



Estudios de Literatura Colombiana

ISSN: 0123-4412

revistaelc@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Cimadevilla, Pilar María

La fotografía y el herbario como formas de representación en Los derrotados de Pablo

Montoya

Estudios de Literatura Colombiana, núm. 41, julio-diciembre, 2017, pp. 91-105

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498354040007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

LA FOTOGRAFÍA Y EL HERBARIO COMO FORMAS DE REPRESENTACIÓN EN *LOS DERROTADOS* DE PABLO MONTOYA *

PHOTOGRAPHY AND HERBARIUM AS FORMS OF REPRESENTATION
IN *LOS DERROTADOS* BY PABLO MONTOYA

PILAR MARÍA CIMADEVILLA
pilar_cimadevilla@yahoo.com.ar
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

RECIBIDO (13.06.2016) – APROBADO (30.02.2017)
DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N41A06

Resumen: La propuesta de este trabajo consiste en analizar, en primer lugar, la manera en que la fotografía se implanta dentro de *Los derrotados*, tanto a partir de la referencia explícita a imágenes fotográficas, así como también a partir de una reflexión teórica sobre los alcances del medio técnico. En segundo lugar, interesa estudiar el herbario como uno de los dispositivos que, años antes de la invención de la fotografía, dejaba ver el gran problema de la representación que recorre los estudios teóricos sobre la imagen desde el siglo XIX hasta hoy. Por último, se analizarán los vínculos entre las imágenes, el herbario y el género biográfico.

Palabras clave: fotografía, biografía, representación, herbario, ékphrasis, Pablo Montoya.

Abstract: The aim of this article is to analyze in first place the way in which photography is inserted into *Los Derrotados*, by means of both an explicit reference to photographic images as well as a theoretical reflection on the scope of this technical medium. Secondly, we are interested in studying the role of the herbarium as one of the devices which, before the invention of photography, has revealed the major problem of representation across theoretical studies on image since the 19th century up to date. Finally, we are going to explore the ties among the image, the herbarium and the biographical genre.

Keywords: photography, biography, representation, herbarium, ekphrasis, Pablo Montoya.

* Cómo citar este artículo: Cimadevilla, P. M. (2017). La fotografía y el herbario como formas de representación en *Los derrotados* de Pablo Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana* 41, pp. 91-105. DOI: 10.17533/udea.elc.n41a06

Introducción

Los derrotados es una novela compuesta por un tejido de historias que, aunque distantes temporalmente, se tensionan y entrelazan a partir de personajes que reflexionan y viven el paisaje, la violencia y el amor. La novela se abre *in media res* y presenta a Francisco José de Caldas como el inminente protagonista. No obstante, pocas páginas después, el relato del desempeño del estudioso naturalista y su destino tras la reconquista de la Nueva Granada por parte del ejército realista a principios del XIX se cruza con la descripción de la génesis de la misma novela. El narrador, autor implícito, comenta el origen del libro que el lector tiene entre sus manos a partir de la reconstrucción del primer encuentro con el posible editor del texto. Finalizado el segundo capítulo, la novela, que parecía proponer un viaje pendular entre las peripecias de Caldas en la primera década del 1800 y el relato de la configuración del propio texto aproximadamente doscientos años después, se abre e incluye dentro de la trama una serie de personajes que, ubicados a finales del siglo XX, representan uno de los movimientos guerrilleros colombianos. Es así como, gracias al hallazgo de una serie de cartas que Santiago Hernández le había enviado a Pedro Cadavid (el escritor) en 1983, se le agrega a *Los derrotados* un nuevo escenario.

Sin embargo, la complejidad que en un principio presenta la novela de Montoya cede a lo largo de los capítulos. Si bien las tres historias se cruzan inicialmente en la escena en la que el narrador revisa su archivo personal y encuentra, junto a sus apuntes sobre Caldas, las cartas enviadas por Santiago Hernández, también puede observarse cierta coincidencia en la sensibilidad a partir de la que cada uno de los personajes intenta comprender y salvarse de la violencia del mundo. Porque si Caldas, segundos antes de ser capturado, detiene su huida para observar las orquídeas que encuentra en el camino —“Hay varias orquídeas que [...] supone de la familia de las *masdevallias* [...] las observa durante algunos segundos. Toma distancia. Se acerca. Las mira desde diferentes perspectivas” (Montoya, 2012, p. 12)—, Santiago Hernández, por su parte, les enseña a sus amigos sobre especies de árboles y, además, una vez instalado en el monte con sus compañeros del EPL, forja vínculos a partir de su fascinación por las plantas. La naturaleza seduce y acapara el interés de los personajes, incitándolos a detenerse en la contemplación de árboles y plantas en los momentos menos esperados. La mirada aparece entonces como el ejercicio que, desde la primera frase que abre el texto —“Caldas pasa de la perplejidad al terror. Desde la ventana ve la llegada de los soldados” (Mon-

toya, 2012, p. 11)—, retoman una y otra vez cada uno de los personajes. La preponderancia del sentido de la vista que figura en estas primeras páginas adelanta también, de algún modo, las teorizaciones sobre la imagen que aparecerán más adelante a propósito del personaje Andrés Ramírez.

Con respecto a las imágenes textuales y materiales que a lo largo de los veinticinco capítulos de *Los derrotados* emergen mediante el recurso de la écfrasis, este trabajo se propone analizar, en primer lugar, la manera en que la fotografía se implanta dentro del relato, tanto a partir de la referencia explícita a imágenes fotográficas, como también a partir de una reflexión teórica sobre los alcances del medio técnico. En segundo lugar, y en relación con lo primero, se estudiará el herbario como uno de los dispositivos que, años antes de la invención de la fotografía, planteaba ya la necesidad de aprehender lo real y, junto con ello, dejaba ver el gran problema de la representación que recorre los estudios teóricos sobre la imagen desde el siglo XIX hasta la actualidad. Por último, se observará cómo el catálogo de imágenes fotográficas tomadas por el personaje Ramírez y el proyecto del herbario de Caldas se vinculan con el enigma que abre la novela: ¿es posible escribir una biografía?

La fotografía

Con Andrés Ramírez, uno de los amigos del escritor de la época del Liceo, ingresa una vez más la fotografía a la obra de Montoya. El narrador describe los primeros pasos del personaje como fotógrafo y hace hincapié en su compulsión por capturar imágenes:

Andrés Ramírez, quien a la sazón andaba con una cámara Kodak que se había ganado en una rifa, no paraba de tomar fotos. Fotografiaba a los compañeros y a los profesores. Fotografiaba los patios en recreo o vacíos. Fotografiaba los pasillos desde diversos ángulos. Fotografiaba las filas que hacían los estudiantes para entrar a la cafetería, a la piscina, a la biblioteca (Montoya, 2012, p. 59).

Más adelante, y en consonancia con las fotos tomadas por el protagonista del cuento “El salto” (Montoya, 2010, pp. 19-31), Andrés empieza a percibir la naturaleza, la luz y las formas. Es así como poco a poco el fotógrafo *amateur* abandona el impulso frenético por reproducirlo todo y comienza a seleccionar críticamente los fragmentos de mundo que desea imprimir en sus instantáneas. No obstante, en estos primeros capítulos la fotografía aparece como mera reproducción, como testigo fiel de los acontecimientos capturados. De ahí el conflicto que experimenta Ramírez en una asamblea estudiantil:

Le preguntaron para qué estaba tomando esas fotos. Andrés levantó los hombros con desdén. Cosas mías, dijo. ¿Para quién trabajás?, insistieron ellos. Para mí, nomás, contestó Andrés [...] El Gordo González, que en ese momento hablaba por micrófono, preguntó qué sucedía. La asamblea se interrumpió. [...] Utilizando un tono benévolo, pero sin soslayar la autoridad que le daba su poder, opinó que era mejor no seguir con las fotografías. [...] Santiago, de pronto, le puso la mano en el hombro a Andrés. Me da pena con vos, dijo, pero tenés que entregar los negativos de las fotos que tomaste ayer (Montoya, 2012, pp. 60-61).

La imagen fotográfica, tal como figura en estos fragmentos, funciona como prueba de lo real. El temor de los militantes frente a las instantáneas de Ramírez se vincula, sin lugar a dudas, al poder técnico de la fotografía, porque, como dice Roland Barthes, “nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado ahí” (2008, pp. 135-136). No obstante, en el capítulo 8 Montoya abre una serie de interrogantes que problematizan las funciones y las propiedades del medio fotográfico. El apartado comienza con la siguiente afirmación: “El miliciano del cerro Muriano era falso” (Montoya, 2012, p. 102). El narrador se está refiriendo ahora a la famosa fotografía tomada por Robert Capa en 1936 en la que “un hombre suspendido en el aire, suelta su arma mientras recibe un balazo fascista en la cabeza” (p. 102). La inclusión de esta imagen, lejos de ser azarosa, complejiza la mirada sobre el medio fotográfico, e ingresa dentro de la trama de la novela la pregunta acerca de la presunta objetividad de la fotografía.

Frente a las diferentes versiones sobre la veracidad o la falsedad de la foto de Capa, reflexiona Ramírez a través de la voz del narrador:

Se podía decir que Capa no era el autor de la fotografía más espectacular de la guerra civil española, y que su imagen falsificaba la realidad. Lo cierto, en todo caso, era que ella producía una serie de sentimientos encontrados: la belleza de la muerte cuando ocurre en una guerra donde los vencidos suscitan mayor simpatía que los vencedores; la muerte en una batalla, esa cosa horrible para unos, digna para otros, como fenómeno estético (Montoya, 2012, p. 102).

Ciertamente, en la cita encontramos respuesta a la pregunta sobre la capacidad mimética o representativa de la fotografía: no puede definirse, y tampoco importa, si la imagen de Capa es verdadera o falsa; lo que cautiva al espectador no es el carácter real de la escena sino la exaltación “de sentimientos encontrados” (p. 102). En relación con esto, Philippe Dubois (2008) señala en *El acto fotográfico* tres momentos dentro de los estudios sobre el medio técnico. Mientras que las primeras reflexiones teóricas sobre la fotografía, menciona Dubois, la consideraban únicamente como un “análogo

objetivo de lo real” (pp. 23-31), avanzado el siglo xx la idea de mimesis fue dejada de lado y los estudiosos de la imagen redefinieron la fotografía como “transformación de lo real” (pp. 34-43). Por último, en una tercera instancia, la imagen fotográfica comenzó a ser considerada no ya como transformación, sino como “huella de un real” (pp. 43-51):

Los index (o índices) son signos que mantienen o mantuvieron en un momento determinado del tiempo, con su referente (su causa), una relación de conexión real, de contigüidad [...] La fotografía, por su principio constitutivo [...] se relaciona muy significativamente con signos tales como el humo (indicio de fuego), la sombra (proyectada), el polvo (depósito del tiempo), la cicatriz (marca de una herida), el esperma (residuo del goce), las ruinas (vestigios de lo que fue), etc. (p. 56).

No obstante, la particularidad de la fotografía (a diferencia de los signos mencionados más arriba —humo, polvo, sombra, etcétera—) es el estado de latencia entre la imagen capturada por el obturador y la imagen revelada. Existe, entonces, dice Dubois, un desfase temporal entre el objeto y su imagen, que convierte a toda fotografía en imagen fluctuante:

[...] en una foto, yo sé que lo que veo efectivamente estuvo ahí, y sin embargo jamás puedo verificarlo realmente, sólo puedo dudar, sólo puedo decirme que tal vez no fuera así. [...] Allí donde el index venía a marcar un efecto de certeza, de plenitud, de convergencia, el principio de distancia viene a marcar un efecto de conmoción, de desfase, de hiancia (p. 89).

Como puede verse, la cita de *Los derrotados* sobre la imagen de Capa retoma en varios sentidos las consideraciones de Dubois. Si, por un lado, frente a la imposibilidad de resolver el enigma sobre la pretendida falsedad de la imagen de la Guerra Civil española, el narrador suspende el interrogante quitándole peso de ese modo al problema de lo real, por el otro, advierte que lo que fascina de la instantánea es la certeza de saber que el fotógrafo estuvo efectivamente frente al referente (soldado/actor) que protagoniza la imagen: “Robert Capa había estado ahí, pensaba Ramírez, cuando volvía a ver la fotografía del miliciano caído en combate. Había estado en medio de balas, controlando la muerte, o quizás empujado hacia ella por ese mismo miedo. Eso era lo importante” (Montoya, 2012, p. 130). La foto que, en tanto index, aparece en este capítulo de *Los derrotados* trasciende la idea del reflejo fotográfico para convertirse en huella de los acontecimientos representados.

Pero, los fragmentos citados del capítulo 8 también entablan relación con otras líneas teóricas sobre imagen y estética. La coexistencia entre muerte y belleza que figura en la foto de Capa agrega a las preguntas iniciales sobre

la fotografía una nueva serie de interrogantes que hacen hincapié, ya no en las características que definen al medio fotográfico, sino en los diversos usos de las instantáneas y sus límites éticos y estéticos: ¿es posible representar el horror? ¿Puede una imagen estética transformar políticamente la realidad?

Andrés Ramírez había comenzado su carrera profesional trabajando como fotógrafo en eventos sociales. Más tarde llevó sus imágenes al diario *El Mundo*, y allí, en poco tiempo, se convirtió en uno de los reporteros fotográficos “más fúnebres de la ciudad” (Montoya, 2012, p. 106). Gracias a este trabajo y a su vínculo con Ospina, Ramírez comenzó a preguntarse por el destino de sus propias imágenes.

Ramírez fotografiaba el paisaje de los hechos, los protagonistas vivos y una que otra toma panorámica de los que ya no estaban, para luego mirarle, desde diversos ángulos, las facetas a eso que se llamaba “víctimas de la violencia”. Lo primero que pensó fue en la necesidad de imprimir esas caras que parecían separarse de la vida desde una férrea sujeción al dolor. Sabía que dejarlos en el limbo de los negativos era someterlos a un olvido escabroso. Pero imprimirlos, mostrárselos a la gente, significaba caer en otro peligro: que las miradas se acostumbraran a esos hombres y mujeres sin nombre, y pensarán que las fotografías eran extraordinarias y familiares (p. 108).

Ante la disyuntiva de mostrar u ocultar las imágenes de rostros heridos que día a día había capturado en diferentes escenas violentas, Ramírez decide armar un “Catálogo de muertos” para mostrarlo únicamente a amigos en contextos determinados (p. 111). Trece de estas imágenes son las que aparecen reconstruidas por el narrador en el capítulo 17. Ordenadas cronológicamente y ubicadas en tiempo y espacio, las instantáneas del fotógrafo emergen entre las palabras que configuran el relato y muestran una mirada sensible y particular sobre los padecimientos del pueblo colombiano.

El conjunto de fotos está compuesto por retratos, paisajes y planos cerrados que dejan ver objetos o fragmentos de cuerpos. Sin embargo, a pesar de tratarse de imágenes del horror, estas fotos eluden los modos convencionales y explícitos de representar la violencia. En efecto, todos los retratos frontales que figuran dentro del conjunto separan al espectador de los ojos de las víctimas:

Esta fotografía muestra a Picuca. [...] ¿Cuántas balas cuelgan de los hombros de Picuca? Las suficientes como para matar a cien guerrilleros, o a cien defensores de los derechos humanos, a cien opositores del Presidente. Picuca ha bajado la cabeza con timidez repentina. Pero la foto ha captado con claridad lo que dice su balaca; vencer o morir (Montoya, 2012, p. 221).

Al mantener oculta la mirada de las víctimas, o al “decapitarlas” según el estudio crítico de Vanegas (2016), los retratos obligan al espectador/lector a reconstruir el contexto a partir de ciertos gestos corporales de los modelos, los elementos del escenario y algunos objetos centrales (un ataúd, una cicatriz, armas, por ejemplo). Por otro lado, se observan dentro del corpus de imágenes algunas tomas abiertas que muestran “paisajes de guerra”: “En la fotografía, el caserío ha sido arrasado por una suerte de vendaval. Los habitantes no se ven por ningún lado. [...] Sólo hay un hombre y una mula que atraviesan las ruinas de El Aro” (p. 219). Como se observa en estos fragmentos, las fotos evitan mostrar en forma explícita las masacres y crueldades de los ataques militares que sí aparecen, en cambio, en los relatos del narrador. Por último, existen dos imágenes que dan cuenta de los enfrentamientos colombianos a partir de objetos o cuerpos que operan como metáforas de la catástrofe:

Lo que le interesa, más bien, es fotografiar al hombre en su condición universal, aunque ese hombre es indudablemente colombiano. Esa criatura indefensa, que sufre atropellos en pueblos y ciudades por parte de los militares de uno y otro bando. Para demostrar tal situación Ramírez ha tomado esta fotografía. [...] Se trata de un espejo roto en pedazos [...] el espejo está tirado en el suelo. Varias balas, que parecen cuscas de cigarrillos aceradas, lo rodean. La tierra de Juradó, como el espejo, está agrietada. En los pedazos del espejo, como en la tierra, no hay ningún reflejo (p. 226).

El velo con el que el fotógrafo parece cubrir sus imágenes dialoga a lo largo de todo el capítulo con las descripciones explícitas sobre las masacres que se construyen en el texto —así como también con el apartado “El exterminio” de *Tríptico de la infamia* (Montoya, 2014, pp. 279-300)—.¹ Porque, si bien para nombrar la guerra el narrador la convierte por momentos en humano, monstruo o bestia, sus descripciones producen un efecto de *shock* en los lectores:

Esa tarde, cuenta Leidy, sale de su casa a comprar algo. Quiere unos aretes, un collarcito de fantasía, que ha visto en una vitrina en el parque de Bello. Baja por una acera y desde la otra la detienen tres milicianos. [...] La meten a la camioneta. Dentro, la golpean. Más tarde llegan a una casa. [...] Cada uno la monta varias veces. La golpean. La injurian. Leidy pierde el conocimiento. Cuando despierta, todo el cuerpo

¹ El narrador describe también a partir del recurso de la écfrasis una serie de grabados de Théodore de Bry inspirados en la *Brevisima relación de la destrucción de las Indias* de Bartolomé de las Casas. De todos modos, si bien ambos capítulos presentan similitudes (están dedicados exclusivamente a la descripción de un conjunto de imágenes que se suceden al modo de un álbum), existen ciertas distancias que merecerían un estudio que sobrepasa los alcances de este trabajo.

le duele. Le han herido las nalgas, los senos, la frente, las piernas. [...] Y, poco a poco, va distinguiendo de dónde brota el dolor más agudo. Entre las brumas de la conciencia que le va llegando, se mira el antebrazo y lee las letras rojas (Montoya, 2012, pp. 240-241).

El contrapunto entre las referencias frontales del narrador sobre estos hechos de violencia y la mirada sugerente, a partir de la cual Ramírez imprime esos mismos acontecimientos en sus instantáneas, se cruza con el eje medular del gran libro de Susan Sontag (2003), *Ante el dolor de los demás*, que a su vez es nombrado en el mismo capítulo de la novela de Montoya. En dicha obra, la autora describe la misma foto de Capa mencionada en *Los derrotados* como la imagen más célebre realizada durante la Guerra Civil española. Del mismo modo en que, tal como se vio, el narrador de la novela que nos convoca apela al problema de la presunta falsedad de la imagen de Capa, Sontag refiere: “Lo significativo de ‘Muerte de un soldado republicano’ es que es un momento real captado de modo fortuito; pierde todo valor si el soldado que se desploma resulta que estaba actuando ante la cámara de Capa” (p. 67). De todos modos, continúa Sontag, no pueden considerarse como “auténticas” solo aquellas imágenes “resultantes de que el fotógrafo se encuentre en las proximidades, con el obturador abierto, justo en el momento preciso” (p. 68). A propósito del trabajo de fotógrafos como Capa, Friedrich —también citado en la novela— y otros, la autora analiza el vínculo entre fotografía y muerte, y explica cómo, al emanciparse la cámara del trípode, la fotografía “cobró una inmediatez y una autoridad mayor que la de cualquier relato verbal en cuanto a su transmisión de la horrible fabricación en serie de la muerte” (p. 34).

Ramírez y Sontag presentan inquietudes acerca del modo en que las imágenes de la guerra y el horror deben ser expuestas. Sin embargo, mientras que el personaje fotógrafo duda sobre los límites éticos y estéticos a partir de los cuales encuadrar y definir imágenes como las de Capa —“Ahora bien, hablar de paisaje en fotografías de guerra es emplear un concepto incómodo” (Montoya, 2012, p. 109)—, Sontag, por su parte, afirma que “el paisaje de la devastación sigue siendo paisaje” (2003, p. 134), que en toda ruina hay belleza y el arte transforma lo que toca. La autora da, en ese punto, un paso más en su argumentación y señala que las imágenes que muestran sin tapujos las miserias de la sociedad deben “perseguirnos”, ya que son ellas las que nos dicen: “Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer” (p. 134). El ejercicio de la mirada, en tanto acción, puede acarrear, según Sontag, una

metamorfosis. No existe, por lo tanto, distancia entre mirar el sufrimiento de lejos o mirarlo de cerca sin la mediación de la imagen.

Si bien *Ante el dolor de los demás* aparece mencionado casi inadvertidamente en la novela de Montoya, cabe destacar que, tal como se observó en el análisis realizado, son numerosos los puntos de contacto entre las teorizaciones sobre la fotografía esbozadas en *Los derrotados* y las reflexiones de Sontag (2003). Pero, además, la lectura del libro de la ensayista estadounidense arroja luz sobre los interrogantes acerca del problema del cruce entre ética y estética en las imágenes sobre el horror que presenta el narrador de la novela. El temor y las dudas que le genera a Ramírez la exposición de su propia producción fotográfica parecen encontrar respuesta en las palabras de Sontag. Es importante que circulen fotografías que registren la violencia del mundo porque son, justamente, esas imágenes las que nos invitan “a prestar atención, a reflexionar, a aprender, a examinar las racionalizaciones que sobre el sufrimiento de las masas nos ofrecen los poderes establecidos” (p. 136).

El herbario

Tal como se adelantó en las primeras páginas de este trabajo, la novela de Montoya se abre con la historia de Francisco José de Caldas horas antes de ser capturado en Paispamba por el ejército realista. En los capítulos iniciales, el narrador nos cuenta la vida del personaje desde sus primeras experiencias infantiles hasta convertirse en el científico que acompañará a José Celestino Mutis en la Expedición Botánica financiada por la Corona de España. Si bien la figura de Caldas dentro de la novela podría ser estudiada desde diferentes puntos de vista, nos interesa aquí detenernos en la materialidad y también en los interrogantes que giran alrededor de la construcción de su herbario.

Luego del relato sobre la infancia del naturalista, el narrador describe el encuentro entre Caldas, Aimé Bonpland y Alexander von Humboldt. A primera vista, el joven científico siente empatía por la mirada lánguida de Bonpland, a diferencia de lo que le ocurre con Humboldt, quien le trae una clara “sensación de desconfianza” (Montoya, 2012, p. 89). A pesar de que esas impresiones van menguando gracias a los halagos que Caldas recibe de parte del admirado maestro alemán, el encuentro termina de un modo angustiante e inesperado. En la hacienda de Chillo los recibe Carlos Montúfar, hijo del Marqués de Selva Alegre, quien seduce a Humboldt con su sola presencia. Sin perder tiempo, Montúfar se propone como el acompañante que el estudioso podría necesitar para su próxima expedición. La decisión de Humboldt

indigna a Caldas y lo sumerge en un estado de angustia hasta que finalmente encuentra un nuevo rumbo para su trabajo. El naturalista le comenta a Mutis el nuevo recorrido que emprenderá para continuar con sus estudios: viajará de Quito hasta Santa Fe, y en el camino

[...] recogerá todos los vegetales que encuentre, los dibujará, trazará sus esqueletos y detallará sus características. Se compromete, además, a medir los montes, los ríos y los valles. Observará los solsticios y los eclipses de luna. Promete verlo todo, cada detalle, cada rasgo de la naturaleza (Montoya, 2012, p. 101).

Esta voluntad por representar y aprehender el mundo entero encuentra fundamento en el análisis sobre la historia natural que hace Michel Foucault en el quinto capítulo de su clásico e iluminador libro *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. En este capítulo, “Clasificar”, Foucault observa que en el siglo XVII y XVIII se amplían las “ciencias de la vida” (2007, pp. 126-163). Se le otorga, entonces, a partir de la emergencia de un conjunto de perfeccionamientos técnicos (como por ejemplo la invención del microscopio) y de todo un renovado aparato filosófico y científico, un espacio privilegiado a la observación. El teórico francés rastrea cómo fue abordado este proceso por los historiadores, y encuentra que las historias que describen este período hacen hincapié en diversos y desordenados puntos de atención: el interés económico por la agricultura, la curiosidad por las plantas y los animales exóticos, los viajes de exploración e investigación. Pero los historiadores reconstruyen en sus relatos las dos principales líneas teóricas de la época: la oposición entre los que creen en la inmovilidad de la naturaleza (Tournefort, Linneo) y los que la definen como plástica y transformadora (Buffon, Bonnet, Diderot). En este marco es importante, continúa Foucault, que el estudioso tenga en cuenta que en el siglo XVII aún no existía la biología tal como se la entiende en la actualidad. Lo único que sí existía, en cambio, “eran seres vivientes que aparecían a través de la reja del saber constituida por la historia natural” (p. 128). A lo largo de todo el siglo XVI y parte también del XVII,

[...] hacer la historia de una planta o de un animal era lo mismo que decir cuáles son sus elementos o sus órganos, qué semejanzas se le pueden encontrar, las virtudes que se le prestan, las leyendas e historias en las que ha estado mezclado, los blasones en los que figura, los medicamentos que se fabrican con su sustancia, los alimentos que proporciona, lo que los antiguos dicen sobre él, lo que los viajeros pueden decir. La historia de un ser vivo era este mismo ser, en el interior de toda esa red semántica que lo enlaza con el mundo (p. 129).

La división entre lo que nosotros vemos y lo que otros ya han visto o transmitido, y lo que otros han imaginado, la tripartición entre observación, documento o fábula, aún no existía. Hasta ese entonces, dice Foucault, los signos aún formaban parte de las cosas; pero a mediados del xvii se convierten finalmente en representación. Es, entonces, en la distancia entre los objetos y las palabras donde la historia natural encuentra su lugar. De ahí en adelante, las cosas “llegan hasta las riberas del discurso porque aparecen en el hueco de la representación” (p. 130).

El proyecto del herbario de Caldas, ubicado en los inicios del siglo xix, presenta en un principio, y en relación con el análisis y la periodización realizada por Foucault, referencias tanto a personajes asociados a consideraciones científicas anteriores a su contexto histórico, como también a ciertos interrogantes que avanzan en el gran problema de la representación.

En primer lugar, en el capítulo 10 de *Los derrotados* se mencionan científicos pertenecientes al grupo de Linneo y, al mismo tiempo, se hace referencia a figuras ubicadas entre quienes estudiaron la continua movilidad de la naturaleza. No obstante, en la novela se observa una clara alineación entre las anotaciones del naturalista y las consideraciones de Buffon (quien consideraba que la naturaleza se transformaba continuamente). Reflexiona Caldas en una de sus notas sobre las posibilidades del herbario:

Una huella de hojas y pétalos que van perdiendo la textura y el color es una tentativa frágil de reflejar la naturaleza. El botánico presencia esta copulación incesante, realiza a través de estambres y pistilos, a lo largo y ancho de los bosques. Y luego, al querer pegar sobre el papel las formas de la vida, corrobora que todo se precipita hacia la desaparición (Montoya, 2012, p. 120).

La mezcla entre erotismo y decepción que se observa en este fragmento (la confrontación entre la “copulación incesante” y la desaparición de lo vital) habilita la formulación de ciertas preguntas sobre la representación que coinciden con los interrogantes formulados en el apartado anterior acerca del medio fotográfico: ¿qué permanece de lo real en la planta capturada? ¿Cómo proseguir con la tarea infinita de recolectar todas las hojas y las flores que conforman la inmensidad de la naturaleza?

Jonathan Crary (2008) estudia en *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo xix* cómo en las décadas de 1820 y 1830 surge, a propósito de una profunda reorganización de la visión, un nuevo tipo de observador. La propuesta de Crary consiste en problematizar dos relatos centrales inalterados. Por un lado, el modelo según el cual con Manet emerge

un nuevo modo de representación y percepción visual que constituye una ruptura respecto al modelo de visión renacentista, perspectivo o normativo. Por el otro, cuestiona la periodización continua e ininterrumpida que se inicia con la cámara oscura hasta llegar a la fotografía y el cine. Según Crary, la modernización de la visión ya se había dado a principios del siglo XIX (antes de Manet y la cámara fotográfica), precisamente en las décadas en las que se ubican los episodios de Caldas narrados en la novela de Montoya.

Siguiendo a Foucault, el crítico estadounidense afirma que, en efecto, lo que cambia en el proceso histórico analizado en su libro no es la visión en sí misma, sino “las variadas fuerzas y reglas que componen el campo en que la percepción acontece” (Crary, 2008, p. 22). Antes de la invención de la fotografía (1839) se produjo, dice Crary, un desarraigo de la visión respecto a las relaciones fijas encarnadas por la cámara oscura (p. 51). En vinculación con esto, el estudioso avanza y señala cómo los conceptos de la visión subjetiva y la productividad del observador impregnaron no solo los campos del arte, sino también los discursos filosóficos, científicos y tecnológicos:

Más que enfatizar la separación de arte y ciencia durante el siglo XIX, es importante ver cómo ambos formaban parte de un mismo campo entrelazado de saber y práctica. El mismo saber que permitía la creciente racionalización y control del sujeto humano en función de los nuevos requerimientos institucionales y económicos, constituía también la condición de posibilidad de nuevos experimentos en el campo de la representación visual.

En líneas generales, lo que ocurre con el observador durante el siglo XIX es un proceso de modernización; él o ella se adecua a toda una constelación de nuevos acontecimientos, fuerzas e instituciones que, juntos, pueden definirse aproximadamente como “modernidad” (2008, p. 26).

Los interrogantes de Caldas sobre la posibilidad de representar la naturaleza, y las dudas acerca del proyecto de un herbario abarcador, se vinculan con los cambios de paradigma revisados por Foucault, así como con las transformaciones en la visión estudiadas por Crary en su trabajo. Las anotaciones del naturalista que figuran en el capítulo 10 de *Los derrotados* marcan el “hueco de la representación”, la grieta, que inevitablemente separa las palabras de las plantas analizadas, al mismo tiempo que señalan el modo en que la visión subjetiva interfiere y ejerce presiones sobre el trabajo científico:

Gozo al desprender la hoja del peciolo, la flor del pedicelo, el pétalo de la corola, la antera del estambre. Me sobrecoje un arrebatO secreto cuando riego sobre la yema de mis dedos la filigrana solferina del polen. [...] Confieso que hay algo de placer cuando

desprendo de la vida de una flor para clasificarla. Cerceno para conocer e interrumpo el flujo de la naturaleza para fijar un dato. Intento acercarme con pasos torpes a la revelación de los misterios. Y sospecho que la búsqueda de un rasgo vegetal es de algún modo ilusoria, porque él cambia frecuentemente y no hay una forma definitiva en su apariencia (Montoya, 2012, pp. 120-121).

Si Andrés Ramírez aprendió sobre árboles y plantas gracias a su interés por la fotografía, y una vez convertido en un profesional tomó consciencia de que la arbitrariedad del punto de vista y del fragmento recortado en cada toma implica el borramiento de incontables escenas y fragmentos de mundo, Francisco José de Caldas, por su parte, se abocó a la tarea de “verlo todo, cada detalle, cada rasgo de la naturaleza” (p. 101) con el objetivo de construir un herbario infinito, siendo consciente, al mismo tiempo, de las limitaciones impuestas por la representación.

Consideraciones finales

Las preguntas que aparecieron a lo largo de los dos apartados anteriores, a propósito del desempeño como fotógrafo de Andrés Ramírez y el proyecto del herbario de Caldas, se vinculan con el problema que da inicio a *Los derrotados*: ¿cómo escribir una biografía? Tal como se mencionó anteriormente, en el capítulo 2 el lector se encuentra con el relato de la génesis del propio libro. Allí se narra el encuentro entre el autor implícito del texto y el posible editor de *Los derrotados*:

Le dije que mi deseo era escribir una biografía diferente. No quería celebrar al prócer, sino al naturalista. Me interesaba indagar en las intuiciones del sabio, no en el acaloramiento del militar. Me atraía más el botánico frente a una orquídea en las alturas del Pichincha, que el ingeniero frente a una cureña en las fortificaciones de Antioquia. [...] No me interesa escribir una biografía solamente desde la óptica de la historia, sino también desde la literatura (Montoya, 2012, p. 25).

La intención del escritor está puesta, tal como se observa en este fragmento, en la reconstrucción de la otra cara de la figura de Caldas. Porque, como dice Carolina Sancholuz (2016), Montoya retoma, a través de la cita de Ricardo Piglia (“Hay que contar la historia de las derrotas”), las reconocidas “Tesis de la historia” de Walter Benjamin para, de ese modo, configurar “[el] personaje de Caldas por el reverso del relato oficial y hegemónico de la historia colombiana que lo ha erigido como prócer”. Sin embargo, la búsqueda del escritor no consiste en recuperar esa otra historia al modo de una biografía

objetiva y veraz; por el contrario, *Los derrotados* alterna continuamente entre datos históricos y ficción.

En efecto, a las referencias ya mencionadas sobre el proceso de génesis de la propia novela se le agrega una “Nota” en la que el escritor agradece a la Universidad de Antioquia el tiempo otorgado para la escritura de su texto, y agrega:

En algunos momentos, he utilizado fragmentos de su obra naturalista [la de Caldas] y su correspondencia. [...] También debo señalar que el capítulo que le antecede, el 17, lo conforman una serie de comentarios a varias fotografías de Jesús Abad Colorado que seleccioné con total libertad en aras de lo que me exigía la novela. Sin embargo, Andrés Ramírez, el fotógrafo de *Los derrotados*, es una figura de ficción.

Igualmente, me parece pertinente aclarar que la carta del capítulo 22 pertenece a Germán, amigo a quien está dedicada la novela (Montoya, 2012, p. 315).

Como puede verse, en la última página de *Los derrotados* el lector se entera de que muchas de las palabras, de las imágenes, e incluso de los personajes mantuvieron y mantienen, ciertamente, una conexión con lo real. De ese modo, los interrogantes que, a partir de la inclusión de fotografías mediante el recurso de la écfrasis y las referencias a las posibilidades y las limitaciones del proyecto del herbario, circulan capítulo tras capítulo, resurgen y dialogan con las declaraciones del epílogo.

El cruce que advierte el mismo Montoya entre novela histórica, biografía novelada, nota ensayística y diario poético se complejiza aun más a partir del agregado de imágenes, de la inclusión de cartas, de correos electrónicos y, sin lugar a dudas, con las declaraciones del mismo escritor citadas más arriba. *Los derrotados* podría concebirse pues como un juego de cajas chinas en el que la pregunta sobre la representación repercute y resuena en las diferentes incógnitas que recorren los veinticinco capítulos: ¿qué parte de la realidad perdura en una captura fotográfica? ¿Qué pervive de la vida de una flor o de una hoja en las plantas aglutinadas en un herbario? ¿Qué sucede con todos los fragmentos de mundo que el fotógrafo desecha en cada toma? ¿Qué ocurre con todas las plantas que el naturalista no llega a observar, recolectar y estudiar?

En efecto, las inquietudes que página tras página imprime el escritor en la novela no solo atentan contra la idea de biografía, sino que además le quitan la posibilidad al lector de definir a *Los derrotados* como pura ficción, ya que, a la vez que continuamente se cuestiona la idea de representación como reflejo, también se incluyen datos y referencias que rompen con el hilo ficcional. Es por eso que, lejos de lograr un efecto catártico y tranquilizador,

las voces que conforman la novela de Montoya continúan latentes después de la última página, y se reactualizan en el deseo de los hombres a partir del cual, tal como señala Barthes, emerge la literatura (2006, pp. 127-128): perpetuar la experiencia hasta el fin de los días.

Referencias bibliográficas

1. Barthes, R. (2006). Lección inaugural. En *El placer del texto y Lección inaugural* (pp. 111-150). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
2. Barthes, R. (2008). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
3. Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.
4. Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
5. Foucault, M. (2007). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo XXI Editores.
6. Montoya, P. (2010). El salto. En *El beso de la noche* (pp. 19-31). Bogotá: Panamericana Editorial Ltda.
7. Montoya, P. (2012). *Los derrotados*. Medellín: Sílabas Editores.
8. Montoya, P. (2014). *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
9. Sancholuz, C. (2016). Territorios de la memoria y el dolor. La compleja relación entre pasado y presente en *Los derrotados* de Pablo Montoya. *Orbis Tertius* 25 (en prensa).
10. Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Argentina: Alfaguara.
11. Vanegas, O. (2016). Simbolismo de la decapitación en *Los ejércitos* de Evelio Rosero y *Los derrotados* de Pablo Montoya. *Estudios de Literatura Colombiana* 38, pp. 39-55. DOI: 10.17533/udea.ecl.n38a02.