



Jaime Humberto Borja

LA CREACIÓN DE UNA PREGUNTA: HISTORIANDO EL CUERPO CON JAIME HUMBERTO BORJA

*A CRIAÇÃO DE UMA PERGUNTA: HISTORIANDO O
CORPO COM JAIME HUMBERTO BORJA*

*CREATING A QUESTION: A HISTORIAN'S APPROACH
TO THE BODY WITH JAIME HUMBERTO BORJA*

Nina Alejandra Cabra**

El artículo presenta una entrevista al historiador e investigador Jaime Humberto Borja en torno a sus preguntas y sus procesos de creación en relación con el tema del cuerpo. La entrevista discurre a partir de interrogantes que vinculan la investigación en ciencias sociales, la historia del cuerpo a través de sus modelos y el proceso personal del investigador. La entrevistadora concluye sobre las posibilidades de crear cuerpos otros a partir del reconocimiento de la propia historia del cuerpo.

Palabras clave: Jaime Humberto Borja, historia del cuerpo, investigación, metodología, discurso.

O artigo apresenta uma entrevista com o historiador e pesquisador Jaime Humberto Borja em torno a suas perguntas e seus processos de criação em relação com o tema do corpo. A entrevista discorre a partir de interrogantes que vinculam a pesquisa em ciências sociais, a história do corpo através de seus modelos e o processo pessoal do pesquisador. A entrevistadora conclui sobre as possibilidades de criar outros corpos a partir do reconhecimento da própria história do corpo.

Palavras-chave: Jaime Humberto Borja, história do corpo, pesquisa, metodologia, discurso.

This is an interview to the historian and researcher Jaime Humberto Borja discussing his queries, and creation processes around the matter of the body. The conversation evolves from questions that link the research in social sciences with the body history based on models, and the personal process of the researcher. The interviewer concludes with the possibility of creating other bodies through the recognition of the own body's history.

Key words: Jaime Humberto Borja, body history, research, methodology, discourse.

* Comunicadora Social, Especialista en Comunicación-Educación, Magíster en Filosofía y candidata a Doctora en Antropología de la Universidad de los Andes. Docente-investigadora del Iesco, Universidad Central, Bogotá (Colombia), y allí mismo coordinadora de la línea de Jóvenes y Culturas Juveniles. E-mail: ncabraa@ucentral.edu.co

Las características de la inteligencia que suelen calificarse de analíticas son en sí mismas poco susceptibles de análisis. Sólo las apreciamos a través de sus resultados. Entre otras cosas sabemos que, para aquel que las posee en alto grado, son fuente del más vivo goce. Así como el hombre robusto se complace en su destreza física y se deleita con aquellos ejercicios que reclaman la acción de sus músculos, así el analista halla su placer en esa actividad del espíritu consistente en desenredar.

Edgar Allan Poe

A través de leyendas y fantasmas que continúan apareciendo en la vida cotidiana mediante citas sonoras, se mantiene una tradición del cuerpo. Se extiende pero no se ve.

Michel De Certeau

Pensar la investigación en la lógica de los procesos de creación nos ubica en la perspectiva de los afectos que mueven y nutren al investigador. En sí misma, la palabra *investigación* nos pone ante la evidencia del movimiento; al revisar la etimología del término, nos encontramos con la raíz latina *investigare*, que significa *buscar cuidadosamente, seguir la pista*, de *in*, *en* y *vestigium*, *huella*, *rastro*. Esta raíz nos anticipa el hecho de que el investigador está en busca de algo, y, en principio, determina una actitud: la de querer encontrar, la de al menos buscar.

Las búsquedas y los horizontes que estas expresiones abren, movilizan las rupturas y las construcciones que son la expresión más dinámica de la creatividad humana. “Coincido con el gran poeta francés Paul Valéry cuando dice que, en el más alto nivel, hay una profunda analogía entre

la creatividad científica y la artística” (Prigogine, 2002: 59). Abrir un interrogante implica un acto creativo que transforma la vida, un proceso de creación en el que se trazan rutas y modos de preguntar, y se abren caminos para la reflexión, la comprensión y la posibilidad de pensar otros mundos, de ver y sentir de otras formas.

En ese sentido, cada pregunta crea también una serie de artefactos, relaciones, sensaciones y posibilidades de acción. Así, interrogarse por el cuerpo y, en particular, por la historia del cuerpo, nos abre un amplio espectro de posibilidades. En primera instancia, esta pregunta nos confronta con el hecho de que el cuerpo es más que una serie de órganos en funcionamiento, y que implica pliegues y trasfondos de la más diversa naturaleza. Siguiendo a Feher, podemos afirmar que la historia del cuerpo es “la historia de esa área incierta donde pensamiento y vida confluyen” (1990: 11). Además, es importante resaltar que preguntarnos por la historia del cuerpo implica que estamos sobrepasando la idea reduccionista de la *materialidad*, o de las dualidades que reducen la dimensión corporal a una cárcel, materia o entidad biológica; abrir la pregunta por la historia del cuerpo es asumir que ese cuerpo en sí mismo, ha sido un largo y complejo proceso de creación.

Por otro lado, es muy importante señalar que el creciente interés y desarrollo de procesos de creación e investigación en relación con el cuerpo, da cuenta de que en el contexto de los estudios sociales y culturales contemporáneos

[...] el cuerpo constituye un concepto central para comprender el ordenamiento social y simbólico

de la sociedad porque en él confluyen y se realizan intenciones diversas o bien tienen la convicción de que en el cuerpo se encuentra una clave ontológica para avanzar hacia una comprensión sintética de la sociedad (Pedraza, 2007: 13).

En este orden de ideas, podemos plantear que el acto creativo que implica la pregunta por el cuerpo, es la expresión de una inquietud por la vida, por el pensamiento y por los diversos modos en que se organiza y transforma la vida social.

En el caso que nos ocupa, Jaime Humberto Borja ha trazado diversos trayectos de investigación, pero en el fondo se ha mantenido una misma inquietud: el cuerpo. En esta entrevista, compartimos con el historiador, el investigador, el observador, sus preguntas y sus procesos de creación (de nuevas preguntas, de metodologías y de sí mismo). Actos creativos que son movidos por la curiosidad y por el placer de contemplar y comprender. Jaime Humberto Borja ha sido pionero en el acto creativo de “historiar el cuerpo” en nuestro contexto, de rastrear discursos y prácticas que han dejado profunda huella en nuestra corporeidad y en nuestra forma de ser. Aquí compartimos con él los orígenes y transformaciones de sus preguntas, sus reflexiones sobre su propio proceso de investigación, de creación.

Nina Cabra: ¿Qué cosas empiezan a inquietarle, a moverle a la investigación?, ¿qué situaciones son cruciales en su historia, en su infancia, que lo mueven a escoger esta forma de vida?



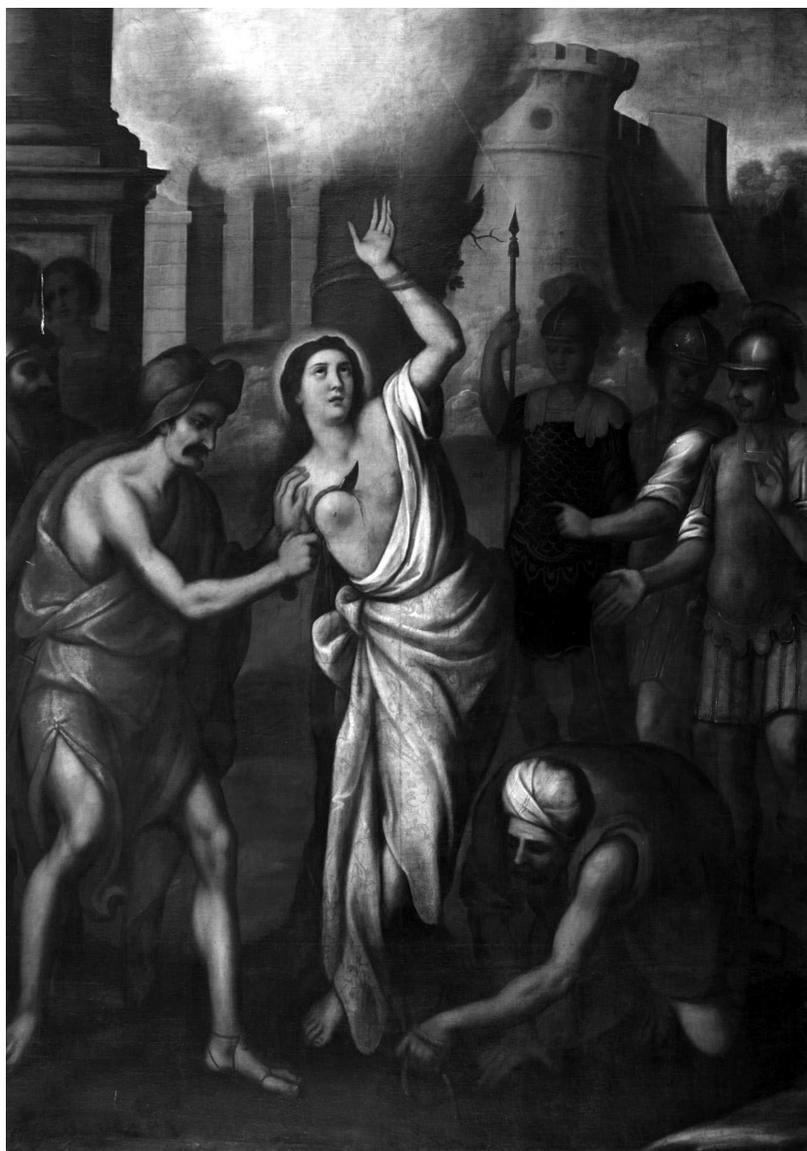
Flagelación de Santo Domingo, óleo sobre tela | ANÓNIMO SIGLO XVII

Jaime Borja: Toda elección que uno hace en relación con el trabajo de investigación está vinculada con la familia y la propia historia. Y lo que recibí en relación con las ciencias sociales y, en particular, con la historia, fue en casa. Pienso en dos situaciones particulares: una, tener un papá curioso, un lector a quien le gustaba buscar; y ver una persona curiosa hace que se despierte tu propia curiosidad. Por esto, más que elegir las ciencias sociales, yo elegí curiosidades. Indagar, investigar, siempre es un acto de curiosidad. Por otro lado, también recibí relatos familiares. Hay una línea de historiadores franceses asociados con la psichistoria, Alain Besançon, por ejemplo, que dicen que toda investigación es investigación de uno mismo, es más, introspección. Pienso que, de alguna forma, una

elección profesional está muy vinculada con la historia personal. Y en mi caso, la elección por la historia está relacionada con el deseo de investigar historias familiares, con esos relatos casi míticos que tienen todas las familias. Cuando pienso en mis primeros intereses por la historia, recuerdo de pequeño la curiosidad que me generaba oír a mi bisabuela con sus narraciones vinculadas a un momento histórico muy preciso de nuestro pasado. Esas historias hacen parte de la memoria, no sólo de mi familia, sino también de nuestra cultura, de situaciones y acontecimientos difíciles y complejos de nuestra historia.

N. C.: ¿Y cómo esa curiosidad naciente se convierte en un interés específico por la historia como opción profesional en un país como el nuestro?

J. B.: Desde la curiosidad, mi elección por la historia no fue sólo una carrera, sino también una forma de vida. En el momento en que elegí estudiar la carrera de Historia, había pocos programas en el país y, a decir verdad, pocas opciones laborales. Estudiar historia era un poco “arriesgado”. Sin embargo, tuve la fortuna de tener buenos maestros en la carrera en la Universidad Javeriana, quienes me orientaron la curiosidad. Por ejemplo, mi primer trabajo, el de pregrado, fue hacer una historia de la mujer en los años veinte a través de caricaturas, y ahí empecé a trabajar con imágenes. Eso no era fácil, porque me formaba en un medio en el que se hacía historia económica, política o de los movimientos sociales. Allí aprendí que para investigar era importante elegir temas que me interesaran, que



Martirio de Santa Barbara, óleo sobre tela | BALTASAR VARGAS DE FIGUEROA, SIGLO XVII

me divirtieran, aunque no formaran parte de las agendas académicas de entonces. De ahí, pasé a temas que siempre me habían generado mucha curiosidad: historia del demonio, de la cual publiqué un libro: *Rostros y rastros del demonio en la Nueva Granada* (1998). Trabajé un tiempo sobre este tema relacionado con la historia de la brujería —con lo que me acerqué a la historia de las mujeres—, también la historia de las sexualidades. Y todo esto me llevó a la historia de las mentalidades, especialmente a la medieval, en lo que me especialicé con el doctorado.

Y, curiosamente, ahí empecé a tocar la historia del cuerpo. La historia de las sexualidades y del demonio son temas que tienen que ver con el cuerpo, aunque en ese momento no se había hecho aún una historia del cuerpo como tal. Claro, ya estaban presentes los trabajos de muchos autores, como Foucault, pero eran trabajos latentes porque no se había desarrollado una metodología o una conciencia de la importancia de historiar el cuerpo. Pero en mi línea de trabajo siempre ha estado presente esta pregunta, porque cuando uno aborda el problema del demonio, se toca directamente

lo que es corporeidad. El demonio es la tematización de todos los temores frente a lo material: la corporeidad, la sexualidad, la alimentación; en las culturas premodernas, todo lo material termina relacionado con la idea de *lo demoniaco*.

N. C.: Y desde el punto de vista metodológico, ¿qué tipo de giros o transformaciones ha tenido su pregunta por el cuerpo?, ¿cómo se diseñan las rutas y formas de historiar el cuerpo?

J. B.: Por muchas razones terminé haciendo el doctorado en México con un medievalista, especialista en crónicas, y ahí hice un par de descubrimientos interesantes que me han marcado metodológicamente. El primero es la importancia de la retórica. De hecho, mi primera propuesta de tesis doctoral fue observar elementos de la mentalidad medieval en las crónicas de la Conquista. Pero cuando comencé a hacer la investigación, “descubrí” muchos tratados del siglo XVI que abordaban el asunto de cómo escribir historia. Este trabajo inició con una crónica, la de Pedro de Aguado, y esto me llevó a la revisión más sistemática de retóricas. Mi sorpresa fue descubrir cómo las retóricas configuraban todos los discursos, y aunque éste ya era un tema tratado por la literatura, esta tesis me puso en otro camino, en el de la historia discursiva y en la revisión de autores como Michel de Certeau, uno de los grandes teóricos sobre el cuerpo, quien ha sido muy importante en mi trabajo de los últimos años.

Desde estos autores, la pregunta ya no era analizar un texto a partir de los imaginarios, sino cómo devolver un artefacto cultural, en este caso una crónica, a su horizonte de pro-

ducción. De ahí resultó mi libro *Los indios medievales* (2002), que busca establecer el vínculo entre cultura medieval y la cultura de los siglos XVI y XVII en América. La tesis que planteo en este trabajo es que las narraciones de las crónicas implican no sólo una herencia medieval, sino que son una expresión contundente de la cultura medieval, por lo menos narrativamente. Con esto trato de demostrar que hay prolongaciones, que la retórica empleada en las crónicas es la misma que se usa en la Baja Edad Media y que la división entre un periodo y otro es un artificio. De nuevo, aquí siguen insertos los problemas con respecto al cuerpo, viene la idea de la “*construcción*” narrativa, en este caso, de un cuerpo social indígena, que tiene mucho que ver con la idea de cómo se construye medievalmente su alimentación, su idolatría, su canibalismo y sus costumbres.

Esta experiencia del trabajo con la metodología del análisis retórico de los discursos coloniales me ha llevado a investigar en los últimos diez años otra curiosidad de infancia: la imagen, especialmente la pintura colonial. Y en este campo, el análisis de las retóricas barrocas de la imagen me ha permitido el acercamiento a historiar cómo se construye el discurso del cuerpo en una sociedad colonial, sus disposiciones, gestos, socialización y hasta los mecanismos de control. Aunque me he especializado en imagen colonial, trabajo en general con la imagen. Y ahí sí la pregunta fundamental ha sido por el cuerpo, y con este problema llegué al tema que estaba anunciado en trabajos anteriores.

N. C.: *Usted señala que su trabajo se ha distanciado de las preguntas y temas tradicionales de la historia.*

¿*Cómo ve usted hoy el lugar que ocupa la pregunta por el cuerpo en el campo de estudios de la historia, y, en general, de las ciencias sociales?*?

J. B.: La historia es una disciplina un tanto “conservadora”, en la medida en que existe cierta resistencia a incorporar nuevos temas y problemas teóricos. Muchos historiadores formados en tendencias más tradicionales observan temas como el del cuerpo con desconfianza, porque los asumen como triviales o como meros movimientos de moda académica que algunos llaman *historia light*; también como temas peligrosos en cuanto nos alejan de la historia como acción comprometida. Sin embargo, no creo que la pregunta por el cuerpo sea “moda”, al contrario, es un problema que lleva más de cuarenta años configurándose como un campo interdisciplinario de estudios, en el cual intervienen la antropología, el arte, la literatura, la sociología. En un proceso lento, la historia del cuerpo ha adquirido metodología y perspectivas teóricas propias. Y, por supuesto, en nuestro medio han entrado estas posibilidades de estudiar el cuerpo desde la década de los noventa en las diferentes disciplinas. Mencionaría, por ejemplo, los trabajos de Zandra Pedraza desde la antropología, y ya no como elemento tácito u oculto. Hay una *emergencia*, en este caso la palabra es clara: emerge el cuerpo como un objeto que puede ser historiado.

Comencé con este tema en el 2001 con un proyecto financiado por Colciencias. Buscaba hacer una historia del cuerpo a través de la pintura, un tema que siempre quise investigar, pero era “espacio prohibido”, porque era más historia del arte que historia. Pero a eso alude la curiosidad, al deseo de buscar otras formas de tra-

bajo, otras fuentes y metodologías. Por eso asumí el riesgo de trabajar con pintura.

N. C.: ¿*Y qué nuevos caminos de reflexión se abren al modificar las fuentes y las metodologías?*, ¿*qué asuntos emergen cuando se aborda la pintura como posibilidad de historiar el cuerpo?*?

J. B.: Uno de los aspectos más importantes es comenzar a buscar referencias culturales, es decir, que sí hay posibilidades de hacer una historia del cuerpo en contextos donde las fuentes son aparentemente esquivas. Y es allí donde aparece la pregunta de investigación que de fondo es finalmente política. Y, es curioso, porque, como decía anteriormente, muchos historiadores piensan que este tipo de historias son inútiles, pero lo que está detrás de la pregunta por el cuerpo es la pregunta por la sociedad. Empecé a trabajar este tema observando la pasividad en la protesta de nuestro cuerpo social. Pasividad en el sentido de que en nuestra cultura pasa de todo, pero nunca pasa nada. Ante lo que sucede, no hay una sociedad en protesta. Y esta pregunta se agudizó en el contexto de una América Latina donde los movimientos de protesta hasta derrocaban presidentes, como sucedió a comienzos de la primera década del siglo XXI en Argentina, Ecuador y Brasil. Entonces, las preguntas que me formulé frente a culturas similares a la nuestra son, en consecuencia, ¿qué hay en la constitución de nuestro cuerpo social que lo hace pasivo?, ¿por qué está ausente el cuerpo de la protesta? Y desde mi formación como historiador de la Colonia, pienso que estos discursos se forman en ese periodo, que hay un fuerte remanente del pasado colonial en la constitución de nuestra identidad. Así, desde mi ex-



Jaime Humberto Borja y Jose Alejandro Restrepo, Curadores *Habeas Corpus*

perencia en el análisis de discursos, veo que el discurso visual tiene el suficiente poder para crear una forma de relacionarse con la corporalidad, no sólo individual, sino con el cuerpo social.

Así como trabajé la producción del discurso medieval en una crónica de la Conquista, vi que era posible trabajar los discursos visuales y cómo estos producen un cierto tipo de comportamiento corporal pasivo, y la Colonia es el mejor espacio. Pero, también, al comenzar a hacer estas historias de la imagen, esta actividad me lanzó necesariamente a estudiar el discurso que produce la narración literaria colonial. Un problema interesante, porque ese discurso visual de la pintura colonial tiene conexiones muy claras con la producción escrita. En la literatura colonial encontré otra fuente muy rica para estudiar las representaciones del cuerpo, de lo cual ya hay un libro que aún no he publica-

do, que me mueve a otra curiosidad: hacer una historia de las santidades, pero desde el cuerpo. Ahí la pregunta es ¿qué es ser santo? El santo es la idealización del sujeto para una sociedad, y los santos cambian culturalmente de acuerdo con los modelos de corporeidad que tiene esa sociedad. El modelo de santidad del siglo XVI no es el modelo de santidad del siglo XVII, porque las necesidades culturales están exigiendo un modelo distinto de comportamiento corporal. Este giro entre imagen visual y narrada conduce a preguntarme cómo se produce el discurso del comportamiento corporal.

N. C.: ¿Pero a qué tipo de necesidades colectivas responde la idealización de cierto comportamiento corporal?, ¿en qué medida el santo logra suplir esas necesidades?

J. B.: Un primer aspecto que hay que tener en cuenta es que esta

idealización tiene gran fuerza en medio de sociedades sacralizadas, como la colonial, donde no existe ni duda ni incredulidad. En medio de estas sociedades, el santo es un modelo de comportamiento, ¿para qué? Para organizar u orientar cierto tipo de sociedad. Pero ese modelo de santidad cambia. Y cuando una sociedad decide hacer santo a un sujeto, es porque esa sociedad ve en él una serie de valores, no del sujeto, sino de la sociedad misma. El santo es una conjunción de valores deseados, es una idealización del comportamiento. Hay muchos santos, pero cuando se elige cierto tipo de santo, se elige cierto modelo de valores, virtudes que se desean en el seno social, podría decirse en términos de “lo que deseo ser”. Desde ese principio, comencé a buscar sujetos coloniales en el territorio neogranadino que hubiesen muerto en “olor de santidad”, y a quienes otros criollos les escribieron *biografías*, nombre que hoy día podríamos utilizar para el género literario barroco de las “vidas ejemplares”. Y encontré muchos, entre monjas, obispos y mujeres laicas, y, de hecho, a muchos de ellos les iniciaron procesos de santidad, aunque casi todos fracasaron.

Es interesante observar que estas vidas ejemplares son fundamentalmente narraciones del cuerpo. Entonces, la pregunta es ¿por qué ciertos valores, y no otros, son idealizados y convertidos en santidad, en vidas ejemplares? Y esto nos introduce claramente en una historia del cuerpo, porque el valor más fuerte es la mortificación, y la historia del tratamiento del cuerpo nos lanza a la historia de la alimentación, de las disposiciones corporales, de los gestos, los comportamientos, la sexualidad, etcétera.

N. C.: Y en esa concepción de historia, desde su perspectiva de la historia, ¿cuál es la relación que se da entre esos cuerpos mortificados y el cuerpo hoy?

J. B.: Ésa es una reflexión que he insinuado en varios textos. Primero debo aclarar que trabajo sobre bases de datos de pinturas coloniales, y, al analizarlas, encuentro dos modelos de corporeidad entre los que más se representan: el modelo del mártir, el cuerpo martirizado, que es la idea de la importancia de sufrir en silencio aceptando “la voluntad de Dios”. Es decir, esta imagen muestra cómo se configura la abnegación como un entramado cultural muy sólido, que aún hoy tiene mucha potencia. Y en este punto hay que resaltar que para mí, el cuerpo individual genera la formación del cuerpo social. Por eso, me interesa tanto comprender por qué se eligen ciertos valores y no otros en la pintura colonial. Virtudes como la humildad, la abnegación, el silencio y todo lo que apunta a formar un cuerpo social silencioso, un cuerpo súbdito colonial, tiene efectos muy claros en la conformación social de los siglos XIX y XX. Siento que hay efectos de los discursos en la formación de las prácticas a largo plazo.

Y, por otro lado, encuentro otro modelo corporal, el cuerpo aislado. Son los cuerpos que se marginan, cuerpos sitiados o enclaustrados, como el de María Magdalena, San Jerónimo, son los sujetos que se aíslan socialmente, y que, a mi modo de ver, son también los principios de individualidad y modernidad.

N. C.: Este modelo corporal también está marcado por un cierto ascetismo... Pero en este punto, nos habla de dos modelos de cuerpo que responden a la pregunta por el posi-

ble origen de la pasividad del cuerpo social, y, en ese sentido, encuentra dos modelos muy fuertes en el cuerpo martirizado y en el cuerpo aislado. Pero en su trabajo también encontramos otros modelos de cuerpo, que no son de la abnegación sino de la resistencia, como por ejemplo, el cuerpo de la bruja. ¿Qué pasa con esos otros cuerpos, los que no están en la pasividad, que son cuerpos transgresores, como los cuerpos que usted presenta en Rostros y rastros del demonio?

J. B.: Existe una diferencia importante, y es que son dos modelos de análisis muy distintos. En el momento en que escribía *Rostros y rastros del demonio*, mi pregunta era más por las prácticas culturales, mientras que en este momento mi preocupación es por la producción de discursos. Sin embargo, pienso que la producción del discurso afecta la práctica, pero en un proceso lento, no es inmediato. Por ejemplo, la producción de discurso sobre la familia nuclear, que empieza a aparecer visualmente en el siglo XVII, solamente se pone en práctica hasta el siglo XIX, o el discurso de la paternidad como se entiende modernamente, aparece en su referente visual, San José, en el siglo

XVI. Es decir, discurso y práctica no corren al mismo ritmo. Entonces, el hecho de que existan modelos discursivos no implica que se den de manera simultánea en las prácticas. Al ver las prácticas hay que preguntarse por las resistencias, que es lo que hago en *Rostros y rostros...* cómo aparecen las religiosidades, las culturas afrocolombianas, las resistencias indígenas... es decir, no se trata de una cultura, sino de diversas culturas dentro de otra.

N. C.: En relación con el componente metodológico, ¿cuáles han sido sus mayores apuestas y dificultades en el ámbito vital, eso que está en la experiencia y que podría rastrear-se transversalmente a lo largo de su obra?

J. B.: Precisamente una de las dificultades es el diseño metodológico, pues se ha tratado de construir un tipo de conocimiento que parte de muy escasos antecedentes bibliográficos, así como fuentes a las que hay que construir desde un entorno teórico y metodológico. En este sentido, el trabajo ha sido muy dispendioso porque en primer lugar se necesita consolidar corpus de fuentes. En el caso de la pintura co-



Jaime Humberto Borja en el II Simposio Internacional Interdisciplinario de Colonialistas de las Américas, Bogotá, 2005

lonial, le he dedicado muchos años a reunir y clasificar algunos miles de imágenes, que al aplicarles una metodología y una construcción teórica, están comenzando a dar resultados. Igual con las fuentes bibliográficas coloniales, pues el canon que se construyó en el siglo XIX excluyó cientos de obras que no encajaban en lo que se entendía por *literatura*, como ocurre con las hagiografías, pero hay cientos de obras de autores coloniales que nos son completamente desconocidos, y para recuperarlos, se debe revisar libro por libro en las bibliotecas que tienen fondos antiguos. Además, en estos procesos de investigación, el encuentro con pinturas o libros nuevos abre nuevos problemas. Por ejemplo, el resultado de mi último libro sobre cuerpo en la pintura colonial, me obligó a profundizar el problema de la corporeidad, pero esta vez desde América colonial. ¿Por qué? Porque uno de nuestros grandes problemas es que hacemos trabajos desde lugares nacionales y locales. Muchas veces sólo se puede comprender nuestra pregunta de investigación en un marco más amplio que en el de la cultura donde se inscribe. Lo que quiero insinuar aquí es que no podemos entender lo local encerrado en sí mismo, sino que lo local se comprende en función de una región, lo que permitiría anotar simplemente dos cosas básicas: en qué se diferencia y en qué se parece. Y retomando tu pregunta, pues ahí empiezan las dificultades. La primera: acceso a información. La cultura colonial es una cultura fundamentalmente oral, y la pintura es una de sus manifestaciones. La pintura puede hablar de lo que callan los documentos escritos. Pero esto implica el cómo hacer “hablar” a la imagen, dónde conseguirlas para armar ba-

ses de datos, sobre todo cuando la mayor parte de las imágenes hacen parte de colecciones privadas, lo que dificulta el acceso a la información. A esto hay que agregar el trabajo de “ver” durante horas esos conjuntos de imágenes, para sacarles información y relacionarlas con otros documentos.

N. C.: Pero metodológicamente, ¿cómo es ese ver?, ¿cómo se construye ese acto de ver?, ¿qué ve de esas imágenes y cómo lo ve?

J. B.: Metodológicamente, trabajo con una base de datos en la que cada imagen tiene cerca de ochenta campos de análisis. Y las preguntas que le dan forma a estos campos de análisis se desprenden del trabajo teórico del que hablaba hace un momento. La relación entre método y teoría ha sido un largo camino, que en este momento se encuentra definido desde los aportes de varios autores, entre los que mencionaré a Michel de Certeau, Reinhart Koselleck, Frank Ankersmit, entre otros, entre los que sin duda resaltaría a este último que acabo de mencionar, con su trabajo *La experiencia histórica sublime* (2010).

Y en términos de lo que implica esta metodología, la apuesta de trabajo es que ciertas teorías te ayudan a ver mejor. Trabajar con imágenes para preguntarles sobre los discursos del cuerpo trae una experiencia interesante, aprender a ver lo que antes no se veía. Se parte de una síntesis de la imagen, un ejercicio de descripción, que lentamente va llevando a símbolos y formas de representación de la cultura que produce la imagen. El libro *Pintura y cultura barroca* (Borja, 2012) es el resultado de ocho años de revisión y reflexión.

N. C.: En este diseño y transcurros metodológicos, ¿qué relación puede establecerse entre cuerpo e imagen?

J. B.: La imagen muestra aspectos clave de una época, de una sociedad. Además, las imágenes de la pintura colonial tienen un rasgo muy particular, y es que se hacían por encargo. Entiendo al obrador de las pinturas como institución activa de visualización, es decir, parte de sus experiencias para producir una representación del cuerpo social en el que se inscribe. Aquí es donde veo la importancia de trabajar con series de imágenes. Por ejemplo, el 40% de las pinturas neogranadinas son santos, y de todos los santos que tiene la religión católica, aquí se privilegian alrededor de 25, y todos comparten las mismas características: humildad y mortificación, cuerpos abnegados y mortificados. Esto indica una característica cultural, que corroboro con otras fuentes de la época, de modo que cuerpo e imagen tienen correspondencias discursivas evidentes para esta cultura. Y este ideal de comportamiento corporal va configurando un cuerpo social pasivo, generando cuerpos obedientes, que resisten el sufrimiento en silencio y abnegación.

N. C.: ¿Cómo ve usted el campo de estudios sobre el cuerpo en América Latina, cómo ha ido emergiendo y dónde se instala?, ¿qué lugar ocupa la pregunta por el cuerpo en la región en las ciencias sociales de hoy?, ¿con qué problemas se articula?

J. B.: Yo no creo que la pregunta por el cuerpo sea marginal, pero también creo que en la academia más tradicional, se sigue viendo la pregunta por el cuerpo como uno de aquellos temas “inútiles”. Persiste la idea de la década de los setenta de que la historia debe

ser militante y transformar la realidad social, y un tema como el del cuerpo responde más bien a la necesidad de comprender la cultura. La sociedad en la que vivimos hoy tiene mucha inquietud por su propio cuerpo, por cuerpos ocultos, y claro, esta sociedad es tal vez más conservadora que la de hace unos años, pero la pregunta por el cuerpo tiene mucha fuerza en tanto que es la pregunta por sí mismo. Esto es precisamente lo que impulsa en la última década los estudios sobre el cuerpo más allá de la historia: los estudios culturales, la sociología, la antropología lo han acogido como tema de estudio. Además, hay una tendencia a hacer cerramientos sobre pequeños cuerpos en medio de un gran cuerpo social; la conciencia de cuerpo crece en estas sociedades; hablamos de *cuerpo social*, casi en los mismos términos como se hablaba de

un *cuerpo místico* en la cultura colonial. Todavía se celebra con pompa el Corpus Christi, que no es sólo una fiesta religiosa, es una fiesta nacional, y tenemos un pedazo de cuerpo como emblema nacional, el Sagrado Corazón. Esto hace que el cuerpo se articule no sólo con campos aislados de la cultura, sino también con las representaciones políticas. De hecho, esto fue lo que quisimos explorar en una curaduría para el Banco de la República con el artista José Alejandro Restrepo, con quien tengo empatía en diversos temas y problemas, en la exposición *Habeas Corpus* del 2010. Esa teología política colonial sigue marcando el culto a fragmentos de cuerpo. Si antes en las iglesias estaban las reliquias de los santos, ahora en los museos están los vestidos ensangrentados de los nuevos mártires de la República (Jorge

Eliécer Gaitán, Galán, etcétera); ahora hay una conciencia de corporeidad que se está manifestando de diversas maneras.

N. C.: Y en este momento de su trabajo, en el que ha hecho tantos recorridos y búsquedas teóricas y metodológicas, ¿cómo piensa el cuerpo?

J. B.: Pienso el cuerpo individual en relación con el cuerpo social, y desde la historia, podría entender esta relación en términos de *imaginarios dinámicos*, con lo que quiero decir que no hay necesariamente una imposición de comportamientos o actitudes desde “arriba” de manera autoritaria. Esa relación entre el cuerpo individual y el social es una circulación por la que se pasan contenidos hegemónicos y “popu-



Exposición *Habeas Corpus*, 2010'

lares” en continua mezcla. Y así, se van imponiendo imaginarios deseados de comportamiento corporal, que se van institucionalizando. Y, muchas veces, estos procesos implican la concepción que una cultura tiene de sí misma. Por ejemplo, en una sociedad en la que está fuertemente institucionalizada la violencia, como sucede en muchos de nuestros territorios, hay que preguntarse cuáles son las relaciones de esta violencia con la historia de las disposiciones corporales, de las sexualidades, y cómo afecta la idea de *cuerpo* la disposición y configuración de los valores. Y es muy importante hacer distinciones culturales, porque muchas veces se tiende a hacer generalizaciones nacionales o regionales.

N. C.: Y para terminar este diálogo, quisiera preguntarle: ¿qué conexión hay entre el niño curioso del que nos habló al comienzo, y es-

tos temas que está trabajando hoy? Estas historias que está tejiendo hoy, ¿cómo se conectan con la curiosidad del niño?

J. B.: Pues una cosa sigue siendo clara: investigo sólo las cosas que me provocan curiosidad e interés. Aunque la curiosidad ha cambiado, creo que una de las cosas que marcan una investigación no es tanto un buen marco teórico o una metodología, sino la capacidad intuitiva, y eso sólo lo da el gusto por el tema. En ese sentido, me refiero a una curiosidad que está marcada por la intuición, por la posibilidad de aprender a dudar de lo que ya está dado, y yo pienso que, en gran parte, el trabajo académico se hace movido por la intuición. Esa misma curiosidad mueve a dudar de lo que una disciplina ha mostrado como verdadero, y, así, entre la duda y la expectación, se pueden trazar otros caminos, producir cosas nuevas.

Y es desde la curiosidad y el interés, que agradezco profundamente al maestro Borja por compartir sus experiencias y su historia como pensador del cuerpo. Desde la curiosidad y la convicción de que la pregunta por el cuerpo tiene un poder profundamente político y ético, ya que nos trastoca, nos mueve a pensar de manera diferente. En particular, considero que asumir que el cuerpo tiene una historia nos permite abrigar la esperanza de que participamos de un proceso de transformación, de creación constante, porque si pensamos en el cuerpo, y logramos ver con claridad los modos en que hemos llegado a la barbarie, al aquietamiento y a la parálisis de nuestros cuerpos individuales y de nuestro cuerpo colectivo, podremos conjurar el poder de los discursos del miedo y la culpa, para abrir paso a otras posibilidades, a cuerpos otros que se inventan y reinventan cada día.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ANKERSMIT, Frank, 2010, *La experiencia histórica sublime*, México, Universidad Iberoamericana.
2. BORJA, Jaime, 1998, *Rostros y rasgos del demonio en la Nueva Granada*, Bogotá, Ariel.
3. _____, 2002, *Los indios medievales*, Bogotá, CEJA/Icanh/Universidad Iberoamericana.
4. _____, 2012, *Pintura y cultura barroca. Los discursos sobre el cuerpo*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá.
5. DE CERTEAU, Michel, 2000, *La invención de lo cotidiano*, México D. F., Universidad Iberoamericana.
6. FEHER, Michel (ed.), 1990, *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus.
7. PEDRAZA, Zandra (comp.), 2007, *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*, Bogotá, Universidad de los Andes-Facultad de Ciencias Sociales-Departamento de Antropología-CESO.
8. POE, Edgar, 1998, *Los crímenes de la calle Morgue*, Madrid, Alianza.
9. PRIGOGINE, Ilya, 2002, “Las paradojas en el pensamiento contemporáneo. ¿El fin de la ciencia?”, en: Dora Fried (comp.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Barcelona, Paidós.