



Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología
ISSN: 1900-5407

Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias
Sociales, Universidad de los Andes

Urueña, Juan Felipe

**La poética del ascenso y el descenso. Un montaje de dos
variaciones en torno a imágenes de caminantes en Colombia***

Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología, núm. 33, 2018, Octubre-Diciembre, pp. 61-78
Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes

DOI: <https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.04>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81457433004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

La poética del ascenso y el descenso. Un montaje de dos variaciones en torno a imágenes de caminantes en Colombia*

Juan Felipe Urueña**

Corporación Universitaria Minuto de Dios, Colombia

<https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.04>

Cómo citar este artículo: Urueña, Juan Felipe. 2018. "La poética del ascenso y el descenso. Un montaje de dos variaciones en torno a imágenes de caminantes en Colombia". *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología* 33: 61-78. <https://doi.org/10.7440/antipoda33.2018.04>

Artículo recibido: 26 de octubre de 2017; aceptado: 08 de agosto de 2018; modificado: 22 de agosto de 2018.

Resumen: Tanto las crónicas de la conquista, pasando por los relatos de los exploradores de la colonia y temprana república, como los desplazamientos de las violencias contemporáneas, muestran una relación importante entre violencia y territorio, cuya encarnación plástica está testimoniada en una serie de imágenes que también hacen parte de la memoria sobre los hechos oprobiosos del pasado de los colombianos. En el presente artículo quiere mostrarse la posibilidad de acceder a una suerte de dimensión topográfica o espacial de la memoria a través de algunas imágenes en las que se muestra de modo patético esta relación entre territorio y violencia. Para acometer el objetivo del artículo se tratará de mostrar en qué sentido una forma compositiva como el montaje, caracterizada a partir de la práctica historiográfica de Aby Warburg, puede dar cuenta de la poética del territorio expresada en algunas imágenes de caminantes del siglo XIX y del siglo XX.

Palabras clave: *Thesaurus*: imagen; memoria; topografía. *Autor*: caminantes; montaje.

* El artículo es uno de los productos del proyecto de investigación "Reflexiones éticas sobre las narrativas de las violencias en Colombia", financiado por la Corporación Universitaria Minuto de Dios, la Universidad del Valle y la Universidad de Ibagué.

** Doctorando en Historia por la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en Filosofía por la Universidad del Rosario, Colombia. En la actualidad es Profesor e investigador de la Maestría en Ética y Problemas Morales Contemporáneos y del programa de Filosofía de la Corporación Universitaria Minuto de Dios. Coinvestigador del proyecto "Subjetividad, representación y reinserción en Colombia", financiado por FIUR-PAZ, 2016, Universidad del Rosario. Entre sus últimas publicaciones están: *Montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2017.✉ juanfuc@gmail.com

The Poetics of Ascent and Descent. A Montage of Two Variations of Images of Displacement in Colombia

Abstract: The chronicles of the conquest, the stories of the explorers of the colony and the early republic, and forced displacement due to contemporary violence, have revealed an important relationship between violence and territory whose plastic incarnation is witnessed in a series of images that also represent the memory of the opprobrious facts pertaining to the Colombians' past history. In this article, we outline the possibility of accessing a sort of topographical or spatial dimension of memory through various images in which this relationship between territory and violence is patently revealed. In order to fulfill the purpose of the article, we will try to demonstrate how the way in which a compositional form such as the montage, characterized by the historiographic practice of Aby Warburg, can render account of the poetics of space that is expressed in some travelers' images of the nineteenth and twentieth centuries.

Keywords: *Thesaurus:* Memory; topography. *Author:* Image; montage; travelers.

A poética do ascenso e do descenso. Uma montagem de duas variações em torno a imagens de caminhantes na Colômbia

62

■
Resumo: As crônicas da conquista, passando pelos relatos dos exploradores da colônia e do início da república, até os deslocamentos das violências contemporâneas mostram uma relação importante entre violência e território, cuja encarnação plástica está retratada em uma série de imagens que também fazem parte da memória sobre os acontecimentos desonrosos do passado dos colombianos. No presente artigo, deseja-se mostrar a possibilidade de entrar em um tipo de dimensão topográfica ou espacial da memória por meio de algumas imagens nas quais essa relação entre território e violência se revela de modo patético. Para alcançar o objetivo do artigo, trata-se de mostrar em que sentido uma forma compositiva como a montagem —caracterizada a partir da prática historiográfica de Aby Warburg— pode evidenciar a do território expressa em algumas imagens de caminhantes do século XIX e do século XX.

Palavras-chave: *Thesaurus:* imagem; memória; topografia. *Autor:* caminhantes; montagem.

Reflexionar sobre las relaciones entre memoria, espacio e imagen resulta de gran provecho para los debates sobre la memoria histórica en Colombia. No solo porque las características mismas del espacio topográfico han sido de especial importancia para el modo como se ha desenvuelto el pasado violento de Colombia, sino porque, de acuerdo con la opinión de muchos historiadores del conflicto colombiano, las luchas por la tierra y por el territorio han sido, por decirlo así, un bajo continuo que ha persistido alimentando los diferentes conflictos violentos que ha padecido la nación. Los relatos acerca del pasado de la violencia deberían buscar maneras de hacer *visibles* los problemas topográficos que esta plantea; el conflicto colombiano no puede ser entendido sin un mapa físico de su territorio, y los relatos que intenten comprenderlo deben hacer frente a esta circunstancia. Tanto las crónicas de la conquista, pasando por los relatos de los exploradores de la colonia y temprana república, como los desplazamientos de las violencias contemporáneas muestran una relación importante entre violencia y territorio, cuya encarnación plástica está testimoniada en una serie de imágenes que también hacen parte de la memoria sobre los hechos oprobiosos del pasado de los colombianos.

En este artículo se establece una relación entre las imágenes de los cargueros del siglo XIX y las de los desplazados del siglo XX, a partir de la cual se verá de qué manera estas se asientan sobre una poética del territorio, en la que el caminante es el personaje que transita los caminos, cuyos ascensos y descensos se asocian con las *peripecias* de las narraciones tradicionales. En efecto, hay una vieja metáfora que relaciona la narración con un camino, no solo porque las historias sigan secuencias en las que un paso suponga el siguiente, sino porque ellas mismas se encarnan en el espacio. En esos pedazos de tierra que no significan nada por sí mismos se suelen proyectar miedos, ansiedades, deseos y seguridades; las subidas y bajadas de los golpes de la fortuna se superponen con las subidas y bajadas de los caminos que atraviesan los valles y montañas de los territorios.

La relación entre imagen, memoria y espacio no es en absoluto novedosa. Una tradición a partir de la cual se podría explorar esta relación se denomina “el arte de la memoria”, que consiste básicamente en la construcción de elaboradas arquitecturas mentales, en cuyos espacios deben ubicarse imágenes *performativas* que ayuden a recordar “cosas” o “palabras”. En el Medioevo, en el Renacimiento y en el Barroco contrarreformista, el arte de la memoria se asoció a la ética. Aquello que debía ser recordado eran los vicios y las virtudes para provocar la salvación y evitar la condena, en el caso medieval y en el Barroco, o los conocimientos “herméticos” que propiciaran la iluminación mística, en el caso del Renacimiento. Algunas tradiciones del arte de la memoria se manifestaron en construcciones físicas de las arquitecturas “internas”¹. Los procesos de secularización pronto dieron al traste con estas pretensiones, y poco a poco el arte de la memoria, así como la

1 Este es el caso del teatro de Giulio Camillo. Sobre esto, ver: Yates (2011, 153), Bologna (2017).

tradición retórica a la que estaba asociado, fueron quedando en un segundo plano en el panorama erudito de la modernidad científica.

Quintiliano, quien era el menos entusiasta de los representantes de las fuentes clásicas del arte de la memoria, proporciona, en palabras de Yates, “una razón absolutamente racional de por qué pueden los lugares auxiliar a la memoria, porque sabemos por experiencia que un lugar convoca asociaciones en la memoria” (Yates 2011, 42). Esta formulación de Quintiliano está, a mi juicio, en la base de los procedimientos que Aby Warburg utiliza en su inacabado proyecto *Atlas Mnemosyne*, en el que se establecen relaciones entre memoria, imágenes, espacio, y, sin duda, dichas asociaciones tienen implicaciones prácticas de carácter ético-político². El procedimiento de *Mnemosyne* consiste en la disposición en el espacio de una tela negra de diversos materiales icónicos, a modo de montaje³. Dicha disposición tiene el objetivo de mostrar, con una lógica casi exclusivamente visual, el proceso de transmisión histórica y geográfica de las imágenes a través del establecimiento de relaciones iconográficas, morfológicas, gestuales o temáticas.

En el caso del *Atlas Mnemosyne*, las imágenes *performativas* que ayudan a fijar en la memoria los recuerdos a través de asociaciones visuales y espaciales son las fórmulas del *pathos* (*Pathosformel*). Este concepto es el elemento particular a partir del cual se establecen las relaciones de montaje en el *Atlas* y se refiere a una fórmula⁴ que hace visible un *pathos* y que tiene la capacidad de afectar y circular en la memoria colectiva de las comunidades, y actualizarse y transvalorar su significado dependiendo de los contextos tanto históricos como geográficos en los que son interpretadas. Warburg aludía con este concepto a una “cristalización” de intensos estados emocionales en poses, gestos y acciones que se fijan en diferentes tipos de imágenes con respecto a las cuales tanto los creadores como los espectadores entran en procesos de conflictos “inquietantes” (Warburg 2012, 33) en los que pueden, con ayuda de la

2 La relación entre las preocupaciones de Warburg y el arte de la memoria ha sido sugerida por Yates (2011, 12). También: Johnson (2012, 6). El estudio más explícito es el de Bologna (2017). En el contexto de la antropología, tal relación ha sido investigada por Carlo Severi, quien ha usado los conceptos de Warburg para estudiar las técnicas nemotécnicas que usan diversas comunidades consideradas tradicionalmente como “orales” (Severi 2015).

3 Báez (2012, 38) cita a Kurt Forster y Hans Ulrich Reck como fuentes para llamar al *Atlas* un montaje. Por su parte, Didi-Huberman se refiere a William Heckscher como el primero en sugerir la relación entre *Mnemosyne* y la forma de composición de expresiones contemporáneas como el cubismo de Braque y Picasso, el *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp y los experimentos cinematográficos de las primeras décadas del siglo XX. También menciona a Martin Warnke (1980) y Werner Hofmann (1980), quienes asemejaron el *Atlas* a los *collages* dadaístas y surrealistas (Didi-Huberman 2009, 435). Han sido, sin embargo, Giorgio Agamben (2001), Philippe-Alain Michaud (2007), y sin duda el mismo Didi-Huberman (2009), quienes han tomado la noción de *montaje* en “su sentido más específico”, como una “verdadera manipulación de fotogramas, como una historia del arte en la época del cine” (Didi-Huberman 2009, 435). Sobre el montaje en Aby Warburg ver: Uruña (2017), Konstantopoulou (2018).

4 Giorgio Agamben llama la atención sobre el hecho de que Warburg no escribe *pathos-form*, es decir, *pathos* y forma, sino *pathos-formel*, *pathos* y fórmula, subrayando el aspecto estereotipado y repetitivo del tema del que el artista se vale para dar expresión a la vida en movimiento (2010, 17-18). Sobre el concepto *Pathosformel* en general, ver: Didi-Huberman (2009), Burucúa (2003, 2006), Agamben (2005, 2010) Warburg (2005, 2010; 2012).

imaginación, reelaborar la impresión que es producida por la imagen, o rendirse de modo irreflexivo a su efecto. Entre las poses, las acciones y los gestos puede encontrarse un amplio espectro afectivo en el que se incluyen “todos los estadios situados entre los dos polos-límite de lo orgiástico, como el combatir, *caminar*, correr, danzar y asir” (Warburg 2012, 33. Énfasis añadido)⁵. El concepto *fórmula del pathos* es una categoría que permite comparar entre las diferentes imágenes, el modo como se han cristalizado en imágenes los gestos y poses de los personajes que han transitado patéticamente por el territorio colombiano, como es el caso de los cargueros del siglo XIX y el de los desplazados del siglo XX.

Entre otras, el *Atlas Mnemosyne* somete a relaciones espaciales⁶ a las diferentes fórmulas del *pathos* de las que trata, entre las cuales la de la polaridad ascenso-descenso es importante para una interpretación de la *Pathosformel* de los caminantes en el contexto de sus diferentes trayectorias por el territorio colombiano: “Desde las primeras láminas de *Mnemosyne* el tema de la ascensión y caída, o lo que es lo mismo el de la salvación o condenación del hombre, aparece de manera recurrente, casi como un bajo continuo, de todo el proyecto, combinado en muchas ocasiones con la idea de triunfo o *pathos* del vencedor” (Checa 2010, 150)⁷. Esta polaridad tiene implicaciones epistemológicas (matemática/abstracción/lógica-magia/mito/mímesis), éticas (las normas de acción se producen por la autoridad de los astros y la superstición o de modo autónomo) y políticas (triunfo/progreso/salvación-derrota/

5 Se ha resaltado de diversas formas que a Warburg no le interesaba tanto la semejanza temática, expresada en términos narrativos o dramáticos, sino lo que podría denominarse “determinación del contorno”, “movimientos del contorno”, “cambios en la silueta”, es decir, el movimiento formal que se expresa en gestos, posturas u otras determinaciones morfológicas y que puede readaptarse a diferentes medios, temas, unidades dramáticas, variando su significado, pero manteniendo el rastro de todas sus manifestaciones. Sobre esto: Ekardt (2016), Báez (2012, 29-33). Un ejemplo significativo es el del panel 46 del *Atlas Mnemosyne*. La acción que propicia el movimiento que se repite de diversos modos en el panel es la de llevar o cargar algo. Cada ninfa lleva algo y al hacerlo expresa la vida en movimiento, pero esa acción, que siempre es la misma, se manifiesta de modo diferente en cada nueva aparición (Pinotti 2013). Sobre este panel, también: Agamben (2009, 39), y 2010, 17-18; Johnson (2012, 105), Urueña (2017, 48-49).

6 El *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, al hacer uso de metáforas cartográficas y espaciales, establece interesantes relaciones entre memoria, imagen y espacio. De entrada, esto se hace evidente con la sola mención de *Atlas* en el título del proyecto (Johnson 2012, 10). Se ha resaltado la discusión que Warburg tiene con la dicotomía de artes temporales y espaciales de Lessing en la formulación de su *Atlas* y de sus conceptos básicos, como la *fórmula del pathos*, *Pathosformel* (Ekardt 2016, Espagne 2003). El *Atlas Mnemosyne*, en muchos sentidos, es una práctica que busca restablecer la “natural correspondencia” entre categorías espaciales y categorías temporales. Esto no solo al mostrar que la imagen es capaz de representar el movimiento, sino también de “espacializar” el paso de la historia agregando a la transmisión histórica de las imágenes la complejidad de sus circulaciones geográficas; también al disponerlas en el espacio de los paneles para mostrar las relaciones topográficas que las subyacen. En este sentido, Linda Báez caracteriza la empresa del historiador alemán como una “cronotopía de la memoria histórico cultural” (Báez 2012a, 53).

7 Este tema puede rastrearse, sobre todo, en las primeras tres láminas introductorias del *Mnemosyne* (A, B, C), en las láminas 7 y 8, en la lámina 33, en la lámina 48 y en las láminas 50-51 a 59. Se manifiesta a través de problemas como las relaciones macromundo-micromundo (medicina, filosofía-ética, astrología, etc.); la apoteosis o ascensión de los emperadores romanos, y otros reyes, como Alejandro Magno, el rey David o Napoleón; el motivo mítico de Perseo; el motivo mítico de Faetón; el motivo mítico de Mitra; el motivo iconográfico de la diosa Fortuna; y la polaridad entre la ninfa maniaca y el dios fluvial depresivo, a partir de la cual Warburg afirmaba haber diagnosticado la “esquizofrenia de Occidente”.

atraso/condena)⁸. Es decir, la polaridad ascenso-caída puede ser entendida como una proyección en el espacio de categorías morales, epistemológicas y políticas que, dependiendo de los contextos, pueden identificarse con otras parejas polares como salvación y condena, felicidad y desdicha, ignorancia y conocimiento, triunfo y derrota, progreso y atraso social⁹.

La categoría *fórmula del pathos* y el modo como *Mnemosyne* permite establecer relaciones espaciales entre sus manifestaciones particulares pueden sin duda servir como criterio para establecer relaciones visuales y espaciales entre las diferentes variaciones de la figura del caminante y sus trayectos. Estas imágenes muestran el modo como los cuerpos se desplazan, de modo patético, por diversos lugares de la topografía colombiana en ascensos y descensos sobre los cuales se proyectan diferentes tipos de imaginarios que de alguna manera siguen hoy alimentando los modos como los colombianos se relacionan con su espacio. Si se habla de caminantes, y si estos caminantes están pasando trabajos mientras realizan su acción, se deben, del mismo modo, referir los territorios por los que transitan. Es casi un lugar común hablar de que la topografía de Colombia es una de las más accidentadas del mundo, y que a esta configuración se debieron las dificultades de la cristalización del proyecto ilustrado durante el siglo XIX, y que facilitaron la reproducción y dificultan la eliminación de la violencia de la segunda mitad del siglo XX. Taussig mostró que los cargueros pueden ser considerados los personajes de una topografía moral en la que se proyecta una poética del ascenso y el descenso, de acuerdo con la cual las tierras altas están relacionadas con la salvación o el progreso, y las tierras bajas, con la condena infernal o el atraso social (Taussig 2012, 2013)¹⁰. Algunos de los autores que se refieren a esta poética del territorio mencionan explícitamente que las proyecciones ideológicas, morales, éticas y económicas en el territorio, cuya fuente inmediata es el determinismo geográfico ilustrado¹¹, están influidas por cosmologías heredadas de la Antigüedad, que han sido reactualizadas y reconfiguradas durante el Medioevo y el Renacimiento (Serje 2011; Taussig 2012)¹². Si esto es cierto

8 El problema de las polaridades warburianas, observado desde un punto de vista político, puede rastrearse de modo ejemplar en el ensayo de Warburg sobre Lutero, en el que el uso de las interpretaciones astrológicas de la carta astral de Lutero tiene claras pretensiones políticas (Warburg 2005). También puede explorarse una relación de la polaridad vencedores-vencidos con la filosofía de la historia de Walter Benjamin. Ver: Didi-Huberman (2008); sobre relaciones metodológicas: Uruña (2017).

9 Para una interpretación del problema del ascenso y la caída ver Checa (2010, 150-152).

10 Sobre esto, también: Serje (2011), Appelbaum (2017).

11 Sobre las discusiones de los ilustrados neogranadinos respecto de la influencia del clima y el medio geográfico en las posibilidades de civilización de las comunidades, ver: Nieto (2007).

12 Taussig habla de la “gran epopeya de Dante” (Taussig 2012, 347) como el referente ineludible. Serje se refiere a una jerarquía de planos estratificados que tenía “una significación moral en la cosmología del Renacimiento, pues representaba el orden jerárquico de la cadena de la creación (*the Chain of Being*) [...] A pesar de que esta noción tiene un origen medieval, sigue vigente para el siglo XIX, como lo atestigua la iconografía de la época” (Serje 2011, 92-93). A pesar de su carácter meramente ilustrado, la deuda que la cosmología de Humboldt tiene con las cosmologías de la Antigüedad está declarada explícitamente por él al justificar el uso del concepto presocrático de *cosmos* para denominar su obra magna (Humboldt 1875, 70).

se puede hablar de una *sobrevivencia*¹³ de larga duración de concepciones sobre el territorio que se ha reconfigurado al reactualizarse en diversos momentos de esta cadena de acontecimientos.

A continuación se comentarán las imágenes que conforman el montaje de las dos variaciones en torno a las figuras del caminante, que ha sido elaborado teniendo en cuenta la categoría *Pathosformel* y las relaciones espaciales a que esta es sometida por el *Atlas Mnemosyne*. Primero se hablará de los cargueros y de los problemas topográficos y cartográficos que subyacen a sus imágenes; después se referirán las imágenes del desplazamiento forzado y se mostrará la continuidad que puede establecerse con el problema de los cargueros, que básicamente tiene que ver con la expresión de una poética del ascenso y el descenso relacionada con la idea ilustrada de progreso y su manera de manifestarse de modo espacial. Finalmente se establecerán unas conclusiones acerca de las relaciones entre las dos variaciones de imágenes de caminantes y las exigencias prácticas que, a instancias de Aby Warburg, debe buscar la investigación sobre las imágenes.

La figura del carguero

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

La imagen de la Comisión Corográfica¹⁴ denominada *Camino a Nóvita en la montaña de Tamaná* (1853), en la que se representa un carguero de la costa Pacífica es significativa porque muestra que “el carguero” fue uno de los medios de transporte usados por los miembros de la Comisión para atravesar los puntos más

13 Con todo lo que implica esta palabra en los términos de Aby Warburg, es decir, latencias, reinterpretaciones, recuperaciones entusiastas, olvidos, represiones, etcétera. Sobre este concepto en la obra de Aby Warburg, ver: Didi-Huberman (2009).

14 La Comisión Corográfica fue un proyecto científico encargado al ingeniero militar italiano Agustín Codazzi, por el gobierno de la entonces denominada República de la Nueva Granada. El objetivo de la Comisión fue hacer la descripción completa de la Nueva Granada y realizar una carta general y un mapa corográfico de las provincias que conformaban el territorio. La Comisión perseguía intereses económicos como la búsqueda y el reconocimiento de riquezas naturales, la construcción de vías de comunicación, el impulso del comercio internacional y el fomento de la inmigración e inversión extranjeras. Del mismo modo, perseguía intereses políticos como el de la construcción de un imaginario nacional. La Comisión constó de dos etapas: la primera entre 1850 y 1859, dirigida por Agustín Codazzi, y la segunda entre 1860 y 1862, por Manuel Ponce de León (ver Sánchez 1999; Appelbaum 2017).

difíciles de la travesía¹⁵. Es decir, que de un modo tanto literal como figurado muestra que la pretendida construcción del mapa de Colombia por parte de la mencionada Comisión fue realizada “a lomo de indio” (Taussig 2013, 207). La lámina plantea un evidente contraste entre el estatus civilizado, subrayado por el libro abierto, la postura y el atuendo del viajero, y “lo bárbaro del carguero y su entorno” (Appelbaum 2017, 95).

Como es sabido, las láminas de la Comisión Corográfica estaban destinadas a mostrar las costumbres, los tipos sociales y las vistas panorámicas que hacían parte del territorio. Estas no deben ser entendidas como una curiosidad producida meramente para el deleite estético, sino que deben ser interpretadas en relación directa con las estadísticas, los datos y las descripciones cartográficas (Sánchez 1999, 582)¹⁶. El carguero es el *personaje* que con su caminar, y con su carga, posibilitó los ascensos y descensos a partir de los cuales, durante el siglo XIX, se esperaba lograr el progreso de Colombia, y debe ser considerado como parte íntegra del mapa que los miembros de la Comisión estaban realizando.

El contexto en el que se hace necesario el mapa que la Comisión Corográfica debía elaborar es el de la necesidad de “condiciones” materiales para asegurar el “progreso” de la nación. Efraín Sánchez da cuenta de cuáles eran en el siglo XIX los cuatro aspectos en que el Gobierno debía profundizar para lograr este cometido: educación, vías de comunicación, inmigración y desarrollo de la industria (Sánchez 2007, 680). Sin embargo, lograr estos cuatro cometidos era imposible sin tener una “descripción física del territorio y el levantamiento de sus estadísticas básicas” (Sánchez 2007, 680). Sin un mapa, una descripción del territorio, un inventario, unas estadísticas de lo que hay en él, no es posible siquiera hablar de un Estado (Taussig 2013, 207)¹⁷. También debe señalarse que la descripción del territorio es importante en relación con la división, clasificación y delimitación de la tierra para su explotación económica (Taussig 2013, 221).

La otra imagen de la Comisión Corográfica en la que se representa un carguero se denomina *Manisales, provincia de Córdoba* (1852) y fue elaborada por Henry

15 Manuel María Paz, *Camino a Nóvita en la montaña de Tamaná*, 1853. Tomada de la Biblioteca Digital Mundial: <https://www.wdl.org/es/item/9064/view/1/1/>. Appelbaum comenta que este cuadro fue pintado por un artista anónimo, quien probablemente no viajó al Pacífico, basándose en los relatos de Santiago Pérez y Agustín Codazzi, “y quizás también en un boceto de Paz” (2017, 95).

16 El vínculo entre mapas y arte figurativo tiene una larga historia que se puede remontar hasta la *Geografía* de Ptolomeo, quien define la geografía como un retrato del mundo (Alpers 1987, 196). Si bien Ptolomeo solo se dedicó a lo que en sentido estricto llamó *geografía*, es decir, a hacer mapas a partir de proyecciones geométricas, durante el Renacimiento la geografía se expandió para incluir también el problema de las imágenes de vistas y descripciones particulares. Al respecto ver la imagen de Petrus Alpianus, “Geographia” y “Corografia”, en *Comsmographia*, Paris, 155. Princeton University Library (Alpers 1987, 196). También puede consultarse la imagen de Willem Jansz Blaeu, Mapa de África, en *Atlas Universal*, 1630. Colección Edward E. Ayer, The Newberry Library, Chicago (Alpers 1987, 197).

17 Ver *Carta de la Nueva Granada, dividida en provincias, 1832-1856: uti-possidetis* - Plancha XII Atlas geográfico e histórico de la Republica de Colombia (Antigua Nueva Granada) que se basa en el trabajo de Agustín Codazzi, 1889. Biblioteca Virtual del Banco de la República de Colombia: <http://babel.banrepublicultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll13/id/41>

Price. El carguero de esta pintura, al contrario del de la imagen *Camino a Nóvita Barbacoas*, tiene piel clara y barba, y lleva en sus espaldas a alguien que puede ser considerado su par. Para Appelbaum, la diferencia entre las dos láminas de los cargueros sintetiza la percepción tan distinta que la Comisión tenía de las “tierras bajas” de la costa pacífica con respecto a las “tierras altas” de las provincias andinas. Los habitantes de las tierras altas andinas, “algo toscos, pero en general laboriosos, estaban a la espera de mejores instituciones republicanas” (2017, 97). Por el contrario, los habitantes de la costa pacífica fueron rotulados de “negros” y eran considerados bárbaros que no merecían instituciones democráticas sino la aplicación de medidas coercitivas (Appelbaum 2017, 98).

El contraste entre las “tierras altas” y las “tierras bajas” tenía su fundamentación en una tradición que puede remontarse hasta las cosmologías de la Antigüedad y había sido confirmada *científicamente* por las concepciones sobre la influencia del medio geográfico de Alexander von Humboldt. Sus imágenes representan la mirada del explorador extranjero, quien es el precursor del género muy difundido en el siglo XIX de las vistas panorámicas (González 2000; 2013)¹⁸. En este caso, la idea de progreso está relacionada con la concepción según la cual el medio geográfico determina la capacidad de evolución de la sociedad (Serje 2011)¹⁹. Los americanos se encuentran en las etapas primitivas de un esquema que entiende el paso de la historia como el ascenso por una serie de estadios hacia la civilización. Según esta postura, tienen más posibilidades de lograrlo quienes se encuentran en las tierras altas, que quienes se localizan en las bajas. En esta distribución espacial también es importante la explotación económica de la tierra, pues las tierras bajas, al estar habitadas por salvajes, y al estar todavía en “estado de naturaleza”, son consideradas “bastos baldíos” que pueden ser aprovechados por los habitantes de las “tierras altas” (Serje 2011, 100-101).

Este modo de concebir el territorio tiene también una significación moral que se remonta a la cosmología cristiana del Medioevo y del Renacimiento, cuya influencia procede de las cosmologías de la Antigüedad²⁰. Michael Taussig caracterizó esta jerarquización entre tierras bajas y tierras altas como una topografía moral, de

18 Beatriz González afirma que son “el paisaje heroico, el pintoresquismo y el romanticismo” las tres vertientes que conforman la influencia que hace visible en el género de paisaje lo que Humboldt llamó *la pintura de la naturaleza* (González 2000). Margarita Serje menciona el caso de “El paso del Quindío” (así como “Los Puentes Naturales de Icononzo” y “Los Volcanes de Turbaco”) como ejemplo una imagen del texto de Humboldt de la que existen numerosas versiones prácticamente idénticas, repetidas por diferentes viajeros-artistas de los siglos XIX y XX (Serje 2011, 112).

19 Al respecto, ver la imagen de Alexander von Humboldt, *Passage du Quindiu dans le Cordillere des Andes*, 1810 (Herrera 2010). De hecho, este grabado fue realizado por Joseph Anton Koch, quien lo elaboró a partir de un boceto de Humboldt. Un análisis sobre las láminas de dicha obra referentes a Colombia puede encontrarse en Herrera (2010). Sobre el paso de Humboldt por Colombia hay bastante bibliografía; con respecto a lo que nos interesa, que tiene que ver con sus apreciaciones geográficas, pueden consultarse, especialmente: Serje (2011), Nieto (2007), Sánchez (1999). Con respecto a sus influencias en el arte del siglo XIX, en especial la pintura de viajes, ver: González (2000, 2013). También puede consultarse la imagen de Alexander von Humboldt, *Géographie des plantes près de l'Equateur* 1804. (Serje 2011, 96).

20 Al respecto ver la imagen anónima “Falls of Eternal Despair”, 1895 (Serje 2011, 93).

la que hacen parte fundamental los cargueros, aquellos en cuyos hombros, en un sentido tanto literal como figurado, se ha impuesto la carga del ascenso hacia el progreso (Taussig 2012, 356). En este caso, el referente ineludible es la “gran epopeya de Dante” (Taussig 2012, 347): ejemplo paradigmático de un movimiento que va de la desesperación a la gracia, es decir, el ascenso del infierno al paraíso. De esta manera es posible hablar de un movimiento ascendente que se proyecta en el espacio y se identifica y se confunde con él²¹. El movimiento que va de la dicha a la desdicha o de la desdicha a la dicha es una de las más tradicionales categorías de identificación de los géneros narrativos prototípicos. Dependiendo del sentido en que se esté enfrentando el caminante al territorio, su recorrido podrá ser considerado de modo diferente: si va en ascenso, su trasegar será una comedia o un romance; si va en descenso será una tragedia o una sátira²². Si consideramos el modo como se confunden las categorías morales o religiosas con las categorías políticas o económicas que se proyectan a la topografía es evidente que el desplazamiento prescrito por la ciencia, la religión, la economía o la política es el ascenso, ya sea hacia la gracia y la salvación o la civilización y el progreso, por oposición al descenso hacia la perdición del infierno o el retraso social.

Es en este sentido que afirmo que las imágenes de los cargueros son la cristalización del *pathos* del trasegar, es decir, la manifestación de una *Pathosformel* del caminante, que da muestra de los padecimientos del cuerpo que se desplaza por el territorio, en el que se proyectan —de modo ideológico— concepciones científicas, económicas y políticas. El progreso, entendido como un destino desde el punto de vista temporal, se manifiesta en este caso como un destino en un sentido espacial, como lugar al que debe llegarse. Estas imágenes hacen visible de manera paradigmática cómo las personas anónimas, los de abajo, por decirlo así, son quienes cargan en sus lomos la posibilidad del ascenso hacia el progreso o hacia la salvación. Las imágenes de los cargueros dan cuenta de una gran diversidad de manifestaciones de este *pathos*; hay imágenes de principios, mediados y finales del siglo XIX, así como imágenes de diferentes lugares de Colombia: Nariño, Chocó, Antioquia, Tolima y

21 La metáfora espacial del ascenso y el descenso es un tema central en la obra de Dante, que está soportada en el uso creativo de la cosmología medieval, cuyas influencias pueden rastrearse hasta las cosmologías de la Antigüedad. La *Divina comedia* es, a la vez, un espacio físico y una alegoría poética y religiosa (Salazar 2014, 4). Un ejemplo visual de esto podemos hallarlo en una imagen que representa el canto XXVI de la *Divina comedia*, en la que se muestra a Ulises y a sus compañeros naufragar y descender hacia el infierno por haber intentado ascender la montaña del paraíso, que en ese momento les estaba vedada (Burucúa 2013, 68). La imagen es la siguiente: Anónimo florentino, *El naufragio de Ulises frente al purgatorio*, 1390-1400, miniatura, manuscrito Vat. Lat. 4776. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana (Burucúa 2013, 224).

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

Cundinamarca. Del mismo modo, podemos hallar imágenes de exploradores extranjeros (alemanes²³, ingleses²⁴, franceses²⁵), así como de pintores criollos²⁶.

En muchos lugares del país en donde estas prácticas ocurrieron se las sigue recordando a veces con vergüenza, pero también con orgullo. En Antioquia, por ejemplo, se rememora a los cargueros como unos *verracos*, a cuyas espaldas se deben la colonización y la pujanza del departamento. Hay una relación genealógica entre los cargueros de Antioquia, los arrieros y los silleteros que desfilan en la Feria de las Flores de Medellín. De hecho, en el municipio de Guatapé, que se caracteriza por los zócalos que decoran sus casas con diversas escenas de la vida cotidiana y religiosa de los pobladores, pueden encontrarse unos ejemplares que representan a los cargueros y que establecen relaciones visuales con los arrieros²⁷.

Hay que decir, para terminar, que esta práctica no ha cesado aún. La videoinstalación *El paso del Quindío* de José Alejandro Restrepo muestra que en el departamento de Chocó, en la serranía del Baudó, subsiste una familia que aún ejerce este oficio²⁸. Avelino Hinestroza es la persona encargada del transporte de carga y pasajeros por uno de los pocos pasos terrestres entre el interior y la costa Pacífica: “temible paso de selvas y adustas montañas de gran importancia geopolítica: el viejo sueño de unir los dos litorales y la actual lucha territorial entre paramilitares, militares y guerrilla” (Restrepo 2007, 46). También en Anzoátegui, en las montañas del Tolima, la familia Aguirre aún practica esta labor, y sin duda podemos conjeturar que en muchos otros territorios del país deben darse casos similares.

La figura de los desplazados

Quisiera explorar a continuación otra variación de imágenes en las que se manifiesta el *pathos* del trasegar. Las imágenes sobre el desplazamiento hacen parte de una de las fórmulas de representación más recurrentes a la que los artistas de Colombia acuden para dar cuenta de los problemas de la violencia.

Es necesario notar que después de haber fundado el Estado colombiano y establecido el inventario de su espacio geográfico, el problema de las luchas por la

23 Al respecto ver la ya aludida imagen de Alexander von Humboldt, *Passage du Quindiu dans le Cordillère des Andes*, 1810 (Herrera 2010, 98).

24 Ver la imagen *Vista del paso del Quindío*, en la provincia de Popayán, y cargueros que lo atravesaban de John Potter Hamilton (Taussig 2012, 359).

25 Al respecto ver la imagen de Charles Saffray, *Porteur de Quindío*. Viaje de 1861, publicado en 1871. Biblioteca Virtual del Banco de la República de Colombia: <http://www.banrepcultural.org/historia/galeria/228.htm>. También ver Charles Saffray, *La montagne de Quindío*. Viaje de 1861, publicado en 1871. Biblioteca Virtual del Banco de la República de Colombia: <http://www.banrepcultural.org/historia/galeria/229.htm>. Otro ejemplo es: Edouard André, *El monte de la agonía*, 1889 (Taussig 2012, 346).

26 Al respecto ver la imagen de Ramón Torres Méndez, *Carguero de la montaña de Sonsón, Estado de Antioquia*, 1878. Wikimedia Commons: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carguero_de_la_montana%C3%B1a_de_Sons%C3%B3n.jpg

27 Información tomada de entrevistas personales con pobladores de Guatapé.

28 Al respecto ver la obra de José Alejandro Restrepo, *Paso del Quindío II*, 2007. Videoinstalación. Colarte: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?ver=1&idfoto=330895>

tierra y por el territorio no se ha estabilizado para nada; de hecho, según muestran los datos de la mayoría de los analistas, y los informes oficiales, como *Una nación desplazada*, esta es una de las cuestiones que se mantuvo como un bajo continuo a lo largo de los conflictos del siglo XX. El desplazamiento forzado es, en efecto, una de las consecuencias más deplorables del conflicto. Colombia ocupa el segundo lugar en la jerarquía internacional que ordena a los Estados según el número de víctimas de desplazamiento forzado. Desde el punto de vista del problema de la tierra y el territorio, las cifras también son escandalosas²⁹. En un país que tiene un problema agrario persistente, con una historia signada por el difícil acceso a la tierra, se calcula que 8,3 millones de hectáreas han sido despojadas o abandonadas por la fuerza, y el 99% de los municipios colombianos han sido expulsores (CNMH 2015, 16). El problema político del territorio es concomitante al problema económico de la tierra (2015, 129). La Corte Constitucional de Colombia se ha referido a este fenómeno como “una *tragedia* nacional, que afecta los *destinos* de innumerables colombianos y que marcará el futuro del país durante las próximas décadas” (Sentencia T-025 de 2004, citada en CNMH 2015, 16. Énfasis añadido).

El punto en relación con el objetivo del presente texto, que se refiere a las imágenes del *pathos* del trasegar, es cómo estas imágenes dan cuenta de unas condiciones persistentes de violencia que se traducen en problemas de tierra y de territorio. La variación de este problema que se encuentra en las imágenes del desplazamiento permite retomar muchos de los temas que vimos en la primera variación. En especial, vale la pena insistir sobre la cuestión de cómo las víctimas del desplazamiento forzado transitan por el territorio y se encarnan en él. Es decir, las relaciones entre caminante y paisaje que veíamos cuando hablábamos de los cargueros se manifiestan de modo notable en las imágenes sobre el desplazamiento. De la abundante iconografía que hay al respecto, me referiré a tres obras.

En lo que atañe al mapa, la obra *Signos cardinales* de Libia Posada es paradigmática³⁰, pues hace alusión a un caso en el que el mapa mismo se encarna en los cuerpos de los desplazados. Por medio de la obra, la artista busca construir una suerte de atlas de Colombia que verse sobre el padecimiento de los cuerpos de aquellos que han trasegado por el territorio debido a los desplazamientos forzados: ¿qué más patético que verse forzado, por fuerzas externas que no se controlan, a desplazarse sin perspectivas de regresar? La reconstrucción del relato por sus protagonistas permite “ir en busca del tiempo perdido”, pero el mapa permite también que ese tiempo se encarne y se haga espacio en la superficie corporal.

Es importante señalar la reiteración de la asociación entre poética y territorio, que ya se había delineado con la topografía moral de Taussig, en el caso de los

29 CNMH (2015). Mapa 9. Personas desplazadas y hectáreas de tierra abandonadas forzosamente, 2015. Tomado de: CNMH (2015, 239).

30 Al respecto ver la obra de Libia Posada, *Signos cardinales*, 2008. Colección de Arte del Banco de la República. Biblioteca Virtual del Banco de la República: <http://banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/signos-cardinales>

cargueros. La doble acepción de la palabra *destino*, en el sentido tanto de lugar al que se va como de evento que debe ocurrir inexorablemente. El destino en su sentido temporal, que se identifica con el paso del tiempo histórico, tiene una imagen concomitante que se refiere al espacio. Los problemas ideológicos proyectados al espacio muestran que este destino debe estar prescrito por el ascenso, que puede ser tanto físico como alegórico. Estos lugares que se confunden con la utopía prometida por el progreso pueden ser las *ciudades luz*, los lugares en donde se supone que se ha cristalizado el proyecto democrático y capitalista de mejor manera.

La película *La sombra del caminante* de Ciro Guerra es representativa de esta cuestión³¹. En este film, los personajes principales son dos desplazados que están buscando en Bogotá mejores condiciones de vida. En este caso, la capital de la república puede interpretarse como la representación del destino, del ascenso al que se dirige todo caminante que ha sido desplazado de su tierra. Una vez llegan a su *destino*, los personajes de la película sienten la incomodidad de no poder realizar sus aspiraciones. Uno de ellos no encuentra trabajo y el otro no puede alejarse de los fantasmas de su pasado. El victimario y la víctima se encuentran, y con la metáfora del *carguero* se hacen uno en su trasegar por la ciudad. Un recorrido de ascenso que sin embargo termina convirtiéndose en un retorno al círculo vicioso de la violencia.

Este círculo vicioso está encarnado en otra obra del desplazamiento que ha sido construida por Rolf Abderhalden, uno de los directores de Mapa Teatro. La obra en cuestión es un *performance* registrado en video, llamado *Camino*³², que muestra una relación entre el territorio que se recorre, el caminante y la circularidad del eterno retorno; un caminante que lleva al hombro sus bienes, en una imagen que se repite y se responde a sí misma hasta el infinito. La acción se desenvuelve en un espacio vacío, rectangular, con piso blanco y paredes blancas, en cuyo techo hay suspendida una serie de elementos domésticos (cobija, almohada, colchón, cama, silla, etcétera). Hay silencio, y oscuridad atravesada por dos imágenes proyectadas que se responden la una a la otra a partir de la pura repetición; una se corresponde con la otra como con su negativo. La obra es ambientada con una cita de *El mito de Sísifo* de Albert Camus:

En el mito de Sísifo, lo único que se ve es el esfuerzo de un cuerpo tenso para levantar la enorme piedra, hacerla rodar y ayudarla a subir una pendiente cien veces recorrida [...]. Al final de ese largo esfuerzo, medido por el espacio sin cielo y el tiempo sin profundidad, se alcanza la meta. Sísifo ve entonces cómo la piedra descende en algunos instantes hacia ese mundo inferior desde el que habrá de volver a subirla hasta las cimas, y baja de nuevo a la llanura. Sísifo me interesa durante ese regreso, esa pausa. Un rostro que sufre tan cerca de las piedras es ya

31 Al respecto ver el cartel de la película de Ciro Guerra, *La sombra del caminante*, 2005. Proimágenes Colombia: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=274

32 Al respecto ver la obra de Rolf Abderhalden, *Camino*, 1997-1998. Videoinstalación. Colarte: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?ver=1&idfoto=228672>

él mismo piedra. Veo a ese hombre volver a bajar con paso lento pero igual hacia el tormento cuyo fin no conocerá jamás. Esta hora que es como una respiración y que vuelve tan seguramente como su desdicha, es la hora de la conciencia. En este instante sutil en que el hombre vuelve sobre su vida, como Sísifo vuelve hacia su roca, en ese ligero giro contempla esa serie de actos desvinculados que se convierten en su destino. (Camus 1995, 157-162, citado en Biblioteca Luis Ángel Arango, 1998)

Es evidente la alusión al eterno retorno como una manifestación del caminante que lleva al hombro sus bienes, en una imagen que se repite incesantemente hasta el infinito. La referencia al mito de Sísifo de Albert Camus da cuenta del esfuerzo del cuerpo que debe cargar con este castigo de modo incesante. Puede establecerse una relación entre el repetitivo trasegar al que están sometidos los cuerpos de los caminantes y el esfuerzo que conlleva el hecho de cargar al hombro sus pertenencias. Sísifo es también la imagen de la tragedia a la que, en términos de Warburg, está sometido quien constantemente lucha por reconstituir un *espacio para la reflexión* (*Denkraum*) con el que los creadores y los espectadores se juegan una y otra vez la posibilidad de tomar distancia y reelaborar de modo crítico las intensas cargas mnémicas de las que son portadoras las fórmulas del *pathos*³³. Es como si la condena trágica del caminante fuera ascender incesantemente este espacio, sin nunca lograr del todo “coronar” la cima. La trayectoria del progreso como un *destino* queda atrapada en el círculo vicioso de lo siempre igual del eterno retorno³⁴.

Conclusión: es posible tirar la carga por los aires

La imagen de Sísifo no puede sin embargo ser el resultado del análisis, no puede simplemente señalarse el inexorable destino trágico de los caminantes que se ven sometidos a un vicioso círculo de caminos y que en sus hombros cargan el progreso del que no disfrutan en un territorio que no posibilita la realización de sus necesidades básicas y el florecimiento de sus potencialidades. “En el dar y tomar de la vida social tanto como en el espacio sudoroso y cálido entre el culo del que cabalga y la espalda del que lo carga” (Taussig 2012, 347) se manifiesta un problema político que

33 La imagen de Sísifo como representación del destino trágico del hombre que debe reconstituir el *Denkraum* es sugerida por Linda Báez (2012a, 52). Respecto del carácter precario y siempre constante del establecimiento de la distancia para la reflexión (*Denkraum*) es clarificadora la parte final de la conferencia en Kreuzlingen, traducida al castellano como *El ritual de la serpiente* (2004), en la que Warburg reflexiona sobre cómo la tecnología, que se hace posible gracias al establecimiento de la distancia para la reflexión, paradójicamente amenaza con aniquilarla (Warburg 2004, 66). Sobre el viaje de Warburg a Nuevo México pueden consultarse: Castelli y Mann (1998), Michaud (1998, 2007), Raulff (2004), y desde una perspectiva crítica, Freedberg (2013).

34 Para Walter Benjamin, la idea ilustrada de progreso y la experiencia del tiempo como un eterno retorno hacen parte de una misma configuración dialéctica. Las penas del infierno —por ejemplo, el caso de Sísifo— son para el autor una imagen que le sirve para caracterizar la experiencia temporal de la modernidad, en la que lo nuevo se presenta desterrando a lo viejo, y sin embargo manifiesta la reproducibilidad de lo siempre igual. Sobre las relaciones entre las concepciones de *temporalidad* de Benjamin y Warburg, ver: Uruña (2017), Agamben (2010), Didi-Huberman (2008), Rampley (2000), Konstantopoulou (2018).

es necesario desentrañar de modo suficiente. En los comentarios que en diversas publicaciones ha hecho José Alejandro Restrepo sobre su obra *El paso del Quindío* se hace la siguiente pregunta: “¿Quién domina a quién?” (Restrepo 2007, 47). La pregunta vale la pena, en la medida en que da cuenta de la posibilidad de una reversibilidad en las relaciones de poder.

Acudiendo a la metáfora del viaje, Aby Warburg afirma en su conferencia sobre Rembrandt que la “pausa siempre pasajera entre impulso y acción” es nuestro “único equipaje” en la empresa de volver a reconstruir el *espacio para la reflexión* (*Denkraum*), siempre en peligro de ser destruido: “de nosotros depende cuánto demos en alargar con ayuda de Mnemosyne esta pausa respiratoria” (Warburg 2010, 178). El presente es siempre una oportunidad para reelaborar las fuerzas mnémicas que las imágenes expresan. Esta pausa, siempre pasajera, puede ser identificada con el momento de conciencia al que se refiere Camus en *El mito de Sísifo*, el momento de respiro en el que la piedra vuelve a bajar para tener que ser subida de nuevo; es el momento en el que el carguero se percata de que puede tirar la carga por los aires; es cuando los actos de resistencia y los actos revolucionarios deben poder ser pensados y, en especial, actuados.

Giorgio Agamben recuerda el sentido en que puede decirse que *Mnemosyne* es el mapa que debe orientar al hombre en su lucha contra la fatalidad: el *Atlas* funciona como una suerte de estación en la que se despolarizan y repolarizan las imágenes del pasado que sobreviven como fantasmas, y 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” (Agamben 2010, 37). Abordar la recurrencia de las imágenes de los caminantes debe ser una suerte de ejercicio heurístico que confronte su continua proliferación, que permita pensar los motivos de la *supervivencia* de las prácticas a las que refieren; en otros términos, debe posibilitar la formulación de la pregunta de por qué las condiciones de modernización de la sociedad actual no han podido erradicar la violencia contra los caminantes, 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.

Referencias

1. Agamben, Giorgio. 2001. “Notas sobre el gesto”. En *Medios sin fin. Notas sobre la política*, 47-56. Valencia: Pre-Textos.
2. Agamben, Giorgio. 2005. “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”. *La potencia del pensamiento*, 157-187. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
3. Agamben, Giorgio. 2009. *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
4. Agamben, Giorgio. 2010. *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.
5. Alpers, Svetlana. 1987. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.

6. Appelbaum, Nancy. 2017. *Dibujar la nación. La Comisión Corográfica en la Colombia del siglo XIX*. Bogotá: Universidad de los Andes, FCE.
7. Báez, Linda. 2012. "Un viaje a las fuentes". En *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosyne. Reproducción facsimilar*, tomo II, 11-49. México: UNAM.
8. Báez, Linda. 2012a. "Una lectura de los tableros". En *Aby Warburg. El Atlas de imágenes Mnemosyne. Reproducción facsimilar*, tomo II, 51-133. México: UNAM.
9. Biblioteca Luis Ángel Arango. 1998. Generación intermedia. *Catálogo de exposición*. Bogotá: Banco de la República.
10. Biblioteca Luis Ángel Arango. 2001. Trans-Historia. *Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo. Catálogo de exposición*. Bogotá: Banco de la República.
11. Bologna, Corrado. 2017. *El Teatro de la Mente de Giulio Camillo a Aby Warburg*. Madrid: Siruela.
12. Burucúa, José Emilio. 2003. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: FCE.
13. Burucúa, José Emilio. 2006. *Historia y ambivalencia*. Buenos Aires: Biblos.
14. Burucúa, José Emilio. 2013. *El mito de Ulises en el mundo moderno*. Buenos Aires: Eudeba.
15. Camus, Albert. 1995. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza.
16. Castelli, Benedetta y Nicolas Mann. 1998. *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*. Londres: Merrell Holberton Publishers y The Warburg Institute.
17. Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). 2015. *Una nación desplazada: informe nacional del desplazamiento forzado en Colombia*. Bogotá: CNMH – UARIV.
18. Checa, Fernando. 2010. "La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929)". En *Atlas Mnemosyne*, por Aby Warburg, 135-154. Madrid: Akal.
19. Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (CHCV). 2015. *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
20. Didi-Huberman, Georges. 2008. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
21. Didi-Huberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
22. Ekardt, Philipp. 2016. "Certain Wonderful Gestures: Warburg, Lessing and the Transitory in Images". *Culture, Theory and Critique* 57 (2): 166-175.
23. Espagne, Michel. 2003. "Le Laocoon de Lessing entre Carl Justi et Aby Warburg". *Revue Germanique Internationale* 19: 221-236, disponible en: <http://rgi.revues.org/954>
24. Freedberg, David. 2013. *Las máscaras de Aby Warburg*. Barcelona: Sans soleil.
25. Frye, Northrop. 1971. *Anatomy of Criticism*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
26. González, Beatriz. 2000. "La escuela de Humboldt: los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje". *Revista Credencial Historia*. Bogotá. 122: s/p., disponible en: <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-122/la-escuela-de-humboldt>
27. González, Beatriz. 2013. "La escuela de Humboldt y el paisaje americano". *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*, 111-136. Bogotá: Universidad de los Andes.
28. Herrera, Marta. 2010. "Las ocho láminas de Humboldt sobre Colombia en Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América (1810)".

- HiN- Alexander von Humboldt im Netz. *Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien* 11 20: 85-120, disponible en: https://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/pdf/hin20/hin20_komplett.pdf
29. Hofmann, Werner. 1980. "Warburg et sa méthode". *Cahier du Musée national d'art moderne* 3: 60-69.
 30. Humboldt, Alexander. 1875. *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*, tomo I. Bélgica: Eduardo Paríé, Editor.
 31. Humboldt, Alexander. 1995. *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América (1810)*. Traducido por Jaime Labastida. México: Siglo XXI Editores.
 32. Johnson, Christopher D. 2012. *Memory, Metaphor and Aby Warburg Atlas of Images*. Ithaca: Cornell University Press.
 33. Konstantopoulou, Dimitra. 2018. *Arquitectura del Atlas Mnemosyne*. Barcelona: Mudito & Co.
 34. Michaud, Philippe-Alain. 1998. "Florence in New Mexico. The Intermezzi of 1589 in the Light of Indian Rituals". En *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*, editado por Bendetta Cestelli y Nicholas. Mann, 53-63. Londres: Merrell Holberton Publishers y The Warburg Institute.
 35. Michaud, Philippe-Alain. 2007. *Aby Warburg and the Image in Motion*. Nueva York: Zone Books.
 36. Nieto, Mauricio. 2007. *Orden natural y orden social. Ciencia y política en el Semanario de la Nueva Granada*. Madrid: CSIC.
 37. Pinotti, Andrea. 2013. "Panel 46, Guided Pathways". *Mnemosyne: Meanderings through Aby Warburg's Atlas*. Ithaca: Cornell University, disponible en: <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/panel/46>
 38. Posada, Libia. 2014. "Signos cardinales". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 9 (2): 217-222.
 39. Rampely, Matthew. 2000. *The Remembrance of the Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
 40. Raulff, Ulrich. 2004. "Epílogo". En *El ritual de la serpiente*, por Aby Warburg, 69-114. México: Sexto Piso.
 41. Restrepo, José Alejandro. 2007. "Viajes paradójicos". En *Arte y etnografía. De artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*, editado por Pedro Pablo Gómez, 45-52. Bogotá: Universidad Distrital.
 42. Salazar, Jorge Iván. 2014. *Cosmología en la obra de Dante Alighieri*. Bogotá: Universidad del Rosario.
 43. Sánchez, Efraín. 1999. *Gobierno y Geografía: Agustín Codazzi y la Comisión Corográfica de la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República, El Áncora Editores.
 44. Sánchez, Efraín. 2007. "Las ideas de progreso en Colombia en el siglo XIX". *Boletín de Historia y Antigüedades* 94 (839): 675-698.
 45. Serje, Margarita. 2011. *El revés de la nación. Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Universidad de los Andes.
 46. Severi, Carlo. 2015. *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*. Buenos Aires: Editorial Sb.

47. Taussig, Michael. 2012. "A lomo de indio: la topografía moral de los Andes y su conquista". *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*, 345-395. Popayán: Universidad del Cauca.
48. Taussig, Michael. 2013. *Mi museo de la cocaína*. Popayán: Universidad del Cauca.
49. Uruña, Juan Felipe. 2017. *Montaje en Aby Warburg y en Walter Benjamin. Un método alternativo para la representación de la violencia*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.
50. Warburg, Aby. 2004. *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso.
51. Warburg, Aby. 2005. *El renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza.
52. Warburg, Aby. 2010. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
53. Warburg, Aby. 2012. *El Atlas de imágenes Mnemosyne. Reproducción facsimilar*. Edición traducción y notas, Linda Báez. México: UNAM.
54. Warnke, Martin. 1980. "Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz". En *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, editado por Werner Hofmann, 113-186. Fráncfort: Europäische Verlagsanstalt.
55. White, Hyden. 1992. *Metahistoria*. México: Fondo de Cultura Económica.
56. Yates, Francis. 2011. *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela.