



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



IPAZUD

Instituto para la Pedagogía,
la Paz y el Conflicto Urbano.
Universidad Distrital
Francisco José de Caldas

Montaje o historia con imágenes. Sobre la posibilidad de representar la violencia en Colombia¹

Mounting or story with pictures. On the possibility of representing violence in Colombia

Montagem ou história com imagens. Sobre a possibilidade de representar a violência na Colômbia

Juan Felipe Uruña Calderón²

Corporación Universitaria Minuto de Dios – Uniminuto
Bogotá - Colombia
juanfuc@gmail.com

Artículo recibido: 05/03/15

Artículo aprobado: 12/06/15

Para citar este artículo: Uruña, J. F. (2015).

Montaje o historia con imágenes.

Sobre la posibilidad de representar la violencia en Colombia. *Ciudad Paz-Ando*, 8(1), 22-39

DOI: <http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.cpaz.2015.1.a02>

¹ Este trabajo es un avance de la investigación "Políticas públicas de memoria sobre el conflicto armado colombiano: estrategias para su democratización".

² Docente e investigador de la Corporación Universitaria Minuto de Dios – Uniminuto. Bogotá, Colombia. Candidato a Magíster en filosofía de la Universidad del Rosario.

Resumen

El texto pretende esbozar un modo de disposición y exposición del archivo visual basado en la noción de montaje –deducido de la práctica metodológica de Walter Benjamín y Aby Warburg-. A partir de allí, se sugiere la posibilidad de construir un montaje de imágenes, producidas en diferentes contextos de circulación, con el motivo iconográfico de la lengua, con el que se alude a las relaciones entre memoria, violencia y silencio, y con el que se muestra que con este procedimiento es posible establecer correspondencias entre diferentes épocas de la violencia en Colombia, dando cuenta, de esta manera, de los retornos de algunas prácticas violentas.

Palabras clave: memoria, montaje, imágenes, violencia



Abstract

The text aims to outline a mode of arrangement and display of visual file based on the notion of mounting -deduced methodological practice of Walter Benjamin and Aby Warburg. From there, the possibility of building a montage of images, produced in different contexts of circulation, with the iconographic motif of the tongue, with which it alludes to the relationship between memory, violence and silence is suggested , and which It is shown that this procedure is possible to relate different periods of violence in Colombia, accounting , thus the returns of some violent practices .

Keywords: memory, assembly, images, violence

Resumo

O texto visa traçar um modo de disposição do arquivo visual baseado na noção de montagem – derivado da prática metodológica de Walter Benjamin e Aby Warburg. A partir daí, sugere-se a possibilidade de construção de uma montagem de imagens, produzidas em diferentes contextos de circulação, com o motivo iconográfico da língua. Assim, alude-se às relações entre memória, violência e silêncio, para mostrar que com este procedimento é possível estabelecer correspondências entre diferentes períodos da violência na Colômbia, evidenciando, portanto, os retornos de algumas práticas violentas.

Palavras-chave: memória, montagem, imagens, violência

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 alternativas de lo que ha ocurrido en el pasado violento de las comunidades, con las cuales sea posible conjurar los efectos negativos que puedan tener las prácticas conmemorativas que se erijan con base en lo que Walter Benjamin entiende como representaciones mistificadas de la historia.

En este sentido, el presente trabajo parte de una preocupación central, que está rela-

cionada con la posibilidad de hacer historia o de soportar procesos de memoria legítimos a través del uso de material visual. Ésta parece ser una preocupación central de las sociedades occidentales a partir del holocausto, y de los procesos de memoria llevados a cabo en múltiples contextos relacionados con la perpetración de masacres, desapariciones sistemáticas y genocidios ocasionados por diferentes dictaduras y conflictos de violencia sociopolítica a lo largo del globo.

También parece ser una preocupación central debido a la desaforada proliferación de imágenes que circula en los contextos de



las sociedades contemporáneas. Hay un material visual avasallador, marcadamente heterogéneo, que en ocasiones genera una sensación de ahogo y ha llevado a varios autores a plantear diferentes versiones de un discurso “negativo” en relación con esa situación.

Así, la postura que defenderá el presente artículo es la posibilidad del uso del montaje como un método que se plantea como alternativa para establecer diferentes tipos de relaciones entre los materiales visuales disponibles, y mostrar de manera constructiva y crítica diferentes lecturas de los acontecimientos a recordar. Es decir, lo que se pretende es plantear posibilidades para el uso de los elementos de un archivo que es necesariamente fragmentario y bastante difícil de interpretar.

Con respecto al uso de imágenes para representar aspectos del pasado existen posturas diferenciadas. 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 –alienados– (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 archivo plantea un uso idólatra o que es una apología del horror³). Por otro lado, podemos 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 intenciones muy específicas.

Este ensayo busca en el montaje una alternativa metodológica en relación con esta situación. Por un lado, afirma la posibilidad de realizar comparaciones y correspondencias con carácter constructivo y crítico más allá de los alegatos que reducen las imágenes a mercancías, simulacros o ídolos. Y por otro, busca una alternativa a la construcción narrativa que pretende dirigir la interpretación de las imágenes de manera teleológica hacia determinadas finalidades dadas previamente por el interprete, que no tienen en cuenta el carácter fragmentario y oscuro del archivo, y que, en ocasiones, se aprovechan descaradamente de esta situación.

En este contexto, afirmo que el montaje es una alternativa porque establece relaciones teniendo en cuenta la estructura frágil y difícil de las imágenes, y trata de buscar sentidos a las yuxtaposiciones entre imágenes con base en sus correspondencias visuales y con las posibilidades de establecer a través de estas correspondencias ciertas relaciones entre diferentes épocas históricas y entre diferentes contextos de producción y de recepción de imágenes. El montaje plantea por esta razón una construcción abierta, que intenta construir una legibilidad para cada presente, para cada contexto de recepción; no se pretende cerrado y acabado como la teleología de ciertas construcciones narrativas; y sin embargo, aunque se reconozca un fragmento siempre abierto, no renuncia a establecer la posibilidad de construir sentidos y lecturas críticas, incluso emancipadoras, del presente a través de sus relaciones de semejanza o de correspondencia con el pasado.

Con el procedimiento del montaje se busca explorar presentaciones alternativas de la historia que puedan impugnar las representa-

3 Al respecto, ver, por ejemplo, la discusión ocasionada a partir de la exposición *Memoires du Champs*: Didi-Huberman, 2004; Rancière, 2010.



ciones mistificadas que tengan como efecto tanto el hacer creer que estamos en el mejor de los mundos posibles, como que la historia es un inevitable encaminamiento trágico hacia una catástrofe. Por su particular manera de poner los fragmentos en relación, el montaje tiene el potencial de desmontar estas representaciones poniendo en correspondencia productos similares de tiempos disímiles, o productos disímiles de tiempos similares; no dispuestos tanto a manera de progresión causal de eventos, sino más bien para evidenciar que este tipo de progresiones justifican omisiones injustificadas.

Para realizar una exposición con estas características, las imágenes y demás formas expresivas deben ser concebidas como síntomas de las actitudes morales y de las tensiones de fuerza que se oponen y pugnan por establecer diferentes proyectos políticos, éticos o de conocimiento en una sociedad. Síntomas que exigen de los artistas y de los espectadores una respuesta y un posicionamiento crítico. De esta manera, la producción, circulación y recepción de representaciones estéticas debe leerse desde el punto de vista de las tensiones morales y políticas que las transitan, pero más allá de limitarse a esta denuncia, debe señalarse la posibilidad de revertir dialécticamente tales efectos en provecho de acciones ético-políticas, o de construcciones de conocimiento que desnaturalicen los dogmas que en el presente aparecen como inamovibles.

En el caso de las políticas de la memoria en Colombia, es inevitable no 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 visual del que se dispone. Podemos decir, en consonancia

con esto, que es un archivo que puede estar compuesto por imágenes de múltiples contextos de producción; desde contextos artísticos, como por ejemplo pinturas, caricaturas, películas –hasta carátulas de álbumes musicales–, pasando por imágenes informativas, tanto documentales como “sensacionalistas”, hasta imágenes de espectáculo, publicitarias, de entretenimiento, etc.

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 solo al arte o al archivo documental, es claro que debe reconocerse un campo aun no lo suficientemente explorado que puede brindar diferentes perspectivas y alternativas de acercamiento a los acontecimientos que se busquen recordar. Debemos aceptar que en todo este tipo de elementos de archivo, que en muchas perspectivas no tiene esta dignidad, puede haber, con una atenta mirada, cierto tipo de informaciones acerca de los contextos de producción y acerca de las prácticas de recepción que puede, de alguna manera, ser útil para dar cuenta de algunos aspectos que las narrativas oficiales no toman en consideración.

En relación con el montaje, cuyo procedimiento será esbozado a partir de algunas de las prácticas metodológicas de Walter Benjamin y Aby Warburg, se pretende mostrar cómo algunos de estos elementos pueden ser articulados para construir versiones críticas del presente. Muchos de los discursos actuales acerca de las coyunturas de los procesos violentos de Colombia parecen estar encaminados a sugerir que con el “post-conflicto” se llegará al deseado progreso que los grupos armados tanto han negado a la sociedad, o, por el contrario, que ningún pacto nos sacará de las actuales condiciones de excepción y



de catástrofe a las que estamos sometidos. De esta manera, las presentaciones alternativas de la historia construidas por medio del montaje deben ayudarnos a buscar las alternativas para poner en cuestión estas formas mistificadas en que aparece la historia, y desmontar la idea de la historia como algo que está de antemano predestinado.

En lo que tiene que ver con el tipo de archivos con el cual podemos acceder a este tipo de presentaciones alternativas, esta perspectiva pretende mostrar que las imágenes y algunos otros productos culturales, pueden ser privilegiadas vías de acceso a reflexiones sobre la memoria y el pasado violento de una comunidad. Este tema se torna de vital relevancia debido a que las tradicionales metodologías historiográficas con las que estas cuestiones se abordan, por lo menos en nuestro contexto inmediato, no tienen del todo muy claro qué hacer con este tipo de objetos: cómo darles uso para integrarlos a los relatos acerca de lo que ha ocurrido.

Para desarrollar todas estas cuestiones se propondrán dos puntos. En primer lugar, se esbozarán algunos conceptos básicos del proceder metodológico de Aby Warburg, y sus relaciones con la concepción del montaje de Walter Benjamin. A través de dicho esbozo se mostrará de qué modo puede ser concebida la circulación de las representaciones estéticas en el contexto de una política conmemorativa.

En segundo lugar, se tratará de concretar esta problemática con la muestra de algunos posibles montajes hechos con imágenes, y algunas otras formas sensibles, que se han producido en diferentes contextos de circulación, con ocasión de las diferentes violencias de Colombia.

A este respecto, se pondrá especial énfasis en un montaje hecho con imágenes de algunas prácticas violentas que se han dado en diferentes épocas de las violencias en Colombia. Por medio de la puesta en relación de estas imágenes se mostrará el ciclo mítico que ha aquejado la violencia en Colombia. A través de estas imágenes se verá cómo, más allá de los pactos democráticos y los procesos de modernización, estas prácticas violentas siguen acaeciendo de manera recurrente. En específico se fijará la atención en el motivo iconográfico de la lengua cercenada o reconfigurada. Este motivo hace parte de un universo 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.

El análisis se efectuará mediante el uso de algunas categorías, extraídas de las metodologías de Benjamin y Warburg, que ayudarán a develar las correspondencias que se pueden trazar entre imágenes que han sido producidas en diferentes contextos históricos y geográficos. El objetivo será mostrar cómo cierta manera de poner en relación los fragmentos –a la que subyace una concepción de la temporalidad alternativa a la del progreso o a la de la fatalidad- posibilitará allanar el camino para dar un paso desde las alegorías fragmentarias y nostálgicas que traslucen en estas representaciones, hasta un montaje dialéctico que ponga en relación estos fragmentos y que nos permita encontrar correspondencias productivas entre las diferentes épocas de la violencia en Colombia.



Montaje y memoria en Aby Warburg

Para preguntarse acerca de las relaciones que hay entre la circulación de las representaciones estéticas y la memoria colectiva, 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 (Warburg, citado en Gombrich, 1992, p. 233).

Acudiendo a una metáfora en la que relacionan las imágenes con cargas energéticas, Warburg afirma que las imágenes 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.

Esto implica que el comportamiento de los sujetos históricos, y de las comunidades en general, no es el de una recepción neutral y desinteresada, sino el de una confrontación

moral y vital con las energías fijadas en las imágenes. Desde esta perspectiva, el problema histórico es, al mismo tiempo, un problema ético⁵. Las imágenes son manifestaciones de actitudes morales y de fuerzas que se oponen en una sociedad, y por esta razón, con el adecuado acercamiento analítico, de su estudio se puede extraer valiosa información de los modos como diferentes culturas se relacionan con ellas.

Las investigaciones que Warburg realizó 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 y es el resultado de la búsqueda de un método de exposición que brindará a Warburg una visión de conjunto de las imágenes que usaba en su práctica histórica (Didi-Huberman, 2009). La forma definiti-

5 En el caso de las imágenes astrológicas, Warburg encontró un claro ejemplo de esta oscilación polar en los significados que se atribuyen a los astros y a los dioses planetarios/olímpicos dependiendo de los contextos de recepción. En la astrología/astronomía se unen la lógica y la magia, en una polaridad dinámica que va del "complejo monstruoso al signo ordenador" (Warburg, citado por Gombrich, 1992, p. 236). Corresponde al individuo que entra en contacto con esa herencia pagana decidir si sucumbe a las asociaciones primitivas que convirtieron estos símbolos en demonios que rigen la vida humana, o si por el contrario los transforma en un asunto de orientación y ordenación de sus experiencias en el mundo (Gombrich, 1992). Desde una perspectiva Aristotélica diríamos que es central la virtud con la que se forja el carácter del agente que se enfrenta con las representaciones que vienen de otros tiempos y lugares. Warburg hace énfasis en la virtud de la *Sophrosyne*, (Gombrich, 1992). De acuerdo con el estagirita, esta virtud está relacionada con el dominio de los placeres y dolores, el término medio de dicha virtud es la moderación (templanza) y su exceso la intemperancia (Aristóteles, 1985, 1107b-5). Un ejemplo breve: para dar cuenta de las contradicciones y tensiones del renacimiento temprano, Warburg estudió el testamento de un burgués florentino del *quattrocento* llamado Francesco Sassetti. La investigación consistió en un análisis exhaustivo del sepulcro familiar que se mandó construir y decorar en la iglesia florentina de Santa Trinitá (Warburg, 2005). A través del análisis de la tumba puesta en relación con el testamento Warburg muestra como Sassetti intenta lograr la síntesis de elementos muy heterogéneos entre sí, que a primera vista parecen irreconciliables. Diferentes símbolos griegos, latinos flamencos e italianos "son vistos en conjunto y como polaridad orgánica de la amplia escala de vibraciones de un hombre culto del primer Renacimiento, quien en la edad en la cual él adquiere nueva consciencia de las propias potencialidades aspira a una conciliación honesta" (Warburg, 2005, p. 246).

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, Burucúa, Siracusano, Steinberg), la antropología (Serveri), la filosofía (Agamben, Didi-Huberman, Alain Michaud), entre otras.



va que tomó el Atlas consistió en la utilización de grandes pantallas de tela negra unidas a unos bastidores de 1 metro 50 por 2, sobre los cuales se podían agrupar diferentes fotografías fijándolas por medio de pequeñas pinzas fácilmente manipulables.

Los paneles que componen el Atlas consisten en un conjunto aleatorio de relaciones visuales definidos por ciertos motivos sobrevivientes 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; 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 anacrónicas organizadas en cadenas seriales de acuerdo a afinidades morfológicas y significantes.⁶

6 Este proceder ha sido interpretado por diversos autores contemporáneos con la metodología del montaje propuesta por Walter Benjamin. Para diferentes modos de acercarse a las afinidades metodológicas entre estos autores, ver: Didi-Huberman, 2008, 2009; Rampley, 2000; Agamben, 2010.

Montaje dialéctico en Walter Benjamin

La concepción de montaje que subyace al *Atlas Mnemosyne* de Warburg, vista no como una concatenación causal y progresiva de eventos, (a la manera de una narración tradicional), sino como un modo de yuxtaponer fragmentos para hacer visibles las discontinuidades y los inconscientes del tiempo, está relacionada con el modo como Walter Benjamin entendía que debía llevarse a cabo la construcción historiográfica. Benjamin pretendió desarrollar una práctica metodológica con la cual se pudieran destronizar las representaciones mistificadoras de la historia deudoras de la idea de progreso.

Las representaciones de la historia como progreso tienen el peligro de llevar a dos puntos de vista que son correlativos uno del otro, no aptos para un pensamiento que pretenda una transformación de las condiciones de “excepción” en las que se halla el mundo. Por el lado de los vencedores, los que en el presente se benefician de los sufrimientos del pasado, la historia se representa como un mejoramiento continuo que es necesario mantener; por el lado de los vencidos, como una catástrofe inevitable, pues “la gente se convence de que el curso actual de los acontecimientos no puede ser resistido” (Buck Morss, 2001, p. 95). El montaje para Benjamin es una metodología que debe poder “hacer estallar el continuum de la historia” (Benjamin, 2005, p. 478) y de esta manera restituir la tradición de los oprimidos (Benjamin, 2008), a través de una arqueología de las ruinas del pasado que se ocultan bajo la retórica del progreso.

Un cierto modo de acercarnos a los desechos del pasado se convierte en la clave para desenmarañar las condiciones del presente (y no tanto el futuro y sus promesas). Por eso la



cuestión histórica es para Benjamin una cuestión de forma, de la *forma* que toma la historia a la hora de reorganizar los fragmentos a través de los cuales accedemos a lo que ha sido. El montaje puede ayudar a establecer semejanzas y correspondencias entre diferentes épocas y nos lleva a preguntarnos por qué las cosas siguen igual, o no han cambiado tanto si se supone que la historia avanza hacia un futuro mejor.

Esta búsqueda de semejanzas entre épocas diferentes es tributaria de una concepción de la historia que transfigura el modo tradicional como vemos la temporalidad. En ésta, la temporalidad no avanza inexorablemente hacia un futuro mejor, ni hacia una catástrofe inevitable, sino que debe ser detenida. Es decir, el mencionado estallido del continuum de la historia se debe dar por medio de una detención que está relacionada con las características estructurales de la imagen. De allí viene el desarrollo de su concepto de imagen dialéctica.

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, p. 478)

El Shock visual que una imagen puede provocar está relacionado con la posibilidad de hacer un pare en la mistificada representación

lineal y continua de la historia, un alto que se cristaliza en una “constelación cargada de tensiones” en el cual los elementos históricos no aparecen de manera sucesiva y causal sino en una oposición tensionante de la que eventualmente podrían surgir chispazos iluminadores.

El recurso a la imagen está relacionado con sus posibilidades estructurales, al tiempo que con sus debilidades -su fragilidad y las dificultades que plantea su interpretación-. Como señala Didi-Huberman (2008), por un lado está su poder de colisión, porque en la presentación inmediata que la imagen nos da, los tiempos y los objetos históricos -aun si son opuestos- pueden ponerse en contacto y ser chocados entre sí “y disgregados por ese mismo contacto”(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” (2008, p. 168).

El poder del relampagueo da cuenta de una posibilidad, pero también de la fragilidad de esta posibilidad. Una vez hechas visibles, las cosas son condenadas a sumergirse en la oscuridad de su desaparición. El historiador se hace dueño del recuerdo pero sólo tal y como relumbra en el instante de un peligro (Benjamin, 2008). A esto se deben las metáforas del rayo, el relámpago, el fulgor, el incendio a las que Benjamin constantemente acude. Son metáforas que remiten a la luz que permite hacer algo visible, pero que lo hacen de manera súbita y momentánea: “los objetos del conocimiento histórico son objetos *pasados*; son también, y por idéntica razón, objetos que *pasan*” (Didi-Huberman, 2008, p. 169)

La aparición de la imagen en el presente histórico muestra de forma fundamental cómo se da la relación posible en el ahora, con el tiempo pasado y el tiempo futuro:



No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que 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, p. 465)

El potencial que tiene la imagen dialéctica de condensar en una constelación cargada de tensiones entre los diferentes tiempos que la habitan posibilitando una lectura crítica en un ahora de la cognoscibilidad. Esta súbita unión temporal está caracterizada por un doble régimen: por un lapsus en el continuum temporal, pero también por la posibilidad de una legibilidad. Por un lado, está la cesura, un pare en el continuum del devenir temporal; por el otro, el reposo mismo posibilita la emergencia de un contra-ritmo de tiempos heterogéneos que efectivamente puede ser presentado de manera reconstructiva en un montaje interpretativo que posibilite su legibilidad (Didi Huberman, 2008).

Vemos así que el método histórico de Benjamin implica un doble movimiento a la vez destructivo y reconstructivo. Por un lado, la imagen aparece como una cesura que hace estallar el continuum de la historia y de esta manera posibilita la desmitificación de sus presentaciones tradicionales; y por otro lado, ella misma señala la posibilidad de volver a montar los fragmentos que resulten de este estallido en una construcción de sentido capaz de darles legibilidad.

De esta manera entendemos que la operación histórica que posibilita la imagen dialéctica debe producir un encuentro de diversas temporalidades, una virtual correspondencia entre diferentes momentos históricos, que supone la percepción inconsciente de una afinidad capaz de generar la penetración dialéctica entre dos épocas distintas. Del mismo modo, el Atlas de Warburg pretende, por medio del establecimiento de relaciones de afinidades morfológicas, temáticas, ocasionar *shocks* que desencadenen en asociaciones entre diferentes épocas. Si bien las conclusiones de Warburg se limitan a la ampliación de las fronteras disciplinares de la historia del arte, estas afinidades de procedimiento con Benjamin autorizan de alguna manera 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.

Algunos posibles montajes de la violencia en Colombia

Teniendo en cuenta esta metodología brevemente esbozada, se hablará a continuación de la posibilidad de construir algunos montajes con ocasión de la producción de imágenes acerca de las violencias en Colombia. Debe aclararse de antemano que este proceso está en construcción y de alguna manera, dada la naturaleza provisoria del método mismo, siempre lo estará (dan cuenta de ello, en el caso de Warburg, las pinzas que permiten reorganizar el material de modo incesante; en el de Benjamin, el hecho de que cada montaje -o imagen dialéctica que surge de cada montaje- solo pueda ser legible en un presente en el que se lo pueda reconocer).



Con inspiración en algunos estudios que buscan formas expresivas de representación de las masacres⁷, se ha querido hacer un inventario, todavía poco exhaustivo, de algunas formas de representar la violencia en Colombia.

En muchas de las representaciones de los primeros años de producción artística acerca de la violencia, se pueden hallar las características y fórmulas expresivas comunes a las que estos autores hacen referencia (el lapsus en el lenguaje, la metáfora cinegética, combinaciones de topos míticos y del martirio cristiano, así como la metáfora infernal):

En el curso de nuestras investigaciones sobre las representaciones de masacres y genocidios, hemos identificado algunas de esas fórmulas y características comunes. Un rasgo repetido frecuentemente es la dificultad de la narración, provocada por el quiebre de la cadena de causas y efectos y el derrumbe de la continuidad histórica. En segundo lugar, observamos la utilización de una metáfora cinegética, por la cual la matanza es descrita como una escena de caza, de modo que aparece también la posibilidad de una animalización oscilante de víctimas y perpetradores. En tercer lugar, puede comprobarse también la utilización de las fórmulas típicas de la representación de las matanzas míticas para describir masacres contemporáneas, en muchas ocasiones mediante una combinación del *topos* mítico y del martirio cristiano. En cuarto lugar, aparece también con sorprendente frecuencia la utilización de la metáfora infernal para representar masacres y genocidios". (Burucúa & Kwiatkowski, 2010, pp. 150 - 151)

7 Algunos estudiosos latinoamericanos han realizado investigaciones muy interesantes con el método de Warburg, en las que se proponen, por ejemplo, buscar las formulas expresivas (*pathosformel*) con las que se han representado las masacres a lo largo de la historia de la civilización Euroatlántica (Burucúa, 2006; Burucúa & Kwiatkowski, 2010).

Tal vez, en este sentido los hallazgos estén más cercanos al estudio de Burucúa sobre la imposibilidad de representar la Shoah. En este estudio Burucúa muestra cómo a partir de la Shoah las fórmulas tradicionales de representación de masacres y genocidios empezaron a "estallar". Llega a la conclusión de que la Shoah es imposible de representar, pero en dicha imposibilidad reside el reto –y el deber– de los artistas de seguirlo intentando. Lleva a cabo un interesante inventario de esta nueva producción de fórmulas que sigue a la Shoah, a partir del cual se pueden trazar algunos parangones con ciertas recurrencias que es posible hallar en las representaciones de las violencias en Colombia: este es el caso de las siluetas, de las tumbas vacías, de los vestigios dejados por las víctimas, las representaciones hechas por las mismas víctimas, fotografías e ilustraciones hechos por los perpetradores, etc (Burucúa, 2006).

Con el fin de lograr una presentación de la historia que no sea lineal o progresiva, este trabajo se ha decantado por seguir la metodología desde el punto de vista de buscar correspondencias⁸ entre diferentes contextos de producción de imágenes, tanto desde el punto de vista del régimen de circulación (artística, informativa, cultural popular, espectáculo, etc.), como desde el punto de vista de diferentes épocas aparentemente inconexas entre sí.

Se han encontrado algunas fórmulas expresivas recurrentes producidas en diferentes contextos de circulación. Algunas

8 En el universo conceptual benjaminiano las correspondencias están vinculadas con el concepto de semejanza y de memoria involuntaria. Hacen referencia a las cadenas de asociaciones entre diferentes fenómenos particulares que de manera "fulgurante" deben hacer surgir las imágenes dialécticas –construidas por medio de montajes–. Este concepto está relacionado tanto con las correspondencias baudelerianas como con la memoria involuntaria de Proust (Benjamin, 2007a). Además tiene una relación con el concepto de semejanza, en el que Benjamín deja claro que la relación entre dos particulares no obedece a la identidad o a una semejanza meramente sensible, cada particular mantiene su naturaleza singular y diferente (Benjamin, 2005).



de estas fórmulas, que podrían organizarse de manera productiva con investigaciones más profundas, son por ejemplo: la cuestión de la refiguración y transfiguración de los símbolos patrios e imágenes idiosincráticas que identifican a los colombianos, las tumbas vacías y los cuerpos sin tumbas, el desplazamiento que la violencia provoca, y, por último, uno sobre el que se quiere profundizar en este trabajo, los cuerpos desmembrados y transfigurados por las prácticas de escenificaciones de las diferentes violencias en Colombia.

De la alegoría neo-barroca al montaje dialéctico

Quisiera centrarme en un motivo iconográfico específico del espacio de las representaciones de la transfiguración y reconfiguración de la corporalidad. Es el motivo de la lengua, que me parece bastante expresiva de las cuestiones sobre la violencia. En especial porque un modo mediante el cual podría caracterizarse la violencia es su relación con el discurso. En términos generales podría decirse que la violencia interrumpe el discurso, lo cercena. Además porque el discurso aparece como un peligro para la violencia misma. La violencia silencia porque entiende que el discurso es un arma para destronarla, la violencia mantiene su hegemonía apaciguando la palabra, domesticándola; en un régimen de violencia el lenguaje se convierte en palabra administrada.

En la iconografía de la violencia en Colombia encontramos una sugerente imagen que puede servirnos de excusa para movilizar estas reflexiones. La imagen a la que me refiero es una fotografía tomada del libro *La violencia en Colombia. Historia de un proceso social* (Guzmán et al. 2005, p. 228). La fotografía en cuestión da un testimonio visual de una de las prácticas

de la violencia bipartidista de los años 40 y 50, denominada *corte de corbata*. En esta práctica, “la lengua era retrotraída y exhibida a través de un agujero que se perforaba por debajo del mentón, a la manera de otra boca. Este corte fue utilizado por los matones conservadores a sueldo quienes eran conocidos como “pájaros”” (Uribe, 2006, pp.71-72).

Partiendo de esta imagen, podemos mostrar la posibilidad de un montaje que establezca relaciones de semejanza entre diferentes épocas de la violencia en Colombia, con el ánimo de construir una reflexión crítica acerca de la recurrencia de este motivo y las relaciones que hay entre violencia, memoria y silencio. Para mostrar la posibilidad de este montaje, en primer lugar se vinculará el motivo de la lengua con un universo iconográfico más amplio que es el de la trasfiguración de la corporalidad. En segundo lugar, se mostrará cómo algunos autores han relacionado este universo iconográfico con una de las prácticas artísticas características del barroco, la alegoría, que es, de acuerdo con Benjamin, esencialmente melancólica y fragmentaria. De esta manera, de la mano del artista José Alejandro Restrepo, se sugerirá la posibilidad de construir el mencionado montaje, recolectando y reorganizando estos fragmentos melancólicos, en una yuxtaposición dialéctica que les dé legibilidad crítica.

La iconografía del cuerpo roto

El motivo de la lengua hace parte de una iconografía más amplia que está relacionada con la reconfiguraciones de la corporalidad características de muchas de las prácticas de la violencia en Colombia. Esta iconografía ha sido estudiada por algunos investigadores de las relaciones entre arte y violencias, o en general, arte e imagen.





Meme redes sociales. Fuente: <http://m.memegen.com/yc8noa.jpg>

Para caracterizar este universo iconográfico se ha usado la categoría de Neo barroco⁹. Es el caso, por ejemplo, de la teórica de arte mexicana Ileana Diéguez (2013)¹⁰ y el artista colombiano José Alejandro Restrepo (2006), quienes han acudido a ella para dar cuenta de ciertas prácticas violentas y sus manifestaciones en la producción artística y de imágenes en general. En los mencionados autores se destacan dos puntos específicos que es-

tán relacionados estrechamente entre sí. En primer lugar, lo teatral y performativo de las prácticas violentas, para lo que ambos han acudido a estudios de las antropólogas colombianas Elsa Blair (2005) y María Victoria Uribe (2006), quienes caracterizan algunas de las prácticas de violencia como puestas en escena del exceso. En segundo lugar, la fragmentación alegórica del cuerpo, que es un corolario de las mencionadas escenificaciones, puesto que éstas son perpetradas por medio del desmembramiento emblemático o por trasfiguraciones de la disposición convencional del cuerpo¹¹.

9 Numerosos estudios han acudido a la categoría neobarroco para caracterizar prácticas contemporáneas, tanto estéticas, como culturales y sociales en general. Con dicha categoría se ha querido englobar una serie de fenómenos de la cultura, desde la sobre exposición del material visual, hasta la naturaleza fragmentaria de las prácticas artísticas. Diéguez (2013), se refiere por ejemplo a Javier Panera, Angela Ndalani, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Ramón Mujica y por su puesto a Omar Calabrese. En este registro también podríamos mencionar a Giorgio Agamben, cuya arqueología de la teología política concluye en lo que él llama un desplazamiento de la gloria del barroco al espectáculo contemporáneo (2008), movimiento en el que caracteriza a la opinión pública como una nueva forma de exclamación.

10 Ileana Diéguez ha aplicado esta categoría al contexto mexicano, pero ha encontrado correspondencias en las prácticas violentas y en sus manifestaciones iconográficas en países como Perú y Colombia.

11 De este paso de lo teatral a lo iconográfico encontramos resonancias Warburgianas, quien -como lo ha puesto de manifiesto Michaud (2007)- establece una relación entre las artes de superficie (pintura, grabado, escultura) y las artes teatrales. Para esto Warburg sigue la intuición de Burkhardt sobre la naturaleza de las festividades del renacimiento, acerca de que éstas constituyen una mediación entre la vida y el arte. Warburg asume que aquellas festividades ponen ante los ojos de los artistas los personajes de la antigüedad en tanto seres vivos y en movimiento. De esta manera asume el dispositivo teatral como una mediación o como un paso



Es posible reconocer, en el caso colombiano, una violencia barroca por los signos en que ésta se manifiesta. En las múltiples épocas de violencia que se han dado en Colombia, la exposición y representación del cuerpo se ha visto transfigurada por múltiples prácticas de desmembramiento y transfiguración de la corporalidad. Estas representaciones del cuerpo roto pueden ser halladas en imágenes que circulan en múltiples tipos de contextos: imágenes mediáticas, informativas, de archivo, de espectáculo, artísticas, etc., y en ellas se pueden encontrar las manifestaciones de esta teatralidad y de esta fragmentación de la corporalidad. Lo que interesa no es sólo la manifestación de este exceso en contextos ajenos al arte, en las prácticas violentas mismas, sino también el modo como toda esta producción de imágenes provenientes de diferentes contextos hace manifiestas dichas prácticas. Interesa la forma como es posible re-disponer, organizar y yuxtaponer en contrastes dialécticos éste material, a la manera de un montaje.

La teatralidad de dichas prácticas aparece en el momento en que lo que se muestra y se dispone, se escenifica para su exposición pública como una cadena de sucesos violentos, “casi a la manera de un epílogo didáctico” (Diéguez, 2013, p. 77). Estos rituales tienen el propósito de hacer hablar los cuerpos para comunicar mensajes punitivos. El cuerpo es redistribuido y transfigurado, implicando esto la puesta en escena de otro orden, otra anatomía. Estas escenificaciones no pueden ser entendidas como actos arbitrarios o caprichosos, sino como desarreglos meditados y razonados:

previo a la constitución de las imágenes. Por esta razón los análisis del ritual de la serpiente (Warburg, 2010) y los estudios sobre el “*intermizzi* florentino de 1589” (Warburg, 2005, p. 291) fueron tan importantes para la formulación de su método y de su concepción acerca del renacimiento.

Estos cuerpos son dispuestos y expuestos de tal manera que sean visibles. Que los espectadores sepan y sobre todo vean (y lean) por sus propios ojos. El objetivo didáctico pasa por el ritual del dolor. [...] El terror se convierte en una fuerza aleccionadora de larga duración. (Restrepo, 2006, p. 20)¹²

Estos desmembramientos con los que los diferentes actores armados han escenificado el exceso de sus prácticas violentas, han sido relacionados por Diéguez (2013) y por Restrepo (2006), con la fragmentación alegórica del barroco, caracterizándolos como un desmembramiento emblemático. En este caso, ambos autores acuden al estudio sobre el drama barroco (*Trauerspiel*) hecho por Walter Benjamin (2006).

En este texto, Benjamin habla de la alegoría como la expresión más característica del barroco. Benjamin analizó esta categoría en el contexto de un estudio por unos dramas barrocos (también llamados *Trauerspiel*) caídos en el olvido, que se caracterizaban por el uso que daban a la alegoría de la calavera y el cadáver para dar cuenta de una *physis* rota y en

12 En los estudios sobre la violencia en Colombia, antropólogos como Elsa Blair (2005) y María Victoria Uribe (2006) han utilizado el dispositivo teatral como herramienta teórica para dar cuenta de estas escenificaciones que transfiguran la corporalidad. Blair ha caracterizado esta puesta en escena como “teatralidades del exceso” (Blair, 2005, p. 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 de diferentes medios o herramientas; c) la ritualización, a través de las diferentes formas rituales empleadas en la sociedad para tramitar los duelos (Blair, 2005). Por su parte, María Victoria Uribe distingue una secuencia de acciones que divide en tres fases: una fase preliminar: 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 (2006). La fase final es aquella 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” (2006, 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.



estado de descomposición, que solo podría ser redimida en la afirmación del espíritu y la eternidad del alma. Dicha redención no se dio nunca porque la estrategia de alegorización era la de usar fragmentos arrancados de su contexto originario para atribuirles significados arbitrarios, los alegoristas del barroco revisitaron sus figuras con una ambigüedad que impidió, en la mayoría de los casos, hacer la redención de la *physis* en espíritu. Para Benjamin, estas alegorías lejos de apoyar algún tipo de redención espiritual se convirtieron más bien en síntomas de la descomposición social e histórica de la época.

Tanto para Diéguez (en el caso de la violencia mexicana) como para Restrepo (en el caso de la colombiana), en este estudio sobre la alegoría barroca encontramos información relevante para pensar hoy la diseminación y significación de los fragmentos corporales (Diéguez, 2013). Las escenificaciones que resultan de las prácticas excesivas de las diferentes violencias de Colombia son próximas al mundo representado en el *Trauerspiel* (Benjamin, 2006). El cuerpo ya no solo se expone, no sólo se pone en escena, sino que se trocea y se pone en juego hasta desgastarlo. Tales dinámicas de despedazamiento configuraron los escenarios barrocos, “como hoy configuran los escenarios cotidianos de la violencia neobarroca a lo largo del continente americano” (Diéguez, 2013, p. 86).

Restrepo (2006) recalca que durante el barroco, los cuerpos y la violencia sobre éstos funcionaban como alegoría. “El cuerpo humano completo no puede formar un ícono simbólico, pero las partes del cuerpo independientes se prestan bien para ello” (2006, pp. 22-23). En determinados casos, como en el desmembramiento, el cuerpo puede adquirir funciones de “heráldica”, como un sistema de comunicación ideográfico, directo y codifi-

cado, de fácil e inmediata interpretación. Representaciones de estas transfiguraciones de la corporalidad fueron usadas como poderosas estrategias político - estéticas durante la contrarreforma¹³.

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 50 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 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*)”. (Restrepo, 2006, p. 19)

13 A partir del concilio de Trento (1545-1563) la iglesia católica canaliza sus estrategias de seducción en la representación sensuosa de los cuerpos. En contra del ascetismo protestante, aparece una respuesta político-estética y una normatividad sobre el uso legítimo e ilegítimo de las imágenes. “Es preciso instruir a los fieles sobre cómo venerar los santos cuerpos de los santos mártires” (Restrepo, 2006, p.26). En el territorio latinoamericano, el Barroco tuvo diferentes manifestaciones en relación con el barroco europeo. Durante la época de la contrarreforma, los mandatos del concilio de Trento tuvieron sus exigencias propias en estas tierras, en el nuevo mundo no debían luchar contra los alegatos de idolatría del ascetismo protestante, porque al tiempo que justificaban el uso de sus imágenes como legítimas, debían justificar también el hecho de que las imágenes de los indios no lo eran. Por esta razón la campaña de tácticas de evangelización por medio de imágenes legítimas estuvo acompañada de campañas para la proscripción de las idolatrías”. Teniendo en cuenta estas características del barroco, y en especial en relación con las tácticas de la contrarreforma, Restrepo ha extendido este análisis para buscar correspondencias de las imágenes de la violencia con las representaciones de los cuerpos martirizados en el barroco neogranadino (2006), en especial estas representaciones en las que la corporalidad se veía transfigurada para efectuar lecciones en el espectador, representaciones de mártires héroes de la fe, cuyas vidas ejemplares deben mostrar que en su cuerpo han sufrido todo tipo de torturas y vejaciones para defender su creencia en el dogma cristiano. Es así como es posible trazar *correspondencias* desde el barroco hasta nuestros días de la sociedad del espectáculo en relación con triunfo de la imagen y el protagonismo del cuerpo con su poder de seducción de masas. “El mensaje de los cuerpos destrozados es público e inequívoco como una escritura, y como una escritura está hecho de signos reconocibles socialmente” (Restrepo, 2006, p. 28).



A esto deben sumarse las prácticas espectaculares de las masacres contemporáneas perpetradas por los paramilitares; por ejemplo, el caso de la masacre de El Salado, en la que hubo parranda vallenata con toque de tambora, sorteo para escoger los muertos, empalamiento de una mujer embarazada y partido de fútbol con las cabezas de las víctimas. También deben sumarse las prácticas de descuartizamiento que ha hallado María Victoria Uribe en procesos de 1885¹⁴, previos a la guerra de los mil días.

Hacia el montaje dialéctico

Este repertorio de transfiguraciones corporales, de alegorización de los fragmentos del cuerpo en tanto mensajes aleccionadores, han motivado a Restrepo (2006) a guiarse con un modelo metodológico para reconstruir una suerte de *cadáver exquisito*. Un método que más allá de la heráldica convencional y de las formaciones alegóricas del barroco, le permita establecer un análisis y una organización performativa de las partes del cuerpo. En su libro *Cuerpo gramatical* (2006), así como en algunas de sus video instalaciones y curadurías, el

artista procede poniendo en relación imágenes, fragmentos y citas en forma de constelación alrededor de diferentes partes del cuerpo, objeto de violencias sin con ello buscar establecer algún tipo de homogeneidad de tiempo e historia. Lleva a cabo un “cadáver exquisito”, pero no en el sentido surrealista de un encuentro casual de las partes¹⁵, sino de una práctica más cercana al método de Warburg para su libro *Mnemosyne*: una suerte de atlas iconológico de conexiones y colisiones, vecindades e intervalos, es decir, un montaje.

Restrepo, de esta manera, da el paso necesario de la alegoría al montaje, hace productivos ese montón de fragmentos alegóricos del cuerpo, transformándolos y yuxtaponiéndolos entre ellos y otros materiales significativos, en una presentación alternativa de la historia. Podría decirse que Restrepo realiza el necesario paso de la imagen alegórica, que es melancólica, a la imagen dialéctica, que se construye por medio de un montaje que no puede serlo (Pensky, 1993)¹⁶. Esto es lo mis-

14 Se habla de diferentes épocas de la violencia y hay problemas para su periodización, que por supuesto están mediados por intereses políticos e ideológicos de todo tipo. Unos empiezan con el llamado Bogotazo, otros con el surgimiento de las FARC, etc. Pero podríamos decir que desde la conquista hasta hoy, hemos vivido una manifestación más o menos continua de fenómenos de violencia, que puede ser tematizada a partir de la tesis benjaminiana que entiende la violencia como un ciclo mítico que alterna de manera interminable violencias fundadoras y violencias conservadoras de derecho (Benjamín, 2007b). En ese sentido, desde el gran acto violento fundacional del estado colombiano, podríamos decir que ha habido una sucesión de enfrentamientos entre violencias que quieren fundar un nuevo derecho y violencias “legales” que buscan mantenerlo. Por ejemplo, sobre estas correspondencias entre diversas “épocas” de violencia, María Victoria Uribe proporciona una cita del *Proceso seguido por el Consejo Verbal de Guerra contra Gaitán Obeso y Acevedo*, cabecillas de la rebelión de 1885. En él aparecen descritos los procedimientos de mutilación característicos de las masacres del siglo XX. Estas descripciones, recalca la antropóloga, podrían corresponder a cualquiera de los expedientes judiciales de la época de La Violencia o al relato de una masacre ejecutada por paramilitares durante la década de 1990 (Uribe, 2006).

15 Los montajes surrealistas tuvieron una influencia determinante en la concepción benjaminiana del montaje como procedimiento metodológico del materialismo dialéctico. Benjamin utiliza el montaje no sólo para construir imágenes oníricas, sino también imágenes con potencial crítico y de instrucción política (Buck Morss, 1981).

16 Susan Buck Morss ha destacado que al concebir el proyecto de los pasajes, Benjamin sin duda estaba reviviendo conscientemente técnicas alegóricas. De acuerdo con la autora: “Las imágenes dialécticas son una forma moderna de la emblemática. Pero mientras que los dramas barrocos eran reflexiones melancólicas sobre la inevitabilidad de la decadencia y la desintegración, en el *Pasagen-Werk* la devaluación de la nueva naturaleza y su estatuto como ruina deben ser políticamente instructivos [...] la fragilidad del orden social nos dice que ésta catástrofe es necesaria. La desintegración de los monumentos que fueron construidos para significar la inmortalidad de la civilización se transforman en cambio en prueba de su transitoriedad y lo fugaz del poder temporal no debe provocar tristeza, debe más bien informar la práctica política [...] La importancia de esta práctica fue la razón de la distancia crítica que Benjamin adoptara respecto de la alegoría barroca” (Buck Morss, 2001, pp. 189-193). En palabras de Max Pensky, los resultados de la investigación acerca de la importancia del concepto de imagen dialéctica en la obra de Benjamin enfatizan la necesidad de distinguir claramente entre la imagen alegórica, que es melancólica, y la imagen dialéctica 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 contras-



mo que dar el paso del momento destructivo al momento constructivo en la concepción benjaminiana del materialismo histórico.

Con base en esta idea, extendiéndola a otros contextos de producción de imágenes, se abre la posibilidad de elaborar un montaje en el que se relacione el motivo iconográfico de la lengua, que a mi juicio puede remitir a las relaciones entre lo que dicen las palabras que no muestran las imágenes y lo que muestran las imágenes que no pueden decir las palabras¹⁷; una alusión a los múltiples silencios que ocasiona la violencia y las palabras cínicas de las que está poblada la memoria del conflicto armado en Colombia. En él podemos encontrar desde mártires del barroco neogranadino (como es el caso San Juan Nepomuceno: Figs. 1-4)¹⁸,

tándola con ésta" (Pensky, 1993, pp. 211-212).

17 Este montaje entre palabras e imágenes puede ser una excusa para, cómo dice Warburg, "restablecer la natural correspondencia" (2005, p. 149) entre estas formas significantes. Sobre este problema, Ver: Siracusano, 2005; Didi-Huberman, 2004; Chartier, 1996; Foucault, 1997. También es necesario poner de presente que para Benjamín una de las principales consecuencias de este ciclo mítico de la violencia que es configurado bajo el imperio del derecho, es que la palabra se convierte en un instrumento de administración de la vida, de esta manera es privada de todas sus potencialidades y es reducida a ser "sierva de la violencia del derecho" (Galende, 2009, p. 74)

18 En la tradición martirológica encontramos un interesante antecedente en el que la mutilación de la lengua se usa como un mensaje acerca de la importancia del silencio. San Juan Nepomuceno es el santo patrono del secreto de confesión, y según cuenta la tradición se automutiló la lengua al ser presionado para que diera cuenta de una información que se le había confiado por medio de la confesión. En la iconografía cristiana, Nepomuceno es representado con su lengua en la mano o llevándose un dedo a la boca. En Colombia hay algunas representaciones de este santo, que dan cuenta de que fue importante durante el periodo barroco en la nueva granada. Encontramos una escultura de este santo en el museo de arte colonial de Bogotá realizada por un anónimo perteneciente a la escuela quiteña. En la representación el santo se encuentra tomando delicadamente su lengua con su mano derecha y mirando piadosamente al cielo. Este parecía ser un santo popular en la época de la Nueva Granada, lo atestigua así el hecho de que hay registro de bastantes personas con su nombre, incluso uno de los firmantes del acta de la independencia se llamaba Nepomuceno Rodríguez Lago. También era un santo importante en la iconografía local. El indicio de que era ampliamente representado por los pintores neogranadinos nos lo da el hecho de que fue pintado "muchas veces" por el pintor Joaquín Rodríguez, también conocido como el pintor de los virreyes y como representante del estilo rococó en la Nueva Granada. En Borja (2002) aparece relacionado como uno de los santos más representados en la nueva granada. Así mismo, su historia, al ser ampliamente conocida por el público servía para encausar el discurso sobre la mortificación de los sentidos: "La historia de San Juan Nepomuceno, a quien le fue cortada la lengua por no querer revelar un secreto de confesión, sostiene como atributo

hasta manifestaciones del arte contemporáneo (Figs 7-8)¹⁹. Pasando por fotografías de las prácticas violentas de los 10's (Fig. 6)²⁰, de los 50's (Fig. 5)²¹, de los 70's²², de los 90's (imágenes de tabloides sobre paramilitares y sus prácticas –Fig. 9–; imágenes de manifestaciones artísticas, pinturas, instalaciones y registros de performance –Figs. 7-8–; así como lar-

su lengua en la mano derecha, con lo cual apercibía al creyente sobre el valor del silencio" (2002, p. 152).

19 El artista contemporáneo Roseberg Sandoval ha llevado a cabo dos performances en los que usa la lengua como motivo central. El primero, titulado síntoma (Fig. 8), se trata de unos textos que el artista escribió sobre las paredes de un museo en Guayaquil en 1984. Los textos fueron elaborados con 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). En el segundo (Fig. 7), el artista ha explorado acercamientos alegóricos a los cortes de la violencia en Colombia. El nombre del performance es *Caudillo con lengua* (2000-2007), es una acción realizada en una morgue, registrada en fotografía y video, en la cual el artista posa vestido de negro con la "lengua de un cadáver humano anónimo" enganchada a su cuello. En esta acción se configura una evidente alusión al llamado corte de corbata en el cual la lengua era retrotraída y mostrada a través de un agujero por debajo del mentón (Diéguez, 2013).

20 Es el caso de una caricatura de Ricardo Rendón. El título de este dibujo y el año en que se produce son inquietantes: Corte de franela, 1916. El corte de franela se popularizó en el periodo de la Violencia (décadas de 1940 y 1950) entre los partidos liberal y conservador en Colombia: consistía en degollar a la víctima con un corte alrededor de cuello que simulaba la forma del cuello de una franela o camiseta. Una referencia de cuatro décadas antes de la época citada sobre esta forma de crimen, implica que este escabroso tipo de homicidio tiene un pasado más remoto del que suponemos. A finales de la década de 1910 los llanos orientales colombianos se hallaban en una situación compleja; repetidas rebeliones se dieron en Arauca para proclamarla como república independiente. Orocué podría ser una región relativamente inaccesible al centro, pero era posible que la situación circundante la permeara (Ordóñez, 2009).

21 Fotografía que alude al procedimiento corte de corbata. Esta fotografía da un testimonio visual de una de las prácticas de la violencia bipartidista de los años 40 y 50, denominada *corte de corbata*. En esta práctica la lengua era retrotraída a manera de otra boca. La relación de la boca con el cuerpo no es ambigua, pero si la boca se aísla del cuerpo y se construyen entidades parecidas a la boca, se crea una gran ambigüedad que se convierte en un potente símbolo. Esto se debe a que el procedimiento establece una analogía clasificatoria con otros orificios corporales. Este corte fue utilizado por los matones conservadores a sueldo quienes eran conocidos como "pájaros" (Uribe, 2006).

22 Imágenes de los grabadores colombianos que en estos años convirtieron el desmembramiento en una técnica compositiva. Por ejemplo, artistas como Umberto Giannardi y Juan Antonio Roda.



gometrajes y cortometrajes - Figs. 10²³ y 14²⁴-), y el modo como estas prácticas se han manifestado a través de imágenes de espectáculo, publicitarias, e informativas, en otras latitudes (Figs. 11-13²⁵). Además los retornos de estas y otras prácticas de la violencia, del pasado que se reprime y sigue manifestándose, que se expresan en las imágenes que circulan por internet, en redes sociales, en las que los métodos de los paramilitares son ejemplo de la conducta que debe tenerse frente a determinados tipos de enemigos sociales²⁶.

La recurrencia de estas imágenes de la lengua cercenada o reconfigurada debería entonces ponernos a pensar sobre cuáles serán los motivos de estos retornos. No tanto para afirmar perplejos que el tiempo es un círculo mítico, sino para buscar razones que lo expliquen, solo de esta manera es posible

construir alternativas, destruir estos retornos y suspender estos tiempos cíclicos. En especial para construir alternativas a las configuraciones en las que la historia aparece como un progreso que muestra todas estas épocas de violencia como una prueba superada que justifican las supuestas bondades de la modernización y la prosperidad del presente. Más bien debemos preguntarnos por qué las condiciones de modernización de la sociedad actual no han podido erradicar este tipo de prácticas. Como bien lo señala la antropóloga María Victoria Uribe:

Independientemente de cual sea el contexto histórico que las circunda, poco parecen incidir las condiciones de modernización y urbanización que transformaron al país a lo largo del siglo XX. La persistencia de tales prácticas es la que da lugar a pensar que las masacres son síntomas de un antagonismo social que no ha encontrado canales de expresión dentro del pacto simbólico, por lo cual sus contenidos se resisten a la simbolización (Uribe, 2006, pp. 60-61).

23 Fotograma del cortometraje *La cerca* de Mendoza (2004), una producción acerca de las relaciones entre un hijo y un padre cargado de múltiples referencias a la época de la violencia. Mientras sale la imagen de la figura 10, se da el siguiente diálogo: -El hijo: y si se acordó de echarle un padre nuestro a mi mamá hoy, o solo 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?. - 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).

24 Fotograma del Documental *Impunity*, una alusión a las palabras cínicas con las que los paramilitares responden a sus víctimas en las audiencias de versiones libres. En este fotograma en particular el paramilitar le está respondiendo a una víctima diciéndole que ese crimen no es suyo (Morris, H & Lozano, J, 2010).

25 La potencia de ese motivo iconográfico está atestiguada por su presencia en la cultura popular norteamericana. En Estados Unidos y en México se conoce a esta práctica 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 este era un método utilizado por Pablo Escobar. La penetración de dicha práctica en la cultura popular estadounidense es tal, que ha aparecido referenciada por los personajes de un buen número de series televisivas (Fig. 11). Además se ha convertido en un diseño de tatuaje y de maquillaje (Figs. 12 y 13).

26 En la figura 15 encontramos un "meme" que circula en las redes sociales, aparece la foto de Carlos Castaño y se lee un letrero que dice: "Simple y sencillo, balazo y pal' río".



Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2010). *Ninfas*. Valencia, España: Pretextos.
- Agamben, G. (2008). *Homo sacer II. El poder y la gloria*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Aristóteles. (1985). *Ética Nicomáquea/Ética Eufemia*. Madrid, España: Gredos.
- Assmann, J. (1995). Collective Memory and cultural identity. *New German Critique*. (65), 125-133.
- Baudrillard, J. (2008). *Cultura y simulacro*. Barcelona, España: Kairós.
- Benjamín, W. (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid, España: Akal.
- Benjamín, W. (2006). "El origen del "Trauerspiel" alemán". En: *Obras I*, 1, (pp. 217-459), Madrid, España: Abada.
- Benjamín, W. (2007a). "Hacia la imagen de Proust". En *Obras*, II, 1 (pp. 317-330), Madrid, España: Abada.
- Benjamín, W. (2007b). "Hacia la crítica de la violencia" En *Obras*, II, 1 (pp. 183-206), Madrid, España: Abada.
- Benjamín, W. (2008) "Sobre el concepto de historia". En Benjamin, W. (2008) *Obras Libro 1 Volumen 2* (pp. 303-318), Madrid, España: Abada.
- Borja, J. (2002). *La construcción del sujeto barroco. Representaciones del cuerpo en la Nueva Granada del siglo XVII*. Bogotá, Colombia: ICANH.
- Borja, J & Restrepo, J. (2010). *Habeas corpus. Que tengas un cuerpo para exponer*. Bogotá, Colombia: Museo del Banco de la República.
- Blair, E. (2005). *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Buck Morss, S. (1981). *Origen de la dialéctica negativa*. México: Siglo XXI Editores.
- Buck Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada*. Madrid, España: La balsa de la medusa.
- Burucúa, J. (2006). *Historia y ambivalencia*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Burucúa, J & Kwiatkowski, N. (2010). "El padre las casas, De bry y la representación de las masacres americanas". *Eadem Utraque Europa. Revista de historia cultural e intelectual*, Año 6, (10/11), 147-180.
- Chartier, R. (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia, España: Pretextos.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona, España: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Foucault, M. (1997). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores.
- Galende, F. (2009). *Walter Benjamín y la destrucción*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.
- Gombrich, Et. (1992). *Aby Warburg: una biografía intelectual*. Madrid, España: Alianza.
- Guzman, G; Fals, O; & Umaña, E. (2005). *La violencia en Colombia*. Bogotá, Colombia: Taurus.
- Herzog, H. (2004). "Rosemberg Sandoval". En *Cantos Cuentos Colombianos: arte contemporáneo colombiano*. Zurich: Daros Latinoamérica.
- 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.
- Morris, H. & Lozano, J. (Directores). (2010). *Impunity* [Película]. Colombia, Suiza y Francia: Gattike, I. & Irmer, M.
- Ordóñez, L. (2009). "Corte de franela", En *Textos sobre la colección de arte del Banco de la República*. Recuperado de <http://goo.gl/IBVMwq>
- Pensky, M. (1993). *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Rampley, M. (2000). *The remembrance of the things past. On aby Warbur and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Restrepo, J. A. (2006). *Cuerpo gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Siracusano, G. (2005). *El poder de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Uribe, M.V. (2006). *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo del terror en Colombia*. Bogotá, Colombia: Editorial Norma.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo*. Madrid, España: Alianza.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid, España: Akal.

Imágenes referenciadas

- Fig. 1: Anónimo. San Juan Nepomuceno. Siglo XVII. Museo de arte Colonial - Ministerio de cultura. Tomado de: Borja & Restrepo 2010, p. 151.
- Fig. 2: Detalle. Anónimo. San Juan Nepomuceno. Siglo XVII. Museo de arte Colonial - Ministerio de cultura. Tomado de: Restrepo 2006, p.88.
- Fig. 3: Anónimo. San Juan Nepomuceno. Siglo XVIII. Museo Santa Clara - Ministerio de cultura. Tomado de <http://goo.gl/ZMxGFf>
- Fig. 4: Anónimo. San Juan Nepomuceno. Tomado de: Borja 2002, p. 74.
- Fig. 5: Fotografía del corte de corbata. Tomado de: Guzman et al, 2005.
- Fig. 6: Caricatura. Rendón, R. (1916). Corte de franela. Tomado de: Ordóñez 2009.
- Fig. 7: Registro de performance, fotografía. Sandoval, R. (2000-2007). Caudillo con lengua. Tomado de <http://goo.gl/bFV93a>
- Fig. 8: Registro de performance, fotografía. Sandoval, R. (1984). Síntoma. Tomado de: Herzog, H. 2004, p. 219.
- Fig. 9: Fotografía informativa. Tomado de: Restrepo 2006, p.86.
- Fig. 10: Fotograma de cortometraje. Tomado de Mendoza, R. (Director). (2004). *La cerca*. [Película]. Colombia: Día Fragma Fábrica de Películas. Recuperado de <http://vimeo.com/39985046>
- Fig. 11: Fotograma de serie de tv. Dunn, C. & Schuur, J. (2013). *Hannibal*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: NBC.
- Fig. 12: Maquillaje del corte de corbata. Imagen del espectáculo. Estados Unidos. Tomada de <http://goo.gl/GRLKIo>
- Fig. 13: Tatuaje del corte de corbata. Imagen del espectáculo. Estados Unidos. Tomada de <https://goo.gl/G7HHUY>
- Fig. 14: Fotograma de Documental. Morris, H. & Lozano, J. (Directores). (2010). *Impunity* [Película]. Colombia, Suiza y Francia: Gattike, I. & Irmer, M.
- Fig. 15: Meme que circula por las redes sociales. Anónimo. Tomada de <http://m.memegen.com/yc8noa.jpg>

