

EL MONTAJE Y LA TOPOGRAFÍA DE LA MEMORIA. LA POÉTICA DEL TERRITORIO EN ALGUNAS IMÁGENES DE CAMINANTES EN COLOMBIA

Juan Felipe Uruña Calderón

Corporación Universitaria Minuto de Dios, Colombia

Juanfuc@gmail.com

RESUMEN

En el presente artículo quiere mostrarse la posibilidad de acceder a una suerte de dimensión topográfica o espacial de la memoria a través de algunas imágenes en las que se muestra de modo patético esta relación entre territorio y violencia. Se tratará de mostrar en qué sentido una forma compositiva como el montaje, caracterizada a partir de algunos rasgos de disposición del archivo de las prácticas historiográficas de Aby Warburg y Walter Benjamin, puede, dar cuenta de esta dimensión espacial, háptica, táctil o topográfica de la memoria. De este modo, se intentará lo que Benjamin denomina una captación plástica de la historia, a partir de una yuxtaposición no necesariamente causal, lineal y sucesiva entre elementos, sino por relaciones de correspondencia visual, temática, morfológica o gestual entre algunas imágenes que muestran las relaciones entre violencia y territorio.

Palabras clave: Montaje, memoria, imagen, topografía, caminantes

1. INTRODUCCIÓN

Tanto las crónicas de la conquista, pasando por los relatos de los exploradores de la colonia y temprana república, hasta los desplazamientos de las violencias contemporáneas, muestran una relación importante entre violencia y territorio cuya encarnación plástica está testimoniada en una serie de imágenes que también hacen parte de la memoria sobre los hechos oprobiosos del pasado de los colombianos. En la presente ponencia quiere mostrarse la posibilidad de acceder a una suerte de dimensión espacial de la memoria a través de algunas imágenes en las que se muestra de modo patético esta relación entre territorio y violencia.

Para acometer este objetivo, trataré de mostrar en qué sentido exploraciones basadas en las prácticas historiográficas de Aby Warburg y Walter Benjamin, pueden dar cuenta de esta dimensión espacial de la memoria. De este modo, se intentará lo que Benjamin denomina una captación plástica de la historia, a partir de una yuxtaposición no necesariamente causal, lineal y sucesiva entre elementos, sino por relaciones *espaciales* de correspondencia visual, temática, morfológica o gestual entre algunas imágenes.

La relación entre memoria y espacio no es en absoluto novedosa. Esta tiene una larga tradición que se remonta a lo que se conoce como “el arte de la memoria”. Frances Yates muestra en su estudio ya canónico sobre este tema, que este arte fue inventado por Simónides, quien supo a quienes pertenecían los desfigurados cadáveres bajo los escombros del castillo de Escopas recordando los lugares en los que se encontraban antes del desastroso acontecimiento. Esta *techné* memorativa, consistía básicamente en la construcción de elaboradas arquitecturas mentales en cuyos espacios debían ubicarse imágenes dramáticamente performativas que ayudaran a recordar “cosas” o “palabras”

El arte de la memoria ha tenido diferentes transformaciones en sus avatares históricos, y se han desarrollado distintas tradiciones que en ocasiones se han fusionado o se han dado la espalda entre sí. Yates en sus estudios constantemente está refiriéndose a lo difícil que ha sido para ella entender a profundidad, desde su posición en el siglo XX, las valoraciones y las significaciones profundas que durante sus momentos de auge se le asignaron al arte de la memoria. Sobre todo porque en muchos aspectos estas significaciones se alejan por completo de una mnemotécnica que permita, de modo pragmático, recordar aquello que no se quiere olvidar. Sobre todo en el Medioevo y en el renacimiento el arte de la memoria se asoció a la ética. Aquello que debía ser recordado eran los vicios y las virtudes para provocar la salvación y evitar la condena, en el caso medieval, o los conocimientos “herméticos” que propiciaran la iluminación mística, en el caso del renacimiento. Los procesos de secularización pronto dieron al traste con estas pretensiones, y poco a poco el arte de la memoria, así como la tradición retórica de la que hacía parte, fueron quedando en un segundo plano en el panorama erudito de la modernidad científica.

Considero que es importante tener en cuenta la tradición enorme que hay al respecto de la relación entre memoria, espacio, imagen y ética. Quintiliano, quien era el menos entusiasta de los representantes de las fuentes clásicas del arte de la memoria, proporciona, en palabras de Yates, “una razón absolutamente racional de porqué pueden los lugares auxiliar a la memoria, porque sabemos por experiencia que un lugar convoca asociaciones en la memoria” (Yates, 2011: 42). Esta formulación de Quintiliano está, a mi juicio, a la base de los procedimientos que Benjamin y Warburg utilizan en sus inacabados proyectos: El libro de los pasajes, y el Atlas Mnemosyne. Ambos proyectos establecen relaciones entre memoria, imágenes, lugares y sin duda, dichas asociaciones tienen implicaciones prácticas de carácter ético político¹.

1. La relación entre las preocupaciones de Warburg y el arte de la memoria ha sido sugerida por Yates (2011, p. 12). También Johnson recientemente ha calificado el *Atlas Mnemosyne* de *ars combinatoria*, en evidente referencia a una de las tradiciones del arte de la memoria (2012, p. 6). En el caso de Benjamin, hasta

2. EL ATLAS MNEMOSYNE

El Atlas Menemosyne de Aby Warburg establece interesantes relaciones entre memoria y espacio a través de las imágenes. De entrada ya eso se hace evidente con la sola mención de *Atlas* en el título del proyecto. El Atlas explora, cartográficamente, cómo son constituidos los significados de las imágenes por el movimiento y traslado de temas y estilos entre el este y el oeste, el norte y el sur (Johnson, 2012: 10). Ello da cuenta de hasta qué punto el modo de exposición del *Mnemosyne* está relacionado con la pretensión de situar espacialmente las imágenes. Didi-Huberman ha señalado la importancia que en el Atlas de Warburg tiene la noción de intervalo (Didi-Huberman, 2009). Este es logrado gráficamente por una tela negra de fondo, que establece un espacio circundante entre las imágenes que se adhieren a ella por medio de pinzas fácilmente manipulables.

Este *intervalo*, debe asociarse con la noción de *Denkraum*, o espacio para el pensamiento o para la reflexión. Con esta noción Warburg se refiere a “el acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior”, que es para el autor el “acto fundacional de la civilización humana” (Warburg, 2010: 3). Este espacio entre el hombre y el mundo, señala una polaridad dinámica, pendular, y oscilante entre los dos polos de la magia y la ciencia. Lo más interesante de la propuesta de Warburg, es que esta distancia nunca puede entenderse como algo totalmente ganado; no debe interpretarse desde el punto de vista del progreso. Las imágenes están continuamente fluctuando entre estos polos, y se convierten en instrumentos que el hombre usa para interpretar el mundo ya sea desde el punto de vista de la emancipación y el conocimiento, o de la alienación y la superstición. En este sentido, el problema del espacio se confunde con la ética, a través de la noción de *orientación*. Se supone que el atlas debe posibilitar el establecimiento de ese espacio “intermedio que permite reflexionar y cuyo papel primordial consiste en servir como instrumento de orientación espiritual” (Baéz, 2012: 27).

Un ejemplo elocuente es el panel A (uno de los paneles introductorios) (Warburg, 2010: 9). En dicho panel se ponen en relación descenso-ascenso (y viceversa) imágenes que, yuxtapuestas, muestran la importancia que en la ulterior lectura del *Mnemosyne* tendrá el cruce entre la categoría temporal y la categoría espacial, es decir, la importancia que la posición geográfica de la producción y la recepción de las imágenes tiene para su interpretación.

3. EL LIBRO DE LOS PASAJES

Para Benjamin, una de las características fundamentales del modo de percepción sensible que ha posibilitado la modernidad es que no es meramente óptico y contemplativo, sino también, háptico o táctil. Es en este sentido que Benjamin equipara el modo como se suceden velozmente los fotogramas en la experiencia cinematográfica, con la memoria espacial de las estructuras arquitectónicas (2008c) y con el desplazamiento de un *flâneur* por la ciudad (2008a). En los tres casos, se hace posible hablar de una espacialización de la memoria en el sentido de que esta no puede ser entendida solo en relación con el ejercicio temporal de rescatar el pasado del olvido, sino con una experiencia y apropiación casi inconsciente del espacio.

El estudio de los pasajes es paradigmático en este sentido. El libro es un modelo de cómo hacer historia tratando de reconstruir una experiencia del espacio; de estructuras arquitectónicas, de planos topográficos, recorridos urbanos, guías turísticas y cartografías de todo tipo. En muchos de los fragmentos del texto de Benjamin podemos encontrarnos “con un pasado que se ha vuelto espacio” (Eiland, 2010: 70). En este contexto el *flâneur*, el caminante sin rumbo, constituye un modelo, “puesto que es aquel que suspende todo conocimiento previo sobre la ciudad para sumergirse o ser absorbido por ella” (Calderón, 2013: 11). El *flâneur* abandona el yo para sumergirse en la dispersión de sensaciones sensibles casi de modo inconsciente: “No se trata de un sujeto como centro de construcción de un relato, sino de un lugar, de una topología que atraviesa, en una relación de doble sentido: el particular se construye a partir de un lugar y a su vez un lugar se constituye a partir de un particular que habita en él” (Calderón, 2013: 11-12).

En la experiencia de un solo pasaje, como un umbral en el espacio y en el tiempo, puede haber una coexistencia y adecuación de acontecimientos diferenciados que incluyen nuestra recepción en lo que Benjamin denomina “el ahora de la cognoscibilidad” (Benjamin, 2005: 465), es decir, el momento crítico de interpretación en el cual un objeto histórico particular llega a la legibilidad a través de un *shock* cuya inmediatez comparte las calidades estructurales de la imagen. Este tiempo-ahora es siempre un momento oportuno en el que se da la posibilidad de revertir el destino ilusorio del progreso, o catastrófico de lo siempre igual, y propiciar la redención. En este sentido, encontramos de nuevo esta relación entre la memoria, el espacio, y unas exigencias prácticas que en Benjamin desbordan los linderos éticos para desplazarse hacia los políticos.

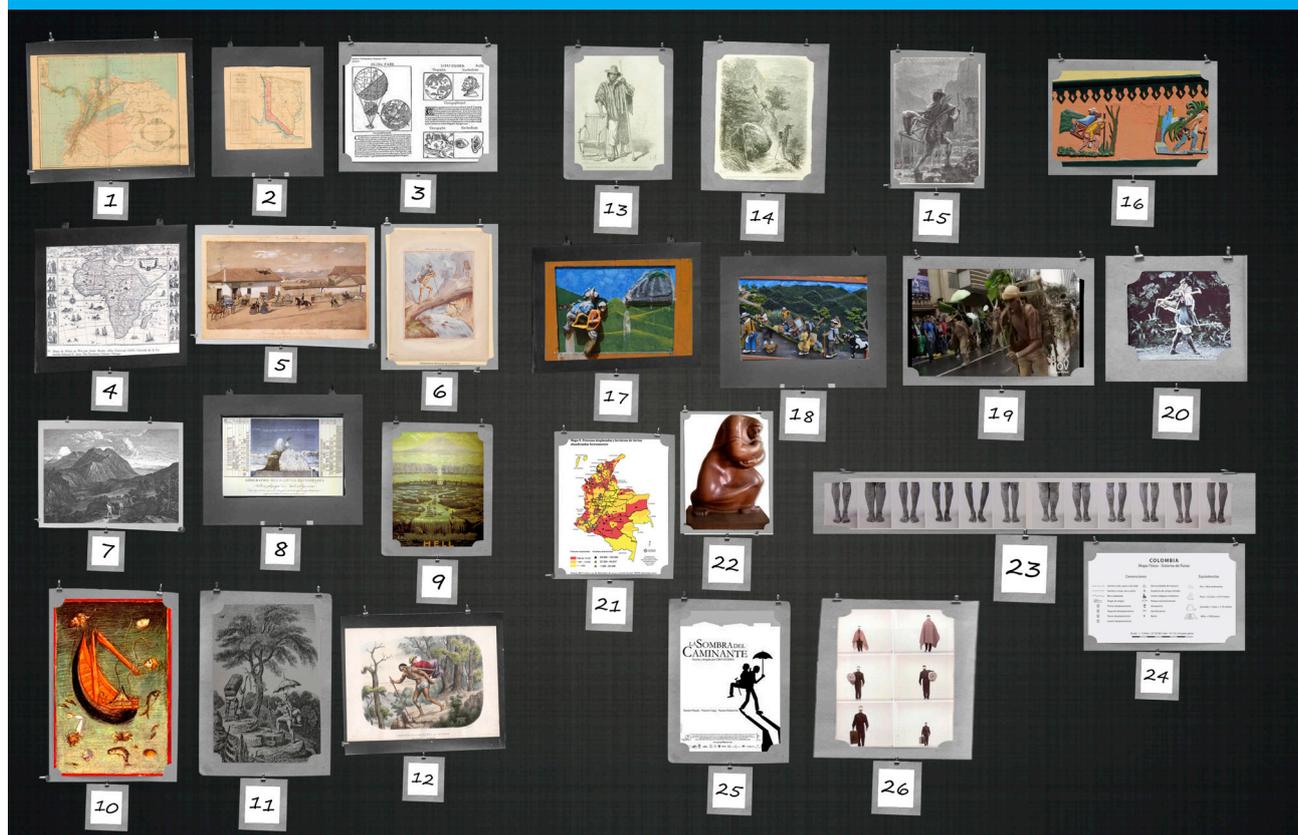
4. IMÁGENES SOBRE LOS CAMINANTES

Los modelos de Benjamin y Warburg permiten establecer un marco de referencia que abre la posibilidad de interpretar las imágenes desde el punto de vista de unas relaciones espaciales que al tiempo se convierten en reflexiones de carácter ético político.

donde yo sé la relación no ha sido señalada de modo explícito, sin embargo, es interesante notar el uso que Benjamin hace de conceptos como “redención” o “iluminación profana” como objetivos de sus construcciones históricas, como es el caso del libro de los pasajes (Benjamin, 2005; sobre la iluminación profana, ver: Cohen, 1993, 2010. Sobre el concepto de redención en un contexto profano puede consultarse a Buck Morss, 2001, p. 241 y ss). Al respecto de las relaciones entre Benjamin y Warburg, ver: Abadi (2011); Rampley (2010); Agamben (2005, 2009, 2010); Didi-Huberman (1997, 2009); Johnson (2012); Uruña, (2017).

En las imágenes de los caminantes podemos encontrar un nicho para experimentar sobre esta posibilidad. Si las imágenes a las que nos referimos son acerca de caminantes, es necesario referirse a los territorios por los cuales estos transitan. Por eso es importante abordar el problema desde el punto de vista de una dimensión espacial de la memoria. Por ser un caminante que se funde con el paisaje en una relación de reciprocidad, tanto la figura del *flâneur*, como las de *Atlas y mapa*, son significativas en este contexto. En el caso de la interpretación que propongo, se trata entonces de aportar dos ejemplos restringidos, dos variaciones posibles del *caminante*, pero no en el contexto de la ciudad, sino en el del difícil territorio colombiano. Estas variaciones son las figuras del carguero del siglo XIX y el desplazado del siglo XX, quienes transitan, a su vez, entre las montañas y los valles de las tierras bajas, y entre la ciudad y el campo. Son imágenes que cristalizan de modo patético dos variaciones entorno a los trasegares que los cuerpos de los colombianos han tenido que padecer por ocasión las luchas por la tierra y el territorio. Este es un problema que ha persistido como un bajo continuo a lo largo de los diversos conflictos que han asolado la historia del país, tanto en su vida republicana como en su pasado colonial (CHCV, 2015)

Imagen 1. Montaje de imágenes en torno a dos variaciones de la figura del caminante en Colombia



4.1 Cargueros

Los cargueros eran unos personajes que se dedicaban a transportar a las personas en silleas acondicionadas en sus espaldas a través de los montañosos caminos del territorio colombiano, tanto antes como después de su fundación como república. Estos personajes están representados en numerosas imágenes producidas sobre todo a lo largo del siglo XIX (imágenes 1.11², 1.12³, 1.13⁴, 1.14⁵, 1.15⁶). Las imágenes de los cargueros interesan porque a través de ellas puede verse el modo cómo en el siglo XIX, momento de la formación y primeros intentos de consolidación de la república de Colombia, se proyectaban en el territorio una serie de interpretaciones científicas, políticas económicas y morales que en cierta medida sigue aun arraigadas en el sentido común de los colombianos. Estas concepciones están relacionadas con la idea ilustrada de progreso que se manifiesta, también, de modo espacial o geográfico.

2. Vista del paso del Quindío, en la provincia de Popayán y, cargueros que lo atravesaban de John Potter Hamilton (Hamilton, 1827 tomada de Taussig, 2012: 359).

3. Torres Méndez, R. (1978). Carguero de la montaña de Sonsón, 1878. Tomado González, 2013.

4. Saffray, Charle. Porteur de Quindió. Viaje de 1861 publicado en 1871: Tomada de Biblioteca virtual del Banco de la república de Colombia: <http://www.banrepcultural.org/node/44457>

5. Saffray, Charle. La montagne de Quindió. Viaje de 1861 publicado en 1871: Tomada de Biblioteca virtual del Banco de la república de Colombia: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/imagenes-viajeros/la-montagne-de-quindio>

6. André, Edouard. *El monte de la agonía*, 188. Tomada de Taussig 2012: 346.

La imagen de la comisión corográfica en la que se representa un carguero es muy significativa porque da cuenta de uno de los medios de transporte usado por los miembros de la comisión para atravesar los puntos montañosos más difíciles fue el de los cargueros (imagen 1.6)⁷. Es decir, de un modo, tanto literal, como figurado, muestra que la pretendida construcción del mapa de Colombia por parte de la mencionada comisión fue realizada “a lomo de indio”⁸. El contexto en el que se hace necesario el mapa que la comisión corográfica debía elaborar, es el de la necesidad de “condiciones” materiales para asegurar el “progreso” de la nación. Efraín Sánchez da cuenta de cuáles eran, en el siglo XIX, los cuatro aspectos en que el gobierno debía profundizar para lograr este cometido: educación, vías de comunicación, inmigración y desarrollo de la industria (Sánchez, 2007: 680)⁹. Sin embargo, lograr estos cuatro cometidos era imposible sin tener una “descripción física del territorio y el levantamiento de sus estadísticas básicas” (Sánchez, 2007: 680). De hecho, de acuerdo con Sánchez, fue en el aspecto de la descripción del territorio y en el levantamiento de sus estadísticas en donde se lograron los únicos avances notables del siglo XIX (Sánchez, 1999: 680). En este sentido, la imagen que estamos comentando no puede ser entendida meramente como una mera curiosidad hecha para la nostalgia o el goce estético, sino como parte íntegra del mapa mismo. El uso de las láminas supone, como lo sugiere Taussig, una intersección entre ciencia y arte; entre la precisión de la estadística, el poder del saber científico y la figuración visual de la imagen.

Las imágenes de Humboldt representan la mirada del explorador extranjero, quien es el precursor del género muy difundido en el siglo XIX de las vistas panorámicas (González, 2000, 2013). En este caso, la idea de progreso está relacionada con la concepción según la cual el medio geográfico determina la capacidad de evolución de la sociedad (Serje, 2011) (imagen 1.7¹⁰; 1.8¹¹). Los americanos se encuentran en las etapas primitivas de un esquema que entiende el paso de la historia como el ascenso por una serie de estadios hacia la civilización. Y según esta postura, tienen más posibilidades de lograrlo quienes se encuentran en las tierras altas, a quienes se encuentran en las bajas.

Michael Taussig ha caracterizado esta jerarquización entre tierras bajas y tierras altas como una topografía moral, de la que hacen parte fundamental los cargueros, aquellos en cuyos hombros, en un sentido tanto literal como figurado, se ha impuesto la carga del ascenso hacia el progreso (Taussig, 2012: 356). Si consideramos el modo como se confunden categorías morales o religiosas, con las categorías políticas o económicas que se proyectan a la topografía, es evidente que el desplazamiento que es prescrito por la ciencia, la religión, la economía o la política es el del ascenso ya sea hacia la gracia o la civilización, por oposición al descenso hacia la perdición del infierno, o el retraso social. El movimiento que va de la dicha a la desdicha o de la desdicha a la dicha es una de las más tradicionales categorías de identificación de los géneros narrativos prototípicos. Dependiendo del sentido en que se esté enfrentando el caminante al territorio, su recorrido podrá ser considerado de modo diferente: si va en ascenso su trasegar será una comedia o un romance, si va en descenso será una tragedia o una sátira¹². El progreso, entendido como un destino desde el punto de vista temporal, se manifiesta en este caso como un destino en un sentido espacial, como lugar al que debe llegarse.

En muchos lugares del País en donde estas prácticas ocurrieron, se las sigue recordando a veces con vergüenza, pero también con orgullo. En Antioquia, por ejemplo, se rememora a los cargueros como unos *verracos* a cuyas espaldas se debe la colonización y la pujanza del departamento. Hay una relación genealógica entre los cargueros de Antioquia, los arrieros y los silleteros que desfilan en la feria de las flores en Medellín. De hecho en el municipio de Guatapé, que se caracteriza por los zócalos que decoran sus casas con diversas escenas de la vida cotidiana y religiosa de los pobladores, pueden encontrarse unos ejemplares que representan a los cargueros y que establecen relaciones visuales con los arrieros¹³ (imagen 1.16, 1.17 y 1.18¹⁴). Hay que decir, para terminar, que esta práctica no ha cesado aun. La videoinstalación *El paso del Quindío* de José Alejandro Restrepo¹⁵ muestra que en el departamento de Chocó, en la serranía de Baudó, subsiste una familia que aun ejerce este oficio

7. Paz, Manuel María. *Camino para Nóvita en la montaña de Tamaná, 1853*. Tomado de la Biblioteca Digital Mundial: <https://www.wdl.org/es/item/9064/>

8. “Por eso se describieron, midieron y publicaron la distancia y el tiempo requerido para la marcha de la tropa; sin embargo, no se indicó que los agrimensores eran *cargados por peones en las trochas más difíciles*” (Taussig, 2013: 207, énfasis añadido).

9. “Podría decirse que a mediados del siglo XIX las esperanzas de progreso se cifraban en cuatro estrategias fundamentales: *el avance de la educación, el fomento de la industria, la apertura y mejora de las vías de comunicación y la atracción de inmigración extranjera*” (Sánchez, 2007: 680, cursiva en el original)

10. Humboldt, Alexander. *Passage du Quindiu dans le Cordeillere des Andes*. 1810. Tomada de Herrera, 2010: 98. De hecho, el grabado *El paso del Quindío* fue hecho por Josef Anton Koch, quien lo elaboró a partir de un boceto de Humboldt.

11. Humboldt, Alexander. *Géographie des plantes près de l'Equateur*, 1804. Tomado de: Serje, 2011: 96.

12. Al respecto del carácter arquetípico de estos cuatro géneros narrativos puede consultarse a Northrop Frye (1971); para el caso de la aplicación de estas categorías a las narraciones históricas, ver Hayden White (1992).

13. Información tomada de entrevistas personales con pobladores de Guatapé.

14. Zócalos que decoran las casas en el municipio de Guatapé, Antioquia en Colombia. Fotografías que pertenecen a un archivo privado del autor.

15. A esta obra vuelvo a referirme en la conclusión de este artículo.

(imagen 1.20¹⁶) (Restrepo, 2007: 46). También en Anzoátegui en las montañas del Tolima, la familia Aguirre aun practica esta labor y sin duda podemos conjeturar que en muchos otros territorios del País deben darse casos similares.

4.2 Desplazados

Es necesario notar que después de haber fundado el Estado colombiano y establecido el inventario de su territorio, este problema no se ha estabilizado para nada, de hecho, según muestran los datos de la mayoría de los analistas, y los informes oficiales como *Una nación desplazada*, esta es una de las cuestiones que se ha mantenido como un bajo continuo a lo largo de los conflictos del siglo XX (CHCV, 2015). El desplazamiento forzado es en efecto una de las consecuencias más deplorables del conflicto. Colombia ocupa el segundo lugar en la jerarquía internacional que ordena a los Estados según el número de víctimas de desplazamiento forzado. Desde el punto de vista del problema de la tierra y el territorio, las cifras también son escandalosas; en un país que tiene un problema agrario persistente, con una historia signada por el difícil acceso a la tierra, se calcula que 8, 3 millones de hectáreas han sido despojadas o abandonadas por la fuerza y el 99 por ciento de los municipios colombianos han sido expulsos (CNMH, 2015: 16). La corte constitucional se ha referido a este fenómeno como: “una **tragedia** nacional, que afecta los **destinos** de innumerables colombianos y que marcará el futuro del país durante las próximas décadas” (Sentencia T-025 de 2004, citado en CNMH, 2015: 16. Énfasis añadido)

Me referiré, brevemente, a 3 obras en las que de alguna manera se capta de modo plástico este problema. En lo que respecta al mapa, el impulso cartográfico con el que se da cuenta de un territorio, la obra *Signos cardinales* de Libia posada es paradigmática (imagen 1.23 y 1.24)¹⁷, pues se refiere a un caso en el que el mapa mismo se encarna en los cuerpos de los desplazados. Por medio de la obra la artista busca construir una suerte de atlas de Colombia que verse sobre el padecimiento de los cuerpos de aquellos que han trasegado por el territorio debido a los desplazamientos forzados: ¿Qué más patético que verse forzado, por fuerzas externas que no se controlan, a desplazarse sin perspectivas de regresar? La reconstrucción del relato por sus protagonistas permite “ir en busca del tiempo perdido”, pero el mapa permite, además, que ese tiempo se encarne y se haga espacio en la superficie corporal.

Es importante señalar la reiteración de la asociación entre poética y territorio, que ya se había delineado con la topografía moral de Taussig en el caso de los cargueros. La doble acepción de la palabra destino, en el sentido tanto de lugar al que se va, como de evento que debe ocurrir inexorablemente, brinda elementos para establecer una relación con las concepciones de la temporalidad que Benjamin trata de criticar por medio sus montajes dialécticos. Tanto la imagen del progreso, como la del eterno retorno, se refieren a experiencias temporales que se confunden con un destino inexorable que pareciera no depender de las acciones de los hombres. El destino en su sentido temporal, que se identifica con el paso del tiempo histórico, tiene una imagen concomitante que se refiere al espacio. Los problemas ideológicos proyectados al espacio, muestran que este destino debe estar prescrito por el ascenso que puede ser tanto físico como alegórico. Estos lugares que se confunden con la utopía prometida por el progreso pueden ser las *ciudades luz*, los lugares en donde se supone que se ha cristalizado el proyecto democrático y capitalista de mejor manera. Es interesante notar que la llegada a ese lugar manifiesta en muchas ocasiones el trasfondo del eterno retorno; se experimenta el progreso, pero a la vez se experimentan las lacras que no dejan realizarlo del todo, semejante al bostezo detrás del brillo de la mercancía que Benjamin halló en el *tedium vitae* de Baudelaire.

La película *La Sombra del caminante* (imagen 1.25)¹⁸ de Ciro Guerra es representativa de esta cuestión. En este film, los personajes principales son dos desplazados que están buscando en Bogotá mejores condiciones de vida. En este caso, la capital de la república puede interpretarse como la representación del destino, del ascenso al que se dirige todo caminante que ha sido desplazado de su tierra. Una vez llegan a su *destino*, los personajes de la película sienten la incomodidad de no poder realizar sus aspiraciones. Uno de ellos no encuentra trabajo y el otro no puede alejarse los fantasmas de su pasado. El victimario y la víctima se encuentran, y con la metáfora del *carguero* se hacen uno en su trasegar por la ciudad. Un recorrido de ascenso que sin embargo termina convirtiéndose en una vuelta al círculo vicioso de la violencia.

Este círculo vicioso está encarnado en otra obra del desplazamiento que ha sido construida por Rolf Abderhalden, uno de los directores de mapa teatro. La obra en cuestión, es un performance registrado en video llamado *Camino* (imagen 1.26)¹⁹ que muestra una relación entre el territorio que se recorre, el caminante y la circularidad del eterno retorno; un caminante que lleva al hombro sus bienes en una imagen que se repite y se responde a sí misma hasta el infinito. Es muy significativa la referencia al mito de Sísifo de Albert Camus, quien se refiere de modo expreso al esfuerzo del cuerpo que debe cargar con este castigo de modo incesante. Puede establecerse una relación con el repetitivo trasegar al que están sometidos los cuerpos de los caminantes y al esfuerzo que conlleva el hecho de cargar al hombro sus pertenencias. Recordemos que las penas del infierno son para Benjamin una imagen que le sirve para caracterizar la experiencia temporal de la modernidad, en la que lo nuevo se

16. Restrepo, José Alejandro. *Paso del Quindío II*, 2007. Videoinstalación. Tomada de: Biblioteca virtual Luis Ángel Arango: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/jose-alejandro-restrepo/paso-del-quindio-2>

17. Posada, Libia. *Signos Cardinales*, 2008. Colección de arte del Banco de la República. Tomado de Biblioteca Virtual del Banco de la República: <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/signos-cardinales>

18. Guerra, Ciro. *La sombra del caminante*, 2005. Poster de película. Tomado de Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=274

19. Abderhalden, Rolf. *Camino*, 1997-1998. Video instalación. Tomado de: Biblioteca Luis Ángel Arango Generación Intermedia: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/genera/gene1.htm>

presenta desterrando a lo viejo y sin embargo manifiesta la reproductibilidad de lo siempre igual. Del mismo modo ocurre con el tiempo de la violencia, cuyo círculo vicioso entre violencias que fundan el derecho y violencias que lo mantienen, atrapa los cuerpos de los caminantes desplazados por luchas que son ajenas a sus intereses y voluntades.

5. CONCLUSIÓN. ES POSIBLE TIRAR LA CARGA POR LOS AIRES

La imagen del eterno retorno, que aparece como un respaldo negativo que impugna la fantasmagoría del progreso, no puede sin embargo ser el resultado del análisis, no puede simplemente señalarse el inexorable destino trágico de los caminantes que se ven sometidos a un vicioso círculo de caminos y que en sus hombros cargan el progreso del que no disfrutan en un territorio que no posibilita la realización de sus necesidades básicas y el florecimiento de sus potencialidades.

“En el dar y tomar de la vida social tanto como en el espacio sudoroso y cálido entre el culo del que cabalga y la espalda del que lo carga” (Taussig, 2012: 347) se manifiesta un problema político que es necesario desentrañar de modo suficiente. En los comentarios que en diversas publicaciones ha hecho José Alejandro Restrepo sobre su obra *El paso del Quindío*, se hace la siguiente pregunta: “¿Quién carga a quién?” (Restrepo, 2007). La pregunta vale la pena en la medida en que da cuenta de la posibilidad de una reversabilidad en las relaciones de poder. Ese breve momento de conciencia al que se refiere Camus en el *Mito de Sísifo*, el momento del respiro en el que la piedra vuelve a bajar para volver a subirla, puede ser identificado con el *tiempo ahora* con que Benjamin designa el momento propicio en el que puede invertirse el destino trágico; es el momento en el que el carguero se percata que puede tirar la carga por los aires, es cuando los actos de resistencia y los actos revolucionarios deben poder ser pensados, y en especial, actuados. Como lo enseñó Aristóteles, y como lo reitera Benjamin, solo en la acción se hace posible algo así como la felicidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abadi, F. (2011). La mimesis como lógica del recuerdo: una lectura sobre la noción de “imagen dialéctica” en la obra de Walter Benjamin desde una perspectiva warburguiana. *Contrastes*. Revista Internacional de Filosofía, vol. XVI, pp. 7-25.
- Agamben, G. (2005). Aby Warburg y la ciencia sin nombre. En *La potencia del pensamiento*, pp. 157-187. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2009). *Signatura rerum*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2010). *Ninfas*. Valencia: Pretextos.
- Báez, L. (2005). *Mnemosine novohispano*. México: UNAM.
- (2012). Una lectura de los tableros. En: Warburg, A. (2012) *El Atlas de imágenes Mnemosyne. Reproducción facsimilar* (Tomo II). Edición traducción y notas, Báez, L. México: UNAM.
- Benjamin, W. (2005 [1929-1940]). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- (2008a [1939]). Sobre algunos motivos en Baudelaire. En *Obras I, 2*, pp. 205-259, Madrid: Abada.
- (2008c [1935]). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Tercera redacción]. En *Obras I, 2*, pp. 49-85, Madrid: Abada.
- Biblioteca Luis Ángel Arango. (2001). Trans-Historia. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo. Catálogo de exposición. Bogotá: Banco de la República.
- (2012a). Los Tableros del Atlas. En: Warburg, A. *El Atlas de imágenes Mnemosyne. Reproducción facsimilar* (Tomo I). Edición traducción y notas, Báez, L. México: UNAM.
- (2012b). Una lectura de los tableros. En: Warburg, A. *El Atlas de imágenes Mnemosyne. Reproducción facsimilar* (Tomo II). Edición traducción y notas, Báez, L. México: UNAM.
- Buck Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Calderón, N. (2013). Topología y ciudad. En: Déotte, J. (2013). *La ciudad porosa. Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2015). *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*, Bogotá: CNMH – UARIV.
- Cohen, M. (1993). *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Los Angeles, Berkeley, Londres: University of California Press.
- Comisión histórica del conflicto y sus víctimas (CHCV). (2015). *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Ediciones Desde abajo.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Eiland, H. (2010). Recepción en la dispersión. En VVAA. *Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Frye, N. (1971). *Anatomy of criticism*. New Jersey: Princeton University Press.
- González, B. (2000). La escuela de Humboldt: los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje. En *Revista Credencial Historia* (Bogotá), núm. 122
- (2013). La escuela de Humboldt y el paisaje americano. En. *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- González, C. (2013 abril 8), “La verdad en el abandono forzado y el despojo de tierras”, *Panel Diálogo de la memoria: Territorio y despojos*, Bogotá, convocado por el Centro Nacional de Memoria Histórica, el Centro de Memoria, Paz y Reconciliación – Alcaldía de Bogotá, ACVPR, MINGA, Fundación Manuel Cepeda y FOS Colombia.
- Herrera, M. (2010). Las ocho láminas de Humboldt sobre Colombia en Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América (1810). *HiN XI*, 20 (Humboldt un Hispano-américa II).

- Humboldt, A. (1995 [1810]), *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810), 2 vols., traducción de Jaime Labastida, México, Siglo XXI Editores.
- Johnson, D. (2012). *Memory, metaphor and Aby Warburg's atlas of images*. Itahca: Cornell University Press.
- Rampley M. (2000). *The remembrance of the things past. On Aby Warbur and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Restrepo, J (2007). Viajes paradójicos. En Gómez, Pedro Pablo. (2007) *Arte y etnografía. De artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*. Bogotá: Universidad Distrital.
- Sánchez, E. (2007). Las ideas de progreso en Colombia en el siglo XIX. En *Boletín de historia y antigüedades*, Vol. 94, N°. 839, págs. 675-698.
- Sánchez. (1999). *Gobierno y Geografía: Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República, El Áncora Editores.
- Serje, M. (2011). *El revés de la nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Taussig, M. (2012). A lomo de indio: la topografía moral de los Andes y su conquista. En *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. Popayán: Universidad del Cauca.
- (2013). *Mi museo de la cocaína*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Uruña, J. (2017). *El montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
- (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Yates, F. (2011). *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela.

CURRÍCULO

Juan Felipe Uruña Calderón

Abogado y filósofo de la Universidad de Ibagué. Magister en filosofía de la Universidad del Rosario. Profesor de la Maestría en ética y problemas morales contemporáneos y del programa de filosofía de la Corporación Universitaria Minuto de Dios. Autor del libro: *Montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin. Un método alternativo para la presentación de la violencia*. Bogotá, Editorial Universidad del Rosario, 2017.