptos principales que son la cultura y la barbarie.

Con el análisis de estos conceptos se ha logrado comprender que la sociedad se encuentra en la búsqueda de algo que podría llamarse progreso, realización, felicidad, comodidad, etc. Para ello, la misma sociedad, en ese proceso de lograr aquello que busca y con el fin de ayudarse a lograrlo, ha creado formas de vivir y herramientas que, si bien han pretendido ayudar en el proceso, en cierta medida también lo han estado estancando. A ese vivir con un objetivo y a ese caminar para lograrlo lo entendimos como cultura. Mientras que a ese estancamiento u obstaculización lo entendimos como barbarie.

Al poner sobre la mesa de análisis a estos conceptos junto con la fotografía *post mortem* se descubrió que las posibilidades de comprender estas imágenes eran variadas, es decir, que el recuerdo no era el único eje sobre el cual giraban estas producciones

visuales, sino que a través de ellas se podía llegar a estudiar a la misma sociedad y sus problemáticas.

La interacción de los conceptos de cultura y barbarie en el análisis de la fotografía *post mortem* permitió comprender que la cultura busca actuar, vivir estas fotografías. Es decir, darles un sentido, para hacerlas funcionar en favor del crecimiento de la sociedad. Por otro lado, la barbarie parece quererlas en la pasividad, intocables, las relega al plano del recuerdo pasivo, es decir, el recuerdo que no genera nuevas vivencias, sino que solo las deja como parte de la historia de la humanidad, pero como una historia que un estudiante se aprende de memoria, sin entender qué puede hacer con ella en su presente.

En medio de esta lucha entre estos dos conceptos, aparece la cultura visual, principalmente en forma de comunicación. Una rama de la cultura que entiende que las imágenes son agentes en la sociedad y que nuestra mirada debe interactuar de maneras diversas con estas imágenes para generar nuevos sentidos y buscar nuevas formas de ver el mundo. Sin embargo, a la par, también se ha ido desarrollado la barbarie visual que es, nuevamente, una mirada pasiva, estancada en considerar a las imágenes como meras herramientas que extienden nuestra capacidad de recordar.

La propuesta frente a esta problemática es romper las barreras de la pasividad, de las normas que nos dictan cómo *ver*, para lograr una mirada activa, que no solamente dependa del sentido de la vista, sino que sea una mirada con todo nuestro cuerpo y nuestra mente, que permita expandir nuestra imaginación para lograr encontrar nuevos caminos para vivir.

La propuesta es que las fotografías *post mortem* no se queden en los archivos, sino que se utilicen para construir criticidad, creatividad, madurez. Y no solo las fotografías de muertos, sino toda imagen que pudiera surgir como producto de nuestro caminar por la vida.

## Obras citadas

- Ariès, Philippe. 2007. *Morir en Occidente: Desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Astudillo, Diana, y Jhoana Cruz. 2013. “Muertitos: dos miradas en diálogo”. En *Trascámara*, 187–98. Quito: Plataforma\_SUR.
- Ayala, Enrique, ed. 2019. *El poder y la muerte, crímenes políticos en el Ecuador 1830-1859*. Quito: Dinediciones.
- BBC World Service. 2021. “¿Hace ruido un árbol al caer si nadie está ahí para escucharlo? La respuesta de la ciencia y la filosofía”. *BBC News Mundo*. 2 de mayo de 2021. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-56780694>.
- Beasley, David. 1958. “Notas sobre un funeral Huambisa (Jivaroano)”. *Revista Peruana de Cultura*.
- Belting, Hans. 2007. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.
- Castro-Gómez, Santiago, ed. 2000. *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Santafé de Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Cazeneuve, Jean. 1979. *Sociología del rito*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Chiriboga, Lucía. 2005. *El retrato iluminado: fotografía y república en el siglo XIX*. Quito: Museo de la Ciudad.
- Cruz Lichet, Virginia de la. 2013. *El retrato y la muerte: La tradición de la fotografía “post mortem” en España*. Madrid: Tempora.
- Cuarterolo, Andrea. 2006. “La muerte ilustre. Fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata”. En *Imagen de la muerte: Segundo Congreso Latinoamericano de Ciencias Sociales y Humanidades (Mérida, Yucatán, 13-17 de marzo)*, editado por David Rodríguez Quispe y Limbergh Herrera, 83–105. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Cunillera, María. 2005. “¿Quién se come a quién?: Metáforas del canibalismo en el arte del siglo XX”. *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, 199–236.
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Ecuador. 1837. *Código Penal del Ecuador*.

- Estrabón. s/f. “Geografía”. *Anarkasis*. 15 de agosto de 2022. <http://www.anarkasis.net/Estrabon-geografia/libro14.htm>.
- Freud, Sigmund. 2010. *El malestar en la cultura*. Biblioteca libre OMEGALFA.
- Freund, Gisèle. 1993. *La fotografía como documento social*. México: Gustavo Gili.
- García Canclini, Néstor. 1989. *Las culturas populares en el capitalismo*. 4.<sup>a</sup> ed. México: Editorial Patria S.A.
- Goetschel, Ana María. 2018. “Los debates sobre la pena de muerte en Ecuador, 1857-1896”. *Procesos: Revista ecuatoriana de historia* (47): 11–32.
- Gomezjurado, Severo. 1961. *Vida de García Moreno*. Quito: La Prensa Católica.
- . 1971. *Vida de García Moreno*, vol. X. Quito: Editorial Don Bosco.
- Gondra Aguirre, Ander, y Gorka López de Munain. 2013. *Imagen y muerte*. Barcelona: Sans Soleil.
- Guerra, Diego Fernando. 2010. “Con la muerte en el álbum: la fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX”. *Trace* 58: 103–12.
- Harris, Marvin. 2007. *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Barcelona: Crítica.
- Henry, Michel. 2006. *La barbarie*. 2.<sup>a</sup> ed. Madrid: Caparrós Editores.
- Herrera, Limbergh, y David Rodríguez, eds. 2007. *Imagen de la muerte: Segundo Congreso Latinoamericano de Ciencias Sociales y Humanidades (Mérida, Yucatán, 13-17 de marzo de 2006)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Herrero Uribe. 2006. “¿Qué es la vida? ¿La ciencia, se atreve a definirla?” *Diálogos Revista Electrónica de Historia* 7 (1): 1–35.
- Jösch, Andrea, y César Scotti. 2005. *Cerrado por duelo: Fotografía y muerte*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Magalli, José María. 1896. *Los jívaros*. Sarriá: Tipografía y librería salesianas.
- Mires, Fernando. 1998. *El malestar en la barbarie*. Venezuela: Nueva Sociedad.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual*. Buenos Aires: Paidós.
- Montaigne, Michel de. 2014. “Los caníbales”. En *Los ensayos*, Edición digital según la edición de 1595 de Marie de Gournay, 297–314. Oxobuco.
- Morin, Edgar. 2006. *Breve historia de la barbarie en Occidente*. Buenos Aires: Paidós.
- National Geographic. 2017. “Las ‘canicas azules’ de la NASA: imágenes de la Tierra desde 1972 hasta hoy”. *National Geographic*. 28 de febrero de 2017.

- <https://www.nationalgeographic.es/espacio/las-canicas-azules-de-la-nasa-imagenes-de-la-tierra-desde-1972-hasta-hoy>.
- Nietzsche, Friedrich. 1873. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. *La caverna de Platón*. 1873.  
<https://www.lacavernadepaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf>.
- . 2000. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Olguín, Salvador. 2012. “Beyond horror: taking pictures of the dead in Mexico”. *Revista Sans Soleil - Estudios de la imagen* (4): 182–95.
- Padilla, Rosa Inés. 2014. “Cuando se muere la carne el alma se queda oscura: fotografía post mortem infantil en la ciudad de Loja (1925-1930)”. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Pagnota, Chiara. 2018. “La exposición misional vaticana de 1925, los misioneros salesianos y la representación del oriente ecuatoriano”. *Procesos: Revista ecuatoriana de historia* (47): 59–88.
- Ricoeur, Paul. 2002. *¿Por qué recordar?* S.l.: Ediciones Granica S.A.
- Rojas-Mix, Miguel. 2006. *El imaginario: Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Ruby, Jay. 1995. *Secure the Shadow Death and Photography in America*. Cambridge: The MIT Press.
- Sánchez, Luis Ángel. 2006. “Martirologio, etnología y espectáculo: la Exposición Misional Española de Barcelona (1929-1930)”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (56): 63–102.
- Sartori, Giovanni. 1998. *Homo Videns: La sociedad teledirigida*. Madrid: S.A. Taurus.
- Silva, Armando. 1990. “Las imágenes: ¿nos hablan?” *Signo y pensamiento* (16): 47–70.
- . 1997. *Imaginarios urbanos: cultura y comunicación urbana*. Santa Fe de Bogotá: Tercer Mundo.
- Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Sontag, Susan, y Aurelio Major. 2004. *Ante el dolor de los demás*. México: Santillana.
- Stoker, Bram. 2010. *Drácula*. Madrid: Valdemar.
- Storey, John. 2002. *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro.
- Vásquez, José. 2014. “La fotografía como documento sociocultural a finales del siglo XIX: Nadar y el retrato post mórtem”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXIX (2): 467–86. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2014.02.010>.

Williams, Raymond. 2003. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*.  
Buenos Aires: Nueva Visión.