

**EI MONTAJE EN ABY WARBURG Y WALTER BENJAMIN. UN MÉTODO
ALTERNATIVO PARA LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA**

JUAN FELIPE URUEÑA CALDERÓN

Trabajo de grado para optar al título de Magister en Filosofía

Dirigido por:

Adolfo Chaparro Amaya

Doctor en filosofía Universidad de Paris VIII

**UNIVERSIDAD DEL ROSARIO
ESCUELA DE CIENCIAS HUMANAS
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA
BOGOTÁ 2015**

TABLA DE CONTENIDO

LISTA DE IMÁGENES.....	2
RESUMEN	3
INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1	8
1. Aby Warburg	8
1.1 Aby Warburg, imagen y tiempo.....	8
1.2 Relaciones de lo general y lo particular en Warburg.....	10
1.3 Montaje en Warburg. Sobre el atlas Mnemosyne	17
CAPITULO 2	22
2. Walter Benjamin.....	22
2.1 Tiempo e imagen dialéctica en Walter Benjamin	22
2.2 Relaciones entre lo general y lo particular en Benjamin.....	29
2.3 Montaje en Benjamin	32
MONTAJE DE IMÁGENES DE LA LENGUA CERCENADA	39
CAPITULO 3	40
3. Imágenes de la violencia en Colombia en la perspectiva del método.....	40
CONCLUSIÓN GENERAL	56
BIBLIOGRAFÍA	60

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1. Anónimo. <i>San Juan Nepomuceno S. XVII</i> [escultura]. Recuperado de Museo de arte Colonial, Ministerio de cultura. Borja y Restrepo, 2010, p. 151.....	39
Imagen 2. Anónimo. <i>San Juan Nepomuceno S. XVII</i> [detalle de escultura]. Recuperado de Museo de arte Colonial, Ministerio de cultura. Restrepo, 2006, p. 88.	39
Imagen 3. Anónimo. <i>San Juan Nepomuceno S. XVIII</i> [escultura]. Recuperado de http://goo.gl/ZMxGFf	39
Imagen 4. Anónimo. <i>San Juan Nepomuceno</i> [pintura]. Recuperado DE Museo de arte Colonial, Ministerio de cultura. °.	39
Imagen 5. Guzmán, Borda & Umaña. (2005). <i>Corte de franela</i> [fotografía].....	39
Imagen 6. Mendoza, R. (2004). <i>Cortometraje La Cerca</i> [fotograma]. Recuperado de http://vimeo.com/39985046	39
Imagen 7. Dunn, C & Schuur, J. (2013). <i>Serie de Televisión Hannibal</i>	39
Imagen 8. Sandoval, R. (2000-2007). <i>Registro de performance: Caudillo con lengua</i> [fotografía]. Recuperado de http://goo.gl/bFV93a	39
Imagen 9. Sandoval, R. (1984). <i>Registro de performance: Síntoma</i> [fotografía]. Recuperado de Herzog, H., 2004, p. 219.	39
Imagen 10. Anónimo. (s.f). <i>Maquillaje del corte de corbata. Imagen del espectáculo</i> [fotografía]. Recuperado de http://goo.gl/GRLKIo	39
Imagen 11. Anónimo. (s.f). <i>Tatuaje del corte de corbata. Imagen del espectáculo</i> [fotografía]. Recuperado de https://goo.gl/G7HHUY	39

RESUMEN

El texto pretende esbozar un modo de disposición y exposición del archivo visual basado en la noción de montaje. El método se esbozará a partir de algunos de los elementos del proceder metodológico de Aby Warburg y Walter Benjamin. Las correspondencias que se han trazado entre las prácticas históricas de ambos autores, se aprovecharán para dar cuenta de un método que comparten en cuanto al modo especial de entender las relaciones entre los elementos del archivo y las temporalidades que es posible establecer a partir de estas relaciones. Desde allí, se sugiere la posibilidad de construir un montaje de imágenes, producidas en diferentes contextos de circulación con el motivo iconográfico de la lengua violentada, a través del cual se alude a las relaciones entre memoria, violencia y silencio, y con el que se muestra que este procedimiento hace posible establecer correspondencias entre diferentes épocas de la violencia en Colombia.

Palabras clave:

Montaje, imágenes, historia, violencia

ABSTRACT

This paper aims to outline the way the images in the archive, scrutinized as a montage, are organized and exhibited. The theoretical framework will be outlined from some of the most important methodologies developed by Aby Warburg and Walter Benjamin. The correlation drawn between the methods of both authors is meant to reveal the main characteristics that will help elaborate the relations between the elements within the archive and the possible temporalities that are established from these relations. The paper then suggests the possibility of creating a montage of images, produced under different contexts of circulation, with the iconographic motive of the severed tongue, alluding to a relationship between memory, violence and silence. This procedure, the iconographic motive of the severed tongue, thus establishes a correlation between the different eras of Colombian violence.

Key words

Montage, images, history, violence

INTRODUCCIÓN

El presente texto pretende esbozar un modo de disposición y exposición del material visual basado en la noción de montaje, con el que se sugerirá la posibilidad de realizar construcciones interpretativas de los acontecimientos históricos que no estén guiados por un modo predestinado de entender la historia. Dicha alternativa metodológica se planteará teniendo en cuenta las dificultades –o imposibilidades– que diferentes puntos de vista críticos le han atribuido a las imágenes como vehículos de representación.

Se parte, entonces, del problema específico de explorar posibilidades para tener acceso al pasado a través del uso de material visual. Esta preocupación se ha tornado cada vez más relevante en las sociedades occidentales, a partir de los problemas de representación planteados por los debates acerca de cómo recordar acontecimientos como el Holocausto, y en general, los múltiples sucesos violentos que se han desencadenado en todo el mundo¹. Es, también, una preocupación central debido a la desaforada proliferación de imágenes que circulan en los contextos de las sociedades contemporáneas y a la importancia que estas toman como vehículos de información y de comunicación. Hay un material visual avasallador, bastante heterogéneo, que en ocasiones genera una sensación de ahogo y que ha llevado a varios autores a postular diferentes versiones de un discurso crítico en relación con esa situación. Es decir, lo que se pretende es explorar posibilidades para el uso de los elementos de un archivo que es necesariamente fragmentario y difícil de interpretar.

Esta posibilidad puede plantearse a partir de una tematización de la imagen entendida a partir del procedimiento del montaje. Desde este punto de vista, la imagen nunca es transparente, ni única, ni estática, ni continua. Con el montaje no es posible hablar de “la”

¹ Al respecto de los límites de la representación planteados por el Holocausto y por las múltiples masacres y genocidios a lo largo de la historia de la civilización *euroatlántica*, ver: Friedlander, 2007; Burucúa & Kwiatkowski, 2014.

² Esta perspectiva es importante en el contexto de la discusión sobre la cuestión de si las imágenes pueden

imagen, sino de imágenes múltiples, parciales, desiguales y fragmentarias; imágenes que adecuadamente dispuestas pueden ocasionar choques dinámicos que dan lugar a relámpagos fugaces de inteligibilidad.

En este contexto problemático, se afirma que el montaje es una alternativa porque, más allá de los alegatos que reducen a las imágenes a mercancías, simulacros o ídolos, establece relaciones teniendo en cuenta la estructura frágil y difícil de las imágenes, mientras trata de buscar sentidos con base en el establecimiento de variados tipos de correspondencias visuales, a partir de las cuales es posible pensar al mismo tiempo diferentes épocas históricas y diferentes contextos de producción y de recepción. El montaje plantea una construcción abierta que intenta elaborar una legibilidad para cada presente; no se pretende cerrado y acabado como la teleología de ciertas narraciones, y sin embargo, aunque se reconozca como un fragmento siempre abierto, no renuncia a la posibilidad de construir sentidos y lecturas críticas, incluso emancipadoras, del presente a través de sus *semejanzas* o *correspondencias* con el pasado.

Hay dos características básicas que se destacan en la presentación del método. En primer lugar, la importancia con la que son tratados –desde un punto de vista epistemológico– los fenómenos particulares, los cuales no son agrupados bajo operaciones inductivas ni deductivas sino más bien de naturaleza “ejemplar” o “paradigmática”. De este modo, al tratar cada imagen como un singular, el montaje puede hacer visibles las diferencias de sentido que van de una imagen a otra y ponerlas en tensión. En segundo lugar, el hecho de que permite encontrar *semejanzas* en estas diferencias para establecer correspondencias entre los diferentes contextos históricos y geográficos en los que las imágenes han sido producidas. Así, a partir del método se posibilita una presentación de la historia que muestre las semejanzas y diferencias entre ciertas prácticas y acontecimientos de distintas épocas, e impugne las presentaciones prefiguradas de la sucesión de los hechos históricos, de acuerdo con las cuales la historia se dirige de modo inexorable al mejor de los mundos posibles o a una inevitable catástrofe. Es decir, los problemas acerca de cómo poner en

relación los diferentes elementos del archivo implican, a la vez, una específica concepción de la temporalidad que trata de definirse por oposición al modo lineal y prefigurado de entender el tiempo histórico.

Si se toman en serio las posibilidades de explorar alternativas metodológicas para la organización y exposición de este tipo de archivos, que es bastante variado —y no debe reducirse sólo al arte o al archivo documental—, es claro que debe reconocerse un campo todavía no suficientemente explorado que puede brindar diferentes perspectivas de acercamiento a los acontecimientos que se buscan recordar. Se debe aceptar que en todos estos elementos de archivo que según muchas perspectivas no tiene esta dignidad, puede haber, con una atenta mirada, cierto tipo de información acerca de los contextos de producción y de las prácticas de recepción que pueden de alguna manera ser útil para dar cuenta de algunos aspectos que las narrativas oficiales no toman en cuenta. No se trata sólo de mostrar imágenes, sino que las correspondencias que surjan de las comparaciones deben ser consideradas como un punto de entrada a una investigación más profunda a través de la cual puedan ser puestas en relación de correspondencia con textos escritos y demás tipos de archivo histórico².

La exposición del método se esbozará a partir de algunos de los elementos del proceder metodológico de Aby Warburg (capítulo 1) y Walter Benjamin (capítulo 2). Las correspondencias³ que se han trazado entre las prácticas históricas de ambos autores se aprovecharán para tratar de esbozar un método que comparte el núcleo común de un modo especial de entender las relaciones entre los elementos del archivo y de las temporalidades

² Esta perspectiva es importante en el contexto de la discusión sobre la cuestión de si las imágenes pueden representar, debido a que tratan de establecer canales de comunicación entre estos tipos de significantes, que en estas discusiones muchas veces suelen ponerse como dicotómicas, como si las imágenes no alcanzaran la dignidad de las palabras. Para profundizar sobre la dicotomía entre palabras e imágenes en los debates sobre la representación, ver: Rancière (2003, 2010), Didi-Huberman (2004).

³ Para las relaciones entre ambos autores, especialmente desde un punto de vista filosófico, ver: Abadi (2011); Rampley (2010); Agamben (2005, 2010); Didi-Huberman (2005, 2008, 2009); Johnson (2012).

que es posible establecer a partir de estas relaciones. Esto se hará por medio del siguiente esquema: en primer lugar se dará cuenta del modelo de temporalidad que puede deducirse de la práctica historiográfica de Warburg (1.1); seguido de su modo de entender las relaciones entre lo general y lo particular (1.2); para finalizar mostrando la manera como su montaje, *El atlas Mnemosyne*, integra estas dos cuestiones (1.3). En el segundo capítulo, se hará lo propio con Benjamin, donde se mostrará su modelo de temporalidad (2.1); su concepción de las relaciones entre lo general y lo particular (2.2); y el montaje como un método que puede integrar las relaciones entre particulares en un modo de temporalidad específica (2.3).

Teniendo en cuenta que el campo de la rememoración de hechos violentos es en donde el problema del uso de imágenes para representar el pasado se ha mostrado de modo más intenso, en el capítulo tres de este escrito se tratará de desplegar un montaje hecho con imágenes de algunas prácticas violentas que se han dado en diferentes épocas de la violencia en Colombia. Por medio de la puesta en relación de estas imágenes se intentará dar cuenta del “ciclo mítico” de violencia en el que parece estar encerrado el país; a través de ellas se verá cómo, más allá de los pactos democráticos y los procesos de modernización, estas prácticas violentas siguen teniendo lugar de manera recurrente. Como ejemplo paradigmático para el ejercicio, se fijará la atención en el motivo iconográfico de la lengua cercenada o reconfigurada. Este motivo hace parte de un universo iconográfico más amplio, que algunos han denominado “teatralidades e iconografías” de los cuerpos desmembrados (Diéguez, 2013); un campo de imágenes bastante abundante a través del cual se pueden rastrear dichas recurrencias. Esto se hará, no tanto para afirmar que el tiempo es un círculo mítico, sino para buscar las razones que expliquen estas circunstancias. Sólo de esta manera es posible construir alternativas, destruir tales retornos y suspender la aparente fatalidad del tiempo cíclico.

CAPÍTULO 1

1. Aby Warburg

1.1 Aby Warburg, imagen y tiempo

Para dar cuenta de un modelo de temporalidad que está elaborado a partir de los procesos de transmisión de las imágenes a lo largo del tiempo, será de mucho provecho acudir a la obra del historiador del arte Aby Warburg, cuya preocupación fundamental fue la supervivencia de las formas expresivas de la cultura pagana de la antigüedad en el renacimiento europeo temprano⁴. Desde la perspectiva de Warburg, la cultura siempre es vista como un proceso de supervivencia (*Nachleben*) en el que las formas artísticas cristalizan experiencias emotivas de las sociedades que se transmiten, reciben y polarizan a través de los procesos complejos de la memoria social (como se cita en Gombrich, 1992, p. 233). El *Nachleben* –o supervivencia– constituye la categoría con la que Warburg denomina la dinámica de la memoria como actualización de formas y emociones que perduran en estado latente a lo largo de la historia⁵. Warburg siempre abogó por una ampliación en las fronteras de la disciplina de la historia del arte. Este esfuerzo resultó en la formulación de un modelo de temporalidad que se corresponde con una teoría de la historia. En una conferencia en 1912, Warburg dice que este desplazamiento de las fronteras de la historia del arte implica que se debe elaborar una “teoría de la evolución” propia de los

⁴ A través de sus indagaciones elaboró un complejo método que desborda con creces los objetivos tradicionales de la historia del arte y ha sido una vigorosa influencia en las actuales manifestaciones de los estudios visuales. En diferentes disciplinas como la historia cultural (Assmann, 1995; Burucúa, 2003; Siracusano, 2005), la antropología (Serveri, 2003), la filosofía (Agamben 2010, 2009; Didi Huberman 2009, Alain Michaud 2007; Johnson 2012).

⁵ Este término gozó de alguna popularidad en diferentes contextos académicos a finales del siglo XIX y principios del XX. En el contexto específico de la historia del arte y de los estudios sobre el renacimiento, el concepto es introducido y transformado por Warburg para designar el modo de presencia de los productos culturales de la Antigüedad en el Renacimiento. *Nachleben der Antike*, era la expresión con la que Warburg caracterizaba uno de los objetivos más importantes de sus investigaciones (Didi-Huberman 2009, p. 74; Agamben 2009, p. 166.).

objetos artísticos, que no esté contaminada por las teorías del genio, ni en general por una consideración estetizante de la imagen (Didi-Huberman, 2009, p. 73).

A pesar de haber surgido en el contexto de un análisis sobre la influencia de la antigüedad en el renacimiento, el *Nachleben* debe ser entendido como una categoría estructural que no se aplica exclusivamente al renacimiento o a la edad media, sino que tiene una aplicación extensiva al modo de relación que, a través de la transmisión de ciertos objetos culturales – como las imágenes–, es posible establecer entre el presente y el pasado. Este modelo implica un modo de continuidad, en estado de latencia, de las imágenes o los motivos iconográficos de la antigüedad, en oposición a la idea de un “renacimiento” posterior a la extinción o clausura del pasado. Es decir, se opone a todo modelo histórico que entienda el paso del tiempo como sucesión de etapas, que se concluyen y superan dando paso a la siguiente. En suma, que entienda el pasado como algo muerto que no tiene ninguna vigencia en el presente. De este modo, el pasado no muere ni se clausura en periodos compartimentados sino que se mantiene con un modo de vida “rebajada” (Agamben, 2010) o “fantasmática”, superviviendo en el presente a través de objetos que circulan cual si fueran espectros esperando ser despertados por los sujetos históricos que les dan vida de nuevo, a través de interpretaciones relacionadas con sus contextos vitales.

Acudiendo a una metáfora en la que relaciona las imágenes con cargas energéticas, Warburg afirma que estas son transmitidas en un estado de tensión máxima y están polarizadas en cuanto a su carga energética activo-pasiva o negativo-positiva; esta bipolaridad, en el encuentro con una nueva época y sus necesidades vitales, puede implicar una transformación completa del significado, es decir, para continuar con la metáfora, la activación de un polo del campo energético, que se manifestará con intensidad variable, de acuerdo con condiciones históricas, culturales y sociales (Gombrich, 1992, p. 233). Esto es, las imágenes pueden trasegar por diferentes épocas o lugares sin carga energética, con sus

polos dormidos, hasta que las condiciones de lectura de un presente las actualiza dándoles vida de nuevo.

Las investigaciones que Warburg llevó a cabo acerca de las imágenes producidas en el renacimiento temprano y sus relaciones con imágenes de la antigüedad, fueron condensadas en su último proyecto denominado *Atlas Mnemosyne* (2010). Este atlas ha sido caracterizado por varios autores contemporáneos como un montaje, resultado de la búsqueda de un método de exposición que brindara a Warburg una visión en conjunto de las imágenes que usaba en su práctica histórica (Didi Huberman, 2009, p. 412). En este atlas las imágenes son tratadas con un estatuto epistemológico mediante el que se relacionan entre sí con operaciones inmanentes que rechazan clásicos procedimientos inductivos o deductivos. Dichas relaciones ponen en acto, de modo visible las temporalidades que subyacen a las yuxtaposiciones.

1.2 Relaciones de lo general y lo particular en Warburg

El fenómeno particular que sirve como pieza elemental para la construcción de montajes en la práctica de Warburg es denominado *pathosformel*. Este concepto tiene la función de corporeizar y hacer visible el movimiento superviviente: desde el punto de vista de la *pathosformel*, una imagen puede ser el vehículo “material” y “corpóreo” a través del cual se puede rastrear la supervivencia del pasado en el presente (Didi-Huberman, 2009, p. 173).

Giorgio Agamben llama la atención sobre un detalle en la estructura del término mismo. Warburg no escribe, *pathos-form*, es decir, pathos y forma, sino *pathos-formel*, pathos y fórmula, subrayando el aspecto estereotipado y repetitivo del tema con el que el artista se media para dar expresión a la vida en movimiento (2010, pp. 17-18). Como deja claro el autor, la composición formular implica que no es posible distinguir entre creación y *performance*, entre original y repetición (2010, p. 18). De este modo, el filósofo italiano

vincula la *pathosformel* con el *urphänomen* goetheano (2009, pp. 38-41)⁶. Agamben considera para su argumento el panel 46 de *Mnemosyne*, en el cual se trata de la *Pathosformel* “Ninfa”, la figura femenina en movimiento. El panel está constituido por veintisiete imágenes, en la que cada una está de algún modo relacionada con el tema que da nombre al conjunto, y la pregunta que surge es la siguiente: “¿Cómo debemos leer este panel? ¿Cuál es la relación que mantiene unidas las imágenes singulares? En otras palabras, ¿dónde está la ninfa?” (Agamben, 2009, p. 39). Para el autor, un modo errado de leer el panel consistiría en ver en él un repertorio iconográfico, donde se indaga el origen y la historia del tema iconográfico “figura femenina en movimiento”. Una lectura atenta del panel muestra que ninguna de las imágenes es la original, así como ninguna de las imágenes es simplemente una copia o una repetición; es imposible distinguir entre creación y *performance*, entre original y ejecución (Agamben, 2009, p. 39).

Esto implica, en lo que se refiere a las relaciones que hay entre lo general y lo particular, que Warburg rechaza relaciones de deducción o de inducción entre los elementos de su archivo. Se refiere más bien a relaciones de tipo circular en las cuales lo particular y lo general se alimentan mutuamente de acuerdo con la vecindad significativa que hay entre las manifestaciones singulares del mismo tema iconográfico. Así, Warburg da un estatuto especial a los elementos de su archivo y al modo de indagación al que los somete. En palabras del mismo Warburg:

Gracias a estas investigaciones, puedo comprender hoy, y demostrar, que pensamiento concreto y pensamiento abstracto no se oponen con nitidez, sino que, por el contrario, determinan un círculo orgánico de la capacidad intelectual del hombre. En mi *Mnemosyne* espero poder representar tal *dialéctica* en su desarrollo histórico (como se cita en Didi-Huberman 2009, p. 440).

La imagen se lee, entonces, a partir de una especial relación con sus pequeños detalles significativos: “El buen dios habita en el detalle” era el *dictum* que caracterizaba el

⁶ Sobre este concepto se profundizará en la sección 2.2.

proceder de Warburg (Didi-Huberman 2009, p. 442). En este sentido, el detalle no tiene ningún estatuto epistemológico intrínseco, todo depende de lo que se espere de él y de la manipulación a la que se le someta⁷. La intención del trabajo de Warburg nunca es descifrar un jeroglífico sino la producción del jeroglífico mismo (Didi-Huberman, 2009, p. 448)⁸. No se trata de interrogar la imagen a través de sus detalles para develar algún significado oculto que el artista cifró, o para encontrar el autor de la obra, ni mucho menos para identificar sus personajes, temas, o topos artísticos. La identidad de las figuras no marca el resultado sino por el contrario el comienzo del trabajo analítico. De esta manera, el detalle es entendido a partir de sus efectos de intrusión, de excepción, de su naturaleza singular; se buscan, a través de él, precisamente aquellos rasgos que pueden suscitar la perplejidad y la complicación de la referencialidad de la representación.

En este sentido es que puede decirse que el concepto *pathosformel* también da cuenta de un modo de establecer relaciones entre las imágenes y sus significados. La *pathosformel* se caracteriza por ser la suspensión momentánea de un movimiento patético; es decir, hace referencia a un *pathos*, un padecer, una carga emotiva, que se hace imagen, forma. Se dice que una imagen es una *pathosformel* cuando se entiende que en esta se “condensa en una brusca parada la energía del movimiento y de la memoria” (Agamben, 2010, p. 17). Lo

⁷ “Es un gran error hablar de las cosas del mundo de manera indistinta, absoluta y por así decirlo, como regla general: porque casi todas presentan en efecto, distinción y excepción, en razón de la variedad de las circunstancias, que hacen que no pueda ser fijada con una misma medida. Ahora bien, estas distinciones o excepciones no están inscritas en los libros y es preciso que nos las enseñe la discreción” (Epígrafe del texto, atribuido a Francesco Guicciardini; como se cita en: Didi-Huberman, nota pie 624, p. 444; Warburg 2005, p. 147).

⁸ Esta metáfora del jeroglífico es tomada por Didi-Huberman de una intervención que Warburg hizo en su texto sobre el *Palazzo Schifanoia* (2005, p. 434) “¡Queridos colegas! Resolver un jeroglífico (*die auflösung eines Bilderrätsels*) –y sobre todo sino se puede ni esclarecerlo tranquilamente sino sólo dar golpes de proyector de proyector cinematográfico– no era evidentemente, el objetivo de mi intervención. (como se cita en: Didi-Huberman, 2009, p. 448). Es interesante además señalar la analogía entre el término jeroglífico y el proyector cinematográfico. Establece una relación directa de su proceder con el montaje: “una interpretación que no trata de reducir la complejidad sino de mostrarla, exponerla, desplegarla (...). Resulta difícil, ante esta metáfora que evoca el carácter casi filmico de las diapositivas proyectadas por el conferenciante, no pensar en las teorías del montaje elaboradas por algunos grandes cineastas contemporáneos de Warburg –como Dziga Vertov o Eisenstein– o en el flujo “inconstante” con el que Walter Benjamin caracterizaría su propia noción de “imagen dialéctica” (Didi-Huberman, 2009, p. 448).

anterior señala la posibilidad de que la carga emotiva pueda ser transmitida en cadenas de larga duración a través de diferentes interpretaciones y reinterpretaciones. De este modo, esta noción obliga a reconocer la plasticidad del paradigma patético, pues implica que el actuar y el padecer se entienden como un doble movimiento, indiscernible y dialéctico. Este paradigma patético es tomado por Warburg de autores románticos como Schiller, Goethe y, en especial, Nietzsche, quien deja claro que el *pathos*, el sentimiento dionisiaco, tiene un enorme poder figurador⁹ (Didi-Huberman, 2009, pp. 190-191).

Warburg desarrolló este concepto para mostrar en qué medida los artistas del renacimiento toman inspiración de la antigüedad para buscar *modelos* de expresión patética. El uso del término se encuentra ya prefigurado de alguna manera en su primer trabajo publicado de 1883 bajo la denominación *modelo (Vorbild)*¹⁰ y aparece por primera vez de modo explícito en el ensayo sobre Durero y la antigüedad italiana, escrito en 1905 (2005, p. 401-408). En dicho texto, un grabado del artista alemán –cuyo tema es la muerte de Orfeo– es interpretado por Warburg como una supervivencia del lenguaje gestual patético del arte antiguo en el contexto del primer renacimiento (*quattrocento*). Dicha “corriente patética” – que ha *sobrevivido* después de un periodo de larga duración– es puesta en evidencia utilizando como vehículo de análisis el establecimiento de una suerte de correspondencia gestual, morfológica y temática –el motivo violento, bastante *patético*, de una muerte violenta– entre diferentes tipos de representaciones del renacimiento y de la antigüedad.

⁹ “Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición psicológica previa: la embriaguez. La embriaguez tiene que haber intensificado la excitabilidad de la máquina entera; antes de eso no se da arte ninguno (...) Lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas” (Nietzsche, 1998, p. 96-97).

¹⁰ “En el presente trabajo me propongo comparar los conocidos cuadros mitológicos de Sandro Botticelli, el *Nacimiento de Venus* y la *Primavera*, con las representaciones equivalentes de la literatura poética y teórico-artística contemporánea con el objeto de clarificar cuáles fueron los aspectos de la Antigüedad que interesaron al artista del Quattrocento. En este contexto es posible seguir paso a paso cómo los artistas y sus mentores veían en «la Antigüedad» el *modelo [Vorbild]* de un movimiento externo intensificado y cómo se apoyaban en los *modelos* antiguos siempre que se trataba de representar motivos accesorios en movimiento tanto en el ropaje como en los cabellos” (Warburg, 2005, p. 73).

Si bien los temas y gestos abordados en las obras de Botticelli y en las de Durero son, por decirlo así, antitéticos –un nacimiento, una muerte–, la cuestión para él es esencialmente la misma: “¿por qué el artista del renacimiento vuelve a las *fórmulas* antiguas cuando se trata de expresar una gestualidad afectiva?” (Didi Huberman, 2009, p. 174). Esta línea de investigación llevó a Warburg hacia una interpretación del renacimiento muy diferente a la serena grandeza winkelmaniana que caracterizaba la lectura que estaba en boga por esos días en el medio de la historia del arte¹¹.

Además de ser la clave para aportar una renovadora lectura de las relaciones del primer renacimiento con la antigüedad clásica, el concepto de *pathosformel* puede ser caracterizado como una poderosa categoría de análisis a través de la cual es posible rastrear relaciones históricas y geográficas entre diferentes tipos de representaciones –imágenes o palabras– a partir del establecimiento de correspondencias temáticas, morfológicas o gestuales. Estas imágenes circulan a lo largo de periodos de larga duración transportando cargas mnémicas que van trasfigurando su significado dependiendo de los diferentes contextos de recepción. Así es como es posible que la ninfa danzante en estado de frenesí, que sirvió a Botticelli para representar a Venus en *La primavera*, haya sido también el modelo de Salomé en el relieve de bronce *El festín de Herodes* de Donatello o de la Virgen María en el relieve de bronce *La crucifixión* de Bertoldo di Giovanni. Es decir, la misma ninfa danzante tomada de sarcófagos y vasijas de barro de la antigüedad, ha servido, a la vez, de modelo de la mujer santa, la mujer fatal y del emblema pagano de la fecundidad. Se ve en qué sentido puede afirmarse que el modo como el paganismo es representado en el

¹¹ Johann Joachim Winckelmann es un autor central en la evolución de la estética, la teoría del arte y la historiografía del siglo XVIII. Es considerado por muchos como el creador de la historia del arte. Es conocido por influir en la concepción que caracteriza el arte griego por su “equilibrio” y su “serena grandeza”. En las propias palabras de Winckelmann: “El carácter general en que reside la superioridad de las obras de arte griegas es el de una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión. Así como las profundidades del mar permanecen siempre en calma por muy furiosa que la superficie pueda estar, también la expresión en las figuras de los griegos revela, en el seno de todas las pasiones, un alma grande y equilibrada” (como se cita en, 2000, p. 153). Esta interpretación del arte griego fue notablemente influyente en el neoclasicismo y en la configuración de un horizonte nostálgico de la modernidad que veía en lo griego la idea de una perfección que nunca sería alcanzada de nuevo (Bozal, 2000, p. 150).

renacimiento está lleno de contradicciones, recuperaciones, latencias y metamorfosis. Así mismo, en qué sentido se afirma que el análisis de imágenes que posibilita esta perspectiva puede dar acceso a algo más que “el significado” de las obras mismas.

El recurso de Warburg a Nietzsche también ayuda a mostrar que si bien el *pathos* crea figuras o formas artísticas, estas una vez configuradas no tienen el poder para representarlo absolutamente, o de modo directo; esta relación es más bien indirecta e imperfecta¹². Es decir, la representación en este sentido no se entiende como una relación completa entre signo y referente. Didi-Huberman ha caracterizado esta relación a través del concepto de síntoma de Freud¹³. Decir que la representación se halla sometida al síntoma, de acuerdo con Didi-Huberman, es constatar que su posibilidad de dar cuenta de cierta forma reconocible, sea a través de la “estabilidad aspectual” o de una “cierta referencialidad”, se halla sometida a algo que se presenta a la vez como surgimiento de un rasgo inesperado en la trama de lo representado, “algo así como un disimulo, una desaparición del mundo donde ese mismo rasgo sería pensable” (2005, p. 41).

Esto implica, según Didi-Huberman, que las imágenes en sí mismas son dialécticas, porque lo que describen se halla partido por un síntoma; y lo que les obsesiona se halla simétricamente cruzado por un olvido (2005, p. 42). A los ojos de Warburg, como a los de Freud o a los de Benjamin, las imágenes son tensiones en marcha, situaciones impuras. La impureza es el signo mismo de una complejidad dinámica, de algo que aún no ha encontrado el apaciguamiento de los resultados acabados. Esa impureza expresa el movimiento y la sobredeterminación, es decir, expresa por qué las imágenes están

¹² En un ensayo preparatorio para *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche habla de los gestos y los sonidos como las formas instintivas por medio de las cuales el sentimiento dionisiaco puede ser transmitido así sea de manera imperfecta e indirecta: “Las otras dos especies de comunicación son completamente instintivas, actúan sin consciencia, y sin embargo lo hacen de una manera adecuada a la finalidad. Son el *lenguaje de los gestos* y el de los *sonidos*. El lenguaje de los gestos consta de símbolos inteligibles por todos y es producido por movimientos reflejo. (...) Símbolo significa aquí una copia completamente imperfecta, fragmentaria, un signo alusivo, sobre cuya comprensión hay que llegar a un acuerdo (Nietzsche, 2012, p. 266).

¹³ Ver Didi Huberman, 2009, p. 247 y ss; 2005, p. 40 y ss.

fluctuando constantemente de significación en significación. También expresa por qué lo importante en los análisis de Warburg no está en hallar un determinado significado, sino la posibilidad de “mostrar” en qué sentido su ámbito representativo siempre se halla en falta con los posibles significados que le puedan ser atribuidos. Es importante desde el punto de vista de una práctica histórica, porque no se limita a señalar el fracaso de la representación o del signo visible en relación con su significado, sino que señala una posibilidad de rastreo histórico pudiéndose identificar e inventariar las posibles interpretaciones que son atribuidas a los signos visuales.

Así, puede decirse que la imagen es un rastro o una huella, a la que puede hacerse una suerte de seguimiento genealógico. Se puede seguir el rastro de las diferentes cargas emotivas que estuvieron imbricadas con ellas por un momento y así mismo, rastrear y reconstruir las significaciones que estas tuvieron para una determinada época o lugar. Significaciones que nunca son pasivas, que siempre dan cuenta de las contradicciones e inconsistencias de sus relaciones con el tiempo; están cargadas a la vez de nostalgia y de deseo, de pasado y de futuro, de razón y de mito. Por eso Warburg recurre a la metáfora de la conductividad eléctrica para dar cuenta de este trasegar taciturno: la *pathosformel* es caracterizada como un *dinamoengrama* cuya carga energética se activa de acuerdo con las cargas positivas o negativas con las que entra en contacto, esto es, los intereses vitales, miedos, deseos y nostalgias de diferentes lugares y épocas. Por esta razón dice Agamben de ellas que llevan una suerte de *vida espectral* en el sentido de que se mantienen latentes y “descargadas” o “despolarizadas”, por largos períodos hasta que no son actualizadas por los sujetos históricos. Es este sentido es que Agamben se refiere al *Atlas Mnemosyne* como:

...una suerte de estación de despolarización y repolarización, en que las imágenes del pasado, que han perdido su significado y sobreviven como pesadillas o espectros, se mantienen en suspenso en la penumbra en que el sujeto histórico, entre el sueño y la vigilia, se confronta con ellas para volverles a dar vida; pero también para, en su caso, despertar de ellas” (2010, p. 37).

Para Warburg, el principio de montaje aparece entonces como un modo de poner en yuxtaposición las imágenes para restituir sus cargas eléctricas a través de las relaciones que surjan entre estas, poniendo en escena sus posibilidades de significación o de sentido.

1.3 Montaje en Warburg. Sobre el atlas *Mnemosyne*

El *Atlas Mnemosyne* (2010) de Warburg ha sido catalogado como un trabajo cuyo elemental principio de construcción es el montaje. Se tomará como referencia la interpretación que al respecto tiene Didi-Huberman (2009), para dar cuenta del modo de funcionamiento de este montaje, de cómo se establecen las relaciones entre los diferentes elementos del archivo y las temporalidades que subyacen a estos al ponerlos en relación. Este atlas es el resultado de la búsqueda de un método de exposición que brindó a Warburg una visión en conjunto de las imágenes que usaba en sus investigaciones (Didi-Huberman, 2009, p. 412). La forma definitiva que tomó el Atlas consistió en la utilización de grandes pantallas de tela negra unidas a unos bastidores de 1,50 m por 2 m, sobre los cuales se podían agrupar diferentes fotografías fijándolas por medio de pequeñas pinzas fácilmente manipulables (Didi-Huberman, 2009, p. 412). Los paneles que componen el Atlas consisten en un conjunto de imágenes organizadas por medio de relaciones visuales definidas por ciertos motivos recurrentes –*supervivientes*– de temas, gestos y expresiones corporales en donde puede encontrarse el material de una heterogeneidad de fuentes no consideradas habitualmente por los historiadores del arte: series de grabados y pinturas de los maestros antiguos, copias y adaptaciones de un artista a otro artista, sarcófagos clásicos, escenas mitológicas, imágenes de culturas no-occidentales, imágenes de artes decorativas, imágenes de ciencia, tecnología, periódicos, grabados, estampas, postales, vestuarios, escenografía de montajes teatrales, libros de arte, libros de astrología, fotografías de acontecimientos contemporáneos, etc. Todo este material organizado en grupos y series, de acuerdo con los nexos que sugieren las diferentes relaciones visuales, históricas y geográficas.

El concepto de archivo que está implícito en *Mnemosyne* es el de una especie de dispositivo

de almacenamiento de la memoria cultural. Es un tipo de organización del material visual que busca evitar el establecimiento de una historia narrativa lineal y de sucesión cronológica simple. Una memoria hecha de impresiones visuales que generan relaciones organizadas en cadenas seriales de acuerdo a afinidades morfológicas y significantes. No es un prontuario de imágenes que presten apoyo visual a lo que se dice con palabras, sino que es la exposición de la memoria en acción, es decir, la memoria viva y en movimiento (Didi-Huberman, 2009, p. 410).

El atlas es a la vez archivo y la forma de exposición de ese archivo. Proporciona un modelo de cómo enfrentar las complejidades de interpretación de los intrincamientos temporales y geográficos del material visual sin reducirlo a una presentación narrativa tradicional. El archivo se muestra en un estado de “obra hipotética” (Didi-Huberman, 2009, p. 411), abierta a las diferentes configuraciones que puedan establecer los investigadores y espectadores.

El material proviene de fotografías de los elementos que componen las series y mediante este procedimiento son puestos en relación horizontal en un mismo nivel epistemológico. Alain Michaud afirma que en *Mnemosyne* el recurso a las fotografías no es meramente ilustrativo, sino un medio plástico general al que todas las figuras son reducidas antes de ser dispuestas en el espacio del panel (2007, p. 278). De este modo, el espectador participa de dos transformaciones sucesivas del material original: en un primer momento diferentes tipos de objetos son unificados a través de la fotografía antes de ser ubicados en el panel dispuesto en tela negra. Posteriormente el panel es re-fotografiado con el objetivo de crear una imagen única, la cual será insertada en una serie que pretende tomar la forma de un libro. El atlas, entonces, no se limita a describir la migración de imágenes a través de la historia de las representaciones; las reproduce. De acuerdo con Michaud, esto da cuenta de un dispositivo visual basado en un modo de pensamiento cinemático, logrado no mediante articulación de sentidos entre las figuras, sino mediante la producción de efectos visuales a través de la yuxtaposición de sus elementos (2007, p. 278). Un procedimiento semejante al

logrado mediante el montaje de colisión teorizado por Sergei Eisenstein¹⁴ en la misma época en que Warburg llevaba a cabo la realización de su atlas (Michaud, 2007, pp. 282-287).

Desde esta perspectiva el montaje no es entendido, entonces, como la creación artificial de una continuidad temporal a partir de planos discontinuos dispuestos en secuencias –como procedería, por ejemplo, una película de narrativa tradicional–. Es por el contrario, un modo de desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo presente en toda secuencia de la historia. Montar imágenes no tiene nada que ver con un artificio narrativo para dar continuidad a los fenómenos dispersos, sino que por el contrario, está relacionado con una herramienta dialéctica en la que se escinde la unidad aparente de las tradiciones figurativas de occidente, así pues:

ninguna imagen podrá ya comprenderse sin el análisis del contexto en que se inscribe y al que perturba al mismo tiempo; toda energía tenderá a expandirse, pero también a involucionarse, y también a invertirse, y así sucesivamente en un juego sin fin de metamorfosis (Didi-Huberman, 2009, p. 431).

Al igual que, según se verá en la sección 2.2, en el caso de Benjamin se da en *Mnemosyne* un montaje de singularidades que no están agrupadas por leyes generales, ni dan cuenta de alguna continuidad iconográfica, más bien, quieren hacer estallar dicha continuidad. Es un montaje que no busca, según se dijo, intentar el desciframiento sino producir el jeroglífico mismo (Didi-Huberman, 2009, p. 448). Es por ello una interpretación histórica a través de

¹⁴ Sergei Eisenstein es una de las figuras más preponderantes del cine de vanguardia soviético de los años 20's, tanto por sus películas (Acorazado Potemkin 1925, La huelga 1924) como por sus textos teóricos, en los que la noción de montaje tiene un papel central (Amiel, 2005, p. 84). Para Eisenstein el montaje es el procedimiento esencial del cine; una herramienta por medio de la cual es posible mostrar las contradicciones del mundo. El montaje posibilita poner en colisión, por medio de la yuxtaposición de fotogramas, realidades antitéticas que entran en tensión y que pueden sintetizarse en la respuesta que al respecto tiene el espectador. Amiel resume de este modo la concepción de montaje de Eisenstein: “El montaje es, por tanto, el medio donde se exponen los conflictos y también donde encuentran su resolución en el Uno. De este modo se entiende hasta qué punto el montaje es a la vez un lugar de confrontaciones (plásticas, dramáticas, diegéticas) y un medio general de abarcar el mundo. Porque éste no encuentra su unidad en la continuidad, en el *racord*, sino, con más certeza, en la oposición ostensible que permite el montaje, que se identifica, en realidad con el principio cinematográfico como tal” (Amiel, 2005, p. 86).

imágenes que no trata de reducir la complejidad sino de mostrarla: “lo que supone construirla a golpes de proyector cinematográfico fatalmente discontinuos” (2009, p. 448). Por ello afirma Didi-Huberman, que la iconología warburgiana aspira a producir algo así como una imagen dialéctica de las relaciones entre las imágenes; pretende operar un desmontaje del continuum de la tradición figurativa de occidente, que en últimas logra un desmontaje del continuum histórico mismo (2009, p. 448).

Otro motivo muy sugerente del montaje warburgiano y de su modo de tratar las imágenes tiene que ver con la noción de intervalo. Él mismo caracterizaba su práctica como una “iconología del intervalo”. Dicho intervalo es logrado gráficamente por la tela negra de fondo, que establece un espacio negro entre los diferentes fotogramas, un fondo que por ejemplo Michaud califica como el posibilitador de la conductibilidad entre ellos. De acuerdo con esto, Warburg intenta activar los efectos latentes de las imágenes organizando su yuxtaposición contra fondos negros que usa como medio conductivo. El fondo negro constituye entonces el espacio material, el entorno dinámico que debe entenderse, pues, como el *Umwelt* (el mundo circundante) de las imágenes montadas sobre el panel del atlas. De esta manera el fondo negro puede entenderse como el “intervalo” entre las imágenes, que designa el espacio entre cada mónada o detalle y que es al mismo tiempo el que señala la posibilidad de establecer las relaciones; da cuenta del vacío que hay entre ellas, la esencial discontinuidad que las une. Este espacio vacío es denominado por Didi-Huberman con la expresión alemana *Zwischenraum* (espacio entre), y de acuerdo con su opinión, esta noción es esencial para entender todo lo que *mnemosyne* inventa y pone en juego en su manipulación de imágenes y en sus efectos de conocimiento (2009, p. 450). Estos espacios no son meramente un fondo, hacen parte del mismo rompecabezas, ofrecen al montaje el espacio de trabajo. En este caso cita al cineasta ruso Dziga Vértov, quien anunciaba por la época en que Warburg construía su Atlas: “Son los intervalos y no, en modo alguno los movimientos mismos, los que constituyen el material (...) La organización del movimiento es la organización de sus elementos, es decir, de los intervalos” (como se cita en Didi-

Huberman, 2009, p. 450).

De este modo, se observa en qué sentido el *Atlas Mnemosyne* sirvió a Warburg como modelo de organización y de exposición del archivo visual de sus investigaciones. El *Atlas* es un trabajo cuyo principio de construcción es análogo al del montaje. A partir de este procedimiento se posibilita exponer, mostrar, a partir de una lógica casi exclusivamente visual, las relaciones morfológicas, temáticas y gestuales que son posibles establecer entre los elementos de un archivo conformado por imágenes provenientes de diferentes tipos de contextos de producción, no sólo del artístico. Lo interesante es que a partir de la exposición de las semejanzas y diferencias entre imágenes de tan diversos registros, Warburg pone en acto una temporalidad que no es ni lineal, ni causal, ni progresiva. El modelo temporal que subyace a la puesta en relación de los diferentes elementos del archivo es el de la supervivencia, y supone un modo de entender la historia de acuerdo con el cual los objetos culturales de las épocas pasadas, son constantemente actualizados mediante procedimientos de apropiación de sentido que en muchas ocasiones se dan de modo inconsciente. El *Atlas* –valga decir el montaje– cumpliría en ese sentido con el propósito de proporcionar un “espacio entre” por medio del cual es posible dilucidar la influencia inconsciente del pasado a partir del recurso de la exposición visual¹⁵.

¹⁵ En este sentido interpreta José Emilio Burucúa el avivado interés que las investigaciones de Warburg han tenido en lo que en el campo de los estudios visuales es denominado *iconic turn*: “Es probable que, después del *linguistic turn*, la insistencia de las actuales teoría e historiografía de la representación en el hecho de la irreductibilidad del significado entre textos e imágenes (Chartier, 1994, pp. 407-418) haya abierto el camino para la reformulación de un método que apunta a argumentar mediante una lógica casi exclusivamente visual, asentada sobre correspondencias de contornos, analogías de formas expresivas, aproximaciones cromáticas, congruencias compositivas” (Burucúa, 2003, p. 34).

CAPITULO 2

2. Walter Benjamin

Como pudo apreciarse en el caso de Aby Warburg, las teorías sobre la temporalidad y las relaciones entre los elementos del archivo histórico, han sido deducidas por los comentaristas a partir de su práctica historiográfica, de los textos publicados y de los apuntes y anotaciones que nunca vieron la luz pública. A continuación se tratará de mostrar en qué sentido, estos elementos teóricos pueden ser relacionados con algunos conceptos centrales de la obra de Walter Benjamin. La comparación se hará para justificar en qué medida pueden atribuirse a las conclusiones de Warburg, algunas de las implicaciones filosóficas del discurso de Benjamin. Es decir que, si bien la pretensión de Warburg era la de abogar por la ampliación de las fronteras disciplinares de la historia del arte, las afinidades de procedimiento con Benjamin autorizan a reconducir algunos de sus planteamientos y de sus prácticas historiográficas con material visual, hacia las finalidades políticas y epistemológicas, en general críticas, que Benjamin atribuía al montaje. La exposición de estos elementos se llevará a cabo siguiendo el mismo orden que se siguió en el caso de Warburg.

2.1 Tiempo e imagen dialéctica en Walter Benjamin

Hay dos concepciones de temporalidad en oposición con las cuales Benjamin erige su concepción del montaje. Tanto en los textos previos como posteriores a la etapa en la que el filósofo alemán asume un lenguaje cercano al marxismo, es posible hallar, superpuestos aunque no explicitados de la misma manera, dos tipos de experiencia temporal que se caracterizan por estar signadas por la predestinación. Estos dos tipos de experiencia temporal deben ser sometidos a crítica. Por un lado está la experiencia que asume el tiempo como un progreso, y por el otro, la que lo asume como un eterno retorno de lo mismo.

Un primer contexto en donde es posible delinear las mencionadas experiencias de temporalidad, es en su texto *Hacia una crítica de la violencia* (Benjamin, 2007b [1921])¹⁶. Allí Benjamin muestra cómo las teorías del contrato social a partir de las cuales se fundamenta la sociedad civil y el Estado moderno hablan de una superación –un progreso– en relación con el estadio mítico de la guerra de todos contra todos (2007b [1921], p. 201). En el gesto de la superación está implícito el gesto del olvido, el pasado mítico se reprime al dársele por superado, y de este modo se le reproduce inconscientemente; hay una afinidad entre el estadio del destino, que predestina y culpabiliza las vidas en el orden mítico, y el estadio jurídico, que las predestina y culpabiliza en el orden del derecho (2007b [1921], p. 191). Por otro lado, del resultado del análisis de Benjamin, se hace evidente un “ciclo mítico” o un “eterno retorno” entre violencias fundadoras y violencias conservadoras del derecho, que se manifiesta precisamente debido a la influencia latente del pasado mítico que cree haberse superado y que por esta razón se ejerce de modo inconsciente en el presente.

La superposición de dos tipos mistificados de experiencia temporal continúa, aunque con acentos distintos, en los escritos en los que Benjamin ya está influenciado por el marxismo. Susan Buck-Morss, en su estudio sobre *El libro de los pasajes*, muestra que en muchos de los apuntes y notas de este texto subyace un análisis de la experiencia temporal del capitalismo del siglo XIX, en el que es posible encontrar estas dos imágenes negándose la una a la otra de un modo un poco más explícito (2001, pp. 95-127). Por un lado, se encuentra el tiempo infernal que es repetitivo y se caracteriza, al igual que el tiempo de la violencia, por una afinidad con el mito, el destino y el concepto de culpa que les es correlativo¹⁷; por otro lado, la imagen de una incansable búsqueda de lo nuevo, es decir, la

¹⁶ Las referencias de las obras de Benjamin se harán poniendo en primer lugar el año de la edición citada y posteriormente, entre corchetes, el año original de publicación.

¹⁷ Para la representación del tiempo de la modernidad como tiempo infernal, ver: Buck-Morss 2001, p. 236; Benjamin, 2005 [1929-1940], D 10a, 4, pp. 144-145; Benjamin, 2005 [1929-1940], G° 17, pp. 338-339. Para

idea de progreso. Estas imágenes se construyen a la luz de una interpretación del fetiche de la mercancía en el capitalismo industrial. En este contexto, los objetos –mercancías– se presentan a sí mismos como lo nuevo, en contraposición a lo viejo, lo avanzado frente a un pasado superado que ha perdido su vigencia y que sin embargo manifiesta la reproductibilidad de lo siempre igual, de serialidad y de repetitividad. Todo aquello que se considera expresión de lo nuevo bajo el primado de producción de mercancías aparece, sin embargo, como siempre igual:

La modernidad es la época del infierno. Las penas del infierno son lo novísimo que en cada momento hay en este terreno. No se trata de que ocurra -siempre otra vez lo mismo- (a fortiori no se trata aquí del eterno retorno), sino de que la faz del mundo, la inmensa cabeza, precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás se altera, se trata de que eso “novísimo” permanece siendo de todo punto siempre lo mismo (...) (Benjamin, 2005 [1929-1940], G° 17, pp. 338-339)¹⁸.

De este modo, se encuentra de nuevo el esquema de un pasado inconcluso que sigue ejerciendo una influencia en un presente que lo cree superado¹⁹. La esfera mítica, demónica o el ante-mundo (*Die vorwelt*), es un estadio primitivo al que Benjamin acude de diversos

las relaciones entre el retorno, la historia detenida, la culpa y el destino en relación con el tiempo de la mercancía ver: Benjamin, 2005 [1929-1940], M 1a, 5, p. 800; G°, 1, p. 874; b 2, 1, p. 94.

¹⁸ Debido a que los fragmentos y citas del *Libro de los pasajes* (2005) tienen una numeración propia, la citación de este texto se hará poniendo primero el apellido del autor, después el año de edición, seguido de la numeración del fragmento en cuestión y finalmente las páginas de la edición citada.

¹⁹ Hay dos modos, aparentemente incompatibles entre sí, por medio de los cuales Benjamin caracteriza la noción de pasado propia de su concepción de la historia: por un lado se encuentra el *pasado trunco* o *pasado inconcluso*, expuesto mayormente en *Sobre el concepto de historia* (2008 [1940]), por otro lado está el *pasado primitivo*, de gran relevancia en el *Libro de los pasajes* (2005 [1929-1940]). Florencia Abadi (2012; 2014) ha mostrado en qué sentido pueden ser consideradas complementarias entre sí estas dos caracterizaciones del pasado: “En la medida en que el pasado se caracteriza como inconcluso, como una latencia que aguarda ser actualizada, el recuerdo cobra la paradójica función de rememorar acontecimientos no consumados. Se trata de recordar un pasado que no fue, que se frustró, y que a su vez persiste y “es” aún. Estamos entonces ante un pasado fuera de la historia. Todo pasado trunco es también, de algún modo, prehistórico. A su vez, el pasado primitivo es un contenido latente en el pasado histórico, “lo relegado al inconsciente como contenido de la memoria”. Esa latencia que caracterizaba al pasado inconcluso es también una nota fundamental del pasado primitivo. El Edén representa en la obra de Benjamin las dos caracterizaciones del pasado: es a un tiempo el pasado primitivo y un reclamo no realizado. El paraíso, cuya pérdida está indisolublemente ligada a su concepto, no es tanto un paraíso perdido en un tiempo lejano como el paraíso que se pierde a cada instante. Así, las dos nociones de pasado examinadas –el *pasado tunco* y el *pasado primitivo*– puede articularse y potenciarse” (Abadi, 2014, pp. 195-196).

modos en textos a lo largo de su producción²⁰. Es un mundo ambiguo y ambivalente, que tiene por decirlo así, valencias positivas o activas, y negativas o reactivas; en especial, se caracteriza por estar signado por el olvido, y así como lo que es reprimido a la fuerza, sigue de alguna manera determinando el presente: “Del olvido de esa etapa no se deduce que ya no se imponga en el presente. Todo lo contrario: está presente a causa de ese olvido” (Benjamin, 1998 [1934], p. 153). Al estar latente, de modo inconsciente, es reproducido de modo irreflexivo (p.ej. el tiempo de la violencia o el tiempo infernal de la mercancía). Sacar este pasado mítico a flote y ponerlo en relación con la imaginación productora, con lo nuevo, por decirlo así, es lo que afirma la posibilidad de una época nueva, pues lo que *no ha sido* no puede erigirse como paradigma de lo utópico si no es por medio de un cierto tipo de vinculación con el pasado; para Benjamin el porvenir está ligado al recuerdo.

La configuración temporal que Benjamin propone, no se trata de desechar lo nuevo –el progreso–, ni lo viejo –el mundo primitivo– sino de entrelazarlos en tensiones en el tiempo-ahora (*jetztzeit*). Sólo en el pasado es posible encontrar alguna pista para configurar, imaginativamente, lo que no ha sido aún. Por esta razón es menester llevar a cabo, desde un momento de total actualidad, un cruce dialéctico entre estas dos imágenes de la historia que se dan la espalda la una a la otra. Para que la imagen mítica signada por el retorno y la repetición, afirmada por su afinidad con la esfera del destino, sea puesta en suspenso, debe al mismo tiempo ponerse en cuestión la imagen que se le contrapone –el progreso–, la imagen de la historia que de alguna manera trata de esconder el retorno por medio del despliegue de la fantasmagoría²¹. Es decir, la imagen del retorno debe, todavía, ser cruzada

²⁰ Para un breve análisis sobre los diferentes modos de aparecer de la esfera primitiva en la obra de Benjamin ver: Agamben, 2009, pp. 286-287. Asimismo: Abadi, 2012.

²¹ La fantasmagoría es un espectáculo visual inventado por Etienne Gaspard Robertson a finales del siglo XVII. El dispositivo consistía en una linterna mágica llamada fantoscopio que “proyectaba un desfile de fantasmas para sus espectadores (Cohen, 2010, p. 211). Con este término, Benjamin se refiere a la distorsión de sentido operada por la trasposición ideológica que, en un contexto capitalista, va de la base económica a la superestructura. Es decir, es un modo de designar el efecto mistificador por medio del cual la mercancía aparece como un objeto encantado separado del proceso de producción. En lo que tiene que ver con la experiencia temporal, es posible afirmar que hay una relación entre el efecto mistificador de la mercancía y el paso del tiempo entendido desde el punto de vista del progreso, pues el brillo de la novedad de los objetos de

dialécticamente con otra imagen –no menos mítica– que entiende el tiempo como una progresión inexorable hacia la perfectibilidad. La posibilidad de la salida del tiempo mítico, está precisamente en crear una imagen de la historia en la que se ponga en relación lo “todavía no”, con lo “igual-siempre”²².

En el punto en que se cristaliza la intersección de estos ejes de trayectoria temporal es posible encontrar una puerta de entrada al concepto de imagen dialéctica²³, concepto central y a la vez esquivo, que trata de buscar la solución para un tipo de experiencia temporal que no caiga en las nostalgias del pasado que retorna, ni en la arbitrariedad del futuro que lo niega. Esta imagen es construida por medio de un montaje: un procedimiento derivado de las prácticas artísticas de algunos movimientos de vanguardia de principios del siglo XX. Proceso constructivo que requiere una previa destrucción y desarticulación de elementos, vaciamiento del significado inmediato de ciertos objetos, para posteriormente ponerlos en relaciones constructivas con otros.

De este modo, Benjamin pretende desarrollar una práctica historiográfica con la cual se puedan desestabilizar las representaciones mistificadoras de la historia (tanto el tiempo del infierno o de la violencia, como el tiempo del progreso). Para ello responde planteando una concepción histórica que posibilite poner freno a esta continuidad progresiva o a esta repetición catastrófica con la que la historia es representada²⁴. Lo que pretende, según lo

consumo despliega una sensación de mejoramiento continuo y de un inevitable camino hacia la perfectibilidad.

²² La creencia en el progreso, en una infinita perfectibilidad –la tarea infinita en la moral– y la idea de eterno retorno, son complementarias. Son las antinomias irresolubles frente a las cuales hay que desplegar el concepto dialéctico del tiempo histórico. Ante él, la idea de eterno retorno aparece como ese mismo “chato racionalismo” por el que tiene mala fama la creencia en el progreso, que pertenece al modo de pensamiento mítico, tanto como la idea de eterno retorno. (Benjamin, 2005 [1929-194], 10a, 5, p. 145)

²³ En realidad la imagen dialéctica es un concepto con muchas implicaciones, que desbordan los objetivos del trabajo. Para profundizar sobre este concepto, ver Herrera 2006, pp. 182-209; Buck Morss 2001, pp. 73, 84, 90, 138-140, 233-239, 245-247. Didi-Huberman 2008, pp. 164-172; 2010, pp. 112-142; Pensky 2004, pp. 177-198; 1993, pp. 211-239).

²⁴ Allí donde el mismo Marx había caído deslumbrado por el discurso del progreso, identificando a las revoluciones como «las locomotoras de la historia mundial», Benjamín señalaba: «Tal vez sea totalmente diferente. Tal vez las revoluciones sean el momento en que la humanidad, que viaja en ese tren, alcanza la

afirma en varias de sus tesis sobre el concepto de historia, es “hacer estallar el *continuum* de la historia”²⁵ (Benjamin 2008d [1940], pp. 309, 316, 317). Para Benjamin este estallido se debe dar por medio de una detención o puesta en suspenso, que está relacionada con las características estructurales de la imagen²⁶. Es una detención que se da en un doble movimiento; por un lado es un modo de lectura que destruye el *continuum* al ponerlo en suspenso, y por el otro lado, un modo de escritura o de construcción historiográfica con el que se lleva a cabo una presentación alternativa de la historia.

Es necesario, entonces, pensar por medio de imágenes y no de conceptos, pues el llamado a la inmediatez inherente en la imagen gráfica contiene el potencial de la interrupción, de aparecer como un *shock*. De esta manera el paradigma de presentación y de lectura que está implícito en la imagen tiene el potencial de contrarrestar modos de percepción y cognición que en el contexto de las transformaciones de percepción sensible introducidas por la modernidad se han tornado poco efectivos (Pensky, 2004, p. 179)²⁷. Por esta razón Benjamin estudiaba en su ensayo sobre la reproductibilidad (2008c [1935]), modos de recepción que estén en sintonía con las nuevas formas de percepción aparecidas con la modernidad. En este punto, el cine de vanguardia y ciertos procedimientos dadaístas y

palanca de emergencia» (Notas a las tesis sobre el concepto de historia, como se cita en Buck Morss, 2001, p. 111)

²⁵ Por ejemplo, las tesis 14, 15, 16 (Benjamin, 2008d [1940], pp. 315-316)

²⁶ En lo que tienen que ver con el tiempo de la violencia, ya en su texto sobre la crítica de la violencia, planteaba Benjamin la necesidad de una filosofía crítica que posibilite una puesta en *suspense* del ciclo embrujado del tiempo. Esta posibilidad es la que se está explorando al afirmar que la crítica de la violencia es “ya” la filosofía de su historia”, sólo la idea de su desenlace –(*augangs: salida*)– hace posible una actitud “separadora y decisiva ante sus propios datos temporales”(2007b [1921], p. 205). Lo que significa que la crítica implica una determinación de ciertos “datos temporales”, y sobre todo, frente a estos, una actitud “separadora y decisiva”.

²⁷ En este punto tiene lugar la pretensión benjaminiana de postular un concepto de experiencia que esté a tono con las exigencias de percepción sensibles que demandan los acelerados cambios que han tenido lugar con la industrialización. Es decir, un concepto de experiencia que responda a los modos en que dichos cambios han afectado la forma como los individuos perciben y experimentan su entorno. A esta situación de *pobreza* de experiencia no se le debe responder con resignación, sino buscando en sus condiciones materiales mismas las posibilidades subyacentes. Es decir que la intención de Benjamin al problematizar el concepto tradicional da experiencia, es mostrar que de su *declive* puede surgir una posibilidad de reconstrucción acorde con las exigencias perceptivas del mundo contemporáneo. En este punto que podemos situar la importancia del montaje como un procedimiento acorde con estas exigencias.

surrealistas son el paradigma ejemplar del shock visual que puede ser experimentado de manera desprevenida por el transeúnte de una gran ciudad, o por el asistente a las salas de cine²⁸. El cine, y sus procedimientos técnicos como el montaje, pueden en efecto educar a las masas en una suerte de “recepción por distracción” (2008c [1935], p. 83).

El recurso a la imagen está relacionado con sus posibilidades estructurales, al tiempo que con las dificultades que plantea su interpretación. Por un lado, está el poder de colisión de la imagen, porque en la presentación inmediata que esta proporciona, los tiempos y los objetos históricos –aun si son opuestos– pueden ponerse en contacto, ser chocados entre sí y “disgregados por ese mismo contacto” (Didi-Huberman 2008, p. 168). Por otro lado, está el poder del relampagueo, porque es como si la fulguración producida por la colisión fuera “la única luz posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas” (Didi-Huberman, 2008, p. 168):

Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar. Su lugar no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo, por decirlo brevemente, allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico al objeto histórico, justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia” (Benjamin 2005 [1929-1940], N, 10 a, 3, p. 478).

La imagen tiene la capacidad de captar en un mismo y singular fenómeno una conflagración que pone en tensión varios registros temporales. Es una presentación que

²⁸ Para la influencia del cine de vanguardia de los años 20’s en el método de Benjamin, puede consultarse: Hansen, 1987; 2011. La influencia de los procedimientos dadaístas en Benjamin puede indagarse en su ensayo sobre la reproductibilidad (2008c [1935]): “Entre los dadaístas la obra de arte pasó así a convertirse en proyectil que se lanzaba contra el espectador. Así cobró una cualidad que puede definirse como táctil. Y con ello favorecería la demanda del cine, cuyo elemento de distracción es en él igualmente, ante todo, táctil, es decir, estriba en el cambio de escenarios y de enfoques que penetran a golpes en el espectador (Benjamin, 2008c [1935], p. 80). Del mismo modo, los montajes surrealistas tuvieron una influencia determinante en la concepción benjaminiana del montaje como método del materialismo dialéctico. Benjamin utiliza el montaje no sólo para construir imágenes oníricas a partir asociaciones arbitrarias entre objetos, sino también imágenes con potencial crítico y de instrucción política. Sobre las relaciones de Benjamin con el surrealismo ver: Buck Morss, 1981; Pensky, 1993; Cohen, 1993.

hace posible un dar a leer; una lectura crítica en un ahora de la cognoscibilidad²⁹. Este modo de lectura debe ser guiado por una facultad que Benjamin caracteriza como mimética (2007c [1933]; 2007d [1933]), y que supone la posibilidad de leer semejanzas suprasensibles entre diferentes tipos de fenómenos particulares.

2.2 Relaciones entre lo general y lo particular en Benjamin

La valoración positiva del potencial de conocimiento a partir de los singulares atraviesa la obra de Benjamin desde su *Trauerspiel* (2006 [1927]) hasta la época del *Libro de los pasajes* (2005 [1929-1940]). Como él mismo afirma, esta concepción surge de una transposición del concepto de Goethe *urphänomen* (fenómeno originario) del campo de la naturaleza al campo de la historia (2005 [1929-1940], N 2, a4, p. 464)³⁰. De acuerdo con Goethe, mientras en las ciencias físicas o químicas el objeto de conocimiento es una abstracción cognoscitiva construida por el sujeto, en la biología este es percibido en un acto de “observación irreductible” (Buck Morss, 2001, p. 89). Las leyes objetivas y las regularidades de los organismos pueden en este contexto ser gráficamente visibles en sus formas estructurales. Para Goethe, los fenómenos originarios tienen una manifestación empírica a través de la cual proporcionan materialización concreta a las ideas platónicas. Según Simmel (como se cita en Buck Morss, 2001), el concepto de *urphänomen*:

no es otra cosa que la ley intemporal dentro de la observación temporal; es lo general que se

²⁹ No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura (Benjamin, 2005 [1929-1940], N 3, 1, p. 465).

³⁰ Al estudiar la exposición que propone Simmel del concepto de verdad de Goethe, se me hizo muy claro que mi concepto de origen en el libro sobre el *Trauerspiel* es una transposición (*Übertragung*) rigurosa y convincente de este concepto fundamental goetheano del dominio de la naturaleza al de la historia. Origen —es el concepto de *Urphänomen* extraído del contexto pagano de la naturaleza e introducido en el contexto judaico de la historia” (2005 [1929-1940], N 2, a4, p. 464). Para un estudio hecho específicamente sobre esta transposición ver: Cruz (2007); También: Susan Buck Morss (2001, pp. 88-90); Didi- Huberman (2008, pp. 191-195); Tiedemann, (2005, pp. 14-15).

revela inmediatamente en una forma particular. (...) Lo más elevado es captar que todo lo fáctico ya es teoría. El azul del cielo nos revela la ley fundamental de la cromática. Ya no buscaríamos nada detrás de los fenómenos: ellos mismo son teoría (2001, p. 89).

Al hablar de los efímeros objetos del siglo XIX como ur-fenómenos, Benjamin quería significar que ellos exhibían visiblemente su esencia como procesos. La sustancia del trabajo que tenía proyectado para su *Libro de los pasajes* debía ser una representación fáctica de esas imágenes desde el punto de vista histórico, en las que las formas económicas del capitalismo industrial pudieran ser vistas en “un estado embrionario puro” (Buck Morss, 2001, p. 89). Es decir, Benjamin pretendía construir a partir de objetos que fueran los “pequeños, particulares momentos” concretos en los que “el acontecimiento histórico total” podría ser descubierto (Buck Morss, 2001, p. 89).

En el prefacio epistemo crítico del *Trauerspiel*, Benjamin delinea por primera vez de modo explícito su forma de entender los *urphänomen* goetheanos en cuanto a una forma de pensar la relación entre lo general y lo particular. En este prefacio Benjamin propone una definición del pensamiento filosófico como contemplación de ideas. A su juicio, la idea debe ser explícitamente diferenciada de los conceptos. Para ello es necesario diferenciar la coexistencia significativa de ciertos particulares que las ideas hacen posible, de la relación que habría entre ellos si fueran agrupados conceptualmente³¹. El contraste es caracterizado por Benjamin diciendo que las ideas no se agrupan buscando determinaciones comunes entre particulares, sino que buscan aquello que las aísla en cuanto “extremos” o “contrarios”. De esta manera la idea permite pensar una universalidad más abarcadora que la conceptual (Benjamin, 2006 [1927], p. 231).

³¹ Esto no implica que los conceptos no tengan ningún papel en este procedimiento, ellos son los mediadores a partir los cuales es posible seleccionar y aislar los fenómenos particulares preparándolos para establecer las relaciones de vecindad que la idea hace posible: “Gracias a su papel de mediadores, los conceptos permiten a los fenómenos participar del ser de las ideas” (Benjamin 2006 [1927], pp. 229-239).

Un particular es una manifestación de la totalidad, y lo es, paradójicamente, en virtud de su singularidad (Benjamin, 2006 [1927], p. 244). Esto implica que este debe ser pensado a la vez como único y repetido, como descubierto y reconocido (Benjamin, 2006 [1927], p. 244). Benjamin habla de una “dialéctica inherente al origen” (2006, p. 243), en la que “la unicidad y la reciprocidad se condicionan” (2006 [1927], p. 243). El particular que ha sido inscrito en una idea, no es exactamente una instancia de la misma, sino que hace las veces por el todo de la idea, pero sólo según la relación de coexistencia con los otros extremos inscritos en esta. Es decir, que cada particular es una manifestación a través del cual la idea puede ser pensada, y en ese sentido es único –un singular que no está vinculado a la idea por relaciones inductivas o deductivas–, pero al mismo tiempo es repetido porque es una expresión más de la idea, que debe ser pensada teniendo en cuenta las relaciones de coexistencia que tiene con sus contrarios.

En una etapa posterior de su pensamiento Benjamín abandonó la terminología de la “idea” por la de “imagen”, sin abandonar la manera de entender la relación entre lo particular y lo general. En este punto, el lenguaje de las *semejanzas* o *correspondencias* parece querer mantener la manera de relacionar los particulares a través de semejanzas no sensibles que surgen como un destello en una imagen en la que se agrupan singulares diferentes. La doctrina de lo semejante o facultad mimética (2007c [1933]; 2007d [1933]), prefigura en ciertos rasgos la teoría del conocimiento histórico expuesta por Benjamin en las tesis sobre el concepto de historia (2008d [1940]) y el convoluto N de los pasajes (2005 [1929-1940]). Esto es porque la aprehensión de aquella semejanza no sensible, es caracterizada por Benjamin con la misma terminología con la que se caracteriza la aparición de la imagen dialéctica: la semejanza está unida a un destello, a un momento temporal fugaz e inesperado. De acuerdo con esto, lectura y cognoscibilidad, semejanza no sensible e imagen dialéctica, pueden ser considerados términos recíprocos.

Este procedimiento se refiere a una lectura súbita, que tiene la efectividad del *shock* y que

se despoja en cierto sentido de la intencionalidad o de la voluntad del “lector”³². Es un modo de lectura que apunta a una experiencia que se determina en la relación momentánea que la *memoria involuntaria* crea entre un modo de percibir y el desencadenamiento de relaciones asociativas que no se pueden controlar; una relación súbita entre presente y pasado, o como se caracteriza en el ensayo sobre Proust (2007a [1929]), un *entrecruzamiento* momentáneo entre el envejecimiento y la acción rejuvenecedora del recuerdo (2007a [1929], pp. 326-327)³³. De este modo se da lugar a una suerte de zona de indiferenciación en la que no es necesario mantener la dupla epistémica de objeto y sujeto, y en la que se abre un límite indiscernible entre memoria individual y memoria colectiva³⁴.

2.3 Montaje en Benjamin

Es posible de este modo situar una primera aproximación a la noción de montaje –y ya no el mosaico o la constelación del *Trauerspiel* (2006 [1927])–, como el método con el cual es posible dar forma a esta presentación filosófica por medio de la articulación de fragmentos. Al mismo tiempo que queda más expresamente relacionada esta presentación con un modo de captar en una instantánea un momento histórico.

El montaje aparece como un procedimiento más adecuado debido al impulso vanguardista y materialista que tuvo la obra de Benjamin a partir del mismo año de la publicación del *Trauerspiel*, que coincide con la publicación de su texto *Calle en dirección única* (2006b

³² Esta puesta en suspenso de la voluntad o la intención es denominada de diferentes maneras por Benjamin: muerte de la intención (2006 [1927]), memoria involuntaria (2007a [1929]; 2008^a [1939]) recepción por distracción (2008c [1935])

³³ “Proust nos habla sin duda del transcurso del tiempo en su figura real, entrecruzada, esa que en ningún otro lugar viene a imperar más claramente que dentro, en el recuerdo, y en el envejecimiento, en lo exterior. Y perseguir la combinación del envejecimiento [ir hacia delante] y el recuerdo [ir hacia atrás] significa por cierto penetrar dentro del corazón del mundo proustiano, el universo del entrecruzamiento. Se trata, pues, del mundo en el estado de la semejanza, y en él imperan las «correspondencias», (...). Cosa que es obra de la *mémoire involontaire*, de esa fuerza rejuvenecedora que hace frente al envejecimiento inexorable. Allí donde el pasado se refleja en lo nuevo, un doloroso *shock* de rejuvenecimiento” (2007a [1929], pp. 326-327).

³⁴ En este punto es en el que Benjamin plantea su concepto de verdad como *muerte de la intención*. Frente a este tema se presentan algunas de las más importantes críticas a Benjamin. Para profundizar al respecto, ver: Pinsky 1993, 2004; Herrera, 2006; Buck Morss 2001, 1981.

[1927]). Está relacionado no sólo con la posibilidad de construir a partir de fragmentos particulares, sino también con la legibilidad que hace posible el concepto de imagen. Benjamin encuentra de este modo un procedimiento para montar los fragmentos particulares junto con sus comentarios, logrando así las junturas necesarias para articularlos de manera coherente en una representación filosófica de la historia como acontecimiento total (Buck Morss 2001, p. 94):

La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. Esto es, erigir mayores construcciones a partir de los más pequeños segmentos finamente cortados y manufacturados. En realidad, descubrir la cristalización del acontecimiento total en el análisis de los pequeños momentos particulares. Esto significa romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia como tal. En la estructura del comentario. Desechos de la historia (Benjamin 2005 [1929-1940], N 2, 6, p. 463).

En *El libro de los pasajes* (2005 [1929-1940]) los fenómenos particulares son constantemente designados por Benjamin como ruinas o desechos de la historia y son la materia prima con la que han de llevarse a cabo los montajes (Benjamin 2005 [1929-1940], N 2, 6, p. 463). La noción de ruina es clave tanto en el estudio sobre el *Trauerspiel* como en toda la etapa de producción asociada al proyecto de los pasajes y su formulación está relacionada con la concepción que Benjamin tiene de la alegoría. Es posible afirmar que con el montaje Benjamin estaba tratando de actualizar el proceder alegórico de los poetas barrocos y de Baudelaire señalando el uso de técnicas vanguardistas más concordantes con las condiciones perceptivas de la modernidad. Según Buck Morss cabe afirmar una semejanza entre ambos procedimientos, pues, del mismo modo que los dramaturgos del barroco veían en la ruina el fragmento más significativo como determinación objetiva para su propia construcción poética, así también Benjamin empleó el método más moderno del montaje para construir a partir de los fragmentos decadentes del siglo XIX imágenes que volvieran visible “la fracturada línea de demarcación entre naturaleza física y significado” (Buck Morss 2001, p. 186).

Los procedimientos alegóricos, así como la construcción de montajes, están relacionados

con cierta devaluación de las relaciones de significación que hay entre los objetos y sus referentes en el contexto del mundo moderno. La puesta en práctica que Benjamin pretende hacer de este tipo de procedimientos muestra sus intenciones de explorar diferentes posibilidades del uso del lenguaje, de acuerdo con los cuales sea posible establecer relaciones de sentido, aun en contextos sociales en los que parece bastante complicado.

La reflexión sobre la alegoría y el montaje es, entonces, una posibilidad para explorar, tanto la fase negativa y melancólica que está tras el proceso de devaluación al que parecen estar sometidos los signos visuales que circulan profusamente en las sociedades contemporáneas, como las posibilidades dialécticas y constructivas que las propuestas de Benjamin parecen querer explorar a partir de esta circunstancia. Es decir, ambos procedimientos están vinculados directamente con la crisis de la representación, y significan un intento de explorar la posibilidad de representar, mostrar o hacer visible aquello que, sin embargo, no parece poder representarse³⁵.

La alegoría tiene el potencial de mostrar como ruina en el presente lo que en el pasado pretendió estar por encima del tiempo. Por esta razón, los emblemas barrocos por excelencia son tanto la calavera (2006 [1927], p. 383), como el cadáver (2006 [1927], p. 439), pues ambos motivos muestran la decadencia de la vida humana y su transitoriedad. A instancias de la alegoría, la muerte es la medida de la significación, –“a mayor significado, mayor sujeción a la muerte” (2006 [1927], p. 383)– debido a que muestra que las cosas no son siempre iguales a sí mismas, son cambiantes, perecen, y por tanto su significado no puede ser mantenido eternamente³⁶. Los alegoristas apilaron las imágenes emblemáticas de

³⁵ Es necesario dejar muy clara la diferencia entre la alegoría y el montaje. Max Pensky, por ejemplo, enfatiza la necesidad de distinguir claramente entre la imagen alegórica, que es melancólica, y la imagen dialéctica – construida por medio de un montaje– que no puede serlo: “La primera consiste en la asignación arbitraria de significado. Especialmente en el contexto de un trasfondo cultural mercantilizado, tal práctica perderá invariablemente el momento de aguda reflexión crítico mesiánica que le es propia, decayendo entonces en un cavilar hipersubjetivo, en automercantilización, asedia, pasividad política. La segunda, la imagen dialéctica, deberá ser definida de forma explícita contrastándola con esta” (Pensky, 1993, pp. 211-212).

³⁶ Para un desarrollo de este tema de la relación de la muerte y la significación ver: Cadava 2014, Pensky 1993.

manera desafortunada: “como si la mera cantidad de significado pudiera compensar su arbitrariedad y ausencia de coherencia” (Buck Morss, 2001, p. 195), y como resultado la naturaleza, lejos de aparecer como un todo orgánico, se manifestó de modo arbitrario, como un desordenado amasijo de emblemas, fragmentario y sin vida, en el que incluso la coherencia del lenguaje fue también quebrantada (Buck Morss, 2001, pp. 195-197).

De modo similar a los poetas barrocos, Baudelaire encontró en la alegoría un modo de expresar la sensación melancólica –*asedia, tedium vitae, spleen*– que provocaba en él la sociedad de mercancías. Al igual que en el contexto del barroco, los objetos del siglo XIX perdían sus significados y se vaciaban de sentido³⁷, pero ya no por el desencanto teológico del mundo, sino por la mercantilización acelerada de la vida. Por esta razón la alegoría se revela como categoría que ayuda a comprender el funcionamiento de los objetos en la sociedad de mercancías, y por ello también se convirtió en procedimiento poético para Baudelaire. Los objetos pierden su valor de uso y adquieren un valor de cambio que es asignado arbitraria y caprichosamente por las leyes del mercado:

El alegórico toma por doquier, del fondo caótico que le proporciona su saber, un fragmento, lo pone junto a otro, y prueba a encajarlos: ese significado con esta imagen, o esta imagen con ese significado. El resultado nunca se puede prever; pues no hay ninguna mediación natural entre ambos. Pero lo mismo ocurre con la mercancía y el precio (...) (Benjamin, 2005 [1929-1940], J80, 2/ J80 a, 1, p. 375).

De este modo pueden los objetos en el caso del siglo XIX convertirse en materiales de construcción. Los objetos de consumo son desechados porque constantemente surgen nuevas mercancías que convierten las anteriores en ruinas. Estas ruinas, sin embargo, tienen el poder de hacer visible la naturaleza petrificada que da cuenta de la inclemencia del paso del tiempo y el carácter ruinoso de la sociedad capitalista; muestran el efecto que el tiempo tiene en lo que alguna vez brilló y prometió la novedad. De esta manera, las mercancías desechadas pueden ser, así mismo, piezas de *puzzle* con las que el alegorista moderno puede jugar e intentar armar nuevas construcciones de sentido. Al igual que en el caso de la

³⁷ La devaluación del mundo de las cosas al interior de la alegoría es superada por la mercancía dentro del mundo de las cosas mismo (Benjamin, 2008b [1939], p. 267).

alegoría barroca³⁸, la alegoría de la mercancía tiene este doble cariz a la vez destructivo y constructivo, y se revela como el paso melancólico previo a la posterior construcción de montajes, que tengan potenciales dialécticos y no sólo destructores y vaciadores de sentido. Es decir que el procedimiento alegórico puede caracterizarse como el momento destructivo sin el cual no es posible la posterior construcción dialéctica, objetiva y políticamente instructiva del montaje: “aquello a lo que afecta la intención alegórica es separado de los contextos de la vida: y con ello es, al tiempo, tan destruido como conservado. La alegoría se aferra a las ruinas, ofreciendo la imagen de la inquietud coagulada” (Benjamin, 2008b [1939], p. 273).

Detrás de la alegoría, así como del montaje, se encuentra una reflexión sobre la experiencia fragmentaria de la vida moderna. En ambos casos tal fragmentación se expresa de manera visual. Es posible, entonces, trazar un enlace entre la estructura gráfica de la imagen dialéctica y el montaje como el método de su construcción y su presentación. La singularidad de la recepción que Benjamin hace del procedimiento del montaje está en haberlo convertido en una clave de su comprensión del materialismo histórico. El montaje se encarga de la captación plástica de la historia a la que Benjamin quiere que se dedique el materialismo histórico³⁹. Así, las implicaciones estéticas del montaje son extrapoladas a un contexto histórico-filosófico. No en vano el montaje es uno de los conceptos más relevantes de la sección metodológica del proyecto de *Los Pasajes* (2005 [1929-1940]), el convulso N,

³⁸ Max Pensky, siguiendo a Heinz Holz, distingue tres momentos en el movimiento de la creatividad alegórica. El primer momento es el del duelo (*trauer*), que evoca el nihilismo de la *tedium vitae*, constituye el momento en el que el sujeto observa un mundo del que ha sido drenado todo su sentido. Este es el momento de la devaluación del mundo de las apariencias de totalidad y coherencia, (1993, p. 116) este es propiamente el momento destructivo (1993, p. 117). El segundo, es el momento de la fragmentación, la división del mundo petrificado en un montón de fragmentos discretos. Tanto la devaluación como la fragmentación son “la propedéutica para la construcción alegórica, es decir, el tercer momento productivo de la alegoría” (1993, p. 117); solamente a través de una mirada que ve a la homogeneidad y repetición del tiempo histórico robar al mundo todo sentido, coherencia y orden, puede el alegorista construir sentido por sí mismo, atribuyendo significación subjetiva a los fragmentos (1993, p. 117).

³⁹ Un problema fundamental del materialismo histórico, que finalmente tendrá que ser abordado: ¿se tiene que adquirir forzosamente la comprensión marxista de la historia al precio de su captación plástica? o: ¿de qué modo es posible unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista? La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje. (Benjamin, 2005 [1929-1940], p. 463)

denominado “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” (2005 [1929-1940], pp. 459-490)⁴⁰.

El montaje posibilita articular los fragmentos o desechos olvidados de los procesos que condujeron a un cierto estado de cosas en el que se experimenta el tiempo de modo contradictorio; a la vez que se siente que no pasa nada y que todo sigue igual (el *spleen* de Baudelaire), se experimenta el progreso, pues las cosas tienen el brillo de la novedad. Un objeto tan efímero y banal como una mercancía desechada, puede hacer las veces de material de construcción historiográfica, puede mostrar, en un mismo gesto, la conflagración de las experiencias temporales contradictorias. Se puede entonces desarticular el objeto de las secuencias temporales lineales y catastróficas, en las que está vinculado, para ponerlo en relación de sentido con otros objetos en los que sea posible expresar de modo simultáneo las temporalidades inherentes.

De este modo puede el montaje mostrar juntas, tanto la cuestión de la experiencia temporal, como la cuestión de la puesta en relación de sentido de los fragmentos particulares. Es posible hablar del montaje como un método estructural, cuyo proceder no está necesariamente restringido a un análisis histórico crítico del capitalismo del siglo XIX, o de los dramas barrocos del siglo XVII.

Se explora acá la posibilidad de utilizar ese método como un modo de organización del archivo visual, en el contexto de los debates sobre los límites de la representación de los hechos violentos del pasado. En efecto, lo que se sostiene es que la noción de montaje puede servir para pensar un procedimiento constructivo y crítico con el cual establecer diferentes tipos de relaciones entre los elementos de un archivo visual. Cada imagen que haga parte de este archivo, puede ser tratada como un particular, que es a la vez muestra singular y repetida del acontecimiento que se busca recordar. Entre una imagen y la otra

⁴⁰ “Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” (Benjamin, 2005 [1929-1940], p. 462).

hay un intervalo de sentido infranqueable y sin embargo, la relación que es posible establecer entre ellas a través del montaje, posibilita buscar correspondencias entre los diferentes contextos en los que han sido producidas. Así, es posible una presentación de la historia que muestre, a través de las imágenes y sus relaciones con todo tipo de archivos históricos, los retornos, supervivencias, semejanzas, diferencias y recurrencias de ciertas prácticas y acontecimientos, que de esta manera impugnen las representaciones lineales y progresivas, o fatalistas, de la historia. Es decir, que en relación con los ciclos míticos de la violencia que Benjamin exploraba en su texto de 1921, ayude a determinar sus datos temporales y a buscar las posibilidades de su puesta en suspenso.

MONTAJE DE IMÁGENES DE LA LENGUA CERCENADA

Imagen 1. Anónimo. *San Juan Nepomuceno S. XVII* [escultura]. Recuperado de Museo de arte Colonial, Ministerio de cultura. Borja y Restrepo, 2010, p. 151.

Imagen 2. Anónimo. *San Juan Nepomuceno S. XVII* [detalle de escultura]. Recuperado de Museo de arte Colonial, Ministerio de cultura. Restrepo, 2006, p. 88.

Imagen 3. Anónimo. *San Juan Nepomuceno S. XVIII* [escultura]. Recuperado de <http://goo.gl/ZMxGFf>

Imagen 4. Anónimo. *San Juan Nepomuceno* [pintura]. Recuperado DE Museo de arte Colonial, Ministerio de cultura. °.

Imagen 5. Guzmán, Borda & Umaña. (2005). *Corte de franela* [fotografía]219.

Imagen 6. Mendoza, R. (2004). *Cortometraje La Cerca* [fotograma]. Recuperado de <http://vimeo.com/39985046>.

Imagen 7. Dunn, C & Schuur, J. (2013). *Serie de Televisión Hannibal* [fotograma].

Imagen 8. Sandoval, R. (2000-2007). *Registro de performance: Caudillo con lengua* [fotografía]. Recuperado de <http://goo.gl/bFV93a>

Imagen 9. Sandoval, R. (1984). *Registro de performance: Síntoma* [fotografía]. Recuperado de Herzog, H., 2004, p. 219.

Imagen 10. Anónimo. (s.f). *Maquillaje del corte de corbata. Imagen del espectáculo* [fotografía]. Recuperado de <http://goo.gl/GRLKIo>

Imagen 11. Anónimo. (s.f). *Tatuaje del corte de corbata. Imagen del espectáculo* [fotografía]. Recuperado de <https://goo.gl/G7HHUY>

CAPITULO 3

3. Imágenes de la violencia en Colombia en la perspectiva del método

Como se sugirió en la introducción, algunas de las más importantes críticas al uso de imágenes para la representación del pasado han surgido en el contexto problemático de acontecimientos históricos de violencia extrema⁴¹. Los límites de la representación han sido probados de manera ejemplar con el Holocausto y, en general, con los múltiples sucesos violentos que se han desencadenado en todo el mundo como masacres, desapariciones sistemáticas y genocidios⁴².

Las imágenes de los hechos violentos dan cuenta de una situación paradójica. Dejan en evidencia como ningún otro tipo de imágenes los límites de la representación, esto quiere decir, que dan muestra de la imposibilidad de hacer sentido sobre aquello que fuerza los márgenes de lo decible o mostrable. Y sin embargo, su inapelable existencia exige buscar

⁴¹ Con respecto al uso de imágenes para representar aspectos violentos del pasado hay diferentes tipos de posturas. Por un lado, hay posturas que plantearían problemas al uso de un archivo visual, porque tiene un carácter de espectáculo que reduce las imágenes a la condición de mercancía y a los sujetos que se relacionan con ellas a consumidores irreflexivos (Debord, 2005) o porque está poblado de simulacros hiperreales que aparecen con más efecto de realidad que la realidad misma, y de esta manera contribuyen a desdibujar las fronteras entre lo que es real y lo que es apenas aparente (Baudrillard, 2008) Algunos dicen también, desde un registro un poco místico, que el uso de dicho archivo se asemeja a la adoración de ídolos y que en ese sentido, estudiar imágenes de violencia sería algo así como una apología del horror (Didi-Huberman, 2004). Por otro lado, se pueden encontrar ciertos modos de usar las imágenes como ilustración de fondo para incluirlas dentro de narraciones teleológicas que pueden estar al servicio de diferentes ideologías, o dirigir las interpretaciones hacia determinadas intenciones.

⁴² Al respecto de los límites de la representación planteados por el Holocausto y por las múltiples masacres y genocidios a lo largo de la historia de la civilización *euroatlántica*, ver: Friedlander, 2007; Burucúa & Kwiatkowski, 2014. En el último texto los autores proporcionan diversos ejemplos, desde la antigüedad hasta el siglo XX, para dar cuenta de cómo testigos, sobrevivientes, cronistas e historiadores siempre expresaron de un modo u otro los límites a los que los acontecimientos en cuestión sometían al lenguaje (2014, p. 24 y ss): tales acontecimientos “son de tal índole que escapan al poder de cualquier lenguaje para describirlos y de cualquier soporte para representarlos” (2014, p. 15). Sin embargo, no se ha dejado de intentar dar cuenta de estos acontecimientos por medio de diferentes marcos retóricos y estéticos, a pesar de que en muchas ocasiones parezcan insuficientes.

modos de hacer sentido con ellas, y de tratar de comprender los contextos en los que han sido producidas.

Estas imágenes expresan al mismo tiempo la crisis de la representación y la exigencia de representar lo que parece irrepresentable. Ignorarlas es tan reprochable como reproducirlas de modo irreflexivo. Siendo las imágenes vehículos de información cada vez más presentes en el contexto de las sociedades contemporáneas, es fundamental someter a reflexión crítica la forma paradójica en que tiende a presentarse la discusión: entre el todo y la nada; entre el silencio reverencial y el fetiche de ídolos; entre el olvido indiferente y el recuerdo mercantilizado; entre las imágenes banales y las palabras sagradas. En este contexto se considera, tomando prestada la expresión de Georges Didi-Huberman, que la cuestión debe ser analizada desde los límites imprecisos del *pese a todo* (2004); un *pese a todo* que obliga a pensar las dicotomías irreconciliables como polaridades dinámicas. En ese intersticio es posible pensar al mismo tiempo los límites del lenguaje, y en general de las formas expresivas y sus posibilidades *pese a todo*. Es en ese *frágil* intersticio en donde el método del montaje puede ser ubicado.

A pesar de las dificultades que señalan los diferentes críticos, no debe renunciarse a tratar de hacer decible lo que esas imágenes pueden decir⁴³. Es necesario establecer en qué sentido es posible hacer hablar las imágenes en un contexto en el que la circulación del material visual está sometido a una onda expansiva, de acuerdo con la cual su proliferación en todo tipo de soportes mediáticos y tecnológicos dirige la mirada de los sujetos hacia el consumo de un mercado gráfico que se alimenta de manera fetichista y voyerista del horror y del exceso. Es necesario salir del dilema entre lo irrepresentable y lo hiperrepresentable, y desplazarlo hacia el problema de cómo representar; o de la negación del ver al cómo ver de

⁴³ Al respecto de si las imágenes pueden decir, o si hablan del mismo modo que las palabras, afirma Gruzinski: “Con el mismo derecho que la palabra y la escritura, la imagen puede ser el vehículo de todos los poderes y de todas las vivencias. Aunque lo sea a su propia manera. El pensamiento que desarrolla ofrece una materia específica, tan densa como la escritura aunque a menudo es irreductible a ella; lo que no facilita en nada la tarea del historiador obligado a escribir sobre lo indecible” (1994, p. 13).

manera reflexiva aquello que inevitablemente está presente y que no puede ser simplemente ignorado⁴⁴.

En el caso de las políticas de la memoria en Colombia, es inevitable pensar en las posibilidades que un adecuado uso del archivo visual puede otorgar para tener diferentes puntos de entrada a los sucesos violentos del pasado. En especial si se tiene en cuenta el variado y abundante archivo del que se dispone, y que está conformado por imágenes de múltiples contextos de producción: imágenes artísticas, pinturas, caricaturas, películas; imágenes informativas, tanto documentales como “sensacionalistas”; imágenes de espectáculo, publicitarias, de entretenimiento, etc⁴⁵.

Existe un abundante archivo de imágenes acerca de la violencia en Colombia, que puede ser organizado de diferentes maneras atendiendo a sus relaciones temáticas, morfológicas y gestuales. Dentro de todas esas posibilidades de organización se explora a continuación un ejemplo paradigmático. Se trata de una iconografía bastante *patética*, que da cuenta de las diferentes técnicas de desmembramiento y mutilación, en las cuales el cuerpo humano es sometido a una serie de transformaciones que se efectúan con instrumentos cortantes como cuchillos, puñales y machetes. Esos cortes fueron practicados principalmente en la época de la violencia bipartidista. Sin embargo, diferentes estudios muestran que ya desde el siglo XIX se llevaban a cabo prácticas similares y que persisten aún en la actualidad en los procedimientos de los diferentes actores del conflicto⁴⁶. A través del caso se quiere mostrar

⁴⁴ En este sentido, se comparte la postura de Rancière al respecto del uso inflacionario de lo *irrepresentable*, según la cual el problema no es saber si se puede o se debe o no representar, sino la distancia que hay entre el objeto a representar y los medios que se eligen para tal fin (Rancière, 2003). La perspectiva del montaje efectivamente puede mostrar las distancias que hay entre los diferentes formatos visuales con los que se trata de representar y el objeto o acontecimiento a representar.

⁴⁵ Esta no pretende ser una clasificación exhaustiva, sólo mostrar algunas de los más recurrentes tipos de imágenes que corresponden a diferentes contextos de circulación. No se descarta que puedan haber más o que puedan reformularse los acá enumerados.

⁴⁶ Las transformaciones violentas del cuerpo y su puesta en escena han sido recurrentes en las prácticas de las diferentes épocas de violencia en Colombia. Durante la violencia de los años cincuenta había un amplio repertorio: ojos fuera de sus cuencas, orejas cortadas, senos amputados, testículos cortados y puestos en la boca, lengua afuera por debajo del mentón (*corte de corbata*), corte de tendones y músculos y cabeza hacia

lo que un acercamiento al archivo visual de la violencia en Colombia, puede sugerir en relación con la problemática de los límites de la representación de la violencia.

Los cuerpos rotos y las partes corporales desmembradas han sido fórmulas recurrentes de representación de la violencia en Colombia, sobre todo en los períodos de los años 60's y 70's. En los años posteriores, la referencialidad directa a la corporalidad desaparece y sin embargo se sigue aludiendo a ella por medio de procedimientos metonímicos y asociativos a partir de los cuales se ha hecho recurrente el recurso a plantas, tumbas, siluetas, vestigios, instrumentos para cortar, objetos desechados e incluso juguetes⁴⁷.

Lo que hace interesante el acercamiento a esta iconografía desde la concepción de temporalidad implícita en el montaje es que pareciera que hubiera perdido su actualidad. Incluso en los campos de la historia y crítica de arte, las imágenes más explícitas y viscerales sobre los cuerpos rotos son consideradas como anacrónicas, como el testimonio de momentos en que el arte estaba dedicado a desfiguraciones expresionistas o a estrategias de choque directo con pretensiones políticas (Roca, 2001). Esas imágenes son recurrentemente tildadas de sensacionalistas (Reyes, 1999)⁴⁸, y su crudeza ha perdido, “a fuerza de ser vistas, su capacidad de conmover” (Roca, 2001, p. 60)⁴⁹. Debido a la

atrás (*corte de franela*), cortes en la espalda (*bocachiquiar*), brazos y piernas dentro del tronco (*corte de florero*), vísceras afuera, empalamiento, asesinato de niños (*no dejar ni semilla*), despojar del cuero cabelludo a la víctima (*corte francés*), descuartizamiento (*picar para tamal*) (Uribe, 2004, p. 92-97; Restrepo, 2006: 19). También puede consultarse: Diéguez, 2013; Blair, 2005.

⁴⁷ Esta iconografía puede consultarse en diferentes catálogos de exposiciones artísticas y estudios críticos sobre el tema de la violencia y el arte en Colombia. Por ejemplo, al respecto puede verse: Medina, 1999; Diéguez, 2012; Restrepo, 2006; Reyes, 1999; Roca, 2001; Herzog, 2004.

⁴⁸ Reyes (1999), comentando la obra *Corte de florero* de Juan Manuel Echevarría, dice: “Las tácticas de choque dejan de ser eficaces; los artistas deben procurar por una búsqueda que genere una reacción más compleja y atenta del espectador. El reto del artista es no duplicar el sensacionalismo utilizado por los medios nacionales y, más bien preguntarse: ¿cómo hacer para conmemorar los sufrimientos y el sacrificio de la historia colombiana reciente, sin contribuir a la interminable espiral de la violencia? (Reyes, 1999, p. 2) (...) La forma de representar debe ser consciente de no propagar la fascinación con los cuerpos mutilados utilizada por los medios, ni servir de eje del poder mimético de las imágenes” (Reyes, 1999, p. 7).

⁴⁹ El carácter de denuncia que aparecía en la distorsión expresionista de la pintura de los sesentas y en la gráfica política de la década de los setenta es abandonado y se privilegia una aproximación más sutil, alegórica y paradójicamente más “estética”. En un contexto en donde las imágenes crudas han perdido, a

exposición mediática desahogada de imágenes sobre violencia, tanto en el campo del arte como en el del archivo documental, estas han perdido el valor testimonial y de reflexión conceptual que en otro tiempo parecieron ostentar. En la actualidad, por el contrario, se busca aludir de modo indirecto, a través de diferentes tipos de asociaciones complejas, a la violencia que se ha perpetrado sobre los cuerpos de los colombianos.

Sin embargo, esas imágenes no han perdido necesariamente su vigencia, siguen circulando, reactivando y actualizando sus significaciones, apareciendo aquí y allá en todo tipo de contextos. La hipótesis que se sostiene acá, es que esto tiene que ver con que las prácticas que han dado origen a esas imágenes, el *pathos* que estas han cristalizado, no ha cesado; sigue manifestándose y haciendo parte de la cotidianidad de una sociedad en la que supuestamente deben ser catalogadas de excepcionales y anacrónicas. Por esta razón, la iconografía del cuerpo roto puede posibilitar una entrada crítica al asunto de la relación que hay entre el retorno o la *supervivencia* de ciertos motivos iconográficos y las prácticas violentas a las que estas se refieren. La pregunta sobre las condiciones de posibilidad de esas imágenes es una pregunta sobre la historia misma; sobre los contextos históricos en que han sido posibles. No pueden ser consideradas simplemente como meros simulacros, fenómenos mediáticos, sensacionalistas o espectaculares. El hecho de que sean recurrentes y *supervivan*, autoriza a abrir la pregunta sobre el modo ambivalente de experimentar el tiempo, que se debate entre el eterno retorno de la violencia y el progreso de una sociedad en las que esta no tiene cabida⁵⁰.

fuerza de ser vistas su capacidad de conmover, la estetización logra, por contraste, devolverle a su imagen la visibilidad (Roca, 2001, p. 60).

⁵⁰ La cuestión del retorno es un punto que muchos intérpretes y estudiosos de la violencia se han planteado en terrenos como el arte (Restrepo, 2006), la antropología (Uribe, 2004) y la historia (Sánchez, 1991). María Victoria Uribe, quien ha estudiado desde un punto de vista antropológico estas prácticas sobre la corporalidad, afirma que los diferentes períodos de violencia –desde la guerra de los mil días, hasta las masacres paramilitares– se han caracterizado por llevar a cabo ciertos procedimientos comunes (masacres, mutilaciones corporales, violaciones y torturas). Tales comportamientos con el cuerpo del enemigo no han variado sustancialmente a lo largo de los dos últimos siglos, aunque es posible constatar que las mutilaciones contemporáneas se han desacralizado y han perdido su ritualidad, muchas de las descripciones de las prácticas de violencia del siglo XIX podrían corresponderse con cualquiera de los expedientes judiciales de la época de La Violencia o con los relatos de una masacre ejecutada por paramilitares durante la década de 1990 (Uribe,

Es evidente que las imágenes que dan cuenta de las prácticas violentas sobre la corporalidad no son las mismas imágenes renacentistas a las que se refería Warburg, ni las mercancías desechadas del siglo XIX de Benjamin. Hay una distancia incalculable entre estos objetos de investigación. La temporalidad en la que ambos autores se encontraban en el momento en el que realizaron sus investigaciones, es distinta a la de quien a través de sus métodos quiera pensar las imágenes de la violencia en el contexto contemporáneo.

Algunas de estas variaciones están impuestas por los soportes de las imágenes y las vertiginosas condiciones de circulación. Las imágenes hacen parte de la vida cotidiana de un modo cada vez más excesivo y, acaso por eso, más banal e irreflexivo. La internet puede ser considerada como el paradigma de esas variaciones, pues da cuenta de un contexto en el que la *materialidad* de las imágenes se extiende a los formatos digitales y a los patrones de reproducción, de tránsito y de reconfiguración que estos posibilitan. A través de la red todo tipo de imágenes, sin importar su procedencia y finalidades específicas, pueden copiarse y reinterpretarse sin fin, traspasando de modo vertiginoso fronteras culturales y geográficas. Esa circulación se caracteriza por una proliferación incesante, en la que los elementos son marcadamente heterogéneos entre sí y en la que la relación de los espectadores con los contenidos se da de modo cada vez más fragmentario, de espaldas a las pretensiones orgánicas de una perspectiva discursiva tradicional, que depende de una organización consistente, coherente y completa del discurso. El método del montaje puede funcionar – acaso más allá de las expectativas de Benjamin y Warburg– como un modo de hacer frente a esa fragmentariedad y esa heterogeneidad, a partir de la manera como posibilita el establecimiento de ciertos patrones de comparación sin reducir ni esquematizar, sino más bien tratando de mantener la pluralidad misma; logrando agrupar, así sea momentáneamente, el archivo proliferante a través de la construcción de ciertas relaciones

2004). Un análisis similar lo encontramos en *Cuerpo gramatical* (2006) del artista José Alejandro Restrepo, quien analizando las imágenes sobre estas prácticas, califica sus persistencias como un “*Eterno retorno*” que nos habla no tanto de una historia lineal sino más bien de fenómenos recurrentes (2006, p. 14).

que sólo pueden ser establecidas desde un tiempo-ahora (*jetztzeit*) a partir del cual se plantea la posibilidad de su legibilidad.

Para delimitar el abundante archivo del *cuerpo roto* a una muestra reducida que posibilite el análisis planteado en el espacio de este escrito, se ha escogido el motivo específico de la lengua cercenada o transfigurada, que se refiere a una práctica violenta sobre la corporalidad denominada *corte de corbata*, y a las correspondencias visuales y de sentido que es posible establecer. El *corte de corbata* es una práctica violenta sobre la corporalidad que “se verifica mediante una incisión por debajo del maxilar inferior por donde se hace pasar la lengua de la víctima quedando izada en forma espeluznante sobre el cuello” (Guzmán, Fals Borda & Umaña, 2005, p. 248)⁵¹. Esta práctica se ha convertido en una suerte de emblema de la violencia de los años 50’s, y en general de la violencia en Colombia⁵². Hay interesantes variaciones de este motivo iconográfico en distintos contextos de circulación de imágenes. El ícono, que en principio se refería a una práctica concreta en un horizonte temporal específico, se ha desplazado para reconfigurarse en distintos contextos en los que cada manifestación da cuenta de un modo singular y diferente del problema de las relaciones entre violencia y silencio, tema particularmente propicio para una reflexión sobre los límites de la representación de la violencia.

El motivo iconográfico de la lengua cercenada o reconfigurada puede ser considerado una *pathosformel* que pone en escena relaciones patéticas entre la violencia y el silencio. Las prácticas violentas sobre la corporalidad han sido descritas por Uribe (2004) y Blair (2005)

⁵¹En el archivo visual de los cortes de la violencia cuya principal fuente es el texto Guzmán, Fals Borda & Umaña (2005), no hay una fotografía del *corte de corbata*, sin embargo, hay dos fotografías del *corte de franela* (imagen 5), que es “una contrarréplica del anterior” “consiste en una profunda herida en la garganta muy cerca al tronco. La hacen no golpeando, sino corriendo con fuerza un afilado machete sobre la parte anterior del cuello. Casi siempre otra persona levanta la cabeza de la víctima o se la coloca sobre un palo para que el verdugo ejerza su feroz cometido (Guzmán, Fals Borda & Umaña, 2005, p. 248).

⁵² En el contexto de los diferentes cortes sobre el cuerpo de la violencia bipartidista, el corte de corbata ha sido interpretado como un acto ambiguo en la medida en que cambia la relación normal de la boca con las otras partes del cuerpo. Esto es porque al retrotraer la lengua y sacarla por un orificio alterno se constituyen entidades parecidas a la boca lo que “crea una gran ambigüedad que se convierte en un potente símbolo” (Uribe, 2004, p. 94).

como escenificaciones rituales del exceso. Ambas autoras han recurrido al teatro para elaborar una categoría: “teatralidades del exceso” con la cual abordan la puesta en escena que está implícita en estas prácticas⁵³. Desde el concepto de *pathosformel* es posible trazar un paso de lo escénico de las prácticas a lo icónico de las imágenes. Como lo ha puesto de manifiesto Michaud, Warburg establece una relación entre las “artes de superficie (pintura, grabado, escultura) y las artes teatrales” (2007, pp. 147-150). Tanto las escenificaciones rituales de los pueblos *primitivos* como las festividades teatrales del renacimiento dan cuenta de una mediación o un paso previo a la constitución de las imágenes, pues ponen ante los ojos de los artistas las situaciones y personajes en movimiento⁵⁴.

Las imágenes de la lengua cercenada o reconfigurada tienen el potencial de hacer visible, de poner en escena, el *pathos* de la relación que la violencia tiene con el lenguaje, con la posibilidad de decirla o representarla. El *pathos* puede ser entendido como un padecer, como la acción externa que el cuerpo sufre y que no puede controlar, y que en este caso está relacionado con el lenguaje. Las imágenes que se refieren a esta práctica muestran la corporalidad expuesta a sufrir acciones violentas que transfiguran el órgano que mediante un procedimiento metonímico puede ser asociado al acto de habla y a su poder tanto crítico y/o destructivo como socializante y/o creativo⁵⁵. En estas imágenes la lengua se expone

⁵³ Blair ha caracterizado esta puesta en escena como “teatralidades del exceso” (Blair, 2005, XIX). La antropóloga dice que esta escenificación se da en tres actos. Su análisis se basa en mostrar que el acto de matar trasciende el momento mismo de su ejecución, por esta razón la ejecución misma es el primer acto. El segundo acto, se da en las diferentes maneras de representar la muerte violenta. En este segundo acto Blair observa una secuencia de tres escenas: a) la interpretación que se hace de la muerte desde distintos lugares y con distintas voces; b) la divulgación del acto que debe ser pensado a través diferentes medios o herramientas; c) la ritualización a través de las diferentes formas rituales empleadas en la sociedad para tramitar los duelos (Blair, 2005, XXV). Por su parte, María Victoria Uribe distingue una secuencia de acciones que divide en tres fases: una fase preliminar que corresponde a los avisos y amenazas de muerte; una segunda fase en la que se da la irrupción del ejército asesino en las casas de las víctimas (2004, p. 86); y la fase final en la que se mata y se desmiembra a las víctimas y en la cual se prepara la escena definitiva: “una verdadera puesta en escena” (2004, p. 92) en la que se plantea un nuevo ordenamiento de las diferentes partes del cuerpo humano que sería visto por quienes se hicieran presentes en los días posteriores a la masacre” (2004, p. 92).

⁵⁴ Con respecto a los rituales de los indios pueblo, ver: Warburg, 2008; con respecto a las festividades del renacimiento, ver: Warburg, 2005, p. 291.

⁵⁵ Para la asociación que, en tanto símbolo, tiene la lengua con el lenguaje, ver: (Chevalier, 1986, pp. 634-635), del mismo modo, su significado emblemático puede remontarse a Andrea Alciato (1993, pp. 41-43) y a

como una naturaleza muerta o petrificada, que al igual que la alegoría de la calavera del barroco (*vanitas*) da cuenta de la transitoriedad y corruptibilidad de lo orgánico, pero a diferencia de esta, no lo hace sólo por efecto del mero paso del tiempo sino por la transfiguración que una acción violenta efectiva puede ejercer sobre la corporalidad de un hablante.

A través de las imágenes de la lengua cercenada o reconfigurada, es posible establecer relaciones alegóricas entre la violencia y el lenguaje, o entre la violencia y el silencio. En el sentido de cómo aquella puede *callar* por la fuerza desde un punto de vista fisiológico, al cesar la existencia orgánica del hablante. También en el sentido en que, según se vio, Benjamin relaciona la muerte con el significado: el lenguaje entendido como vehículo de significantes que proliferan desmedidamente y que por esa razón se vuelven vacíos (2006 [1927], p. 383)⁵⁶. Así, puede pensarse la influencia *simbólica* que la violencia ejerce sobre el lenguaje, y que las condiciones de una época de crisis exacerban. La lengua transfigurada pone en escena la (im)posibilidad de “decir verdad” en el contexto de unas políticas de la memoria que la demandan; esto es, de la circunstancia de que sobre los hablantes penda como una “amenaza” (Benjamin, 2007b, p. 191) terriblemente ambigua la posibilidad de que su lenguaje sea mortificado, tanto por las limitaciones fisiológicas a las que es sometido cuando la violencia efectiva y concreta atenta contra la corporalidad, como por las propias limitaciones epistemológicas a las que puede ser sometido en contextos sociales en los que la articulación de sentido, e incluso la posibilidad de la enunciación misma, se hace difícil.

la tradición iconográfica religiosa del barroco neogranadino (Borja, 2002), contextos en los que la lengua cercenada es un emblema de la virtud del silencio.

⁵⁶ Para las relaciones entre los procedimientos alegóricos barrocos y el luto entendido como silencio, ver Cuesta (2004): “El silencio como expresión de duelo. De acuerdo con la interpretación benjaminiana, las imágenes de la naturaleza que prodiga la alegoresis barroca son jeroglíficos del luto por la caída del hombre en el pecado y la infelicidad. No es ya, dice Benjamin, que el mutismo signifique el duelo de la naturaleza caída, sino más bien que el luto en el que está sumida la hace enmudecer (2004, p. 82). El silencio no viene acá de una falta, sino más bien de un exceso, o de un exceso que es consecuencia de una falta, el luto es entendido como la corruptibilidad consecuencia del exceso y este luto hace enmudecer.

Hay diferentes manifestaciones visuales que aluden al *corte de corbata*, cuya puesta en relación puede dar cuenta de la persistencia de este motivo en el universo simbólico de los colombianos. Un primer caso es el del artista contemporáneo Rosemberg Sandoval, quien ha llevado a cabo dos performances en los que usa la lengua como motivo central. El primero, titulado *Síntoma* (imagen 6), se trata de unos textos que el artista escribió sobre las paredes de un museo en Guayaquil en 1984, utilizando como instrumento una lengua humana impregnada en sangre. Al respecto de su obra declara el artista:

Tenía en mi mano la lengua, la frotaba con fuerza y la pared se la iba comiendo a medida que escribía un texto sobre texto, una palabra encima de la otra. El texto contenía palabras como desaparición, temor, violación, muerte, asesinato. Al final quedaba un inmenso coágulo de retazos de lengua y sangre. El traje que utilicé era de plástico y gasa. Al curador lo echaron (Herzog 2004, p. 218).

El segundo *performance* se llama *Caudillo con lengua* (2000-2007) (imagen 7). Esta acción explora acercamientos alegóricos a los cortes de la violencia configurando una evidente alusión al llamado *corte de corbata* (Diéguez 2013, p. 127). El *performance* se realiza en una morgue, es registrado en fotografía y video, y en él, Sandoval posa vestido de negro con la “lengua de un cadáver humano anónimo” enganchada a su cuello. Puede observarse que en ambos *performance* se problematiza la relación *patética* de la lengua con el silencio y la violencia; en el primero se trata de una lengua que se desaparece deshaciéndose mientras produce palabras como terror y muerte, y en el segundo de una lengua *expuesta* en un escenario de mortificación en donde el mutismo es uno de los protagonistas principales. En este caso, la imagen cristaliza una acción escénica por medio de la cual se espera plantear una distancia crítica y reflexiva acerca de las condiciones violentas del país⁵⁷.

⁵⁷ Hay que pensar sin embargo acerca del circuito por el cual pueden transitar esas imágenes. En principio, el *performance* es un acto temporal, que se esfuma una vez realizado, pero los registros de video y fotográficos posibilitan su circulación y su almacenamiento en diferentes circuitos que no pueden ser controlados a ciencia cierta. Sin embargo, el contexto artístico en el que se produce este registro visual restringe el campo de circulación a ciertos sectores, por la naturaleza misma de la difusión limitada de este tipo de iniciativas.

También hay referencias al *corte de corbata* en obras cinematográficas. En el cortometraje *La cerca* de Rubén Mendoza (2004) (imagen 8) se hace una alusión a este corte en medio de una contienda entre un padre y un hijo⁵⁸. En este caso la reflexión del *pathos* del silencio es una suerte de actualización de problemas que han tenido lugar desde los años 50`s. Allí se plantea la cuestión del traspaso generacional, la *sobrevivencia* de los traumas que dejaron las vejaciones sobre los cuerpos y sobre las palabras, en una larga cadena de venganzas y retaliaciones que se heredan generacionalmente⁵⁹.

Hay un desplazamiento hacia otras latitudes tanto del motivo iconográfico del *corte de corbata*, como del silenciamiento que lo cierra simbólicamente. En Estados Unidos y en México la práctica del *corte de corbata* se conoce como corbata colombiana (*colombian necktie*) y está asociada a las estrategias de retaliación y de intimidación de los narcotraficantes. Al parecer este nombre se acuñó debido a la creencia de que era un método utilizado por el narcotraficante colombiano Pablo Escobar. La penetración de dicha práctica en la cultura popular estadounidense es tal que, atestiguando la banalización a la que son sometidas las imágenes de la violencia, ha aparecido referenciada por los

⁵⁸ Mientras aparece el fotograma en el que se hace la referencia al *corte de corbata*, se da el siguiente diálogo: -El hijo: y si se acordó de echarle un padre nuestro a mi mamá hoy, o sólo se acordó de La cerca. -El papá: (Mientras orina en un árbol) pues esta mañana le dije, Señor! acuérdele al desagradecido ese del Francisco que yo fui el que le enseñé a ser hombre, a tener cojones, así él no lo haya entendido. -El hijo: ¿y cómo fue que me enseñó? ¿Miándose en la comida cuando no le gustaba? -El papá: es que no teníamos baño. -El hijo: aaa, era por eso ¿o llevándome a ver cómo le hacía la corbata a sus contrarios cuando se los llevaban amarrados a la casa? -El papá: es que yo siempre quise ser sastre, jejeje. El hijo inicia un forcejeo con el papá y le pregunta: -¿de qué se ríe usted?, el papá termina dominando al hijo, lo coge del cuello contra el árbol y le dice: -no se las tire de macho que *yo todavía sé hacer el nudo de la corbata*. Todo esto mientras le pone un pedazo de salchichón a la altura de la garganta y lo empieza a cortar con un machete (Mendoza, 2004).

⁵⁹ “En ese escenario de retaliaciones mutuas, la venganza de la sangre formaba parte del tejido social de lealtades primarias y esta, a su vez, se entreveraba con la identificación del campesino con su partido político. En efecto, la venganza alimentaba los sentimientos y servía de telón de fondo a muchos de los altercados. Como sucede con todas las sociedades en las cuales el honor juega un papel central, entre estos campesinos la familia de sangre hacía parte de la propia identidad. Debido a ello, cuando se quería eliminar a alguien era frecuente el exterminio de toda su familia. Matar al enemigo suponía necesariamente matar a la mujer y a los hijos ya que dejar algún miembro de la familia vivo era exponerse a que este, con el tiempo, se encargara de vengar a los suyos” (Uribe, 2004, p. 37).

personajes de un buen número de series televisivas y se ha convertido en un diseño de tatuaje y de maquillaje para disfraz de Halloween (imágenes 9-11).

El desplazamiento del ícono evidencia hasta qué punto los sentidos de la imagen se reelaboran de modo incesante, condicionados por su circulación en una heterogeneidad de contextos culturales en los que las variaciones dependen de diversas prácticas de recepción que nunca pueden controlarse ni anticiparse del todo. La cuestión del desplazamiento geográfico está asociada a una suerte de deslocalización de la imagen que, en este caso concreto, tiene que ver con sus posibilidades de circulación por internet. De este modo, es posible dar cuenta de un circuito que escapa de la crítica de arte y de la academia en general, lo que posibilita hablar de un uso popular de la imagen. En esos circuitos la lengua interactúa con otros símbolos que en gran medida se desconocen y hacen posibles reconfiguraciones y transfiguraciones dramáticas de sentido. Al mismo tiempo se heroiza, se caricaturiza y se mercantiliza la trasgresión del habla, muy al margen de lo que signifique la experiencia de la violencia en Colombia para alguien que la haya padecido.

Las imágenes en cuestión, bien pueden ser consideradas insignificantes dentro de ciertos circuitos especializados, sin embargo, la naturaleza del método autoriza a constelarlas y ponerlas en relación con los demás elementos del montaje. En este caso el *pathos* del silencio se manifiesta de un modo radicalmente distinto a los previamente estudiados; no aparece como falta sino como exceso, por la naturaleza sobredeterminada que puede tener toda forma expresiva. De este modo, se evidencia lo poco que puede controlarse el sentido de una imagen en el circuito de su uso *popular*, pero también en qué sentido el montaje puede ser considerado como una suerte de “estación de despolarización y repolarización” (Agamben, 2010, p. 37); porque las imágenes despolarizadas, que circulan actualizándose con sentidos banales y caricaturescos, pueden ser repolarizadas al ser puestas en relaciones de sentido con otros elementos del archivo.

Otro grupo de imágenes que pueden mencionarse, tiene que ver con el pasado *colonial* de la

república colombiana, que en el contexto del método del montaje podría funcionar como un pasado *primitivo* [*Die vorwelt*] en el sentido de Benjamin, para poner de presente el trasfondo previo a la constitución de un Estado autónomo regido por instituciones democráticas modernas. Esas imágenes se refieren a un mártir ampliamente representado en el barroco neogranadino llamado San Juan Nepomuceno (imágenes 1-4). Ese santo es el patrono del secreto de confesión y según cuenta la tradición se le mutiló la lengua al negarse a dar cuenta de una información que se le había confiado por medio de la confesión (Sebastián, 2007). En la iconografía cristiana, es representado con su lengua en la mano o llevándose un dedo a la boca (Carmona, 2008). Era un santo bastante popular en la Nueva Granada, esto lo atestigua el hecho de que hay registro de muchas personas con su nombre⁶⁰. También era importante en la iconografía del periodo, de acuerdo con Borja era uno de los santos más representados en ese contexto (2002, p. 218); su historia, al ser ampliamente conocida por el público servía para encausar el discurso sobre la mortificación de los sentidos, se representaba sosteniendo “como atributo su lengua en la mano derecha, con lo cual apercibía al creyente sobre el valor del silencio” (2002, p. 152).

¿Por qué poner a Nepomuceno en este montaje sobre lenguas cercenadas o reconfiguradas? Es evidente que no hay una conexión causal entre las imágenes de la lengua del santo y las de la violencia de los años 50's. Desde la perspectiva del montaje, no se trata de contar la historia estableciendo cadenas causales entre acontecimientos del pasado con acontecimientos del presente, ni de compartimentar los periodos históricos como pruebas superadas que a su vez han posibilitado el surgimiento de una nueva época. En este caso puede verse la operación como un desplazamiento hacia un pasado que se hace legible sólo desde un tiempo-ahora (*jetztzeit*) que posibilita esa lectura. Eso quiere decir que son las lenguas cercenadas o reconfiguradas de las violencias actuales o recientes las que preparan las condiciones para la actualidad de Nepomuceno. Es difícil, al investigar sobre el *corte de corbata*, evitar establecer la relación entre las lenguas de las violencias recientes y la lengua

⁶⁰ Incluso dos de los firmantes del acta de la independencia tenían este nombre: el señor Nepomuceno Rodríguez Lago y el doctor Juan Nepomuceno Azuero Plata (Marín, 2011).

de un santo que plantea el problema del silencio desde un punto de vista diferente, y sin embargo semejante. En el barroco la imagen de un santo con su lengua cercenada pretendía aleccionar, por medio de una escenificación sobre la virtud del silencio⁶¹. Del mismo modo, en los distintos momentos del conflicto, con la lengua reconfigurada se han querido emitir mensajes sobre la conveniencia de quedarse callado, también por medio de escenificaciones (Blair 2005; Uribe 2004; Diéguez, 2013). En la plegaria oficial de San Juan Nepomuceno la virtud del silencio se invoca por medio de una referencia a *morderse la lengua*⁶². La necesidad del silencio, que *amenaza* la integridad misma del cuerpo, puede ser entendida como una petición de prudencia: sólo se debe hablar cuando es oportuno. La resistencia a la *enunciación* da cuenta de un problema en un contexto como el de las políticas de la memoria en el que es necesario contar con la palabra de los testigos, de las víctimas y de los investigadores, quienes en muchas ocasiones seguramente tendrán que *morderse la lengua* antes que decir lo que piensan o lo que saben, dadas las características amenazantes del contexto social.

A partir de las imágenes mencionadas es posible ver la *supervivencia* del *pathos* del silencio provocado por la violencia sobre el discurso en diferentes manifestaciones. Un ícono que se usa tanto para emblematicar por medio de lenguajes artísticos los problemas del conflicto en Colombia, como para dar cuenta de la banalización, caricaturización y *despolarización*, de que pueden adolecer las imágenes de la violencia dadas las actuales condiciones de circulación. A través de las diferentes manifestaciones de la lengua cercenada o reconfigurada, esta *supervivencia* no da cuenta de un arquetipo a-histórico o a-

⁶¹ En bastantes estudios sobre el uso de imágenes del barroco latinoamericano queda claro que estas hacían parte de una lucha por desterrar las idolatrías de los nativos y por instaurar y perpetuar las doctrinas católicas (Gruzinski, 1994; Siracusano, 2005). En medio de esta guerra, la representaciones de los mártires eran bastante utilizadas, estas debían enseñar a través de la vida ejemplar de quienes habían muerto por mantenerse fieles a Cristo (Londoño, 2012). En algunos casos estas representaciones se hacían con explícitas alusiones a los terrores que padecieron, de este modo se mostraban cuerpos que habían sufrido todo tipo de torturas y vejaciones para defender su creencia en el dogma cristiano (Borja, 2002; Borja & Restrepo, 2010).

⁶² “Concedéndonos, por su intercesión y ejemplo, que *moderemos nuestra lengua* y suframos todos los males de este mundo, antes que el detrimento de nuestras almas”. Una correspondencia de esto la encontramos con el dicho popular: “muérdase la lengua”, que se refiere también a la conveniencia de quedarse callado.

temporal invariable, sino que está situada históricamente mediante las variaciones concretas que se manifiestan en el soporte sensible que proporciona la imagen y cuyo sentido puede cambiar dependiendo de los contextos de circulación.

Esas manifestaciones bien podrían mostrarse como hechos excepcionales en el contexto de una organización política en la que no tienen cabida y no pueden ser pensadas. Sin embargo, pueden ayudar a reflexionar acerca de una organización de la experiencia temporal diferente a la signada por la imagen del progreso. La relación entre las formas jurídicas de organización modernas y las prácticas míticas de la violencia no puede ser formulada en modo de relaciones de sucesión progresiva sino que deben ser entendidas como coexistentes. La violencia sigue manifestándose de modo sincrónico a la organización de formas jurídicas que se supone la han desterrado. La temporalidad histórica se experimenta así de modo esquizoide: las personas sienten que no se logra el progreso porque no se han eliminado las lacras que no dejan realizar la promesa a plenitud, pero a la vez, están convencidas de que se encuentran en un momento histórico privilegiado en relación con las épocas anteriores. Se siente a la vez el progreso y el retorno persistente de las condiciones que no dejan realizarlo.

En lo que tiene que ver con la relación entre lenguaje y violencia, este modo de poner las cosas es especialmente interesante, porque las sociedades democráticas contemporáneas y los discursos que las legitiman, plantean recurrentemente la importancia del uso de la palabra en forma de deliberación y de participación, como un requisito sin el cual no es posible su realización plena. La reflexión que posibilita la persistencia del motivo de la lengua violentada –tanto desde el punto de vista simbólico como el fisiológico– puede mostrar el problema de la realización del proyecto democrático y de las tesis que lo postulan como el mejor sistema de organización social posible. Esa realización no será posible mientras no se tomen en cuenta, hasta un punto límite, las posibilidades mismas del lenguaje para contener la violencia efectiva que es causada sobre los hablantes, y para

repensar las razones que explican el hecho de que la sociedad que la ejerce sea la misma que pretende haberla superado.

CONCLUSIÓN GENERAL

Tanto Benjamin como Warburg han sido figuras predominantes en el campo de lo que podría denominarse estudios visuales. La investigación sobre ambos autores ha estado caracterizada por diferentes tipos de comparaciones tanto desde el punto de vista del proceder formal, como del contenido sustancial que abordan sus investigaciones. En lo que se refiere al procedimiento, ambos fueron autores de un último trabajo que quedó inconcluso (el *Passagen-Werk* y el *Atlas Mnemosyne*); los cuales ponen énfasis en los detalles como índice de análisis de los objetos particulares de sus archivos, y en los que el carácter fragmentario en la organización formal es asociado al “principio de montaje”. En lo que se refiere al objetivo sustancial de sus investigaciones, los dos abordan la imagen desde una perspectiva que rebasa la supuesta autonomía del ámbito estético y creen que las formas visuales encierran un alto contenido histórico y, más aun, mantienen la idea de que la historia puede tener la forma de las imágenes. Finalmente, en cuanto a sus actitudes frente al pensamiento moderno, ambos reciben la herencia de la Ilustración –sobre todo en sus concepciones del conocimiento– y persiguen una cierta “desmitificación” a través de sus teorías sin dejar de ser, por ello, críticos de la modernidad y sobre todo de la idea de progreso (Abadi, 2011, pp. 11-10).

Teniendo como base las correspondencias que se han señalado entre las obras de Benjamin y de Warburg, este texto pretende deducir de sus prácticas los elementos básicos de un método que podría caracterizarse por medio del principio de montaje. El *método del montaje* posibilita el establecimiento de relaciones de semejanza y de diferencia entre los elementos particulares de un archivo a partir de formas temporales que se definen por oposición a las representaciones lineales, causales y progresivas de la historia. A la vez, el principio de construcción del montaje da cuenta de un modo de organizar y exponer el archivo visual, que posibilita un *espacio* de trabajo en el que pueden ponerse en juego

múltiples modos de agrupación basados en relaciones de semejanza temática, morfológica o gestual; un *mundo circundante* en el que cada elemento puede tener una vecindad significativa con sus contrarios o extremos. Las relaciones que ese espacio hace visibles, a partir del soporte material de la imagen, abre un modo de temporalidad que entiende el pasado como *sobreviviente*, como todavía no superado del todo, y hace manifiesto el poder que tiene para influir de diferentes modos sobre el presente.

Al final, se quiso acompañar la exposición del método con la construcción de un montaje hecho a partir de algunas imágenes de la violencia en Colombia. El objetivo del ejercicio era mostrar cómo cierta manera de poner en relación los fragmentos visuales –a la que subyace una concepción de la temporalidad alternativa a la del progreso o la de la fatalidad–, posibilita allanar el camino para dar el paso desde las alegorías fragmentarias y nostálgicas que ponen en juego la crisis de la representación, hasta un montaje dialéctico con el que se puedan establecer relaciones entre estos fragmentos, y que además permita encontrar correspondencias entre las diferentes épocas de la violencia en Colombia.

El ejercicio se hizo para llevar a cabo una aplicación concreta de conceptos que desbordan los límites de la investigación filosófica. Es decir, se escogió un corpus mínimo que ayudó a hacer explícitas algunas cuestiones del método del montaje y los problemas filosóficos en medio de los cuales es formulado, a la vez que se puso a prueba su operatividad. Tales cuestiones son las de las relaciones entre imágenes y palabras, y más específicamente, entre silencio, violencia y memoria. Un tema íntimamente relacionado con la paradoja que las imágenes del horror expresan entre el límite de la representación y la necesidad, *a pesar de todo*, de intentar representarlo. Para ello se puso en escena el problema mismo a través de un motivo iconográfico que alude a esta cuestión de modo paradigmático: la lengua cercenada o reconfigurada. Se problematizó en qué sentido el recurso a “mostrar” de Benjamin y de Warburg está relacionado con una cierta exploración de los límites del decir en un modo discursivo tradicional y se articularon diferentes maneras de poner en acción el lenguaje por medio de un método que trata de “restablecer la correspondencia natural entre

imágenes y palabras” (Warburg 2005, p. 149). Además, trató de darse cuenta de los retos a los que el método debe enfrentarse en la actualidad, dada la variedad de soportes de las imágenes y sus incesantes posibilidades de circulación.

Del presente trabajo no debe desprenderse, sin embargo, que la perspectiva del montaje sea entendida como una herramienta para lograr la comprensión cabal de los acontecimientos históricos. Parafraseando a Warburg, el montaje no trata de resolver un jeroglífico sino establecer el jeroglífico mismo. En ese sentido, no se trató de resolver el problema que las imágenes sobre la violencia en Colombia puede plantear, sino de mostrar claves, relaciones que susciten preguntas y que posibiliten investigaciones más complejas.

Deben señalarse también las implicaciones ético políticas que tiene el método del montaje. Esta aproximación debe poder plantear a los sujetos históricos una reflexión acerca de sus posibilidades de acción en relación con las problemáticas del presente; debe ayudar a *despertar* de los conformismos, esto es, del modo irreflexivo con que se experimenta el paso del tiempo, ya sea vivido como el sueño del progreso o como la pesadilla de la catástrofe. Si se quiere impugnar una imagen predestinada de la historia, es para mostrar que el futuro depende de las acciones que se lleven a cabo en el presente y de la comprensión crítica de los procesos que han llevado hasta allí. El momento de actualidad, el *shock* que proporciona el montaje, está relacionado en Benjamin con un *chance*, con el momento oportuno (*kairos*) en el que puede invertirse el destino trágico; el instante en que puede tornarse en fortuna el infortunio.

Abordar desde la perspectiva del montaje la recurrencia de las imágenes de la lengua cercenada o reconfigurada, debería ser entonces una suerte de ejercicio heurístico que confronte su continua proliferación, que permita pensar los motivos de la *supervivencia* de las prácticas a las que refiere su imagen; en otros términos, que posibilite plantear la pregunta de por qué las condiciones de modernización de la sociedad actual no han podido erradicar la violencia contra los hablantes. No tanto para afirmar perplejos que el tiempo es

un círculo mítico, sino para buscar razones que lo expliquen, para preparar las condiciones de su salida o de su puesta en suspenso.

Sobre las razones por las cuales los hablantes siguen sin poder decir la verdad, participar y deliberar sin que la violencia simbólica y fisiológica los coarte, o los cursos de acción específicos a tomar dada esta circunstancia, no puede decirse algo contundente. En lo que tiene que ver con Benjamin, las interpretaciones son bastante dispares, y en lo que respecta al autor de estas páginas el asunto se mantiene aún indecible, tanto por la disparidad en las soluciones de los comentaristas, como por la naturaleza críptica de la obra del filósofo alemán. Lo interesante es que, en la actualidad, entre los intérpretes de Benjamin se sigue debatiendo sobre si la salida o despertar tiene que ver con comprensiones y cursos de acción marxistas (Buck Morss), biopolíticos (Agamben; Didi-Huberman), teológicos (Scholem) o discursivos (Menke; Habermas).

BIBLIOGRAFÍA

- 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.
- _____. (2012). Pasado inconcluso y pasado primitivo en la obra tardía de Walter Benjamin: La redención como exigencia del mundo objetivo. *Δαιμων*. Revista Internacional de Filosofía, núm. 57, pp. 51-65.
- _____. (2014). *Conocimiento y redención en la filosofía de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- 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.
- Alciato, A. (1993). *Emblemas*. Madrid: Akal.
- Amiel, V. (2005). *Estética del montaje*. Madrid: Abada.
- Assmann, J. (1995). Collective Memory and cultural identity. En *New German Critique*, núm. 65, pp. 125-133.
- Baudrillard, J. (2008). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Benjamín, W. (1998 [1934]). Franz Kafka. En *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros escritos*. Madrid: Taurus.
- _____. (2005 [1929-1940]). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- _____. (2006 [1927]). El origen del “Trauerspiel” alemán. En *Obras I*, 1, pp. 217-459, Madrid: Abada.
- _____. (2006b [1939]). Calle en dirección única. En *Obras IV*, 1, Madrid: Abada.
- _____. (2007a [1929]). Hacia la imagen de Proust. En *Obras II*, 1, pp. 317-330, Madrid: Abada.
- _____. (2007b [1921]). Hacia la crítica de la violencia. En *Obras II*, 1, pp. 183-206,

- Madrid: Abada.
- _____. (2007c [1933]). La doctrina de lo semejante. En *Obras II*, 1, pp. 208-213, Madrid: Abada.
- _____. (2007d [1933]). La facultad mimética. En *Obras II*, 1, pp. 213-216, Madrid: Abada.
- _____. (2008a [1939]). Sobre algunos motivos en Baudelaire. En *Obras I*, 2, pp. 205-259, Madrid: Abada.
- _____. (2008b [1939]). Parque central. En *Obras I*, 2, pp. 261-301, 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.
- _____. (2008d [1940]). Sobre el concepto de historia. En *Benjamin, W. Obras I*, 2, pp. 303-318. Madrid: Abada.
- Blair, E. (2005). *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Borja, J. (2002). *La construcción del sujeto barroco. Representaciones del cuerpo en la Nueva Granada del siglo XVII*. Bogotá: ICANH.
- Borja, J & Restrepo, J. (2010). *Habeas corpus. Que tengas un cuerpo para exponer*. Bogotá: Museo del Banco de la República.
- Bozal, V. (2000). *Historia de las ideas estéticas I*. Madrid: La balsa de medusa.
- Buck Morss, S (1981). *Origen de la dialéctica negativa*. México: Siglo XXI Editores.
- _____. (2001). *Dialéctica de la mirada*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Burucúa, J. (2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: FCE.
- Burucúa, J & Kwiatkowski, N. (2014). *Cómo sucedieron estas cosas. Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz.
- Cadava, E. (2014). *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Carmona, J. (2008). *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal.
- Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires:

Manantial.

- Cohen, M. (1993). *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Los Angeles, Berkeley, Londres: University of California Press.
- _____. (2010). La fantasmagoría de Walter Benjamin. En *VVAA. Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Cruz, Tupac. (2007). *Urphänomen y su transposición: Benjamin y el idealismo goetheano: Ideas y valores*, núm. 135. Bogotá, pp. 51-76.
- Cuesta, J. (2004). *Juegos del duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid: Abada.
- Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- _____. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2005). *Venus rajada*. Barcelona: Losada.
- _____. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- _____. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Dunn, C. & Schuur, J. (2013). Roti. En *Hannibal*. [serie de televisión]. Estados Unidos: NBC.
- Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores.
- Friedlander, S. (2007). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- García, L. (2010). Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. En *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica*, vol. 2 [Ejemplar dedicado a: Walter Benjamin (1940-2010)], pp. 158-185.
- Gombrich, E. (1992). *Aby Warburg: una biografía intelectual*, Madrid: Alianza.

- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)*. México: FCE.
- Guzmán, Fals Borda & Umaña. (2005). *La violencia en Colombia*. Bogotá: Taurus.
- Hansen, M. (1987). Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology. En *New German Critique*, núm. 40, Special Issue on Weimar Film Theory, pp. 179-224.
- _____. (2011). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Los Angeles, Berkeley, Londres: University of California Press.
- Herrera, W. (2006). Walter Benjamin: el materialismo histórico y la dialéctica de las imágenes. En Chaparro, Adolfo (Ed). *Los límites de la estética de la representación*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Herzog, H. (2004). Rosemberg Sandoval. En *Cantos Cuentos Colombianos: arte contemporáneo colombiano*. Zurich: Daros Latinoamérica.
- Johnson, C. (2012). *Memory, metaphor and Aby Warburg Atlas of images*. Ithaca: Cornell University Press.
- Londoño, V. (2012). *Pintura en América Hispana Tomo I*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Marín, J. (2011). *Genealogía de un acta. Los firmantes del Acta del Cabildo Extraordinario de Santafé del 20 de julio de 1810*. Memoria y sociedad 15, núm. 31, pp. 10-28.
- Medina, Á. (1999). *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá, Colombia: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Mendoza, R. (Director). (2004). *La cerca* [Película]. Colombia: Día Fragma Fábrica de Películas. Recuperado de: <http://vimeo.com/39985046>.
- Michaud, P. (2007). *Aby Warburg and the image in motion*. New York: Zone books.
- Nietzsche, F. (1998). *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.
- _____. (2012). *El Nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Pensky, M. (1993). *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst: University of Massachusetts Press.

- _____. (2004). *Method and time. Benjamin's dialectical images*. En VVAA. *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rancière, J. (2003). *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique.
- _____. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rampley M. (2000). *The remembrance of the things past. On Aby Warbur and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Restrepo, J. (2006). *Cuerpo gramatical*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Reyes, A. (1999). Rupturas a miradas sensacionalistas: reflexiones fotográficas de Juan Manuel Echavarría sobre la violencia en Colombia. En *Bocas de ceniza*, catálogo de exhibición. Bogotá, Colombia: Valenzuela y Klenner: arte contemporáneo.
- Roca, J. (2001). Flora Necrológica. En *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, núm. 178, pp. 58-65.
- _____. (2012). *Transpolítico: arte en Colombia 1992-2012*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- Sánchez, G. (1991). *Guerra y política en la sociedad colombiana*. Bogotá: El ancora editores.
- Sebastian, S. (2007). *El barroco iberoamericano*. Madrid: Encuentro.
- Severi, C. (2003). Warburg anthropologue ou le déchiffrement d'une utopie. De la biologie des images à l'anthropologie de la mémoire. En *L' HOMME*, 165 / 2003, pp. 77-128.
- Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores*. Buenos Aires: FCE.
- Uribe, M. (2004). *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo del terror en Colombia*. Bogotá: Editorial Norma.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza.
- _____. (2008). *El ritual de la serpiente*. México: Sexto piso.
- _____. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.