

I. Historia a través de la fotografía la objetividad de la cámara en pugna

La Masacre de las Bananeras: la imagen fotográfica y la literatura

Liliana Gómez-Popescu

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

GÓMEZ-POPESCU, L. La Masacre de las Bananeras: la imagen fotográfica y la literatura. In: SCHUSTER, S., and HERNÁNDEZ QUIÑONES, Ó.D., eds. *Imaginando América Latina: historia y cultura visual, siglos XIX al XXI* [online]. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2017, pp. 23-57. Textos de ciencias Humanas collection. ISBN: 978-958-738-945-6. Available from: <http://books.scielo.org/id/cw5zr/pdf/schuster-9789587389456-03.pdf>.
<https://doi.org/10.12804/th9789587389456>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

I. Historia a través de la fotografía: la objetividad de la cámara en pugna

La Masacre de las Bananeras: la imagen fotográfica y la literatura

LILIANA GÓMEZ-POPESCU

*Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo
“de la manera que fue realmente” [...]. Significa asir una
memoria que emerge en un momento de peligro.
El materialismo histórico desea retener esa imagen del pasado
que se le aparece inesperadamente al hombre resaltada
por la historia en un momento de peligro.*

Walter Benjamin¹

Tanto el momento de peligro como la memoria, de acuerdo con Walter Benjamin, dan forma a la cuestión de la representación, que es lo que está aquí en juego, ya que ambas configuran la masacre como un *topos* de las agitaciones sociopolíticas en la historia de América Latina. Esto se revela al observar los relatos de la infame masacre en la que devino la huelga bananera de Ciénaga, en 1928, y las fotografías de la United Fruit Company que quedan de ese momento de peligro. Lo que Benjamin analiza es de doble importancia: primero, repensar la *materialidad* en los términos del materialismo histórico, dentro de un proceso del conocimiento; segundo, concebir la *representación* no como una expresión de algo esencial o arquetípico que refleja el afán de persistencia de la cultura, sino como un síntoma de algo desplazado. Como imagen del pasado, la Masacre de las Bananeras debe concebirse como un síntoma de la modernización, que es un elemento constitutivo de la configuración geopolítica de América Latina. Además, en su calidad de

¹ Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History”, en *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1962), 225 (traducción de la autora).

imagen-síntoma, la estructura de la imagen es un *síntoma*, en el que latencias y crisis, repeticiones y diferencias, represiones y “acciones retardadas” se entrecruzan.²

El momento de peligro funge como punto de partida para examinar una serie de imágenes del archivo fotográfico de la United Fruit Company relacionadas con los sucesos de la huelga bananera de 1928. Analizo la Masacre de las Bananeras narrada por Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad* contra la serie de fotografías de la United Fruit Company. Así mismo, muestro que esta serie particular de fotografías es cuestionada por lo que luego devendría la imaginación de Macondo como un archivo ficticio creado con la novela.³ Al hacer esta comparación, abordo cómo la ficción funciona aquí como una semántica alternativa a las fotografías y como un trabajo crítico de memoria. Una de las tesis es que, a pesar de que la invención químico-técnica de la fotografía prometía hacer permanentemente visible la realidad, el archivo fotográfico de la United Fruit Company hace invisible la Masacre de las Bananeras; mientras que la ficción de García Márquez tiene el potencial de restablecer su visibilidad. En consecuencia, analizo la serie de fotografías de la compañía no como documentos, en cuanto el alegado carácter documental consiste en presentar un resultado visible o una información, sino según la fenomenología de las imágenes, que es “todo lo que las hace un suceso”.⁴ Una propuesta sería que la literatura no se orienta en primera instancia hacia el potencial mimético y nemotécnico, que son aspectos inherentes a la fotografía, entendida como documento, sino hacia los atributos *premoderno* y *mágico*, que pueden compararse con el momento performativo del acto de la fotografía.⁵ En esta medida, resulta pertinente la relectura de la Masacre de las Bananeras, de la serie de fotografías de la United Fruit Company y de la relación de la novela con la historia en la que se enmarca su realidad ficticia.

A continuación, analizo la Masacre de las Bananeras desde la perspectiva doble de ambos archivos: el archivo fotográfico de la United Fruit Company, que contiene fotos relacionadas con la huelga de 1928, y el archivo ficticio creado por

² Georges Didi-Huberman, *Images in Spite of All* (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

³ Con *archivo ficticio* me refiero, conceptualmente, a un archivo creado por la novela *Cien años de soledad* (1967). En el ámbito de la metaficción de la novela, se trata de un archivo que ofrece una semántica alternativa a la historiografía oficial o ausente sobre la Masacre de las Bananeras de 1928 en el Caribe colombiano.

⁴ Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 36.

⁵ Irene Albers y Bernd Busch, “Fotografie/Fotografisch”, en *Ästhetische Grundbegriffe*, ed. por Karlheinz Barck (Stuttgart: Metzler, 2001), 550.

la novela. Con esto no quiero decir que ambos archivos, el fotográfico y el literario, conforman necesariamente una unidad, pues ambos proponen dos relatos muy diferentes; sin embargo, cuando se leen paralela y simultáneamente, se entrecruzan en tanto contemplan la Masacre de las Bananeras como un momento de peligro, memoria y testimonio. Así, reflexionaré sobre la relación entre la fotografía y la historia y sobre la fotografía en la literatura. Mientras que la novela de García Márquez se publicó en 1967 y dio a conocer la Masacre de las Bananeras como un episodio traumático de la historia colombiana, el archivo fotográfico de la United Fruit Company se presentó parcialmente recién en 2008, cuando se entregaron 28 fotografías a Colombia, en el marco de la conmemoración de la masacre. Esta fue la primera vez que la historia olvidada de los trabajadores de aquella época pudo plasmarse en una imagen pública que mostraba la presencia de la United Fruit Company en esa región.⁶

Así, propongo reflexionar sobre la materialidad de la imagen en el intersticio de los dos archivos, el real y el ficticio, en cuanto a su actualidad y su evocación del suceso. Recientemente, el concepto de *materialidad* ha sido reabordado, especialmente en la literatura y en la teoría de la comunicación, en términos alternativos a la clásica oposición entre la forma y lo material. La literatura buscaba un medio de diferenciar entre las dimensiones de lo material, como lo no expresado, lo implícito y lo concreto.⁷ De esta manera, la cuestión de la materialidad reveló el potencial de algunos tipos de textos literarios, en los que los objetos y las situaciones se hacen accesibles semánticamente.⁸ Con la materialidad de la imagen no me refiero a la fotografía como un objeto material; más bien, subrayo el proceso material del *suceso* de la imagen, el cual se relaciona con el proceso del conocimiento. En otras palabras, me refiero a la materialidad para asir la relación entre la fotografía y la historia, tomando la imagen no en el sentido de síntesis, sino concibiéndola como “un acto y no una cosa”.⁹ Considerar la materialidad en los términos del materialismo histórico significa comprender la imagen de la manera en que sugirió Benjamin:

⁶ Aviva Chomsky, “Repatriating Photographs”, *ReVista: Harvard Review of Latin America* 8, n.º 26 (2009): 64.

⁷ K. Ludwig Pfeiffer, “Materialität der Literatur?”, en *Materialität der Kommunikation*, ed. por Hans U. Gumbrecht y K. Ludwig Pfeiffer (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), 17.

⁸ Pfeiffer, *Materialität der Literatur?*, 19-20.

⁹ Jean Paul Sartre en Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 50.

El índice histórico de las imágenes no solo dice que la imagen pertenece a un tiempo particular, sino que también dice, sobre todo, que ellas cobran legibilidad [*Lesbarkeit*] solo en un tiempo particular. [...] La imagen real —en otras palabras: la imagen en el ahora de su reconocibilidad— alberga en el mayor grado posible la huella del momento crítico y peligroso en el cual se fundamenta toda lectura.¹⁰

La serie de fotografías de la United Fruit Company cobra legibilidad a la luz del archivo ficticio creado con la Masacre de las Bananeras de *Cien años de soledad*, ya que fue la novela la que primero la imaginó como tal, al configurarla como un *topos* de las agitaciones sociopolíticas y como un trauma no nombrado en la historia de Colombia: algo que está desplazado y que permanece como una imagen-síntoma. En consecuencia, el análisis de las fotografías no tiene que ver con una búsqueda de la imagen como un hecho, sino más bien en su función de testimonio. Resulta interesante que el concepto de *testimonio* revela que la imagen no puede ser simplemente una evidencia, ya que las imágenes requieren un análisis crítico para extraer de ellas su enunciado y su conocimiento. El testimonio se sitúa más allá de la historización y la lógica de la evidencia, porque rendir testimonio es fundamentalmente diferente al de dar evidencias.¹¹ En efecto, las imágenes producen este desplazamiento en la medida en que configuran una visibilidad particular que hace que la masacre pase desapercibida. Ellas articulan un punto de fractura, de lo no dicho, y ocultan la violencia; sin embargo, este silencio se rompió cuando las imágenes regresaron a Colombia y su vacío se hizo evidente. Así, su significado perdurable puede ahora yacer en la importancia de lo que una “lectura cuidadosa pueda revelar sobre el devenir de la historia en un [pueblo] corriente en un momento de una terrible transformación”.¹² Hoy en día, ¿qué significa observar una serie de fotografías a la luz de la novela de García Márquez y de las violentas agitaciones políticas que ha sufrido Colombia desde entonces? La masacre como un *topos* de las agitaciones sociopolíticas “sigue siendo un lugar controvertido dentro de la

¹⁰ Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 89 (traducción de la autora).

¹¹ Heike Schlie, “Bemerkungen zur juristischen, epistemologischen und medialen Wertigkeit des Zeugnisses”, en *Zeugnis und Zeugenschaft: Perspektiven aus der Vormoderne*, ed. por Heike Schlie y Wolfram Drews (München: Wilhelm Fink, 2011), 26.

¹² Darren Newbury, “Picturing an ‘Ordinary Atrocity’: The Sharpeville Massacre”, en *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, ed. por G. Batchen (London: Reaktion Books, 2012), 209 (traducción de la autora).

memoria nacional”.¹³ De esta manera, las fotografías aumentan su legibilidad, por lo que deben releerse desde la perspectiva de los dos archivos.

A continuación, al reinterpretar la Masacre de las Bananeras, a la luz del momento de peligro y memoria, describo cómo la novela se entrecruza con el archivo fotográfico de la United Fruit Company. Además, la creación por parte de García Márquez de un archivo ficticio plantea la pertinente pregunta acerca del otro relato creado por la serie de fotografías sobre la huelga en la zona bananera incluida en el archivo fotográfico de la United Fruit Company. A través de la materialidad de la imagen en la ficción de García Márquez y en el archivo fotográfico, muestro cómo los archivos se configuran a partir del olvido de la Masacre de las Bananeras. Como afirmó Benjamin, el texto literario, desde luego, no articula “el pasado históricamente [...] ‘de la manera que fue realmente’”, sino que da forma a “una memoria que emerge en un momento de peligro”.¹⁴ Por lo tanto, la imagen-síntoma articula la Masacre de las Bananeras como un lugar de memoria y como una apelación política. Con el reciente acceso a la serie de fotografías, esta apelación política queda aún sin respuesta, ya que la imagen de archivo pone en tela de juicio al testimonio y la evidencia histórica. Como consecuencia, el punto de partida no es nada menos que comprender la fotografía como una reflexión histórica.

La Masacre de las Bananeras y *Cien años de soledad*

El texto literario *Cien años de soledad* narra el suceso histórico de la huelga bananera como una masacre, lo que permite el acceso de los lectores del mundo a una situación histórica específica, al apelar a una imaginación particular de reivindicación histórica. En la novela, la Masacre de las Bananeras se convierte en un episodio clave y en el “punto culminante en la extensa crónica que hace García Márquez de Macondo”.¹⁵ Sin lugar a dudas, la obra de García Márquez significó un punto de inflexión en el *boom* de América Latina, lo que produjo un cambio considerable en la recepción de la literatura latinoamericana. Así mismo, es su mérito haber rescatado del olvido la Masacre de las Bananeras, que había sido borrada de la historia colombiana hasta entonces. La razón de esto es que la novela es un producto

¹³ Newbury, “Picturing an ‘Ordinary Atrocity’”, 222 (traducción de la autora).

¹⁴ Benjamin, “Theses on the Philosophy”, 225 (traducción de la autora).

¹⁵ Gene H. Bell-Villada, “Banana Strike and Military Massacre. One Hundred Years of Solitude and What Happened in 1928”, en *García Márquez’s One Hundred Years of Solitude*, ed. por Gene H. Bell-Villada (Oxford: Oxford University Press, 2002), 127 (traducción de la autora).

semiótico complejo, el cual se amplifica infinitamente a sí mismo a través del proceso de la lectura: el significado se produce, no se descubre, en la medida en que la recepción de la novela crea una experiencia social de lectura.¹⁶

La huelga del 6 de diciembre de 1928 en la zona bananera del Caribe colombiano se narró como ficción por primera vez de la mano de escritores colombianos como Álvaro Cepeda Samudio, en *La casa grande* (1962); Efraín Tovar Mozo, en *Zig zag en las bananeras* (1964); Gabriel García Márquez, en *Cien años de soledad* (1967), y Javier Auqué Lara, en *Los muertos tienen sed. El drama de las bananeras* (1969). No obstante, fue particularmente *Cien años de soledad* la que narró la masacre como un suceso histórico que moldeó el ficticio Macondo y su trágico destino. La huelga bananera es una de las escenas clave de la novela y de la lectura del declive de Macondo. Como metáfora de la experiencia de la modernización, es el episodio en el que la historia y la ficción se entrecruzan, creando una amplia variedad de lecturas, ya que están entretreídas de manera fantástica y grotesca.¹⁷ Ya en *La hojarasca* (1955), García Márquez había empezado a delinear su imaginación literaria del pequeño pueblo de Macondo y la construcción mágica de la historia familiar de los Buendía como una suerte de prehistoria. De hecho, hubo varias razones históricas para el declive real de la industria bananera en la región del Magdalena. Así, la novela deja un margen para imaginar un “pueblo épico y olvidado”, donde la masacre parece ser el clímax de la experiencia de la modernización. Esto es importante en la medida en que la novela fue la primera en crear un espacio de memoria a modo de lugar de trauma nacional, al articular una experiencia ampliamente compartida por los lectores. Aún más, esta nueva calidad de probabilidad o verosimilitud fue lo que hizo que el curso de los años sesenta fuera un momento crucial para la recepción de este tipo de ficcionalización de sucesos reales. La emergente sensibilidad de la década de los sesenta permitió que se compartiera una sensación de modernización en Colombia, predominantemente a través de la urbanización, y que hubiera una apertura hacia la literatura relacionada con la experiencia de la Violencia. Esta confluencia allanó el camino del éxito de ficciones como *Cien años de soledad* y contribuyó a que “[la Masacre de las Bananeras] cobrara legibilidad [*Lesbarkeit*] solo en un tiempo particular”. Como tal, la experiencia receptiva del lector se vuelve un elemento constitutivo de un momento de reconocibilidad, el

¹⁶ Carlos Rincón, “Las artes de la memoria en la plaga of insomnia de Cien años de soledad”, *Literatura y Filosofía* 1, n.º 1 (2003): 21.

¹⁷ Bell-Villada, “Banana Strike”, 129.

cual “alberga en el mayor grado posible la huella del momento crítico y peligroso en el cual se fundamenta toda lectura”.¹⁸

Aunque ya en 1929 existían otras descripciones testimoniales o periodísticas de la Masacre de las Bananeras —como el informe del general Carlos Cortés Vargas o el debate en el Congreso, iniciado por el carismático líder político liberal Jorge Eliécer Gaitán—, el incidente nunca fue aceptado oficialmente por el Gobierno colombiano en esa época. El asesinato de Gaitán, en 1948, fue el acto final que echó al olvido el incidente y la historia de los trabajadores. Como se observará, este relato del olvido también es narrado por la serie de fotografías de la United Fruit Company. De este modo, la propagación de los testimonios rápidamente se volvió muy limitada; por un breve espacio de tiempo formó parte de una controversia política en Colombia entre los conservadores y los liberales, antes de que cayera en el olvido, hasta que la novela de García Márquez sacó a la luz el retrato literario de este suceso histórico en forma de masacre.

La masacre que García Márquez narra en su ficción —él mismo y su familia son nativos del vecino pueblo de Aracataca— fue el resultado de las frustradas negociaciones entre los trabajadores de la United Fruit Company y los representantes nombrados. Sin duda, uno de los problemas fue que los representantes supuestamente no pertenecían a la United Fruit Company y la compañía se negó a asumir la responsabilidad por las negociaciones. Aunque los estudios históricos empezaron más tarde a reconstruir el suceso, aún no es posible establecer claridad sobre la situación concreta y la relación entre los huelguistas y la compañía. Los trabajadores alegan que el ejército colombiano, bajo las órdenes del general Carlos Cortés Vargas, abrió fuego contra los huelguistas, porque estos insistían en que se abordaran algunos aspectos esenciales de sus demandas; sin embargo, la pregunta cardinal de “¿qué provocó la horrible matanza indiscriminada?” permanece aún sin respuesta.¹⁹ El momento más oscuro de la masacre —que articula una característica común de las acciones represivas en el supuesto estado de emergencia— es con “el alegato [del ejército colombiano] de que ellos abrieron fuego como respuesta a una amenaza genuina e inminente por parte de los huelguistas nunca estuvo respaldado por las evidencias”.²⁰ Esta puede ser la afirmación más riesgosa del texto literario: García Márquez moldea el material “crudo” de la historia en un relato

¹⁸ Walter Benjamin en Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 89 (traducción de la autora).

¹⁹ Newbury, “Picturing an ‘Ordinary Atrocity’”, 218 (traducción de la autora).

²⁰ *Ibid.*, 218 (traducción de la autora).

ficticio y especula sobre la posición omnipotente de la compañía con respecto a sus trabajadores:

La inconformidad de los trabajadores se fundaba esta vez en la insalubridad de las viviendas, el engaño de los servicios médicos y la iniquidad de las condiciones de trabajo. Afirmaban, además, que no se les pagaba con dinero efectivo, sino con vales que solo servirían para comprar jamón de Virginia en los comisariatos de la compañía. José Arcadio Segundo fue encarcelado porque reveló que el sistema de los vales era un recurso de la compañía para financiar sus barcos fruteros, que de no haber sido por la mercancía de los comisariatos hubieran tenido que regresar vacías desde Nueva Orleans hasta los puertos de embarque del banano. Los otros cargos eran del dominio público.²¹

La violenta reacción hacia los huelguistas refleja indiscutiblemente un nuevo tipo de relación entre los trabajadores y la corporación transnacional extranjera que operaba en la costa colombiana, casi como un Estado dentro de un Estado, donde se privaba a los trabajadores asalariados de muchos de sus derechos básicos. De hecho, la compañía controlaba casi todo tipo de producción y distribución de recursos en la zona bananera: la infraestructura ferroviaria, los telégrafos, los sistemas de drenaje y los comisariatos. A principios de los años veinte, la United Fruit Company disfrutaba del monopolio bananero, apoyada y altamente subsidiada por el Gobierno colombiano. En 1928, cuando estalló el conflicto en forma de una huelga bien organizada, la compañía solicitó protección militar al Estado, el cual envió un regimiento de infantería, bajo las órdenes del general Carlos Cortés Vargas, a Santa Marta el 13 de noviembre de 1928. Como reacción a los planes públicos de los trabajadores de destruir las plantaciones y la infraestructura de transporte y comunicación, se cuenta que la compañía envió un telegrama al Ministerio de Industria en Bogotá, el cual dio la orden al general de abrir fuego contra los huelguistas; sin embargo, todavía no se ha aclarado si el citado telegrama realmente se envió. No obstante, la masacre como un *topos* de las agitaciones sociopolíticas revela un patrón común de aquella época que hizo posible que la huelga desembocara en una masacre. Hay que destacar que las huelgas se convirtieron en una forma de resistencia contra la presencia monopolista y omnipotente de la United Fruit Company en Latinoamérica. Ahora bien, la respuesta de la compañía fue

²¹ Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* (Bogotá: Norma, 1997), 293-294.

anular estas agitaciones al calificarlas como una amenaza comunista, en línea con la retórica y la política de la “amenaza roja”. Estas acciones contra las huelgas estaban apoyadas por diferentes redes gubernamentales y semioficiales de las divisiones de la compañía y más allá de ella. No era poco común que el Gobierno decretara el estado de emergencia para restringir mayores manifestaciones políticas y facilitar el empleo de la fuerza militar; sin embargo, a pesar de que la crisis fue aparentemente corta, las consecuencias de la Masacre de las Bananeras no lo fueron. La novela de García Márquez demostró esto al crear un espacio imaginario de apelación y reivindicación histórica.

En 1929 el exgeneral Carlos Cortés Vargas publicó el informe *Los sucesos de las Bananeras*, en el que describe su misión en la zona bananera y argumenta a favor de su violenta “corrección” de la huelga. Al parecer, García Márquez usó este informe como fuente histórica para reimaginar la masacre en su ficción; sin embargo, no usó este material histórico de manera mimética, sino que lo moldeó estéticamente en una imagen literaria que describe la masacre como un suceso exagerado y grotesco, que resulta ser el clímax de la novela. Además, parece que también conocía el informe sobre el suceso escrito por Jorge Eliécer Gaitán; de hecho, es posible que este informe presentado por Gaitán ante el Congreso, y publicado como folleto hacia 1972, fue transformado e incorporado por García Márquez en su ficción. Por otro lado, el abuelo materno de Gabriel García Márquez, en su época como tesorero de Aracataca, se encontraba entre los testigos de la audiencia ante el Congreso.²² Naturalmente, este hecho revela un vínculo potencial entre el testigo ocular y el escritor. Además, parece que García Márquez adaptó particularmente la historia de los testigos del informe de Gaitán sobre el pelotón de fusilamiento en la plaza en largos pasajes de su novela.²³ En la manera en que García Márquez configura estos episodios clave de la ficción hace explícita otra circunstancia que luego condujo a lecturas divergentes de la masacre, es decir, la participación del ejército colombiano en la batalla de la United Fruit Company contra los trabajadores colombianos. Sin embargo, *Cien años de soledad* es ambivalente; mientras que, al mismo tiempo, crea un lugar de memoria de uno de los momentos más oscuros de la historia colombiana.

A propósito, permítanme usar este pasaje de García Márquez como punto de partida para releer los documentos e informes testimoniales abordados por Gaitán.

²² Bell-Villada, “Banana Strike”, 134.

²³ Gabriel García Márquez, *One Hundred Years of Solitude* (London: Viking, 2007), 309-313; 315-331.

A través de los relatos de testigos oculares, Gaitán reconstruye meticulosamente los antecedentes del incidente en su narración y demuestra que la huelga comenzó de forma pacífica. Él cita con gran énfasis la declaración del Gobierno provincial de que la actitud de los huelguistas no era violenta.²⁴ Pero, ¿cómo se refiere la novela a las evidencias históricas y a los testigos oculares? En otras palabras, ¿qué relación tiene la ficción con el testimonio? Al comprender esta relación como la materialidad de la literatura, las situaciones no mencionadas se vuelven semánticamente accesibles a través de la ficción. Lo anterior, genera dos preguntas: ¿qué relación tienen el testimonio y la literatura? y ¿qué relación tienen las fotografías del archivo de la United Fruit Company con estos testimonios y con la ficción de García Márquez?

No obstante, durante la Masacre de las Bananeras, el ejército se comportó como un cuerpo independiente que, al parecer, le favorecía el estado de sitio para poder intervenir sin ninguna pauta del Gobierno colombiano. De hecho, los testimonios esbozan la hipótesis de que a Bogotá se enviaron varios telegramas para legitimar este estado de sitio, una situación muy propicia para los planes de la United Fruit Company de no negociar con los trabajadores. Algunos testigos sugirieron que los sabotajes no fueron obra de los trabajadores, sino de la misma United Fruit Company. Así mismo, numerosos documentos del informe de Gaitán muestran esta visión de la huelga. Obviamente, la participación del ejército en este acontecimiento histórico es el aspecto más controvertido y García Márquez parece ser lo suficientemente prudente como para no dar demasiados detalles que hablen por sí mismos. Por el contrario, incorpora su hipótesis en la novela mediante la transformación literaria hiperbólica: es esta misma falta de claridad la que se convierte en el medio para comprender el episodio clave de la masacre.

Como Salman Rushdie observó, el realismo mágico se inscribe aquí, indudablemente, dentro de una realidad concreta, por lo que “sería un error pensar que el universo literario de Márquez es un sistema inventado, autorreferencial y cerrado. Él no escribe sobre la Tierra Media, sino sobre la que habitamos todos nosotros; Macondo existe. Esa es su magia.”²⁵ Desde luego, esta realidad concreta está atada a y contenida en los dos archivos, pero, en relación con el interés por el testimonio del archivo fotográfico, es importante considerar que cualquier observación a un depósito de documentación nos recordará “que un archivo no le da a la memoria ese

²⁴ Jorge Eliécer Gaitán, *El debate sobre las bananeras* (Bogotá: Centro Gaitán, 1988), 80.

²⁵ Salman Rushdie, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991* (London: Penguin, 1991), 301- 302 (traducción de la autora).

significado fijo que le da la imagen fija [...]. Siempre es —infatigablemente— una ‘historia en construcción cuyo resultado nunca es del todo perceptible’.”²⁶

La fotografía en la literatura

A continuación, analizaré la imagen del pasado, la Masacre de las Bananeras, tal como se recuerda en *Cien años de soledad*, como un lugar controvertido dentro de la memoria nacional. Al parecer, aquí la literatura funciona como una semántica alternativa a la fotografía y opera como un trabajo crítico de memoria en sí y sobre sí misma. Así mismo, es relevante destacar que la metaficción de la novela es la vía por la cual el texto reflexiona sobre su propia materialidad. Aunque la fotografía, por lo general, se emplea como un moderno dispositivo de la evidencia, en la novela se emplea como un medio de investigación de las imágenes inmateriales, es decir, de lo que no está materializado en forma de fotografía; por lo tanto, es más testimonio que evidencia. En el texto literario encontramos un gran interés en la naturaleza dual de la materialización y la inmaterialidad de la fotografía, sobre todo en el personaje de Melquíades y sus experimentos con daguerrotipos. Melquíades es claramente un elemento clave para revelar la metaficción de la novela, como muestra otro episodio importante:

Melquíades terminó de plasmar en sus placas todo lo que era plasmable en Macondo, y abandonó el laboratorio de daguerrotipia a los delirios de José Arcadio Buendía, quien había resuelto utilizarlo para obtener la prueba científica de la existencia de Dios. Mediante un complicado proceso de exposiciones superpuestas tomadas en distintos lugares de la casa, estaba seguro de hacer tarde o temprano el daguerrotipo de Dios, si existía, o poner término de una vez por todas a la suposición de su existencia.²⁷

Mediante la daguerrotipia, Melquíades pretende documentar el pueblo de Macondo y plasmar sus transformaciones. En efecto, los daguerrotipos y el laboratorio de Melquíades le permiten al patriarca José Arcadio Buendía conectarse tanto con sus fantasías como con la historia o genealogía de su familia, la cual luego podrá leer en el libro de Melquíades. En este episodio, José Arcadio Buendía intenta probar la existencia de algo tan inmaterial como Dios —tanto desde el punto de vista

²⁶ Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 98-99 (traducción de la autora).

²⁷ García Márquez, *Cien años*, 60.

científico como material—, irónicamente, a través de la fotografía como dispositivo para crear la evidencia. Así, la novela reflexiona sobre el concepto de *testimonio*, en tanto cuestiona la fotografía como evidencia histórica. Este peculiar episodio está lleno de ironía, porque las prácticas fotográficas empleadas por Melquíades para materializar a Dios, en forma de una imagen concreta, como evidencia de su existencia, son llevadas al absurdo por el autor. Sin embargo, al nivel de la meta-ficción, la novela combina lo material y lo inmaterial de manera interesante, por cuanto el episodio plantea las preguntas de lo no material y de la idea de material en el testimonio como algo intangible para nuestros sentidos, por lo que el testimonio es pensado como una práctica que implica una situacionalidad social y cultural constitutiva de una epistemología social.²⁸

En consecuencia, el testimonio se hace posible a través de la experiencia receptiva de los lectores, en la que necesariamente está enclavado el significado de la literatura y de las imágenes de archivo. Este episodio es fundamental para mi lectura de la materialidad de la imagen, en la medida en que permite comprender los límites de la fotografía como generadora de imágenes fidedignas, lo cual cuestiona la idea de la imagen-documento, es decir, de la evidencia histórica. La novela, en su nivel de la meta-ficción, aborda la cuestión del testimonio, reenmarcando el incidente histórico de la Masacre de las Bananeras, desplazado y no expresado en la historia colombiana. Como hay una diferencia entre la inasequibilidad de la “imagen de Dios” (la de lo inimaginable) y la inasequibilidad de la masacre (por ser una imagen borrada de la memoria), ambas relegadas al plano de la *no imaginabilidad*, es precisamente el efecto “mágico-realista” de la yuxtaposición lo que relaciona aquí los dos archivos.

En sus comienzos, a menudo, se percibía la fotografía como un procedimiento que parecía reproducir indiferentemente una gran variedad de sujetos y transferirlos a un solo estrato material. Originalmente se excluyó la fotografía de las artes, al clasificarlas como proceso de reproducción mecánica.²⁹ Por consiguiente, se creía que “la fotografía compartía cierta adaptabilidad con algunos materiales sintéticos, desde el hierro fundido, pasando por la goma, hasta el plástico, y, como ellos, al prin-

²⁸ Oliver Scholz, “Das Zeugnis anderer-Prolegomena zu einer sozialen Erkenntnistheorie”, en *Positionen zwischen Tradition und Gegenwart*, ed. por T. Grundmann (Paderborn: Mentis, 2001), 354-375.

²⁹ Monika Walter, “Material”, en *Ästhetische Grundbegriffe*, ed. por Karlheinz Barck (Stuttgart: Metzler, 2001), 882.

cipio tuvo que superar el estigma de ser considerada un sustituto³⁰. No obstante, mientras que la fotografía fue excluida del temprano discurso positivista de las artes, por considerarse un material inferior, en la literatura parece que se le concedió el estatus de material capaz de reproducir y captar imágenes inmateriales. Así, resulta pertinente la observación de Valeria de los Ríos, quien afirma que la aparición y el uso de las tecnologías visuales en las literaturas latinoamericanas mantienen lo *fantasmagórico* como un componente importante, que describe la relación entre la ficción literaria y la imagen fotográfica.³¹ Esto también se observa en la ficción de García Márquez: allí, la fotografía parece ser un estrato de autorreflexión de la medialidad literaria, una especie de contraparte de la literatura “contra la cual la literatura demarca sus propias limitaciones y posibilidades”.³² Además, en la literatura latinoamericana la visualidad se impugnó e incorporó tanto en el ámbito temático como en el retórico.³³ De esta manera, en la literatura, la fotografía se convirtió en la materialización de lo invisible, como en el caso de la literatura fantástica, en la que funge como una especie de semántica contraria a lo fotográfico, a otras formas de representación literaria de la imagen fotográfica o de la idea de la *écfrasis* — como correspondencia retórica de ambas formas —, que la asocia a la mimesis de lo visible.³⁴

Como constata Irene Albers, en la literatura, la fotografía parece ser el medio que hace visible lo invisible y les da a las visiones inmateriales, las alucinaciones y las apariciones una forma material, que puede ser también una *optique fantastique*. Por ejemplo, lo que antes parecía una fantasía literaria se convierte en la segunda mitad del siglo XIX en objeto de estudio científico o paracientífico. Esta trasposición en particular hace de la fotografía una práctica y un objeto ambivalente, misterioso.³⁵ Así, en el contexto de los discursos realistas y naturalistas de la fotografía, la imagen fotográfica se reduce principalmente a la estética, aquí esencialmente entendida como una copia o representación exacta; mientras que la literatura fantástica usa el concepto de fotografía como un medio de rastreo asociado con emociones de lo asombroso y con la presencia y la ausencia simultáneas, con la realidad y la

³⁰ *Ibid.*, 882.

³¹ Valeria de los Ríos, *Espectros de luz* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011), 15.

³² Albers y Busch, “Fotografie/Fotografisch”, 535 (traducción de la autora).

³³ Ríos, *Espectros de luz*, 18.

³⁴ Albers y Busch, “Fotografie/Fotografisch”, 543.

³⁵ *Ibid.*, 543.

irrealidad.³⁶ Esta comprensión más amplia de la fotografía en la literatura es pertinente para discutir la Masacre de las Bananeras, desplazada como imagen del pasado. Por consiguiente, lo que la novela de García Márquez suscita es el reconocimiento de un momento de peligro y memoria que pone en duda la misma cuestión de la representación.

Por otro lado, se encuentra la ambivalencia de lo invisible y el juego con la visibilidad en los experimentos de Melquíades a través de la daguerrotipia en su laboratorio alquimista. Es importante destacar que Melquíades tiene la función de historiador, pues es él quien narra y predice la historia de Macondo y de la familia Buendía.³⁷ En la novela, Macondo se recupera y se vuelve a desarrollar una vez curado el estado de amnesia colectiva de sus habitantes, el cual se produjo por la peste del insomnio. Melquíades no es solo el historiador *sui generis* mediante el cual, en la metaficción de la novela, observamos una concepción desafiante de la historia y el testimonio, sino que es quien cura al pueblo de la amnesia colectiva, la cual simboliza el silencio sobre la Masacre de las Bananeras. Así, al nivel de la autorreflexividad de la novela, no se intenta reescribir la historia como un mito, sino como un despertar, al usar el archivo a manera de actualidad y como posibilidad de una futura reivindicación.

Tanto la ficción literaria de García Márquez como el archivo fotográfico de la United Fruit Company representan fuentes para dos formas diferentes de memoria, una desplazada y otra actualizada, que remiten a la Masacre de las Bananeras como un suceso ficticio-histórico. Sin embargo, no quiero decir con esto que la memoria y el archivo sean lo mismo, ni que el archivo sea una metáfora de todas las formas de almacenamiento. Al parecer, existe una atracción mutua entre medios como la literatura y la fotografía y determinadas tecnologías de almacenamiento relacionadas con el “afuera” del texto o la imagen. En el espacio de la apelación, la memoria podría entenderse como un efecto compuesto que surge de la situación abierta del archivo, en el sentido de que está “siempre en el límite inestable entre lo público y lo privado, entre la familia, la sociedad y el Estado, entre la familia y una intimidad aún más privada que la familia, entre uno mismo y uno mismo”.³⁸

³⁶ *Ibid.*, 544.

³⁷ Lucila Mena, “La huelga de la compañía bananera como expresión de lo ‘real maravilloso’ americano en Cien Años de Soledad”, *Bulletin Hispanique* 74, n.º 3-4 (1972): 157.

³⁸ Jacques Derrida, “Archive Fever: A Freudian Impression”, *Diacritics* 25, n.º 2 (1995): 57 (traducción de la autora).

Con respecto a la novela y la peste del insomnio, el texto literario no solo aborda la dificultad del trabajo de memoria contra el olvido de manera carnavalizada, sino que, como metaficción, archivo y simulacro, también reflexiona sobre el concepto de *memoria*, al liberarlo para hacer posible una comprensión alternativa.³⁹ Así mismo, el concepto de *archivo* se usa en el texto literario como un medio para salvar la Masacre de las Bananeras del olvido prescrito por el silencio oficial, materializado en la novela como la peste del insomnio. Sin embargo, la peste del insomnio ocurre mucho antes que la masacre, por lo que representa un tipo de presagio y repetición cíclica de sucesos que tiene sentido en la estructura temporal de la novela. Además, la idea de la actualidad del archivo se manifiesta a través del tiempo circular de la historia de los Buendía. Así, el texto esboza un lapso productivo como predicción y repetición en el intersticio de la memoria y el olvido. Como una “miríada de simetrías” entre José Arcadio Buendía, el coronel Aureliano Buendía y José Arcadio Segundo, el instigador de la huelga, estas repeticiones forman los ciclos entrecruzados y sucesos simétricos que deben leerse a la luz de la Masacre de las Bananeras como el clímax de la novela.⁴⁰ Como repetición de la historia de la familia Buendía, especialmente la de los protagonistas masculinos, la novela crea un poderoso archivo ficticio que permite el desarrollo de un proceso de memoria crítica y la construcción de una imagen del pasado en un momento de peligro. De hecho, es esta repetición lo que queda grabado en el lector y lo que la novela reproduce como un archivo.

Pero volvamos a la fotografía. En general, parece que la fotografía refleja una concepción doble de la materialidad: primero, la fotografía como un artefacto visual y objeto material; segundo, la materialidad de la fotografía arraigada en las prácticas institucionales y sociales, que determinan su estatus y su efecto, así como la autoridad necesaria que le da sentido. Como objeto material, las fotografías se coleccionan y se archivan. La fotografía crea un recurso material y sensorial para comprender y estudiar un tipo de memoria visual. Es posible describir este proceso fotográfico como *fotomnemotécnico* en los experimentos de Melquiádes con la daguerrotipia y la imagen inmaterial. Además, en cuanto a la amnesia, manifestada como el estado más crítico de la peste del insomnio, el proceso fotográfico en la novela permite lograr una percepción y una conciencia del tiempo, de la imaginación y de la memoria, lo cual puede entenderse como una semántica alternativa a la de la serie de fotografías

³⁹ Rincón, “Las artes de la memoria”, 10.

⁴⁰ Bell-Villada, “Banana Strike”, 132.

de archivo de la United Fruit Company. Es importante indicar que la peste del insomnio coincide con la fiebre del banano; dicho de otra forma, el insomnio colectivo guarda correlación con la fiebre del banano. Melquíades es quien, como en la tradición del *deus ex machina*, pone fin a la peste del insomnio al darle de beber al patriarca José Arcadio Buendía una poción mágica inidentificable. Así, la peste del insomnio no solo es una metáfora del olvido colectivo en el que cae la Masacre de las Bananeras —tanto al nivel de la trama como al nivel político, debido al silencio oficial que suprimió el incidente histórico en aquella época en Colombia—, sino también de la urbanización y la modernización radical de Macondo. El pequeño pueblo de Macondo se convierte en una ciudad moderna con ferrocarril, teléfono, electricidad y otros inventos modernos relacionados con la fiebre del banano. En la novela, la máquina del patriarca José Arcadio Buendía parece fungir como un modelo especial de *mnemotécnica* usado contra las manifestaciones del olvido.⁴¹ De igual manera, se debe destacar que la metáfora del insomnio está relacionada con otras metáforas, como la del daguerrotipo; al fin y al cabo, al rescatar la imagen del pasado, ambas metáforas configuran y reclaman “una memoria que emerge en un momento de peligro”.⁴²

Este episodio de autorreflexividad de la novela es un momento clave de la intersección de la historia con la imaginación literaria, que crea el archivo ficticio de la novela. Además, como acciones predictivas y performativas, los experimentos de daguerrotipia de Melquíades cuestionan el olvido histórico y la invisibilidad fotográfica de la Masacre de las Bananeras, de la cual José Arcadio Segundo se convertiría en el único testigo ocular de la novela: así, se repite la experiencia cíclica de la familia Buendía de enfrentar al pelotón de fusilamiento. Así mismo, la idea de ver y testimoniar que radica en el núcleo de la autorreflexión de la novela impugna el acto fotográfico, como *fotomnemotécnica*, contra una concepción ingenua de la fotografía, entendida como mimesis. Los actos de ver, presenciar y atestiguar están aquí unidos, lo que articula el archivo ficticio de la novela y, por consiguiente, una memoria colectiva.

Imágenes de sabotaje

Ahora, veamos el álbum fotográfico llamado *Colombia*, del archivo de la United Fruit Company, que incluye la serie de fotos relacionadas con la huelga bananera

⁴¹ Rincón, “Las artes de la memoria”, 24.

⁴² Benjamin, “Theses on the Philosophy”, 225.

de diciembre de 1928. Es notable que el álbum no destaque esta serie específica ni ninguna otra fotografía. A partir de un orden bastante burocrático, el álbum agrupa las fotografías por temas, todos relativos a la división colombiana de la compañía, lo que permite articular una imaginación geográfica. Como nos recuerda el análisis de la relación entre la historia y la fotografía, al tener estas imágenes de archivo en la mano:

[la] imagen, y especialmente la fotografía como instantánea sacada del constante flujo del movimiento, como una muestra característica de una realidad perdida, se corresponde con lo que ha devenido nuestra relación con el pasado: una relación de discontinuidad gobernada por una mezcla de desapego y aproximación, de distancia radical y desconcertante confrontación.⁴³

No obstante, las fotografías del álbum hablan con nosotros y nos pueden dejar vislumbrar los contornos visuales de la compañía y, posiblemente, la historia de la gente. Por ejemplo, en el álbum encontramos una fotografía asombrosa y digna de mención (figura 1), cuya leyenda al dorso reza: “Native People-Family Group. Birth Control is unknown here. Santa Marta, April 24, 1925”.⁴⁴

⁴³ Pierre Nora en Clément Chéroux y Ilse About, *Fotografie und Geschichte: Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst* (Leipzig: Institut für Buchkunst, 2004), 10 (traducción de la autora).

⁴⁴ La sospecha de que el álbum pretende ocultar lo político se confirma especialmente en esta fotografía, que muestra una leyenda secundaria añadida posteriormente, pegada debajo de la fotografía: “Native People-Family Group. Santa Marta, April 24, 1925”. Esta leyenda oculta el mensaje original, ya que la leyenda al dorso de la fotografía reza: “Aquí no se conocen los anticonceptivos”. Al parecer, la compañía se dio cuenta posteriormente de la naturaleza política de este mensaje, enclavada en el intersticio entre la imagen y su leyenda, y decidió tomar el control sobre su significado.



Figura 1. Fotógrafo anónimo, 1925, "Native People-Family Group. Santa Marta, April 24, 1925" (descripción al dorso: "no. 299. Native People-Family Group. Birth Control is unknown here. Santa Marta, April 24, 1925", gelatina de plata en papel, 8 x 10 pulgadas, United Fruit Company Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School).

A primera vista, la fotografía da testimonio de un encuentro cultural en una región con rápido desarrollo, que luego sería conocida como Macondo, una zona de contacto, movida y rica. Como informa la leyenda de la foto, fechada en 1925, se trata de un retrato de "nativos" de Santa Marta. La fotografía se encuentra en el grupo "MISC", o sea "miscelánea". No se sabe mucho del autor; probablemente haya sido un fotógrafo de la región contratado por la compañía, ya que hay pocos rastros de él en los álbumes fotográficos; sin embargo, la composición y la estética de la foto indican que se trataba de un profesional. No hay evidencia de que la imagen circulaba en ese momento.

La fotografía muestra una familia de trabajadores que posa delante de su casa bien dispuesta para lograr una buena composición de la imagen: en el centro se encuentra la madre, la trabajadora, a quien se adscribe la lógica de la reproducción; no obstante, ni ella ni el resto de los miembros de la familia parecen someterse a esta lógica, ni parecen despojados de poder. Más bien, su expresión parece casi heroica: resiste la mirada fotográfica. Otras dos mujeres cargan (sus) bebés con aire de dignidad y seguras de sí mismas, con la mirada clavada en la cámara. Esta fotografía se destaca en especial, porque parece persuadir estéticamente al observador y se vuelve casi icónica. Mientras las demás fotografías del álbum reflejan una actitud burocrática, esta articula un momento de reivindicación. El significado particu-

lar de esta imagen, como recordó Aviva Chomsky, fue reconocido más tarde, de inmediato, por los trabajadores colombianos de la región, cuando circuló en el contexto de conmemoración de la Masacre de las Bananeras, ya que la fotografía se relaciona con la historia de las familias, cuyas imágenes aún están vivas, lo que permite la confrontación con el suceso. De esta manera, se desarrolla un proceso dinámico de memoria.⁴⁵

Por otra parte, podría incluso ser una fotografía de resistencia, de una posible semántica alternativa configurada contra la omnipotente compañía, asunto que cuestiona la relación de la imagen con el pasado. Hay que destacar que esta fotografía parece articular el vacío del archivo fotográfico de la compañía, ya que las demás imágenes del álbum demuestran negligencia visual para mostrar exactamente lo que ocurría en las divisiones. Esta imagen es una de las pocas que permiten ver más allá del aparato corporativo, en tanto se enfoca en la expresión facial, los gestos sutiles y las poses “inconscientes” de personas, más bien, casualmente fotografiadas por la compañía. Con respecto a la invisibilizada Masacre de las Bananeras, como veremos, se articulan una visibilidad y una presencia que piden a gritos que las recuerden. Incluso, la leyenda discriminante no es capaz de menguar su potencial de semántica contraria. De esta manera, se hacen visibles los posibles testigos oculares de la masacre que se avecinaba. Infalliblemente, esta fotografía da voz a quienes más tarde estarían envueltos en la huelga que devino en la masacre, en tanto reconoce a aquellos que podrían defender sus derechos. No obstante, ¿esta imagen refleja el interés de la compañía en registrar otra cosa? O ¿simplemente es una fotografía casual que se coló en el álbum de la compañía?

En el álbum fotográfico *Colombia* se encuentran fotografías que pretenden mostrar la vida cotidiana en la división colombiana de la compañía, la cual tiene cierta relación con la huelga de 1928. En su mayoría fechadas en 1929, estas fotografías muestran actividades como la construcción de un comisariato en Sevilla (Magdalena) (figura 2) o documentan el proceso de creación de otros edificios e instalaciones de la compañía (figura 3), por ejemplo, el hospital en Aracataca, el pueblo natal de García Márquez, o una oficina de agricultura. Como lectores de hoy, tenemos la capacidad de reconocer en las imágenes los contornos visuales del pasado conflictivo. En las fotografías se observa un campamento de trabajadores de veinte albergues en Nicoya, fechada el 31 de enero de 1929, y un campamento de doce albergues en Indiana (figura 3), fechada el 10 de octubre de 1928, es decir,

⁴⁵ Chomsky, “Repatriating Photographs”, 64.

antes de la masacre. Ambas muestran posibles testigos oculares que podrían atestiguar sobre el episodio o, incluso, ser posibles víctimas, como los trabajadores que vemos en el campamento de Indiana. A pesar de que las fotografías no presentan ninguna huella de violencia, revelan las desoladas condiciones de vida y hacen emerger la cuestión de la ética de la visión, ya que nosotros, los observadores de hoy, estamos informados sobre la masacre. Por otro lado, ellas ocultan el violento incidente por cuanto solo muestran las actividades “normales” de la división colombiana de la compañía. No obstante, constituyen un testimonio e, incluso, una justicia visual cuando las leemos hoy en día: ¿cómo deberíamos recordar a los trabajadores que vivían en los campamentos y en estas barracas? ¿Qué nos recuerdan ellos? En estas fotografías, los trabajadores pueden ser los únicos “testigos oculares” hechos visibles por uno de los álbumes fotográficos de la compañía, que no es tan inocente como pretende hacernos creer, ya que oculta intencionalmente la masacre. Como tal, se trata de engañosos “documentos históricos” que adquieren una información visual en la medida en que se enviaron a la sede de la compañía en Boston y circularon solo como parte de la comunicación interna corporativa.



Figura 2. Fotografía anónima, 1929, “Commissary under construction, Sevilla, Colombia, May 8, 1929” (descripción al dorso: “no. 665”, gelatina de plata en papel, 8 × 10 pulgadas, United Fruit Company Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School, olvwork719192).



Figura 3. Fotógrafo anónimo, 1928, “12 room laborers’ camp, Indiana, Colombia, Oct. 10, 1928” (descripción al dorso: “no. 600”, gelatina de plata en papel, 8 × 10 pulgadas, United Fruit Company Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School, olvwork719282).

Entre otros medios de comunicación, aparte de estas fotografías, existen informes escritos enviados por los representantes diplomáticos a las autoridades de Estados Unidos, que describían la organización de la división colombiana de la United Fruit Company. Estos contienen informaciones económicas cruciales —y, por lo tanto, políticas—, con las que parecen corresponderse las fotografías, en el sentido de que “documentan” visualmente la organización interna de la emergencia de un espacio moderno. Así mismo, las fotografías de la compañía encarnan dicho lenguaje burocrático moderno en cada una de sus leyendas; además, forman parte de esta cultura y este orden burocráticos, que definen su significado y su estatus como documentos frente a otros testimonios. Es importante destacar que la comunicación diplomática entre Colombia y Estados Unidos trata explícitamente las huelgas como agitaciones sociopolíticas, las cuales se vigilaban de cerca, como observamos, por ejemplo, en los numerosos informes del Foreign Agricultural Service.⁴⁶ Las fotografías de los álbumes de la compañía adquieren el significado

⁴⁶ Encontramos estos informes en los *Narrative Reports* del Foreign Agricultural Service del us Department of Agriculture (por ejemplo, Records of the Office of Foreign Agricultural Relations and its Predecessors, Correspondence and Narrative Reports, 1901-1958).

de documentos y expedientes, porque, al parecer, se incluyeron en estos informes y porque contenían un mensaje político. Aunque se recopilaron al azar para los álbumes, el significado de las fotografías permanecía incompleto y, a primera vista, despojado de cualquier connotación política. No obstante, en esta serie concreta de fotografías la ruptura epistémica de la huelga que devino en la infame Masacre de las Bananeras exige nada menos que una ética de la visión.

Veamos las fotografías incluidas en el álbum y tomadas por la United Fruit Company para documentar la *revolución*, término usado por la compañía para describir la destrucción causada por los huelguistas en la zona bananera. Se trata de imágenes de sabotaje que conforman el argumento visual principal. La serie de fotografías data del 10 de diciembre de 1928 y muestra la infraestructura, los edificios y otras instalaciones, así como los comisariatos y las líneas ferroviarias que facilitaban las operaciones de la compañía. Es importante destacar que estas imágenes aluden a la supresión de la violencia militar contra los huelguistas, ya que muestran solo los daños que sufrieron las instalaciones de la compañía (figura 4).



Figura 4. Fotografía anónima, 1928, “no. 620. Ruins of Engineers quarters and mess-Sevilla-after revolution. Colombia. Dec. 10, 1928” (gelatina de plata en papel, 8 × 10 pulgadas, United Fruit Company Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School, olvwork719212).

Estas fotografías no muestran en lo absoluto la masacre descrita en la novela de García Márquez; solo vemos un comisariato destruido, las ruinas de los alojamientos de los ingenieros o las líneas telefónicas tumbadas a lo largo de las vías ferroviarias que transportaban los vagones cargados de banano. Todas ellas representan actos de violencia contra la compañía y puede que hayan sido usadas como inventario legal de los daños sufridos. Algunas de estas fotografías tomadas empezaron a circular fuera del archivo fotográfico de la United Fruit Company hasta mucho después, ya que se usaron en otros estudios históricos sobre el Caribe colombiano, los cuales buscaban ilustrar la infame masacre y el conflicto social entre los trabajadores y la corporación transnacional extranjera, en el periodo después de la publicación de la novela, en 1967, cuando comenzaba un tímido proceso de reconstrucción histórica.⁴⁷ Por ejemplo, las fotografías del comisariato y la oficina de los despachadores destruidos, así como las ruinas de los alojamientos de los ingenieros, se publicaron más tarde en *Los sucesos de las bananeras*, del general Carlos Cortés Vargas. Sin embargo, nunca se reflexionó sobre ellas como imágenes, sino que se utilizaron solo como ilustraciones y se omitieron como fuentes históricas en sí mismas. Frente a esto, la pregunta es: ¿qué tipo de violencia debían mostrar estas fotografías? ¿Su objetivo era legitimar la intervención violenta del ejército, que protegía a la United Fruit Company? O, incluso, ¿contribuyeron a reimaginar la huelga como una masacre?

Cabe aclarar que estas imágenes se recontextualizaron dentro del archivo fotográfico de la compañía; por esta razón, deben leerse junto a sus leyendas como una fuente escrita, como un intento de ilustración de la compañía y como el significado archivístico póstumo de las imágenes. No obstante, las leyendas del álbum pueden contar un relato diferente del incidente histórico; así, ellas se refieren al incidente no como una masacre, sino como la ausencia de una masacre. En la fotografía de la figura 5, la número 621, “View of cut and wrecked telephone lines like many others after the revolution, Colombia, Dec. 10, 1928”, se observa a una persona al fondo con un arma, en pose de vigilante: este es el único posible indicio de un incidente violento captado por la fotografía. Por lo demás, la imagen tiene un aire bastante técnico y parece que pretende registrar “objetivamente” la escena, ya que,

⁴⁷ Judith White, *Historia de una ignominia: la United Fruit Co. en Colombia* (Bogotá: Presencia, 1978); Eduardo Posada Carbó, “The Bananeras and Gabriel García Márquez. One Hundred Years of Solicitude”, *Journal of Latin American Studies* 30, n.º 2 (1988): 395-414; Catherine LeGrand, “El conflicto de las bananeras”, en *Nueva historia de Colombia*, vol. 3 (Bogotá: Planeta, 1989), 183-218.

ante todo, “documenta” los daños supuestamente causados por actos de sabotaje de los trabajadores. Como imágenes de sabotaje, las fotografías revelan una ausencia orquestada de la masacre, con lo que evidentemente la ocultan.



Figura 5. Fotógrafo anónimo, 1928, “View of cut and wrecked telephone lines like many others after the revolution, Colombia, Dec. 10, 1928” (descripción al dorso: “no. 621”, gelatina de plata en papel, 8 × 10 pulgadas, United Fruit Company Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School, olvwork719209).

Hasta ahora, he asumido la noción de lo visible como lo opuesto al concepto de lo visual o al régimen de percepción. De hecho, la cuestión de la visibilidad concierne al conocimiento y al hecho de saber sobre la existencia del suceso. Como tal, esto parece ser esencial a la hora de discutir sobre la materialidad de la imagen: en efecto, una imagen se “[...] vuelve visible [...] porque algo en ella ha logrado evocarnos o ‘traducirnos’ unidades, ‘temas’ o ‘conceptos’ más complejos [...] historias o alegorías: unidades de conocimiento”.⁴⁸ Esta unidad de conocimiento puede ser la masacre como un *topos* del emergente espacio político moderno que reconocemos en estas imágenes. Además, es la novela de García Márquez la que reimagina la represión de la huelga, la masacre, la cual solo desde entonces se vuelve visible y

⁴⁸ Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 13 (traducción de la autora).

legible. Dicho de otra manera, estas unidades de conocimiento exigen una ética de la visión en la medida en que:

[la estética] no implica que [la fotografía] “salva a aquellos a los que muestra” [...]: no se trata de exculpar a los actores de la historia [...] sino, más bien, de abrir un espacio para que emerja el conocimiento y una orientación para una elección ética.⁴⁹

Consecuentemente, Georges Didi-Huberman propone una distinción muy interesante con respecto a lo visible, cuando afirma que:

[...] si queremos comprender esta expresión —“la inconsciencia de lo visible”— no debemos recurrir a su opuesto, lo invisible, sino a una fenomenología más complicada, más contradictoria, más intensa, es decir, más “encarnada”. Esto es lo que el suceso visual, el síntoma visual, trata de designar.⁵⁰

Entonces, nos preguntamos: ¿qué es lo que esta serie de imágenes quiere hacer visible? ¿Qué nos dicen las fotografías acerca del conocimiento que tenía la United Fruit Company sobre el suceso? ¿Hasta qué punto tenemos que usar nuestra imaginación para hacer hablar a estas imágenes? Didi-Huberman tiene toda la razón, al afirmar que: “La imagen de archivo es solo un objeto [...], una impresión fotográfica indiscifrable e insignificante mientras no hayamos establecido la relación —la relación imaginativa y especulativa— entre lo que estoy viendo y lo que sé de antemano”.⁵¹ Por otra parte, como algunas de las fotografías del archivo de la compañía se enviaron a Colombia para que las familias de los antiguos trabajadores las apreciaran, estas formarían parte de una economía visual pública que contribuiría a descifrar el significado de las imágenes hoy en día y permitir el empoderamiento del “otro” fotografiado.

Si miramos bien estas fotografías, podríamos imaginar que es posible que eliminaran algunas del archivo o que nunca las incluyeran. Esto bien podría haber sido así, especialmente si tenemos en cuenta que la compañía las usó, con el fin de

⁴⁹ *Ibid.*, 178-179 (traducción de la autora).

⁵⁰ Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2005), 29 (traducción de la autora).

⁵¹ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 112 (traducción de la autora).

presentar una imagen positiva de sus actividades en el extranjero y legitimarlas. Obviamente no encontraremos aquí ninguna fotografía que muestre el violento incidente de la huelga y que pudiera hacer emerger el concepto de *masacre*. No obstante, es posible hacer otra lectura: en el informe de Gaitán se afirma que los telegramas y los testimonios de los testigos oculares indicaban que la actitud de los huelguistas era pacífica y permitían establecer la hipótesis de que los actos de sabotaje contra las instalaciones de la compañía fueron organizados y ejecutados por la misma United Fruit Company o terceros relacionados con ella, con el objetivo de legitimar la intervención militar. “Sabotear el sabotaje”, como reimagina la ficción de García Márquez: la serie de fotografías muestra los sabotajes para documentar los daños que sufrió la empresa.⁵² Naturalmente, ellas no revelan quién destruyó las instalaciones, sino que son intencionalmente nebulosas al respecto. Tampoco queda claro por qué las fotografías de los sabotajes se tomaron el 10 de diciembre de 1928, a pesar de que el incidente ocurrió el 6 de diciembre. A partir de esto, se infiere que las imágenes no documentan en lo absoluto el incidente; por el contrario, parece que pretenden ilustrar el otro relato de los sabotajes contra la compañía. En este sentido, son *imágenes de sabotaje* que forman parte de la compañía y su discurso oficial. Mientras que la ficción de García Márquez reimagina y hace visible los numerosos cadáveres que se transportaron en tren para arrojarlos al mar como banano de rechazo, con un José Arcadio Buendía como único sobreviviente y testigo ocular de la masacre, las fotografías de la United Fruit Company ocultan intencionalmente el concepto de *cadáver*. En este punto, ambos archivos difieren considerablemente, pero, a su vez, rebaten el significado de las imágenes de la United Fruit Company, cuando se superponen uno con otro y con otros materiales históricos. Para ello, es importante recordar que “[...] las fotografías son extremadamente perturbadoras porque exigen ser vistas como una secuencia, por lo que retienen la crudeza de cada momento captado, en vez de condensarlo en una sola imagen icónica”.⁵³ Además, esta secuencia exige que leamos las fotografías en relación con la Masacre de las Bananeras y que las usemos con una ética de la visión, porque la forma en que la compañía usó estas imágenes de sabotaje representó un “acto de apropiación política”.⁵⁴

⁵² García Márquez, *One Hundred Years*, 308.

⁵³ Newbury, “Picturing an ‘Ordinary Atrocity’”, 219 (traducción de la autora).

⁵⁴ *Ibid.*, 222 (traducción de la autora).

Sin embargo, la cuestión más crucial, las pérdidas y las víctimas de la Masacre de las Bananeras, permanece sin respuesta y pide a gritos su reivindicación política. Ya hemos destacado que las fotografías del archivo fotográfico de la compañía tienen un patrón común: no representan ningún tipo de violencia o atrocidad. Con respecto al testimonio y la evidencia histórica, la discusión acerca de cómo las imágenes fotográficas trabajan cuando se trata de violencia o, incluso, genocidio es bastante amplia. Por ejemplo, se concibe la fotografía como un instrumento eficiente para ocultar o borrar por completo las atrocidades cometidas por un Estado, al emplear una “visualidad civilizada”, como esbozó Jens Andermann, a modo de historia de la violencia durante la constitución de la nación en la Argentina del siglo XIX. Él demuestra con qué eficiencia lo visual hace invisible la violencia y el genocidio, al hacer “desaparecer los actos”.⁵⁵ No obstante, la fotografía parece dar testimonio de algunos elementos particulares de la historia, como los gestos, una expresión facial, una actitud o una tensión, los cuales de otra manera no se habrían podido registrar. Sin embargo, la no convergencia de la fotografía y la historia ha sido discutida solo recientemente, bajo el concepto de la *invisibilidad de lo visible* en el discurso de la historia.⁵⁶ Tal como la historia *de* la fotografía está floreciendo, la historia *a través de* la fotografía parece que ha sido poco estudiada. Por eso, tenemos que leer la serie de imágenes del archivo de la United Fruit Company a la luz de esta compleja relación entre la fotografía y la historiografía.

⁵⁵ Jens Andermann, *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007).

⁵⁶ Chéroux y About, *Fotografie und Geschichte*, 97.



Figura 6. Fotógrafo anónimo, s. f., “View of Engineering Office-Asst. Div. Engrs’ residence in background. Erasmos Coronel’s grave right foreground-hat on top” (descripción al dorso: “no. 621”, gelatina de plata en papel, 8 × 10 pulgadas, United Fruit Company Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School, olvwork719214).

Fotografías como la de la figura 6 acompañaban los informes internos de la compañía, como medio de comunicación de información visual sobre determinados sucesos políticos.⁵⁷ A través de la leyenda “View of Engineering Office-Asst. Div. Engrs’ residence in background. Erasmos Coronel’s grave right foreground-hat

⁵⁷ Con respecto a la Masacre de las Bananeras, Philippe Bourgois publicó una nota muy interesante: “March 8, 1929: The attached photograph shows the five of the principal leaders in the recent disturbances in the Colombian Division. Their names are as follows: [Check mark] No.1 Bernardino Guerrero. No. 2 Nicanor Serrano. No. 3 P.M. del Rio. No. 4 Raúl Eduardo Mahecha. [Check mark] No. 5 Erasmo Coronel [...]. No. 1 was secretary to Mahecha, the leader, and is now serving a term of fourteen years, seven months in the federal penitentiary in Tunga. No. 5 was killed in the fighting at Sevilla. Nos. 2 and 3 were simple laborers and were practically only figureheads in the organization. No. 4 Mahecha, was the brains of the entire outfit and is one of the most dangerous communist leaders in this country. He fomented the oil field strike in 1924 and last year was the leader of a bad strike in the coffee region in the interior. He came to Ciénaga about August of 1928 and immediately started fomenting the movement which culminated in the disturbance of December 6th. He is an ex-army captain, has a remarkable personality and undoubted genius for organization. At the time the strikers were fired on in Ciénaga he fled and it is known that he was wounded in one leg. Since then he has disappeared completely and it is now reported in the press that he has escaped to Costa Rica”. Véase Philippe Bourgois, “One Hundred Years of United Fruit Company Letters”, en *Banana*

on top”, se pone de manifiesto el interés de la compañía en el incidente, incluso, al mencionar a Erasmos Coronel, un supuesto agitador político. Con las indicaciones de la leyenda, se reimaginan en esta fotografía, al menos, los rastros de un cadáver, a saber, el de uno de los líderes de la huelga. Esta fotografía tiene un aire heroico y sensacionalista, es decir, el de la mirada ansiosa a la historia registrada sobre el papel. El significado de esta imagen se esboza en la relación entre la fotografía y su leyenda.

Si analizamos la relación entre la leyenda y la fotografía, notamos que la violencia se ocultó en la imagen como tal, pero se reimaginó en la anotación de la compañía. En particular, estas fotografías sobre la destrucción de las instalaciones de la compañía, que imaginan los daños causados por los sabotajes de la huelga de 1928, fungen como documento a favor de controlar la huelga por todos los medios y como legitimización *a posteriori* de la “corrección” de la huelga (figura 7). Las imágenes, y aún más, el archivo fotográfico de la compañía, pretenden reproducir su poder hegemónico. Hasta cierto punto, podría resultar obvio calificar las prácticas fotográficas de la compañía como una instrumentalización de las imágenes,



Figura 7. Fotógrafo anónimo, 1928, “Ruins of M & S bodega and Residence for Mdse. Employees after revolution. Colombia, Dec. 10, 1928” (descripción al dorso: “no. 614”, gelatina de plata en papel, 8 × 10 pulgadas, United Fruit Company Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School, olvwork719215).

Wars: Power, Production, and History in the Americas, ed. por Steve Striffler y Mark Moberg (Durham: Duke University Press, 2003), 136-138.

pero aquí también hay una comprensión más encubierta de estas que nos remite de vuelta a la cuestión inicial de este análisis, la materialidad, que pone en duda la idea de representación, la cual gobierna el “orden letrado” de la historiografía. Así, la fotografía cuestiona este orden. Veamos esta idea un poco más detalladamente: al parecer, la imagen fotográfica refleja la materialidad como la “copia y el contacto” entre el observador y lo fotografiado.⁵⁸ Según esto, los términos *identificación*, *representación* y *expresión* se adscriben demasiado fácilmente a la fotografía: podemos descifrar su significado como la copia y el contacto en lo “poderoso y oscuro en la red de asociaciones”, entre el observador, el fotógrafo y el *otro* fotografiado.⁵⁹ Sin embargo, esta relación de la copia y el contacto permanece abierta y se vuelve inteligible y legible en un momento de peligro y de memoria. Al fin y al cabo, la fotografía revela que el ojo y el sentido de la visión son dispositivos del conocimiento. Esta nos habla de los modos y los medios de la percepción, así como de la participación del cuerpo en este contacto, articulados por las fotografías de la compañía con respecto a un nuevo orden basado en los sentidos. Por consiguiente, las supuestas máquinas miméticas, como las cámaras fotográficas, no solo cuestionan la práctica social de la fotografía, sino también la concepción de la fotografía como un “registro de la realidad” y la noción de toda tradición documental inherente a la fotografía.⁶⁰

En general, el empoderamiento de la visión antecede a la fotografía. El mundo visual se ha engranado ya profundamente en la cultura occidental a través de otras técnicas y aparatos de captura de imágenes, de los que la fotografía deviene una suerte de transcripción automática. No obstante, el amplio uso de cámaras determina el rol crucial de la fotografía en la creación de un conocimiento imperial y contribuye a configurar la expansión económica de la United Fruit Company, que usó la cualidad afirmativa y la indexicalidad de la fotografía para sus fines. En este sentido, al menos con respecto a la serie de imágenes del archivo de la compañía, las fotografías se despliegan en el álbum a manera de evidencia y de prueba. Por consiguiente, la visión no solo informa sobre la expansión económica de la United Fruit Company, sino que esta modalidad sensorial también se convierte en un medio de control de los disturbios laborales que surgen como respuesta sociopolítica a la

⁵⁸ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (London: Routledge, 1993), 21.

⁵⁹ *Ibid.*, 21 (traducción de la autora).

⁶⁰ John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

modernización. Desplegadas de esta manera, es decir, aparentemente como herramienta de documentación objetiva, las fotografías se constituyen en una forma de conocimiento adquirido a través del relato y, por lo tanto, un medio de manipulación. Esto se hace evidente con la serie de imágenes del archivo fotográfico de la compañía, la cual presenta la huelga dentro de un discurso de sabotaje y de violencia *contra* esta, lo que permite ocultar el incidente como masacre.

Obviamente, en nuestro caso tanto la fotografía como la ficción son recursos que sirven para cuestionar el concepto de *conocimiento*. En general, los historiadores hoy en día casi siempre trabajan las fotografías de la United Fruit Company con el propósito de ilustrar la historia de la compañía; de esta manera, les otorgan implícitamente el estatus de un tipo de documentación objetiva sobre los sucesos que representan. Sin embargo, sorprendentemente parece que incluso los historiadores recurren a la ficción de García Márquez para “descubrir” detalles desconocidos o pasados por alto en relación con la Masacre de las Bananeras y sus víctimas (uno de los muchos detalles nebulosos es el número exacto de muertos, ya que los testigos oculares, los testimonios y los documentos históricos difieren entre sí). Naturalmente, las fotografías de la compañía callan al respecto, ya que su objetivo es ocultarlo; no obstante, aquí la literatura cumple su rol social al crear un archivo ficticio: la narración de García Márquez reimagina *ese* número de muertos que oscila entre la política del olvido y la memoria, lo que ofrece margen para un trabajo crítico de memoria. Al respecto, en la escena clave de la novela, el autor narra:

—Debían ser como tres mil —murmuró.

—¿Qué?

—Los muertos —aclaró él—. Debían ser todos los que estaban en la estación. La mujer lo midió con una mirada de lástima. “Aquí no había muertos”, dijo. “Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo”. En tres cocinas donde se detuvo José Arcadio Segundo antes de llegar a la casa le dijeron lo mismo: “No hubo muertos”. Pasó por la plazoleta de la estación, y vio las mesas de fritangas amontonadas una encima de otra, y tampoco allí encontró rastro alguno de la masacre.⁶¹

⁶¹ García Márquez, *Cien años*, 301.

A través de *Cien años de soledad*, García Márquez reimaginó el incidente histórico de la huelga bananera como una masacre y cuestionó la historia oficial colombiana de ese momento, al rescatar aquel acontecimiento del silencio y de la metafórica peste del insomnio. Por lo tanto, en este caso, la literatura se convierte en un controvertido lugar de testimonio que cuestiona el voluble estatus de la evidencia y la verdad, mediante un proceso de epistemología social que involucra a un lector que participe en la producción de su significado. Con ayuda de varios andamios mágico-realistas en la historia de la familia Buendía, García Márquez construye un archivo ficticio que va más allá del orden letrado de la historiografía, al usar la literatura como una semántica contraria a la noción de la fotografía como registro de la realidad. Así, al nivel de la metaficción, la novela cuestiona tanto el concepto de archivo como el de memoria. A pesar de que las fotografías de la United Fruit Company esbozan en su oscuro interior un lugar de memoria que podría trascender su propio discurso de ocultación y supresión de la violencia, en los intersticios de ambos archivos se rebate y se amplifica el significado de las fotografías. Hoy, mediante la más bien silenciosa reapropiación de algunas de las imágenes del archivo fotográfico de la compañía (que empezaron a circular desde hace poco entre antiguos trabajadores y sus familias), la experiencia receptiva de los lectores ayudará a que se reconozca y se reapropie el significado de estas fotografías como un acto político de memoria y revisión.

Permítanme entonces concluir esta lectura de las fotografías, al abordar la cuestión de la ética de la visión, ya que esta serie de fotografías ocupa un lugar especial en el archivo fotográfico de la compañía. La primera vez que vi la serie de fotografías relacionadas con la huelga y, por ende, con la Masacre de las Bananeras, en los álbumes fotográficos de la United Fruit Company, me pareció sospechosa su narrativa visual, ya que dichas imágenes parecían contornear lo “inconsciente de lo visible” como algo desplazado y ocultado. Ellas parecían articular algo que aún no había sido articulado, es decir, se percibía un síntoma que había devenido en una expresión de algo desplazado. De este modo, me resultó evidente que la memoria y la conmemoración no son para nada procesos estables; así mismo, que ambos archivos, el fotográfico y el ficticio de *Cien años de soledad*, articulan este límite inestable entre lo privado y lo público, negociado en el acto del desplazamiento. La imaginación literaria materializó las dudas acerca de esta versión oficial de la Masacre de las Bananeras, que había hecho que el suceso histórico se convirtiera en un punto ciego en la misma historia colombiana durante mucho tiempo. Sin embargo, a partir del significado que surgió entre los dos archivos, sobre todo con

respecto al silencio acerca de la masacre y las investigaciones secretas que hizo García Márquez de los documentos históricos, me resultó evidente que las fotografías de la United Fruit Company que se solapan con la ficción literaria se deben leer como un modelo de reflexión histórica que cuestiona el orden letrado de la historiografía. Por lo tanto, lo que propone Didi-Huberman adquiere importancia de nuevo: “Lo que deberíamos aprender [...] es a manejar el mecanismo de las imágenes de manera que sepamos qué hacer con nuestra visión y con nuestra memoria”. Además, enfatiza que:

La dimensión ética no desaparece en las imágenes [...]. Por lo que es *cuestión de elegir*: tenemos que elegir si, o cómo hacer participar la imagen en nuestro conocimiento y en nuestra acción. Podemos aceptar o rechazar una u otra imagen; tomarla como fuente de consuelo o de preocupación; hacerla formular preguntas o usarla como una respuesta preconcebida.⁶²

De acuerdo con esto, resulta cierto que “Solo en este coraje [...] radica la capacidad de la imagen de librar lo real de su manto de invisibilidad. [...] el coraje de saber se convierte en una fuente de acción”.⁶³ Quiero concluir afirmando que la dimensión crucial de las imágenes, que sigue abierta y que hay que impugnar, es la materialidad de la imagen dentro de una epistemología social. Por consiguiente, estas imágenes de archivo exigen una ética de la visión y el uso de nuestro conocimiento para emprender una acción: esta podría reclamar la circulación de las demás fotografías fuera del archivo fotográfico de la compañía, así como su regreso a las comunidades en Colombia, de manera que podamos aprender a ver y recordar atrocidades contra la humanidad y el medio ambiente, como las que se cometieron durante la fiebre del banano y se manifestaron como la peste del insomnio, para ver y recordar la humanidad de las víctimas.

⁶² Didi-Huberman, *Images in Spite of All*, 180 (traducción de la autora).

⁶³ *Ibid.*, 178 (traducción de la autora).

Bibliografía

Fuentes primarias

Imágenes

Photograph Albums, Boxes 30/31. United Fruit Company Photograph Collection, Baker Library, Harvard Business School.

Libros

Gaitán, Jorge Eliécer. *El debate sobre las bananeras*. Bogotá: Centro Gaitán, 1988.

García Márquez, Gabriel. *One Hundred Years of Solitude*. London: Viking, 2007.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Bogotá: Norma, 1997.

Fuentes secundarias

Albers, Irene y Bernd Busch. "Fotografie/fotografisch". En *Ästhetische Grundbegriffe*, editado por Karlheinz Barck, 494-550. Stuttgart: Metzler, 2001.

Andermann, Jens. *The Optic of the State: Visuality and Power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.

Bell-Villada, Gene H. "Banana Strike and Military Massacre. One Hundred Years of Solitude and What Happened in 1928". En *García Márquez's One Hundred Years of Solitude*, editado por Gene H. Bell-Villada, 127-138. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History". En *Illuminations*, 253-264. New York: Schocken Books, 1969.

Bourgeois, Philippe. "One Hundred Years of United Fruit Company Letters". En *Banana Wars: Power, Production, and History in the Americas*, editado por Steve Striffler y Mark Moberg, 103-144. Durham: Duke University Press, 2003.

Chéroux, Clément e Ilse About. *Fotografie und Geschichte: Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig*. Leipzig: Institut für Buchkunst, 2004.

Chomsky, Aviva. "Repatriating Photographs". *ReVista: Harvard Review of Latin America* 8, n.º 26 (2009): 64.

Derrida, Jacques. "Archive Fever: A Freudian Impression". *Diacritics* 25, n.º 2 (1995): 9-63.

Didi-Huberman, Georges. *Images in Spite of All*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

- Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2005.
- LeGrand, Catherine. "El conflicto de las bananeras". En *Nueva historia de Colombia*, vol. 3, 183-218. Bogotá: Planeta, 1989.
- Mena, Lucila. "La huelga de la compañía bananera como expresión de lo 'real maravilloso' americano en Cien Años de Soledad". *Bulletin Hispanique* 74, n° 3-4 (1972): 379-405.
- Newbury, Darren. "Picturing an 'Ordinary Atrocity': The Sharpeville Massacre". En *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, editado por G. Batchen, 209-223. London: Reaktion Books, 2012.
- Pfeiffer, K. Ludwig. "Materialität der Literatur?". En *Materialität der Kommunikation*, editado por Hans U. Gumbrecht y Karl L. Pfeiffer, 15-28. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Posada Carbó, Eduardo. "The Bananeras and Gabriel García Márquez": One Hundred Years of Solitude". *Journal of Latin American Studies* 30, n.º 2 (1988): 395-414.
- Rincón, Carlos. "Las artes de la memoria en la plaga of insomnia de Cien años de soledad". *Literatura y Filosofía* 1, n.º 1 (2003): 3-36.
- Ríos, Valeria de los. *Espetros de luz*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011.
- Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*. London: Penguin, 1991.
- Schlie, Heike. "Bemerkungen zur juristischen, epistemologischen und medialen Wertigkeit des Zeugnisses". En *Zeugnis und Zeugenschaft: Perspektiven aus der Vormoderne*, editado por Heike Schlie y Wolfram Drews, 23-29. München: Wilhelm Fink, 2011.
- Scholz, Oliver. "Das Zeugnis anderer-Prolegomena zu einer sozialen Erkenntnistheorie". En *Positionen zwischen Tradition und Gegenwart*, editado por T. Grundmann, 354-375. Paderborn: Mentis, 2001.
- Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. London: Routledge, 1993.
- Walter, Monika. "Material". En *Ästhetische Grundbegriffe*, editado por Karlheinz Barck, 866-882. Stuttgart: Metzler, 2001.
- White, Judith. *Historia de una ignominia: La United Fruit Co. en Colombia*. Bogotá: Presencia, 1978.