

MIRADAS DESDE EL SUR

Imágenes, visualidades y poder

Lily Jiménez

María José Delpiano

Silvina Sosa Vota

(Editoras)



Colección
FAHU
Facultad de Humanidades

Miradas desde el Sur
Imágenes, visualidades y poder

Miradas desde el Sur. Imágenes, visualidades y poder

Lily Jiménez, María José Delpiano y Silvina Sosa Vota
(Editoras)

El presente libro, bajo la supervisión del Comité Editorial FAHU, fue sometido a revisión por pares externos (peer review) especialistas en el área de investigación.

Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2024
Av. Víctor Jara 3453, Estación Central, Santiago de Chile
Tel.: +56 2 2718 0080
www.editorial.usach.cl

© Lily Jiménez, María José Delpiano y Silvina Sosa Vota, 2024

I.S.B.N. edición digital: 978-956-303-672-5

Director editorial: Galo Ghigliotto G.
Edición: Catalina Echeverría I.
Diagramación: Andrea Meza V.
Diseño de colección: Ana Ramírez P.
Corrección de textos: Luz María Astudillo U.
Diseño del logo Núcleo de Investigación Visualidades: Kurt Petautschnig

Primera edición, enero 2024

La presente obra se encuentra liberada bajo una
Licencia Creative Commons Atribución



Editado en Chile

Lily Jiménez
María José Delpiano
Silvina Sosa Vota
(Editoras)

Miradas desde el Sur
Imágenes, visualidades y poder



La Colección FAHU es una iniciativa de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago de Chile, iniciada el año 2021, cuyo propósito es difundir estudios en torno a las Artes, Humanidades y Ciencias Sociales. Todos los trabajos de esta colección han sido evaluados en su pertinencia por el Comité Editorial de la Facultad de Humanidades y sometidos a revisión por pares externos y externas, sugeridos y sugeridas a partir de su trayectoria y relación con los ámbitos y líneas de investigación tratados.

El interés de la Facultad de Humanidades es poner a disposición los libros con acceso abierto, promoviendo la circulación de sus planteamientos y su relación con diversos colectivos y personas interesadas en las temáticas abordadas. Esperamos que esta colección sea un aporte al desarrollo de la investigación en las distintas disciplinas.

Jefe Oficina Editorial
César Zamorano

Comité editorial colección FAHU

Claudia Córdoba	Rolando Álvarez
Jaime Retamal	Juan Pablo Arancibia
Sylvia Contreras	Antoine Faure
Alfonso Dingemans	Pedro Reyes
Lucía Dammert	Verónica Rocamora
Mauricio Olavarría	Ana María Fernández
Marcelo Díaz	Claudia Calquín
José Sebastián Briceño	Dante Castillo
Hernán Neira	Rosa Basaura
Hernán Venegas	Edinson Muñoz
Rafael Chavarría	Sebastián Reyes

Índice

Prefacio	
Lily Jiménez, María José Delpiano y Silvina Sosa	11
Introducción	
Carolina Pizarro Cortés	17
IMÁGENES Y CONFLICTO: ICONOCLASIA, IDENTIDADES Y CONSTRUCCIÓN DEL ENEMIGO	
Corporizar al enemigo: imágenes ideológicas construidas en la prensa, en el contexto de la revuelta social chilena	
Javiera Palacios Rozas	25
Herramientas para ver, leer y comunicar la destrucción y caducidad de los monumentos públicos	
Jonathan Lukinovic	51
La identidad en contraste: representaciones visuales sobre el “enemigo” en <i>Paraguay Ilustrado</i> (1865)	
Silvina Sosa Vota.....	71
MIRADAS SOBRE LOS CUERPOS: MATERIALIDAD, FEMINISMOS Y AFECTIVIDADES	
Los tapices de Virginia Errázuriz: entramar materialidades significativas en las representaciones de la corporalidad femenina	
María Ignacia Alvarado	95

Metodologías visuales afectivas. Ensayos visuales
sobre cuerpos-territorios
Kathya Milena Morón Tadic 121

ESTAMPA Y REGÍMENES ESCÓPICOS: FUNCIONES RELIGIOSAS
Y USOS POPULARES DE LA IMAGEN IMPRESA EN EL SUR DE AMÉRICA

Xilografía, ¿medio popular? Cualidades materiales y técnicas
y usos de la estampa xilográfica en los pliegos de la Lira y
otros periódicos populares del siglo XIX chileno
María José Delpiano K. 145

Prácticas afectivas en la colección de Estampas Religiosas
del Archivo Jesuita, Santiago de Chile, 1847-1930
Lily Jiménez Osorio 179

La estatua y su sombra: eternidad y temporalidad
en el imaginario jesuítico-guaraní (s. XVII-XVIII)
Diego Mellado Gómez 199

Sobre las autoras y los autores..... 225

Prefacio

Lily Jiménez
María José Delpiano
Silvina Sosa

El presente libro nace a partir de un encuentro entre diversas investigaciones que fueron convocadas en el marco del primer Congreso Liminal, celebrado en enero de 2021, en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. El evento tuvo por finalidad encontrarse, debatir y pensar colectivamente las vicisitudes contemporáneas relativas a las dificultades para la investigación en cuarentena, considerando los efectos del COVID-19 en nuestras formas de comprender el cuerpo, organización política, activismos, entre otros temas. En este complejo escenario y en vista de la ausencia de propuestas similares, un grupo de estudiantes del Doctorado en Estudios Americanos decidimos organizar una mesa que discutiera sobre el problema de la visualidad o las visualidades, las imágenes, y sus diversas relaciones con el poder y los regímenes escópicos en el Sur de América. Discusiones y debates que tomaron como punto de partida casos de estudio y donde confluyeron miradas provenientes de los feminismos, las religiosidades, la cultura material y la práctica archivística, entre muchas otras.

El Congreso Liminal fue la base para establecer una cooperación efectiva entre investigadores e investigadoras que nos acercamos a las imágenes y las visualidades desde diversos ámbitos del conocimiento, surgiendo el Núcleo de Investigaciones en Visualidades como una respuesta práctica de trabajo orientada a satisfacer la necesidad de encontrarnos a dialogar desde perspectivas multi e interdisciplinarias. Esta obra colectiva es el primer fruto del trabajo de nuestro Núcleo, donde se recogen investigaciones recientes y preguntas que movilizan estudios contemporáneos en la materia.

Bajo la premisa de que toda imagen porta la huella de una mirada, a la vez que esa mirada en cuanto relación y convivencia desdibuja los límites

entre lo observado y los potenciales observadores, este libro propone un regreso a las imágenes. Volver a encontrarlas para vincularse nuevamente con ellas. Ya no para estar ante ellas o enfrentados a ellas, sino estando *entre* las imágenes; volver a mirarlas para tocarlas, interrogarlas, ensayar distintas metodologías, insistir en sus materiales, técnicas, densidades, usos, prácticas, olores, escritos, registros. Volver a ellas para asistir a la duda no totalizante de la relación visual, sin desatender nuestras propias particularidades y la naturaleza de nuestros archivos. Esta aproximación ofrece un hilo conductor que se afirma con ahínco en los textos, alejándonos de los usos ilustrativos de las imágenes para volver a pensar a través de ellas, situándonos específicamente en lo regional.

Por ello, un punto esencial que guía a todas las contribuciones es la reivindicación del estudio de las imágenes y de las visualidades desde lo que se ha denominado el Sur Global. Las autoras y autores que participan aquí escribieron desde esta locación y construyeron sus objetos de estudio en estas latitudes. Este aspecto debe destacarse si consideramos que las investigaciones académicas tienen una fuerte tendencia a mirar hacia el Norte Global o producirse desde este lugar. Esta aseveración no quiere decir en ningún caso que no se hayan considerado los aportes teóricos y pesquisas originarios de aquellos espacios hegemónicos. Estos fueron atendidos, aplicados y constituyen aportes invaluable a las contribuciones. De la misma manera que fueron utilizadas contribuciones de nuestro entorno más próximo y familiar.

La actitud empleada para el trabajo con estos materiales fue, podríamos decir, la de la antropofagia académica. Esta actitud podría considerarse como análoga a la que promovía el Movimiento Modernista antropofágico brasileño del siglo pasado. Este movimiento artístico e intelectual entendía que debían deglutirse todas las experiencias que estuvieran disponibles para la creación de algo propio y original, evitando la mimesis y la imitación. De esta manera, las autoras y los autores de las contribuciones bebieron de todas estas fuentes disponibles para construir narrativas de investigación localizadas desde “Nuestra América”, utilizando el concepto acuñado por José Martí. En consecuencia, el Sur Global sudamericano se convierte en el eje de la perspectiva sobre la que se articula el conocimiento y las narrativas que seguirán en las siguientes páginas. Se transforma, al igual que en la famosa obra de Joaquín Torres García, en un nuevo norte y dirección.

El análisis de diversos regímenes de visualidades, desde una multiplicidad de miradas, apunta hacia caminos metodológicos capaces de mostrar diferentes abordajes y aproximaciones sobre las realidades que rodean nuestras propias experiencias. Con esto se busca contribuir a la construcción de geografías visuales propiamente latinoamericanas. Es decir, que reflejen las formas de ver y de transitar las experiencias desde un lugar concreto y sin pretensiones de renunciar u ocultar este aspecto. Los objetos abordados en cada una de las secciones del libro representan formas escópicas presentes en las diversas expresiones de cotidianidad y vivencias de las sociedades contemporáneas y del pasado.

Los cuerpos, las estampas, los periódicos, los monumentos y otros tipos de expresión artística y cultural conforman un panorama visual de interacción cotidiana de diversas temporalidades que se ponen en el centro de discusión en las siguientes páginas, renunciando a las pretensiones brindadas por el *status* artístico que legitimaban como materiales de reflexión. La presencia habitual de las formas que se plantean como *corpus* analítico se justifican en el grado de vinculación local que tienen con las sociedades en las que transitan. Por este motivo, consideramos que las investigaciones que se desarrollarán abren un camino para la reflexión en torno a los panoramas visuales regionales por ellos mismos, es decir, a través de sus propias trayectorias de producción, circulación y consumo. Esto no es menos importante para los objetivos generales, pues rompe explícitamente con sistemas de análisis tradicionales donde lo local estaba supeditado a la comparación constante con paradigmas de otras latitudes.

Como ya fue mencionado, una de las cuestiones que hace distintiva esta propuesta editorial es que la imagen se plantea como el nodo de reflexiones y debates emanados desde diversos campos disciplinares. En ese sentido, esta publicación tiene como propósito caminar hacia el abordaje interdisciplinario de la imagen como objeto de estudio desde ámbitos de las artes y humanidades tan variados epistemológica y metodológicamente como la filosofía, la historia, la historia cultural y del arte, las comunicaciones, la fotografía, la cultura material, los estudios mediales y el diseño gráfico, entre otros.

Frente a este variopinto escenario, se han propuesto ejes problemáticos que resultan transversales a las contribuciones que este libro reúne y donde se anudan las preguntas por la imagen en y desde América Latina: conflictos y poder, mirada y corporalidad y usos y funciones sociales de

la imagen. Se trata de temas recurrentes y otros quizás más novedosos, trabajados, de igual modo, desde una actualidad y necesidad en diálogo con las condiciones contextuales que generaron las escrituras acá convocadas. Asimismo, estos temas y problemas, más asiduos o más nóveles en los debates sobre la cultura y el pensamiento en el Sur de América, son analizados y activados a partir de un arco teórico novedoso, actualizado y que aporta una riqueza indudable especialmente por la manera en que se confrontan con los objetos de conocimiento abordados por las y los autores de este volumen. Enfoques conceptuales provistos por los feminismos y los estudios de género, las filosofías de los afectos y lo corporal, las teorías de la imagen y las medialidades, la antropología de la imagen, la perspectiva de la cultura material, la crítica cultural, el análisis crítico de los discursos, el pensamiento post y decolonial y la geopolítica del conocimiento, entre otros, son apropiados en las escrituras aquí reunidas, iluminando el trabajo con las imágenes de manera sugestiva y favoreciendo, con ello, a la aclimatación y fortalecimiento de las perspectivas teóricas y epistemológicas acá emplazadas.

Si atendemos a cuestiones de orden territorial, las escrituras que acá se dan cita recorren la región en su extensión, convocando imágenes surgidas, difundidas y consumidas en territorios reconocidos como Perú, Bolivia, Argentina, Paraguay, Brasil, entre otros, poniendo énfasis en casos de Chile, debido, por supuesto, al lugar de enunciación y de trabajo de la mayoría de las autoras y autores de este libro. Sin embargo, más allá de invocar la cuestión nacional o incluso transnacional, la presente publicación sugiere una apertura de esas categorías —tomando, quizás, la figura del mosaico como punto de partida posible— para discutir la posibilidad de una mirada regional sobre el problema de la imagen. Un enfoque que no pierde de vista la especificidad y los límites de los casos estudiados, pero que, a la vez, contribuye a forjar, en su potencia relacional, una mirada más amplia, dinámica y compleja de lo que han sido las relaciones entre visualidades y poder en la región, y el rol angular que la imagen ha tenido en este escenario.

Finalmente, si observamos la variable temporal, este libro recorre un largo trayecto que comprende cuatro siglos, desde el xvii hasta la actualidad más inmediata. Lejos de postular una periodización o linealidad en términos cronológicos, el volumen apuesta por la anacronía, en los términos en que Didi Huberman entiende este concepto en su ya conocida entrega *Ante el tiempo* (2011). Postulamos, entonces, este lugar como un encuentro de temporalidades múltiples y divergentes; tiempos hetero-

PREFACIO

géneos que aquí montados van favoreciendo la emergencia de la imagen como artefacto, capaz de hacernos comprender los modos en que se han constituido las visualidades y las miradas en el Sur de América cuando aquella entra inevitablemente en contacto con el conflicto y el poder.

Santiago de Chile, octubre de 2022

Introducción

Carolina Pizarro Cortés

¿Qué significa ver desde el Sur? ¿Cuáles son las operaciones epistemológicas implicadas en el ejercicio interpretativo de objetos visuales o de distintas visualidades? ¿Son operaciones universales o culturalmente situadas? Estas preguntas, que surgen de la lectura de *Miradas desde el Sur: imágenes, visualidades y poder*, son el hilo conductor de las siguientes reflexiones. Partimos de la constatación de que un libro chileno sobre temáticas latinoamericanas sin duda responde a los propios problemas de investigación en un contexto académico signado por su lugar y su tiempo. Desde esta perspectiva, el presente volumen constituye un ejercicio situado, consciente de su posición, que aprovecha su punto de mira para proponer variados abordajes a lo visual. Lo que quisiera rescatar, más allá de los contenidos y las metodologías específicas de análisis, es precisamente el punto de mira que se configura en este libro. Si lo que se puede ver tiene relación directa con la forma en que hemos sido educados para ver, puede sostenerse que las culturas poseen cada una sus propias visualidades. La pregunta es si hay rasgos distintivos de la visualidad latinoamericana que le aporten una especificidad al acto interpretativo. Si es así, este libro recoge no sólo variados ejemplos de abordaje de lo visual, sino que contribuye a la comprensión y la difusión de modos particulares. Estos modos, en conjunto, constituyen un ejemplo de estudios de la visualidad en perspectiva local. Lo importante es que ello implica no sólo objetos o problemas vernáculos, sino también métodos heterodoxos y, yendo a lo fundamental, una óptica singular que merece ser reconocida y puesta en valor. Más allá de cualquier pretensión chauvinista, lo que interesa poner de relieve es que el ejercicio crítico no es aséptico y que parte de su potencia radica en su peculiaridad. No es lo mismo mirar las visualidades desde un régimen visivo latinoamericano que hacerlo desde uno asiático o europeo.

Las constataciones anteriores abren otra serie de preguntas: ¿cuáles son las condicionantes culturales de la visualidad latinoamericana? ¿Cumplen algún papel las culturas originarias y las africanas? ¿Cuáles son los valores y sentidos de las imágenes que produce la conjunción de los distintos regímenes? ¿Qué pasa con la heterogeneidad que sigue desarrollándose a lo largo del tiempo? Es probable que los modos de ver indígena se hayan enfrentado a otros europeos y que luego los africanos hayan entrado también en interacción. Podríamos hacer una arqueología de lo que fue lo visible y del papel de la visualidad en las muy distintas vertientes que dieron origen al flujo latinoamericano. Podríamos también ir en búsqueda de las especificidades y sus síntesis a lo largo del tiempo hasta llegar a la actualidad. Ambas empresas son posibles sólo parcialmente. Habría que reconstruir a retazos una historia de los regímenes visivos, congregando fragmentos dispersos y, en el caso de las culturas indígenas y africanas, rescatarlos de la profundidad de un olvido impuesto. Habría que buscar en las formas presentes de estas culturas los modos de ver que se han mantenido e intentar entender cómo han evolucionado a lo largo del tiempo. Pienso en la sociología de la imagen de Silvia Rivera Cusicanqui y su revisita a los dibujos del *Primer nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615). Pienso en la lectura necesariamente heterogénea que demanda el arte barroco latinoamericano: el cuye que se sirve en la mesa de la última cena, las vírgenes cerro, los ángeles arcabuceros. Hay un cierto tipo de imágenes que emergen de los cruces y las reinterpretaciones; el nacimiento de nuevos regímenes visivos bellamente impuros. De esta visualidad compleja derivan no sólo las formas de ver de nuestras culturas, sino también las lecturas que hacemos de esas formas.

Los ejercicios críticos que presenta este libro son insumos valiosos para aproximarnos a los modos interpretativos emergentes. Se posicionan en el campo académico, y desde allí buscan tomar distancia de los estudios generados en otros contextos. Se declaran heterogéneos y sincréticos, y, efectivamente, proponen aproximaciones eclécticas. A ello se suma el hecho de que los trabajos que componen el volumen son variados. Abarcan distintos aspectos asociados a la visualidad latinoamericana: objetos visuales, imágenes, metodologías y técnicas. En este sentido, cubren un amplio campo de posibilidades de este tipo de estudios.

En lo que toca a la estructura del libro, los ocho artículos que lo componen se organizan en tres secciones, atendiendo a criterios temáticos: “imágenes y conflicto”, “miradas sobre los cuerpos” y “estampa y regíme-

nes escópicos”. En cada sección hay trabajos que se refieren no sólo a imágenes y visualidades de distinta naturaleza, sino que proponen cruces temporales novedosos, motivando una lectura no lineal del conjunto. Los énfasis, así, quedan puestos en los problemas estudiados y sus implicancias culturales.

IMÁGENES Y CONFLICTO: ICONOCLASIA, IDENTIDADES Y CONSTRUCCIÓN DEL ENEMIGO se abre con el artículo de Javiera Palacios titulado “Corporizar al enemigo. Imágenes ideológicas construidas en la prensa, en el contexto de la revuelta social chilena”. La propuesta considera que los medios de prensa tienen la facultad de producir intencionadamente imágenes específicas de un otro, que pueden ser interpretadas atendiendo a su perspectiva política. El foco se orienta a la manipulación de la imagen y al control de la recepción social de la misma, tomando como caso las publicaciones hechas en el tiempo de la revuelta de octubre de 2019.

El trabajo de Jonathan Lukinovic también recoge el problema de la construcción de una visualidad, esta vez de la oficial, que es promovida por el Estado a través de la exposición en el espacio público de monumentos. El artículo, titulado “Herramientas para ver, leer y comunicar la destrucción y caducidad de los monumentos públicos”, aborda la tensión entre vandalismo e iconoclasia y se inclina por el segundo concepto para explicar las intervenciones que se les han hecho a los monumentos en distintas partes de Latinoamérica en los últimos años. Sostiene que no son actos destructivos, como señala la mayor parte de la prensa, sino reinterpretaciones disidentes, y muestra el cambio en su valoración a propósito del estallido social chileno.

La construcción peyorativa de la otredad es el núcleo del trabajo de Silvina Sosa, titulado “La identidad en contraste: representaciones visuales sobre el ‘enemigo’ en *Paraguay Ilustrado* (1865)”. Tomando como base un periódico satírico brasileño que circuló en el contexto de la Guerra de la Triple Alianza, la autora expone las características de la representación de los enemigos y hace énfasis en los rasgos que los inferiorizan. La construcción visual de un imaginario de opuestos da cuenta del conflicto que provoca el enfrentamiento bélico a nivel cultural y refuerza los rasgos identitarios propios.

En los tres trabajos de este capítulo se alude a la construcción de imágenes cuyo propósito es levantar una visión determinada, ya sea sobre la propia identidad o la de otro considerado como enemigo. Lukinovic aborda los discursos visuales de reafirmación de un ethos nacional. Los

monumentos contribuyen a moldear una concepción de unidad a través de personas ilustres de la historia. Sintomáticamente, son las narrativas visuales del período republicano las que hacen crisis en la actualidad. Palacios y Sosa, por otra parte, se abocan a la interpretación de imágenes de la otredad en medios de prensa. Ya sea a través de la sátira o la estigmatización, en el siglo XIX o en el XXI, ellas contribuyen a delinear el perfil del enemigo que pone en riesgo la estabilidad. Es el uso de la imagen en contextos sociopolíticos de tensión, en que la defensa del ideario propio se hace a través del ataque a la imagen del otro.

El segundo apartado, **MIRADAS SOBRE LOS CUERPOS: MATERIALIDAD, FEMINISMOS Y AFECTIVIDADES**, integra el enfoque de género. El trabajo titulado “Los tapices de Virginia Errázuriz: entramar materialidades significativas en las representaciones de la corporalidad femenina”, de María Ignacia Alvarado, se ocupa de una parte de la obra de la artista chilena en la que la figura femenina es el asunto central. A través del análisis de un conjunto de tapices, la autora busca interpretar los sentidos del cuerpo mujer desde la mirada de Errázuriz, en el contexto chileno de los años 60.

En “Metodologías visuales afectivas. Ensayos visuales sobre cuerpos-territorios”, Kathya Milena pone la atención en lo que denomina sistemas visuales afectivos. La autora propone un marco metodológico de exploración personal denominado corpocartografía, que aplica a la educación menstrual en América Latina. Apelando a la noción cuerpo-territorio del feminismo comunitario, define los cuerpos y los territorios como “lugares híbridos y abiertos a su entorno, porosos a los tránsitos de afectos, significados e identidades”. En su concepción, los mapas corporales o corpocartografías son textos no lineales, que se organizan en relación a los espacios que se generan entre las formas trazadas y sus tensiones, lo que carga a las áreas tanto llenas como vacías de significación activa y viva.

Las operaciones artísticas de Errázuriz, así como la metodología propuesta por Milena apuntan a reflexiones cuyo sustento es el cuerpo femenino. A través de la exteriorización efectuada, ya sea en la obra de arte o en la corpocartografía, emerge una imagen que sintetiza la autopercepción. El recurso a lo visual forma parte sustantiva de una indagación que se hace desde el género, con distintos énfasis según el contexto epocal de cada ejercicio.

El último apartado, **ESTAMPA Y REGÍMENES ESCÓPICOS: FUNCIONES RELIGIOSAS Y USOS POPULARES DE LA IMAGEN IMPRESA EN EL SUR DE**

AMÉRICA, se abre con el trabajo de María José Delpiano, “Xilografía, ¿medio popular? Cualidades materiales y técnicas y usos de la estampa xilográfica en periódicos populares chilenos, siglo XIX”. La autora se pregunta por la consideración de la xilografía como un medio de la imagen inscrita de carácter popular, y también por las condiciones y parámetros enunciativos necesarios para establecer esa identificación. Aborda el concepto de medio de la imagen inscrita y se detiene en las cualidades materiales y técnicas de la xilografía. Analiza asimismo los trasfondos históricos, culturales e ideológicos que propiciaron la vinculación de la xilografía con la noción de lo popular. El artículo, finalmente, da cuenta del caso de la *Lira Popular*, en vistas a generar un marco comprensivo para pensar, por medio del análisis de imágenes puntuales, cómo se efectuó la apropiación de la xilografía para su uso en la ilustración de publicaciones populares.

Lily Jiménez propone un trabajo titulado “Prácticas afectivas en la colección de Estampas Religiosas del Archivo Jesuita, Santiago de Chile, 1847-1930”. En el artículo la autora explora las dinámicas que propician las imágenes religiosas conocidas como estampitas, cuyo uso y circulación, más allá de su sentido religioso, compromete los afectos de quienes las poseen y/o las observan. A través del análisis de marcas e inscripciones en la materialidad de la imagen se interpretan los sentidos que esta adquiere al ser singularizada por su usuario/a.

El último texto del volumen es de autoría de Diego Mellado quien orienta asimismo sus reflexiones hacia el campo de la imagen y su función religiosa. En “La estatua y su sombra: sobre el imaginario cosmológico en el mundo jesuítico-guaraní”, el autor se ocupa de la obra *De la diferencia entre lo temporal y eterno* de Juan Eusebio Nieremberg, de gran influencia en el contexto misional paraguayo. A través del análisis de los grabados que representan la oposición entre mundo supraterráneo e inframundo, logra mostrar el carácter de textualidad fronteriza que tiene la obra, en tanto traspasa a través de imágenes el mundo cosmológico cristiano a las reducciones guaraníes.

Los materiales con los que trabajan estos tres artículos son artefactos visuales con una carga histórica importante, no sólo porque pertenecen a tiempos pasados, sino porque comunican sobre la cultura visual en la que se inscriben. Son, además, imágenes que circulan en determinados medios sociales, adquiriendo dentro de ellos una función. Vehiculan contenidos de carácter religioso o popular y sustentan desde la visualidad discursos lingüísticos que les son complementarios.

Como puede apreciarse en sus tres apartados, el libro en su conjunto abre una serie de caminos críticos en los que se puede incursionar. Las imágenes y los regímenes visivos en los que se insertan se revelan como objetos y asuntos culturales que reclaman atención. Los puntos de vista para aproximarse a ellos son variados y originales. Cada artículo encuentra su modo y la lectura en secuencia de todos ellos perfila lo que podría ser una aproximación contemporánea y situada a los estudios de la visualidad.

Imágenes y conflicto: iconoclasia, identidades y
construcción del enemigo

Corporizar al enemigo: imágenes ideológicas construidas en la prensa, en el contexto de la revuelta social chilena

Javiera Palacios Rozas

La sociedad se ha desarrollado y formado bajo el alero de las imágenes, siendo una pieza clave para la construcción y cimentación de la realidad. Sin embargo, en la actualidad en una era de explosión de la visibilidad, el límite está cada vez más difuso entre la elección y la imposición de imágenes. Entre consumirlas o ser consumidas y consumidos por ellas.

Uno de los exponentes visuales más frecuentes que se puede observar en el día a día son las fotografías, especialmente las que componen las noticias de prensa, ya que son ellas las que propician una mirada material y simbólica de los hechos del acontecer, pues demuestran icónicamente lo que sucede en el entorno.

Y es esa influencia de la imagen inserta en los medios de comunicación la que muchos grupos de poder conocen y ocupan a su favor, apropiándose de ellas. Desde este espacio, buscarán moldear las formas de percibir la realidad de la audiencia y guiarla a determinados escenarios, incidiendo directa e indiscriminadamente sobre las decisiones sociales de quien mira (Browne y Silva, 2008).

Siguiendo lo postulado anteriormente, este texto viene a ser una reflexión sobre el poder de las imágenes en prensa —que ejerce y le ejercen en su conformación visual— y su uso en contextos de tensión sociopolítica. En este caso, a lo referido a la revuelta social chilena del año 2019.

Para este estudio, se tomaron las fotografías publicadas en el primer mes de las manifestaciones (octubre), expuestas en los diarios de circulación nacional, de mayor lectura y de acceso gratuito a la población: *Las Últimas Noticias* y *La Cuarta*.

“Chile despertó”

El 18 de octubre de 2019 en Chile comenzó uno de los mayores movimientos sociales en su historia. Una revuelta que según Federico Navarro y Carlos Tromben (2019), sólo puede compararse con las manifestaciones que se vivieron en el país en los años 30. Estas movilizaciones, que fueron denominadas como “estallido social”, vinieron a remover a un país desde la raíz, desplegando a miles de personas a la calle al son de las cacerolas y cucharas de palo (Domingo, 2020). Lo que desembocó en una crisis política que no se veía desde el golpe de Estado y la posterior dictadura de Augusto Pinochet (Garcés, 2020).

A la revuelta nacional no se le asignaba una sola causa, sino que eran diversas las demandas y, a su vez, las voces que se alzaban, pero todas ellas tenían un centro de indignación común: el descontento con la clase política, económica y de poder del país. Chile entero se movilizó bajo la consigna “Chile despertó”, generando un clima de malestar que paralizó a todos sus habitantes.

No obstante, a pesar de los múltiples reclamos, la participación transversal de personas y la unidad generada para ser escuchados, hizo que se compusiera el tejido social —que se encontraba fisurado desde la dictadura— cohesionándose por medio de expresiones artísticas y culturales, sonoras y visuales.

A pesar que las protestas se realizaban en forma pacífica, hubo también incidentes como saqueos a comercios, barricadas e incendios en propiedades públicas y privadas, en el que destacaría los daños al Metro de Santiago (Morales citado en Domingo, 2020).

Al existir estos escenarios, la autoridad comenzó a desplegar a las Fuerzas del Orden y Armadas a las calles, forjando un ambiente de enfrentamientos entre los uniformados y los manifestantes. A dos días del inicio del movimiento (el 20 de octubre de 2019), el presidente Sebastián Piñera en cadena nacional emite un discurso en el que expone “estamos en guerra contra un enemigo poderoso, implacable, que no respeta a nada, ni a nadie, que está dispuesto a usar la violencia y la delincuencia sin ningún límite” (Navarro y Tromben, 2019).

En un Chile con la “guerra” declarada por su máxima autoridad, en estado de emergencia y con la fuerza pública desplegada en todo el país, comenzó un período de máxima violencia, con un sinnúmero de reportes de casos de lesiones y traumas oculares por el uso de escopetas de perdigones (Domingo, 2020). Por causa de esto último, se alertó a las

autoridades internacionales de Derechos Humanos (ACNUDH, 2019) y el mundo comenzó a dar su opinión con respecto a la situación que se desarrollaba en Chile.

El escrutinio internacional y la insatisfacción nacional generalizada con las políticas tomadas por el presidente Piñera se vio reflejada en la aprobación de las manifestaciones con un 83,6% y la desaprobación del 78,8% sobre las gestiones del ejecutivo (Activa Research, 2019). Ante esto, el Gobierno implementó diversas estrategias para contrarrestar este escenario, siendo una de las tácticas centrales aliarse con los medios de comunicación.

En Chile no existe un pluralismo informativo, especialmente en lo que respecta a la prensa escrita, pues sólo existen dos grandes consorcios que engloban los diarios de circulación nacional: El Mercurio S.A.P. y el Consorcio Periodístico de Chile Sociedad Anónima (COPESA) (Cortales y Sandoval, 2005). Junto con ello, es de conocimiento público que ambos grupos siguen una línea ideológica conservadora y símil (Gronemeyer y Porath, 2017). Por tanto, se podría decir que los periódicos pertenecientes a estas empresas, siguen las líneas editoriales acordes al gobierno de ideología derecha de Sebastián Piñera.

Por lo anterior, desde el día 19 de octubre de 2019, los diarios pertenecientes al consorcio —utilizados para esta investigación— comenzaron a inundar sus páginas con el acontecer de las movilizaciones, pero dándole un especial énfasis a situaciones puntuales, a escenarios clave que luego eran reforzados por la autoridad política. En el marco del contexto mencionado, la prensa escrita comenzó a rotular los grupos y subgrupos de mayor interés mediático en las movilizaciones, tales como los “chaquetas amarillas”, la “primera línea” y el “lumpen”. Para ello, se les otorgó énfasis a las imágenes en desmedro de las descripciones verbales detalladas, considerando el impacto visual como método para elaborar una representación determinada sobre cada grupo, asociando acciones y hechos a cada perfil. De esta manera, el público tendría que decidir si quería ser parte del 83,6% que apoyaba un movimiento caracterizado por la violencia, la destrucción y la quema de la vía pública —asociado a la “primera línea” y el “lumpen”— o si prefería la paz, el orden y la reconciliación —ligado a los “chaquetas amarillas”—.

De esta manera, y por medio del sometimiento del ojo de la sociedad chilena, es que los medios comenzaron a expandir material, con una presencia mayoritaria de fotografías a color. Y es que, en esta época de crisis de la palabra, las imágenes informan mucho más que los textos, ya que

se transforman en un punto de anclaje que obedece a la relevancia visual como una herramienta más efectiva de transmisión (Barthes, 1990) y de transformación social.

La prensa es visual

La prensa juega un papel central en la sociedad, no sólo como informante, sino también como creador de interpretaciones de los hechos. La línea editorial de la prensa se construye en función de intereses ideológicos y políticos (Van Dijk, 1997), lo que permite a grupos hegemónicos controlar la información y orientar la realidad a la población (Gomis, 1991). Y es en una cultura dominada por lo visual en que la fotografía potencia el peso informativo de las noticias, ya que no sólo están hechas para ser leídas, sino también para ser vistas (Minervini y Pedrazzini, 2004).

Hoy, la fotografía en la prensa ya no cumple el rol de potenciador de texto. Es un punto de atención efectivo y un modo más visible e inteligible de (re)presentar situaciones, estableciéndose como un portador de cientos de significaciones en un sólo cuadro. Al estar incluida entre un texto, la fotografía toma otro sentido y valor, sirviendo para reforzar la información escrita y demostrar que lo que se dice es verdad (Alcoba, 1988). La prensa busca consolidar los estímulos visuales y verbales para provocar un impacto emocional en la audiencia, lo que se logra mediante una dialéctica establecida entre la realidad y lo que la línea editorial quiere decir (Gomis, 1991).

La imagen cuenta con un alto valor documental en su significado y puede ser la portadora de matices y de juicios totalizantes (Sánchez, 1996), ya que en ella se almacenan representaciones, sensaciones e ideas de recuperación instantánea que no necesitan mayores explicaciones (Sontag, 2004), constituyéndose como un todo discursivo que produce efectos y media mensajes en la audiencia (Vilches, 1999). Es de acuerdo a lo anterior que se puede decir que las fotografías no son inocentes y están dirigidas a que el visualizador decodifique el mensaje visual de acuerdo a lo que el grupo de poder apunta y la audiencia interpreta y siente.

La carga emotiva que transmite la imagen es un factor de peso en el juego comunicativo, ya que permite recordar y genera elementos afectivos que influyen en los conocimientos, culturas, visiones de mundo, contextos y decisiones. La fotografía es una herramienta de acción sensorial que actúa como un mecanismo de exposición del acontecer,

potenciando sensaciones, rememorando el pasado y, en determinados casos, influyendo sobre la toma de decisiones (Landi, 1991). Es en este sentido que las imágenes median y legitiman espacios de normativación dados por grupos hegemónicos, quienes utilizan los mecanismos de selección de las imágenes para captar o eclipsar a las audiencias (Minervini y Pedrazzini, 2004), para formar un círculo mediado efectivo, donde se producen procesos de (re)construcciones, dramatizaciones y manipulaciones sociales.

La historia la cuento yo

Como ya se ha señalado, la relación de los medios de comunicación y los grupos de poder —entiéndase como: político, económico, empresarial, social— es evidente, pero la asociación que comparten se sustenta en satisfacer las necesidades del otro. Esto se debe a que la prensa necesita transmitir información y dar a conocer lo que quieran decir, mientras que los grupos hegemónicos, necesitan difundir sus pensamientos de forma constante y masivamente en la sociedad (Romano, 2000).

Es por esas necesidades, que los conglomerados hegemónicos muchas veces compran los medios de comunicación y los utilizan como una herramienta clave para posicionar sus lineamientos, pues “los que ocupan posiciones decisivas del poder están preparados para usarlo con el fin de imponer las definiciones tradicionales de la realidad a la población que depende de su autoridad” (Berger y Luckmann, 2001, p. 156).

Son las perspectivas dominantes, las que están influidas por lo que llamamos ideología. En esta investigación, este concepto lo entendemos desde dos perspectivas, la primera de ellas, refiere a que la ideología es la que organiza un pensamiento y fundamenta las representaciones y prácticas sociales específicas bajo principios determinados. En segundo lugar —y relacionada al punto previo— es la que también establece las verdades, subjetividades y la formas de ver la vida de un determinado grupo (Van Dijk, 2006).

Dicho de otra manera, la ideología es un conjunto de pensamientos preestablecidos que forjan consensos mediados, los que permiten que se forme un ambiente de gobernabilidad y estabilidad social como bases para un desarrollo acorde a lo que el grupo de poder quiera (Del Valle y Mayorga, 2009), y así autolegitimar sus propios lineamientos (Rodrigo, 1989).

Pero las ideologías presentes en los discursos y en la elección de las fotografías no están dadas siempre de forma explícita, sino que están mayoritariamente emitidas bajo la consigna de la imparcialidad, escondiendo las líneas que les interesan a los grupos de poder, en especial lo alusivo a las materias políticas y económicas. Ellos tratan de configurar informaciones de forma diversa y amigable a los diferentes públicos, procurando fidelizar a las audiencias por su contenido dado de forma plural y abierto.

De esta forma, el manejo de la ideología sobre los discursos, busca conseguir dominio/sumisión en el pensamiento, sentimientos, acciones u omisiones de la población. Esto por medio de estrategias para tratar de ocultar —o hacer menos evidentes— las directrices de pensamiento hegemónicas, ya que “los medios no dicen qué hay que pensar, sino sobre qué pensar” (Gomis, 1991, p. 157).

En base a esto, es de relevancia observar el caso de Chile. Para poder analizar la situación, se tomaron como corpus los medios impresos de circulación nacional, que cuenten con formato digital, y que tengan acceso de manera gratuita a la población, siendo estos *Las Últimas Noticias* pertenecientes al grupo El Mercurio S.A.P. y *La Cuarta* del grupo COPESA, donde —como fue explicitado anteriormente— ambos consorcios son de ideología conservadora (Corrales y Sandoval, 2005). Estos por medio de lenguajes y estilos gráficos particulares y originales, intentan llegar a diversos tipos de públicos, pero los mensajes de base son exactamente los mismos. De esta manera, se puede aseverar que en Chile no hay pluralidad en la información de manos de los medios escritos tradicionales, sino que, al contrario, por medio de ellos se establece el acontecer. De esta forma se genera el juego de la manipulación, influencia y dominación mediática. En otras palabras:

Cuando la información está en manos de [unos] pocos, éstos pueden utilizarla para el dominio de los muchos, hurtándoles así el conocimiento de la realidad social y sus posibilidades de modificación. Por eso se dice que la información es poder. (Romano, 2000, pp. 1-2)

Por tanto, se podría decir que la información dada por los medios tradicionales está seleccionada de acuerdo a los objetivos de los grupos ideológicos, expuestas bajo rutinas específicas, lo suficientemente eficientes para presentar lo que ellos creen que la gente necesita escuchar y que ellos quieran cimentar. Si bien este ejercicio no varía en la cotidia-

nidad, a menos que se presenten contextos especiales, los que necesiten estímulos adicionales o estrategias que reorganicen lo que sucede en la realidad social (Arribas, 2006).

Como fue explicitado en el inicio de este texto, a raíz de la revuelta social del año 2019, la aprobación social del movimiento y la desaprobación del gobierno, los periódicos tradicionales de circulación nacional comenzaron a ocupar métodos directos y a utilizar la fotografía como la herramienta clave para movilizar los imaginarios colectivos de las personas en tiempos de crisis, elaborando espacios parcializados para mostrar e identificar los participantes —positivos y negativos— de la revuelta social. Corporizando a un enemigo por medio de las imágenes, para así justificar el acontecer de acuerdo a su visión y conveniencia ideológica. Todo a través de las estrategias del miedo.

Jugar con el miedo

El concepto del miedo es versátil, es un sentir, pero también es un evocador y movilizador del vivir. Este sentir se desarrolla en toda escala social, en diversos contextos e inclusive es frecuentemente utilizado en la prensa. En este escenario, su uso no consiste sólo con exponerlo como noticia, sino que como dice Ulrich Beck (1998), el miedo se debe escenificar para convertirlo en tema de movilización política y social. Por tanto, se puede decir que los medios utilizan el miedo como dispositivos de modelaje (Reguillo, 2012).

En el caso del uso estratégico del miedo en las crisis, este es dado frecuentemente por la mirada. Esto viene a responder a un encuadre visual netamente político, en el que cada elección, mediada por el miedo, repercute de alguna forma en la relación entre el sujeto con el acontecimiento, contexto actual e historia (Didi-Huberman et al., 2017).

El historiador Patrick Boucheron y el cientista político Corey Robin, en su libro *El miedo* (2016), explican que este sentimiento es mucho más que un indicador de poder, sino que es un ente movilizador de afectos y efectos. Por tanto, cuando una sociedad que tiene miedo busca incansablemente solucionarlo y eliminar su pesar, es allí donde la figura política emerge como un ente de solución y tranquilidad. En este punto reside el uso del miedo en las noticias y especialmente en las fotografías, pues como los medios influenciados por los grupos hegemónicos exponen este sentir, ofrecen a su vez protección y esperanzas para poder vivir de forma

serena. No obstante, en las redes subterráneas de la información, exponen incansablemente aún más noticias referentes al miedo que remece a la audiencia, pues al mantener girando la rueda de los miedos, más manejable e influenciable es la ciudadanía.

El miedo vende y activa el lenguaje circulante, por eso uno de sus mejores vehículos son las imágenes, pues son ellas las que levantan imaginarios, rememoran escenarios afectivos y activan la psiquis (Schmucler, 2004). Es así como las fotografías asociadas al miedo, al exponerlas en un amplio tiraje, se relacionan a determinadas situaciones, siendo la matriz explicativa de los comportamientos y actos sociales. Ellas generan dudas, desconciertos, inseguridades a la audiencia sobre lo que se debe hacer, y de 'cómo' y 'quién' tendría que hacerlo (Bauman, 2007). De esta manera colapsa lo interpretativo de los mensajes, movilizándolo a un actuar acorde a las imágenes recibidas (Reguillo, 2012).

La estrategia que el miedo opera en la fotografía, es por medio de su uso/exposición en los medios. Y es que, a pesar que cada imagen es tomada en un contexto en particular y es una instantánea del acontecer noticioso, es presentada en los medios con una razón donde se ordenan las informaciones a merced de un fin. Entendiendo que las imágenes transitan en un terreno simbólico negociado, donde tanto los colores, disposición, plano, personajes o paisajes contienen imaginarios que habitan en el repositorio experiencial de los individuos (Abril, 2013).

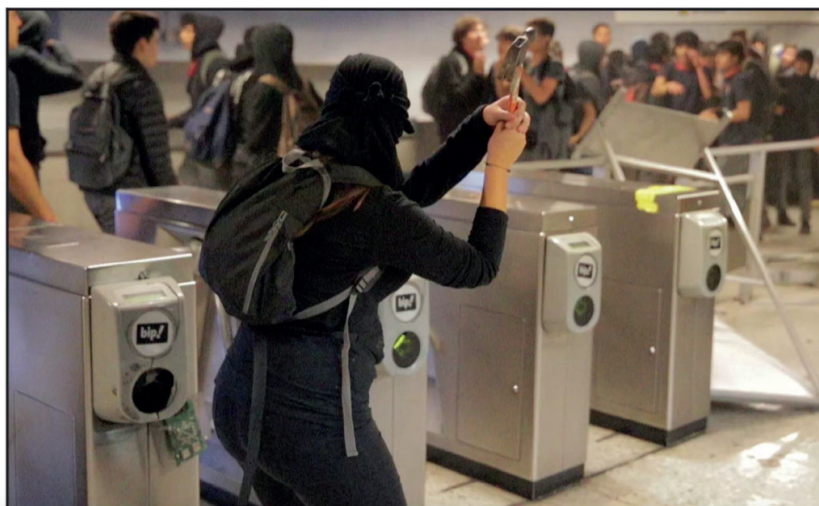
Es por lo dicho previamente, que Boucheron y Robin (2016) exponen tres niveles en los que se podría vislumbrar la orquestación del miedo. El primero de ellos pretende identificar un objetivo al cual temerle o repudiarle; en un segundo nivel, se interpela la naturaleza de ese sentimiento y lo clasifica, explicando las razones de la peligrosidad; y, por último, se enfrenta discursivamente. Para que sean efectivos, estos niveles deben entregarse constantemente; es por medio de la repetición que estos son considerados como verdad en las audiencias que lo observan, especialmente a los lectores fieles a los medios que lo exponen.

En el caso chileno, se puede decir que hay una amplia utilización de la orquestación visual. Pues a diferencia de otros sucesos noticiosos, donde una temática se acompaña con una fotografía, las imágenes expuestas relacionadas al estallido social sólo en el mes de octubre de 2019 tuvieron un número notablemente mayor en comparación a otros hitos informativos. El periódico *La Cuarta* presentó 421 fotografías, mientras que *Las Últimas Noticias* publicó 248. Así, se podría decir que este acontecimiento de crisis nacional, fue presentado a la audiencia de forma

mayoritariamente visual, dándole relevancia y lugar en los espacios reducidos de los diarios.

A modo general, dentro de los resultados de los aspectos globales a destacar, es que en ambos periódicos se utilizaron patrones de imágenes recurrentes en sus escenarios fotográficos, donde el contexto visual más utilizado es el *fuego en el mobiliario y destrozos en la vía pública*, con un número que asciende aproximadamente a la mitad de las fotografías analizadas, en ambos periódicos.

Figura 1. Richard Salgado, *Increíbles imágenes de los destrozos en la capital*¹, fotografía a color, 19 de octubre de 2019



Fuente: archivo del periódico *Las Últimas Noticias*.

Como un ejemplo particular de la orquestación, se observa la Figura 1 donde el periódico trata de graficar —según su perspectiva editorial— lo que fue el día 18 de octubre en la ciudad de Santiago. En la fotografía se ve de forma evidente la acción de destrozo en la vía pública, pero se destaca principalmente a la persona que lo realiza. La perspectiva de la imagen muestra —en un primer plano— a una joven escolar de rostro

1 Los nombres en *bastardilla* no son los títulos dados por los fotógrafos, sino que el titular que el periódico le da a la noticia y, por ende, a la imagen. Este criterio aplica a todas las imágenes presentadas en el texto.

cubierto, la que en ambas manos sostiene un martillo con el cual rompe los validadores de pago del Metro de Santiago. En un tercer plano se puede ver que hay una masa de escolares que acompañan el hecho.

Por tanto, en la imagen (ver Figura 1) se puede observar cuáles son los motivos del medio en exponerla. Si lo vemos bajo los criterios de Boucheron y Robin (2016), se puede decir que presentan una situación de violencia desenfrenada, al nivel de romper el mobiliario público de uso de cientos de chilenos, exponiendo que las personas que realizan esta acción son estudiantes, menores de edad, que tapan su rostro para no ser identificados en los destrozos provocados. De esta misma forma, al mostrar que la estudiante lleva un martillo, que no es un elemento de uso cotidiano, es una acción preparada por el grupo con el fin vandálico que perjudica el traslado a la comunidad en general. Y, por último, los enfrenta discursivamente y rotula negativamente la acción en su titular “Increíbles imágenes de los destrozos en la capital”, de esta manera intenta mostrar a los lectores quiénes son los que están provocando estos desmanes, el mal que le producen a la comunidad y que no tienen un fin determinado, sólo el afán de destruir lo que tanto le ha costado al país, en este caso, el tren subterráneo.

Tal como el ejemplo anterior, se podría analizar el resto de las fotografías, pues todas ellas cumplen el fin de mediar el terreno simbólico negociado, ya que contienen imaginarios que están presentes y son reconocibles por la audiencia nacional, y que a su vez tienen un peso experiencial en la conformación de la realidad del acontecimiento en particular.

En búsqueda de la separación necesaria

En el proceso de interpretación de las imágenes, se ha hablado que para la orquestación hay que identificar a los protagonistas de las fotografías. Para esto se utilizan los juicios de los grupos o individuos, en los cuales se valore su comportamiento, ya sea positivo o negativo con respecto a los hechos. Lo anterior, propicia la conformación de modelos y rotulaciones de prejuicios y estereotipos (Van Dijk, 2006), los cuales dan como resultado, actitudes ideológicas subyacentes, fundamentadas en una base común o en la repetición de estos patrones. Sin embargo, para comprender estas separaciones, es necesario mirar el origen de los diversos gru-

pos, conocer sus características e identificar el núcleo donde comparten cualidades como instrumentos de acción política (Schmucler, 2004).

Por lo dicho, es que las representaciones mayoritariamente se dividen en dos subgrupos con valoraciones extrapoladas a lo positivo y lo negativo. Ambos se necesitan para darle un sentido específico a la realidad y a las respectivas líneas ideológicas regentes en los grupos hegemónicos y en los medios, para así fundamentar su acción social. De esta manera, surge la dualidad del “nosotros-ellos”, la que viene a componer el establecimiento de los rasgos principales de la ideología, definiendo el valor de “lo que es” y “lo que no es” en un grupo social/comunidad (Pardo, 2007).

En lo referente a las estrategias visuales del miedo, especialmente en contextos de crisis e inestabilidades, se utiliza la denominación, asociación e identificación de corporizar a un enemigo y a un héroe. Esto porque, igual que la ficción, la prensa necesita asignar papeles y valoraciones sociales a un hecho, esperando que este ojalá no necesite ser descrito textualmente, sino que pueda ser un estereotipo icónico de sencilla comprensión. Se espera que esta imagen esté inmersa de significaciones, que movilice emociones y que pueda ser clasificada de forma rápida por la audiencia (Schmucler, 2004), generando simpatía con el colectivo y suscitando movilizaciones del cuerpo y el afecto de la audiencia. Tal como menciona Antonio Santa Cruz (1988) “lo eficaz no es una buena argumentación, sino la inducción de estados afectivos. Es mucho más fácil llegar al corazón que a la cabeza” (p. 155).

La esperanza está en “nosotros”

El hablar de “nosotros” es aludir a un sentimiento de pertenencia, a un concepto que al enunciarse refiere a algo positivo, dirigido a representaciones mentales que señalan un quehacer definido por medio de la simplificación (Boucheron y Robin, 2016), permitiendo rotular, clasificar y condicionar. Por tanto, el ‘nosotros’ está alineado al poder —político, económico, social— y cumple parte fundamental en la consolidación de las partes en escenarios de crisis, así como también en procesos de validación, jerarquización y exclusión de creencias, representaciones sociales.

Con relación a la exposición del “nosotros” en las estrategias del miedo, Héctor Schmucler (2004) expone que este grupo siempre va de la mano con asignaciones de esperanza, con actitudes necesarias para vencer al miedo, pero que en ellas siempre se anida alguna duda y pone en

encrucijada al visualizador. Y es que la esperanza es frágil y transitoria, puede perderse y esfumarse, por tanto, las audiencias pueden identificar a los “héroes”, pero si estos no vencen a los “otros”, la esperanza se diluye y se vive en la incertidumbre del miedo y el potencial horror.

Desde otras perspectivas, el uso del “nosotros” también se utiliza para justificar acciones, esto con el propósito de exponer situaciones que preocupen a la población, situaciones clave que necesiten asignar y a su vez, ver a alguna cara visible que interceda. De esta forma se utilizan rostros conocidos como ejemplos a seguir, o acciones colectivas anónimas que permitan levantar imaginarios colectivos y que influyeran las acciones del grupo (Martín-Barbero, 2003) en una posible solución, aunque estas no sean necesariamente éticas, pero sí respuestas a un miedo inminente.

Como características visuales reconocibles del “nosotros”, tal como se expuso en los párrafos previos, son los rasgos esperanzadores los cuales se erigen según los propios puntos de vista —indiscutibles— de los grupos de poder (Schmucler, 2004). Siempre debe haber un “nosotros” para validar a los “otros”. Por tanto, se asignan acciones y rostros de acuerdo a lo esperable, lo ideal y lo “real” (Ruiz y Estrevel, 2008).

También, siguiendo un criterio de identificación del concepto “nosotros”, está la utilización de la disposición estética de los elementos, con la preferencia por espacios abiertos y ambientes agradables que demuestren acciones aglutinantes; cuadros fotográficos con presencia de luz; y la centralidad visual hacia algunos tonos, siguiendo la teoría del color. Es por esto último que, cuando se quiere asignar rasgos valorativos positivos, se utilizan colores que evoquen tranquilidad y optimismo (Abril, 2013). Dentro de este punto, cabe recalcar que es de suma importancia la utilización de fotografías a color, especialmente en momentos que el medio de comunicación busque cimentar una idea, o reforzar un patrón por medio de la repetición.

Como una característica asociada, en un subplano de este concepto, es el papel “heroico” del “nosotros” el que es de vital importancia en contextos de crisis, pues es el momento en que se necesita poner rostro a quienes, según los grupos hegemónicos, están combatiendo a la amenaza del bando contrario. Bajo esa perspectiva, todas las actitudes y procedimientos son realizadas en defensa y protección, sacrificándose por el grupo con un comportamiento intachable (Van Dijk, 1997).

Figura 2. Juan Pablo Carmona, “Chalecos amarillos”, *la cara positiva que cuida Chile*, fotografía a color, 22 de octubre de 2019



Fuente: archivo del periódico *La Cuarta*.

Como una imagen recurrente en los medios en octubre del 2019, fue la exposición de un grupo de ciudadanos que al “ver” la destrucción de los mobiliarios públicos, saqueos y daños en las ciudades, tomaron la iniciativa de cuidar y defender sus barrios, pertenencias e inclusive sitios empresariales y privados. Los medios rotularon a este conjunto de personas como los “chalecos amarillos”.

En este nivel, la denominación del “nosotros” se asocia a un algo visual e icónico (ver Figura 2). Primeramente, a nivel de color, el amarillo se asocia a esperanza, a luz y energía, es decir, conceptos positivos. Asimismo, se demuestra visualmente que trabajan en comunidad, están organizados bajo una misión y que aglutinan a diferentes rangos etarios de la población. Es así como invitan a los visualizadores a que, si quieren defender sus espacios y sus hogares, se unan a este grupo pacífico, que sigan estas acciones y modos de ser reconocidos. Además, en esta imagen, tal como fue comentado en las estrategias, el medio busca mostrar esta situación y presentar a este grupo, en un plano abierto y luminoso, resaltando la vegetación y la unidad.

Figura 3. Mariola Guerrero, *Carabineros sobrepasados*, fotografía a color, 20 de octubre de 2019



Fuente: archivo del periódico *Las Últimas Noticias*.

Como parte de la característica asociada en escenarios de crisis, los medios presentan a un nuevo grupo que se le asigna el papel de “héroes”, y a diferencia del “nosotros” compuesto de la población general con “chaleco amarillo”, estos son instituciones y grupos específicos. En el caso chileno, esta distinción recae en las Fuerzas del Orden (Carabineros) y Armadas (militares) y en algunas ocasiones la clase política dirigente del gobierno de turno.

En el mes de octubre de 2019, se utilizan varios recuadros fotográficos en los que se exponen a los grupos antes mencionados, resistiendo el ataque de los ‘otros’, mostrando su labor y acción protagonista de resistencia. De esta manera, y de forma implícita, el medio y los grupos de poder le asignan valoraciones al otro grupo, visualizándolos como violentos y que la única acción posible es resistir por la fuerza. Es así que, para validar su perspectiva del miedo, siguen el postulado de: “tengan miedo, nosotros haremos el resto” (Boucheron y Robin, 2016, p. 49).

En esta fotografía en particular (ver Figura 3), que está titulada “Carabineros sobrepasados”, el periódico muestra una defensa ante una turba invisible, la que por la posición que se observa a los uniformados, es una situación de violencia, pero estos se encuentran allí para defender y frenar la destrucción propiciada por los “otros”. Dentro del plano foto-

gráfico se da énfasis a observar los gestos corporales, la acción de unidad y aglutinamiento. Así mismo se muestran los rostros de los participantes de este grupo y se expone explícitamente a la institución que pertenecen. Esta estrategia está dada para que la audiencia pueda identificar y asociar a los grupos “heroicos”.

La culpa es de los “otros”

Si es que “nosotros” eran los salvadores, los “otros” son los enemigos. Este último grupo es el antagonista de lo positivo, por tanto, se le adjudican conductas motivadas por el miedo, la violencia y la destrucción. Las representaciones abordan lo malo, negativo y divergente, integrando la distinción explícita de que es un grupo distinto, solitario y no aglutinante (Ruiz y Estrevel, 2008).

En el contexto visual del miedo, las cualidades de caracterización también vienen de la simplificación, asignando valoraciones y guiños visuales que permitan identificar a los grupos. Pero a diferencia del “nosotros”, a los considerados disidentes, sí se le asignan estereotipos y prejuicios, asociándolos a ideas ligadas al peligro, donde las acciones realizadas por los “otros” provoquen en la audiencia una sensación de inseguridad y vulnerabilidad. Todo lo anterior, busca justificar el rótulo dado por los grupos hegemónicos y lo que quieren expresar los medios (Bauman, 2007). Por tanto, los “otros” se presentan como el aspecto negativo del núcleo social, valorizando que van en el sentido contrario del “bien”.

En lo referente a lo visual y gráfico, este grupo es presentado en cuadros cerrados, centrados en acciones específicas, buscando exponer la acción y los rostros, para identificar a los culpables. Así también, procuran exponer acciones en solitario, poco organizadas y pulcras.

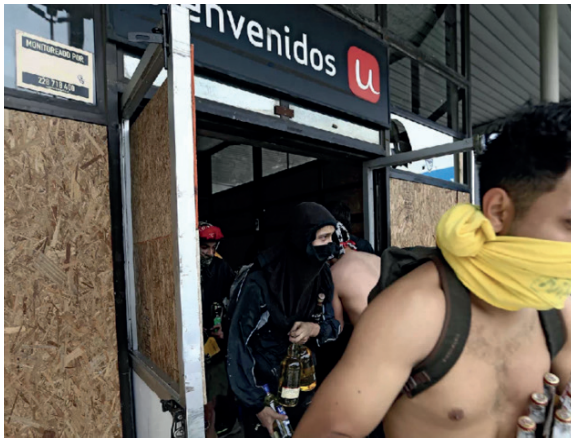
A nivel de color, se representan con tonalidades oscuras, que den sensaciones de incomodidad y temor, dando relevancia a las acciones y a los detalles, para poder juzgar y categorizar. Cabe destacar, que estas rotulaciones no son sólo dadas por los contextos situacionales, sino que también son “reproducciones de un molde prefigurado” (Rodrigo, 2007, p. 176), es decir, utilizan cuadros y técnicas fotográficas que evoquen y remuevan los imaginarios sociales, la afectividad personal y emocional de la audiencia.

Figura 4. Agencia Uno, *El toque de queda contagió a otras diez regiones*, fotografía a color, 22 de octubre de 2019



Fuente: archivo del periódico *La Cuarta*.

Figura 5. Mariola Guerrero, *Imágenes que dejó la nueva jornada de protestas*, fotografía a color, 20 de octubre de 2019



Fuente: archivo del periódico *Las Últimas Noticias*.

Los medios de prensa analizados presentan un gran número de fotografías asociadas a los “otros”, en ella se utilizan patrones y se dirigen estereotipos a este grupo de personas. Una de las pautas de repetición más recurrentes son los presentados en las Figuras 4 y 5. En ambas fotografías se observa la presencia de personas jóvenes, principalmente varones, los que para realizar los desmanes y acciones negativas tapan su rostro para no ser identificados, a diferencia de los “chalecos amarillos”. A este grupo que se viste mayoritariamente de negro, los medios le asignan el nombre de “primera línea”, quienes, según la definición medial, luchan con violencia y sólo quieren destruir.

Por tanto, se quiere presentar a los lectores, que “ellos” son cuerpos sin rostro, que ocupan la consigna social para realizar un mal al país, destruyen el mobiliario público y privado, saquean y queman lo que tanto le costó al país conseguir y a las clases políticas mantener. Estos rótulos asignados, calzan con el discurso del presidente Piñera, sobre el “enemigo poderoso e implacable” violento y vandálico, siendo presentados directamente como enemigos.

Si observamos en detalle la Figura 4, se puede identificar un enfrentamiento entre los “héroes” y los “otros”: uno en la acción de ataque, mientras el otro se observa en defensa. Demostrando al público del medio, que las acciones de Carabineros son esfuerzos de resistencia ante una violencia inminente y provocadora. En esta misma imagen, se puede observar también la exposición del acto en solitario, el que refuerza que el proceder de esta “primera línea”, transmitiendo que este grupo no tiene una misión definida, y que este sentir no es compartido por un gran grupo, sino que es una pugna sin sentido. Bajándole el valor a la acción.

Mientras que en la Figura 5, a pesar de que se identifican encapuchados, varones y jóvenes, también el medio expone una situación poco organizada, mostrando un ilícito, un robo o saqueo a un mercado de abastecimiento. En esta noticia se presenta una imagen que busca centrar la atención en hechos que están fuera de la lucha del estallido social, polarizando el escenario entre lo que no se debe hacer. De esta forma, la utilización de este cuadro busca que los públicos puedan identificar que el grupo que saquea, es el mismo manifestante que dice ser representantes de “la lucha”. Por tanto, el énfasis expuesto en el periódico —de acuerdo en su tamaño y centralidad en la hoja— es mostrar el objeto o mercancía que se está robando: alcohol. De esta manera, la imagen le sirve al medio como una evidencia de un acontecimiento cometido por unas personas, para asignarla a un grupo entero. Esto presentado bajo “el

mito de que si no fuera por ellos, qué bien estaríamos” (Wagman, 2006, p. 213).

Cumpliendo el rol

Aparte de las separaciones y rotulaciones utilizadas para identificar un grupo de otro, también existen invisibilizaciones estereotipadas. Y es este plano uno de los más interesantes a la hora de hablar de estrategias y del dominio en el pensamiento social por medio de las fotografías, ya que la práctica de ocultar, eliminar o suponer tiene como fin alterar los significados de los mensajes. Esta estrategia es especialmente difícil de identificar por parte de la audiencia, situada bajo el esquema de reacción al estímulo en segundos.

Por ello, al no existir alusión por medio de palabras, la invisibilización estereotipada sólo es visible a menos que se realice un seguimiento de publicaciones sobre un caso específico, donde se pueda analizar, contabilizar y describir lo que hay en cada imagen presentada. Tal como expone Beck (1998), este método está ligado a mantener y cimentar algunos temas eje para un funcionamiento social específico mediante la generación y consolidación de estereotipos.

En el caso de análisis, se observa un tema recurrente en el ocultamiento visual y, a su vez, en la cimentación de estereotipos. Esto corresponde al rol femenino —de forma transversal— en el estallido social. Y es que sólo un 10% del total de las fotografías expuestas en ambos periódicos tienen en el plano principal a mujeres realizando alguna acción, ya sea en pro, contra o defensa del acontecimiento. En contraposición, según el *corpus* contabilizado, son los rostros y cuerpos masculinos los que están ligados a la lucha social-país.

Hay que destacar que esta invisibilización de la acción femenina está dada en todos los niveles, la cual, en su mayoría, está situada como parte del paisaje de protesta liderada por una figura masculina o siendo parte del fondo contextual. Así mismo, sólo en dos fotografías del total muestran a uniformadas femeninas, mientras que en el resto de ellas se pueden ver a las mujeres cumpliendo dos roles específicos: como ente pacífico/conciliador y como figura maternal/hogareña.

Figura 6: a) Mauricio Quezada, *Improvisada pichanga se armó con tres equipos en la Plaza Italia*, fotografía a color, 25 de octubre de 2019.
 b) No identificado, *Brigada de limpieza ciudadana salió a la calle*, fotografía a color, 23 de octubre de 2019



Fuente: a) archivo del periódico *Las Últimas Noticias*.
 b) Archivo del periódico *La Cuarta*.

Como demuestra la Figura 6, a pesar que hay más personajes en el cuadro, se expone a una mujer como el centro de atención, mostrándola como un ente pasivo en la sociedad, donde su fin es promover la unidad y el pacifismo. Así, a diferencia de su par masculino, el rol de la mujer en imágenes no destaca por la violencia, los rostros cubiertos y la soledad en su actuar, sino todo lo contrario: hay colores, multitud y gestos de amabilidad. Siguiendo lo presentado por Carmen Magallón (2012) en torno a las representaciones, roles y resistencias femeninas, desde la antigüedad occidental el rol femenino está representado por la unión mujeres-paz, ya que esa imagen denota que los hombres deben proteger y luchar por ellas, entendiendo que las mujeres no pueden ser violentas ni combatientes, pues su rol social es ser madres y ejemplo para sus hijos. Y es esa relación entre hombre violento-combatiente y el de mujer pacífica-sumisa que forma parte de los estereotipos que mantienen y favorecen la cimentación de las culturas de paz (Magallón, 2006) o, más bien, sociedades obedientes a los grupos de poder.

El punto anterior es de gran importancia, pues, en el Chile previo estallido social y durante el mismo, el movimiento feminista fue uno de los grupos participantes más grandes, mediante convocatorias, organizaciones, participaciones artísticas y bloques de lucha presentados en los diferentes frentes de la manifestación a lo largo de todo el país (Saballa y Urzúa, 2021). No obstante, los medios tradicionales analizados, ocul-

taron su masividad e injerencia en el movimiento, rotulando visualmente esta manifestación como androcéntrica.

En el caso de la Figura 6, se observan rótulos alusivos a estereotipos aún más profundos y violentos (Varela, 2008), asociados a la cosificación del género a labores específicas, los cuales guardan estrechas relaciones en los discursos y violencia sobre grupos excluidos (Magallón, 2012). En este ejemplo, la fotografía comparte sitio con otras cuatro imágenes, las cuales en su totalidad responden a la misma tónica: mujeres realizando acciones de aseo. Lo curioso de esta imagen es que la imagen no se relaciona explícitamente al contexto o situación específica del artículo noticioso, y es que a pesar que el titular de la página es “Brigada de limpieza ciudadana salió a la calle” en ningún lugar se alude a las mujeres como grupo específico. En su lugar, se habla de “vecinos” o “personas” como protagonistas de la acción de limpieza. No obstante, el refuerzo visual viene a consolidar una representación idealizada de lo que se espera de una mujer, asociada al rol de limpieza y cuidado como una labor netamente femenina y, a su vez, como pieza fundamental del hogar (Valcárcel, 2001).

De esta manera, la población interpreta de acuerdo a patrones cotidianos, sometiendo al ojo a tradiciones y rótulos según los discursos conocidos y recibidos (Reguillo, 2012). Por esto, algunas imágenes impuestas en la prensa no desaparecen, sino que se incorporan en la palestra y evolucionan por el bien de unos pocos (Le Breton, 1999).

Lo que estaba, lo que queda y se guarda

Otra de las estrategias de orquestación del miedo utilizada en el contexto chileno de la revuelta social es el uso constante y recurrente de la memoria afectiva. Si bien, se ha nombrado que el miedo es el sentir global que se pretende expandir en la población con los hechos de “fuego, destrucción y vandalismo”, también lo fomentan por medio de los recuerdos de momentos críticos y negativos que afecten a los públicos de manera transversal. Esta herramienta utiliza constantemente lo visual como el portador plurisignificativo, capaz de con sólo la exposición de una situación/elemento/persona, llevar consigo un peso social, personal y colectivo, lo cual es emitido no siguiendo la formación lógico-formal, sino que del sentir.

Por lo anterior, el soporte visual —en este caso la fotografía— es el significante, y el mundo observable el significado (Flusser, 2005), en el que su énfasis se sitúa en el rol evocador de imaginarios, contextos y sensaciones pasadas. Por tanto, el sentir viene a influir en los contextos generales y particulares de los lectores, siendo la clave para que estas imágenes sean efectivas, con el fin de provocar y generar las pautas conductuales socioculturales (Santa Cruz, 1988).

En estas fotografías ligadas a lo emocional, los símbolos son percibidos como unidades significativas, las que actúan bajo el control del sentido, asociándose subliminalmente en una representación sensorial, para provocar emociones conscientes (Ramudo, 2002). No obstante, en este punto cabe destacar que los grupos de poder y los medios, además de dirigir la imagen a la memoria afectiva, buscan seleccionar los personajes que entran en el juego visual, presentando escenarios específicos. De esta manera, mientras menos conocimiento se posea sobre una noticia y mayor sensibilidad/arraigo se tenga sobre el tema, más importante será la influencia de la prensa en la interpretación del individuo, frente a las informaciones ideológicamente mediadas (Pardo, 2007).

Pero la utilización de la memoria social con el miedo es una estrategia clave y mayoritariamente efectiva en las poblaciones. Como dice Schmucler (2004), el miedo está pegado a la carne, es un sentir que es parte de cada ser humano, por tanto, este sentir no hay que crearlo, sino despertarlo. Para esto, se deben tomar los episodios/elementos traumáticos de alta sensibilidad que están en los imaginarios contextuales de la ciudadanía, y los hechos noticiosos a mediar, estos se entremezclan y producen un resultado de temor, el cual levanta los simbolismos y redes mentales. Cabe destacar, que, si bien las afecciones y emociones dadas son subjetivas e individuales, estas se concretan en lo colectivo, en lo político (Boucheron y Robin, 2016).

Figura 7. Cristóbal Escobar-Agencia Uno, *Como en los 80: tanquetas a la calle*, fotografía a color, 20 de octubre de 2019



Fuente: archivo del periódico *La Cuarta*.

Los medios analizados toman este recurso como un apoyo a la cimentación del “ellos” y la diferencia con el “nosotros”, pues van un paso más allá en demostrar a la población que si esta situación no mejora, si sigue existiendo un apoyo a la revuelta, se tendrá que tomar acciones duras, tal como se vivió en la dictadura militar de 1973-1990. Y es esa imagen uno de los episodios más dolorosos como país, donde además de existir miles de muertes y torturas —según las cifras oficiales del *Informe Rettig*—, dejó un país inmóvil y fracturado durante años, por lo que es utilizada como una estrategia de amenaza. Y es que el hablar de la dictadura, es también rememorar un hecho joven, una herida sin cerrar, familias que aún lloran a sus muertos/desaparecidos y una clase política que no fomenta la reparación.

La fotografía presentada en la Figura 7, al encontrarse en un plano abierto, muestra el poderío militar, la superioridad del armamento y el gran número de tanques en desmedro de los manifestantes. Mostrándose como un grupo poderoso de “héroes” que están manteniendo a raya las manifestaciones, evidenciando que están preparados para atacar, todo esto por un bien mayor. La utilización de la dictadura en el contexto chileno va mucho más allá del miedo, lleva a la población al terror, a inmovilizarse. Por eso, es una estrategia probada para el manejo social, especialmente en los lectores de los medios tradicionales, como los que se analizan en esta oportunidad.

Los enemigos poderosos

Es por medio de las estrategias presentadas en este escrito que podemos finalizar diciendo que los medios tradicionales analizados, para los momentos de crisis, utilizan de forma explícita las técnicas mediadoras, ocupando la práctica del miedo visual como un recurso trascendental para mantener sus lineamientos y organizar a la población. Esto, porque el hecho de estereotipar y corporizar al enemigo es una necesidad de los grupos de poder chilenos para mantener el control.

En un país condicionado por la triada “prensa-poder-miedo” se vive en son de determinadas “realidades”, moviéndose en una trama visual manipulada que lo dirige a mirar/actuar/decir conforme a la voluntad de unos pocos. En este caso particular, se pudo evidenciar que las repeticiones y asignaciones fueron los máximos aliados para disponer de un escenario y rotular a los protagonistas de la pugna social, panorama que duró más de seis meses, pero que se vio interrumpido por la crisis sanitaria del COVID-19. No obstante aún en esta, tales etiquetas se siguieron exponiendo en los medios, pero ahora con menor regularidad.

Lo dicho anteriormente no es un panorama que se vive sólo en Chile, sino que se ha transformado en una constante a nivel global. Y es que, en una época donde las imágenes transitan al alcance del ojo, las estrategias relacionadas a la prensa y a su contenido icónico van evolucionando en sus mecanismos de mediación e intencionalidad. Por ello, las fotografías mutan al servicio de quien maneja los medios de prensa, siendo una transportadora de ideologías subterráneas.

La imagen eclipsa a las audiencias por medio de los efectos y afectos, categoriza la dualidad del “nosotros-ellos” de acuerdo a beneficios hegemónicos. Pero es esa dualidad la que, además de permitir identificar las estrategias visuales de la prensa, es de vital importancia a la hora de conceptualizar y estudiar las categorizaciones que los grupos de poder buscan separar. Y es que, más que reconocer a los “buenos” y “malos” se trata de identificar las motivaciones, las estrategias y los elementos que habitan la periferia de los acontecimientos. En ese espacio, la conceptualización del “nosotros-ellos” es también un elemento de vital importancia para estudiar la mediación de poder en diferentes formatos, pero, en especial, en los medios de prensa y su comprobada capacidad/habilidad para conformar la construcción social de la realidad.

En conclusión, la fotografía es poder, es el aliado clave para crear, expandir y cimentar realidades. Es el aliado clave de la mediación, pero

también, puede ser la pieza maestra para poder derrumbar las manipulaciones. La observación crítica de la imagen debe ponerse en valor en esta sociedad que devora por la mirada. Ser conscientes que este producto unidimensional, una vez captado por la mirada, se vuelve tridimensional, capaz de ser una “puesta en información”, “puesta en cuerpo” y una “puesta en el sentir”. Las imágenes son el puente con el pasado, las que desencadenan el presente y las que forjan el futuro.

Referencias bibliográficas

- Abril, G. (2013). *Cultura visual, de la semiótica a la política*. Plaza y Valdés Editores.
- Activa Research. (2019). *Pulso Ciudadano: Crisis en Chile. Evaluación de las manifestaciones, medidas del Gobierno, desempeño de las instituciones y percepción de la militarización*. <https://chile.activasite.com/wp-content/uploads/2019/10/Pulso-Ciudadano-Crisis-en-Chile.pdf>
- ACNUDH. (2019). *Informe sobre la Misión a Chile. 30 de octubre-22 de noviembre de 2019*. <https://acnudh.org/chile-informe-describe-multiples-violaciones-de-derechos-humanos-y-llama-a-reformas/>
- Alcoba, A. (1988). Periodismo gráfico (fotoperiodismo). En U. Castellanos. (Ed.), *Manual de fotoperiodismo. Retos y soluciones*. Universidad Iberoamericana Ciudad de México.
- Arribas, L. (2006). El imaginario social como paradigma del conocimiento sociológico. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 5(1), 13-23.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Paidós.
- Beck, U. (1998). *La sociedad en riesgo*. Paidós.
- Berger, P. y Luckmann, T. (2001). *La Construcción Social de la Realidad*. Amorrortu.
- Boucheron, P. y Robin, C. (2016) *El miedo. Historia y usos políticos de una emoción*. Capital Intelectual.
- Browne R. y Silva, V. (2008). Semiosis antropológica como estrategia deconstructiva para una re-escritura* de la diferencia contracultural. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 35(29), 143-159.
- Corrales, O. y Sandoval, J. (2005). Concentración del mercado de los medios, pluralismo y libertad de expresión. *Fundación Chile XXI-Colección de Ideas*, 5(53), 2.

- Del Valle, C. y Mayorga, J. (2009). Participación en Chile: sociedad, comunicación y discursividad. En H. Von Baer (Ed.), *Pensando Chile desde sus regiones* (pp. 759-771). Ediciones Universidad de La Frontera.
- Didi-Huberman, G., Pollock, G., Ranciére, J., Schweizer, N. y Valdés, A. (2017). *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*. Metales Pesados.
- Domingo, D. (2020). No era paz, era silencio. El sonido en el paisaje sociosemiótico urbano del “estallido social” chileno desde los ECDM. *Revista Árboles y Rizomas*, 2(2), 44-68.
- Flusser, V. (2005). La sociedad alfanumérica. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 9, 95-110.
- Garcés, M. (2020). *Estallido social y una nueva Constitución para Chile*. LOM Ediciones.
- Gomis, L. (1991). *Teoría del periodismo. Como se forma el presente*. Paidós.
- Gronemeyer, M. y Porath, W. (2017). Tendencias de la posición editorial en diarios de referencia en Chile. El arte de dosificar la crítica frente a la actuación de los actores políticos. *Revista de Ciencia Política*, 31(1), 177-202.
- Landi, Ó. (1991). Videopolítica y cultura. *Revista Diálogos de la Comunicación*, 29, 24-35.
- Magallón, C. (2006). *Mujeres en pie de paz*. Siglo XXI.
- Magallón, C. (2012). Representaciones, roles y resistencias de las mujeres en contextos de violencia. *Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 96, 9-30.
- Minervini, M. y Pedrazzini, A. (2004). El protagonismo de la imagen en la prensa. *Revista Latina de Comunicación Social*, 7(58). <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20042058minervini.pdf>
- Navarro, F. y Tromben, C. (2019). “Estamos en guerra contra un enemigo poderoso, implacable”: los discursos de Sebastián Piñera y la revuelta popular en Chile. *Revista Literatura y Lingüística*, 40, 295-324.
- Pardo, N. (2007). *Cómo hacer análisis crítico del discurso. Una perspectiva latinoamericana*. FRASIS.
- Ramudo, R. (2002). *Emociones, símbolos, medios de comunicación y diseño de conductas*. Amarú Ediciones.
- Reguillo, R. (2012). De las violencias: caligrafía y gramática del horror. *Revista Desacatos*, 40, 33-46.
- Rodrigo, M. (1989). *La construcción de la noticia*. Paidós.
- Rodrigo, M. (2007). *Los modelos de la comunicación* (2 Ed.). Tecnos.
- Romano, V. (2010). Poder y comunicación. *Revista Laberinto*, (3). http://laberinto.uma.es/index.php?option=com_content&view=article&id=79:poder-y-comunicacion&catid=37:lab3&Itemid=54
- Ruiz, E. y Estrevel, L. (2008). La ideología y la transformación del sujeto. *Revista Universitas Psychologica*, 7(1), 33 - 41.

- Saballa, D. y Urzúa, S. (2021). El aporte performático del movimiento feminista al estallido social chileno: entre lo festivo y lo disruptivo. En S. González, M. Barraza, I. Magaña, C. Calquín y D. Castillo (Eds.), *(Re) Planteamientos psicosociales en tiempos de crisis global. Aportes y miradas conmovedoras sobre conflictividad social y pandemia*. Editorial USACH.
- Sánchez, J. (1996). La documentación fotográfica. *Revista General de Información y Documentación*, 6(1), 161-193.
- Santa Cruz, A. (1988). *La sociedad en perspectiva psicológica*. Editorial Universitaria.
- Schmucler, H. (2004). La memoria y los usos políticos del miedo. *Revista Oficios Terrestres*, 15, 22-28.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Punto de Lectura.
- Valcárcel, A. (2001). *La memoria colectiva y los retos del feminismo*. Serie Mujeres y Desarrollo-ONU.
- Van Dijk, T. (1997). *Racismo y Análisis Crítico de los Medios*. Paidós.
- Van Dijk, T. (2006): Discurso y Manipulación. Discusión teórica y algunas aplicaciones. *Revista Signos*, 39(60), 49-74.
- Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B.
- Vilches, L. (1999). *La lectura de la imagen*. Paidós.
- Wagman, D. (2006). Los medios de comunicación y la criminalización de los inmigrantes. En M. Lario (Ed.), *Medios de comunicación e inmigración. Convivir sin Racismo*.

Herramientas para ver, leer y comunicar la destrucción y caducidad de los monumentos públicos

Jonathan Lukinovic

A lo largo de nuestra historia es posible identificar diversas manifestaciones contra el arte monumental, las que si bien, en primera instancia, podrían leerse como hechos aislados, estudiados en conjunto y advirtiendo las similitudes de acción en los casos de intervención y destrucción de monumentos en América Latina desde el año 2000 al presente, podemos al menos comprenderlos como una muestra de la relación crítica que existe entre la ciudadanía y algunos recursos conmemorativos y símbolos que se han instaurado en el espacio público con miras a validar, reforzar y perpetuar ciertos hitos o personajes en la memoria colectiva. Si bien dichos referentes tienden a ser funcionales durante un período de tiempo y para cierto grupo de la población, con el correr de los años y ante el fracaso o carencia de los ejercicios de puesta en valor que requieren para subsistir, tienden a desactivarse simbólicamente por causa del desconocimiento de lo que representan y ante los cambios de intereses de la población que termina por no verse reflejada en lo que estos buscan transmitir, reforzar o perpetuar.

Desde finales de 2019, en diversos puntos del planeta, se presentaron manifestaciones y movimientos ciudadanos; concentraciones, protestas y revueltas que surgen como respuesta o consecuencia a diversas problemáticas en cada territorio, como lo fue el caso chileno, mexicano, boliviano e incluso las manifestaciones contra acciones racistas en EE. UU. En el contexto de estas manifestaciones, cobró especial relevancia mediática las acciones que de una forma u otra atentaban contra la integridad de los monumentos públicos, desde marcas superficiales como rayados, intervenciones artísticas, o incluso ejercicios mayores de destrucción de monumentos públicos. En todas ellas, aunque desde diferentes veredas y discursos, se intentó poner en cuestión aspectos culturales, discursos fundacionales y su importancia en el presente, así como el reactivar y realzar

hitos o figuras silenciadas bajo estos, llegando incluso a la creación de nuevos monumentos alusivos a figuras e hitos recientes o no reconocidos oficialmente, con las que se buscaba suplantar las erradicadas o incluso reescribirlas.

En el marco de las manifestaciones de los últimos años, la horizontalidad de los discursos en boga, las demandas sociales, económicas, raciales, políticas, entre otras, llevaron a que fuese prácticamente imposible pasarlas por alto y no reconocer la relación directa entre ellas y los monumentos específicos intervenidos. Pero los ejercicios contra monumentos públicos no son algo nuevo, han estado presentes a lo largo de la historia y en muchos de ellos, sobre todo anteriores a 2019, en momentos sin conflictos masivos, se torna complejo el reconocer de manera clara los factores que las motivan y su sentido. Especialmente, ante el anonimato de sus ejecutores, sumado al rol de los medios de comunicación en su manejo y difusión, quienes otorgan una lectura de estos actos que tiende a velar su trasfondo y comunicar como aspecto central la destrucción por sobre su motivación. En estas circunstancias, ante la carencia de referentes concretos, se presenta como relevante lo visible, la destrucción del objeto por sobre lo que representa, desplazando los mecanismos internos de estos actos, clasificándose, además, bajo el alero del vandalismo como principal herramienta de medida y análisis.

En general este tipo de manifestaciones sobre monumentos trae consigo un marcado carácter simbólico, en que cobra importancia lo que estos representan, los discursos de quienes los intervienen y los ejercicios que se llevan a cabo. Esto principalmente a que buscan resignificarlos, utilizarlos como herramientas de comunicación y plataforma de exposición de perspectivas en oposición. Esta forma de reescritura del monumento, dejando de lado su evidente carácter disruptivo, la legalidad y las posibilidades de manejo y actualización que la ciudadanía tiene del espacio público, si bien tiende a ser funcional en el momento de ejecución en una manifestación determinada, tanto para quienes observan, como para quienes lo llevan a cabo, requiere, para cumplir a cabalidad su cometido, de una difusión y manejo acorde a su sentido, que contenga no sólo el ejercicio, sino también herramientas de refuerzo contextual y de los aspectos simbólicos e históricos que lo expliquen, para transmitir así el sentido de estos ejercicios de modo competente fuera del espacio y tiempo de ejecución.

Lo que buscamos en este capítulo, para comenzar, es exponer y comparar algunas de las herramientas utilizadas para comunicar este tipo de

actos, en momentos con o sin conflictividad social mayor, evidenciar las posibilidades y limitantes que estas traen consigo en relación a la complejidad y el carácter simbólico de estos y dar cuenta de ciertos cambios en el uso de recursos, que hemos reconocido en momentos de conflictividad mayor, así como las adaptaciones para su manejo y comunicación efectiva en lo cotidiano.

Para abordar el manejo de los actos que atentan contra monumentos públicos y sus factores internos, es necesario conocer primero las relaciones y diferencias entre los recursos más utilizados en su difusión. Hablamos del concepto de vandalismo, por un lado, y de las herramientas de enfoque iconoclasta, por otro. Esto con miras a evidenciar los aspectos que favorecen cada una de ellas, como elemento mediador entre quienes lo comunican y la población que los percibe, para luego reconocer su comportamiento y manejo en los medios de comunicación.

La relación de las comunidades con los monumentos se dará de diferentes maneras dependiendo de la percepción, comprensión y aceptación que estos grupos tengan, tanto de quienes rememoran e instauran, como de la figura homenajeada. Así podremos reconocer diferentes posturas que llegan incluso a acciones radicalizadas, que tienden a manifestarse en actos que atentan contra la integridad de ciertos monumentos en el espacio público. Manifestaciones que a su vez tendrán diferentes percepciones/justificaciones, las que permitirán clasificar o explicar las motivaciones y comportamientos que llevan a los ciudadanos, o grupos sociales, a desenvolverse de modo crítico en relación con un objeto estético de un pasado específico rememorado. En este sentido, reconocemos herramientas que han servido al intento de clasificar los ataques al arte y a los monumentos a través de la historia. El uso de enfoques iconoclastas o vandálicos han servido de herramientas para comprender, ver y leer estos actos y han permitido enaltecer o quitar importancia al trasfondo de la fuerza ejercida sobre el arte público y los monumentos.

La iconoclasia se comprende como la destrucción de imágenes y de iconos. En cuanto a significado, no tiene mayor carga que el acto de destruir algo material representativo o que acarrea consigo un significado determinado. Pero si comprendemos que la idea que trae consigo dicho icono es reflejo de un consenso social, histórico o religioso mayor, comprenderemos que el acto de la destrucción no busca atentar sólo contra la materialidad de la idea, si no que atacar la idea misma. La iconoclasia se origina en los concilios del imperio bizantino, los cuales, con respaldo de las escrituras, buscaban la liberación de la idolatría a través de

la destrucción de las imágenes. Dichas imágenes, en tanto representaciones humanas y como resignificaciones de otros pasados y referentes, otorgaban una carga de sentido doble que era utilizada como recurso de reafirmación de poder, en la medida que se apelaba a lo divino a través de figuras reconocibles en el curso histórico y se utilizaban intencionalmente con ese sentido.

Mientras que el pensamiento humano fue evolucionando a perspectivas fuera del orden religioso, la iconoclasia fue transformándose y pasó a representar la destrucción u oposición a cualquier tipo de imagen o representación, independiente de su trasfondo, e incluso sirvió como calificativo a posturas que buscaban derrocar a quienes sustenten su poder en ellas. En los distintos períodos en que la iconoclasia ha cobrado relevancia, es posible reconocer en sus actos una intencionalidad determinada por propuestas de fondo, e incluso ideologías, como argumento o explicación al acto destructivo.

Si bien la iconoclasia no acarrea consigo o manifiesta de modo automático en su uso una validación que justifique sus actos, es en la participación y esbozo de un trasfondo ideológico, en que se tiende a validar y se sitúa en el camino de lo correcto, realizable o al menos como algo no tan aberrante frente a la opinión pública. En otras palabras, la iconoclasia requiere siempre de un discurso de validación, ya sea con nexos en la religión, historia, cultura o en el discurso oficial, para dar pie y fundamento a sus actos destructivos. Y en la medida que el concepto y sus acciones posean un sentido inherente, permitirá que sus actos puedan, al menos, ser desplazados a un punto de neutralidad y en el mejor de los casos, ser aceptados por la comunidad en que ocurren.

En oposición a la iconoclasia, o en ausencia de un discurso de trasfondo válido que le justifique, se presenta el vandalismo. Este tiene su origen en la búsqueda de protección del arte durante la revolución francesa, recuperado como concepto y recurso en conmemoración al saqueo de Roma por parte de los Vándalos en el año 435. Si bien, tanto la Revolución francesa como el saqueo de los vándalos tuvieron justificaciones o motivos evidentes, es el alejamiento de lo correcto, según el discurso o perspectiva oficial, lo que hará la diferencia y llevará a que se clasifique como negativo desde toda perspectiva, sin dar espacio a justificaciones o intentos de validación. Elemento que ya nos lleva a comprender que el dominio discursivo es un tema fundamental en estos casos, en la medida que permite o niega el conocimiento de dicho trasfondo según su utilidad.

En adelante y siempre que fuese necesario el vandalismo “pasó de significar la destrucción de obras de arte y monumentos, a la de cualesquiera objetos en tanto se pudiera denunciar como trato bárbaro, ignorante o inartístico desprovisto de sentido” (Gamboni, 2014, p. 28), definición que será competente hasta hoy, en relación a la destrucción del arte, siendo el vandalismo y el vándalo en su ejercicio, conceptos que implican “ceguera, ignorancia, estupidez, bajeza y falta de gusto” (Gamboni, 2014, p. 28). Esto lleva, en relación a su origen y connotación, a que sea una herramienta de manejo poco consistente en la medida que rechaza aspectos relevantes *per se*, por no considerarlos válidos o por no tener cabida en lo considerado como correcto.

Como Señalan Sánchez y Aix, el vandalismo “ha funcionado como pseudoconcepto, y ante todo como arma arrojadiza, como muletilla reinterpretada y reinterpretada, y en suma, como una acepción coral en la que han cobrado especial peso sus connotaciones legalistas” (2010, p. 4). En este sentido es posible reconocer que no hay un esfuerzo por comprender las razones, motivaciones o ejes motores de las acciones clasificadas como vandalismo, a diferencia de la iconoclasia en que se buscan con ahínco, y se persigue el trasfondo y el significado de los actos. En el vandalismo, en cambio, por su evolución y uso histórico, se anula cualquier juicio crítico o motivo, y se realza y comunica sólo la destrucción de lo concreto. Esto lleva a que se preste atención exclusivamente a la destrucción de la materialización de una idea, velando la destrucción del ícono al que alude, banalizando así el acto, y anulando al sujeto que la comete, llevando a considerar al ciudadano como vándalo, despojándolo, permitiendo así su crítica negativa.

Aun cuando buscáramos simplificar la relación iconoclasia/vandalismo como una relación dual, en la práctica, con los trasfondos sociales e históricos que cada uno de ellos tiene en su conformación y evolución, es posible comprender que ambos contienen una fuerza motriz evidente, pero que en el vandalismo es irreconocible no por su ausencia, si no por su silenciamiento. Al llevar estas herramientas al tema en cuestión, la intervención y destrucción de monumentos públicos de los últimos años, es necesario destacar que a pesar de su manejo mediático, en la mayoría de los casos, se podrá reconocer un discurso de trasfondo que dé a entender, por lo menos, las motivaciones que movilizan las acciones destructivas y, en los casos más complejos u ocultos, se podrá —o debiese— apelar a reconocimientos fenomenológicos, sociales o culturales para entender el motor de dichos actos.

El poder de la palabra: del vandalismo a la iconoclasia

En el extenso de la investigación que hemos realizado los últimos años, que comenzara como tesis doctoral bajo el nombre de *La guerra de los monumentos en el siglo XXI: Respuestas iconoclastas ante la imposición cultural y el dominio ideológico del espacio público latinoamericano* y que terminara finalmente en la publicación del libro *La Guerra de los Monumentos* (Editorial Camino, 2021), intentamos sustentar la idea de que las diversas manifestaciones en torno a monumentos públicos a nivel latinoamericano, es posible comprenderlas y estudiarlas como una forma de respuesta sistemática ante discursos que detentan el dominio simbólico del espacio público, e impiden la participación ciudadana en la actualización del espacio y sus referentes, lo que los posiciona como superficies en las que se logra identificar tensiones entre diversos tipos de poderes y la ciudadanía. Para lograr este cometido, en dichas investigaciones hemos recopilado, catalogado y estudiado manifestaciones de diversos países latinoamericanos, principalmente de su inscripción en medios de comunicación, lo que nos llevó a individualizar cerca de 170 casos desde el año 2000 y más de 300 desde 2019, en los que se ha atentado contra monumentos públicos y en las que es posible advertir de fondo aspectos ideológicos o formas críticas acordes al período en que suceden. En dichas recopilaciones, además, hemos puesto especial atención en el manejo mediático que se ha hecho sobre ellas.

En base a esta recopilación hemos podido advertir que, hasta el año 2019, se aprecia el uso recurrente del concepto de vandalismo como medio o herramienta de lectura, manejo y comunicación, es decir se reconoce una tendencia a la comunicación del acto destructivo por sobre su trasfondo, lo cual consideramos natural, inicialmente, con relación al acceso a fuentes y principalmente a la imposibilidad de reconocimiento de los sujetos, grupos o manifestaciones que las llevan a cabo y sus motivaciones. Aun cuando no se espera que un artículo o nota en medios de comunicación tradicional realice un análisis profundo de estas, llama la atención que en la mayoría de ellos se tiende a pasar por alto elementos inherentes al monumento destruido o intervenido, como su historia, su rol en la sociedad presente, actuales discursos en boga y otros aspectos que incluso sin la necesidad de sobre interpretar, aportarían herramientas complementarias para comprender lo acontecido. En los casos en estudio se presenta esta tendencia en el 90% de los casos, comunicando finalmente el acto destructivo en sí, centrado exclusivamente en el obje-

to, y con una presencia mayoritaria del uso del concepto de “vandalismo” como unidad de medida y análisis, que conlleva, como expusimos antes, un análisis o enfoque negativo que no permite espacio a justificaciones mayores.

Ahora bien, lo que buscamos acá no es lograr de manera forzada una lectura justificativa de actos con un claro carácter disruptivo, independiente de los mecanismos que posibilitan este tipo de fenómeno. Lo que buscamos es dar cuenta de que existe en ellos herramientas visibles que aportarían al lector/receptor, información vital que lo lleve a generar lecturas competentes de cada caso, o al menos establecer un punto de interpretación no condicionado que entregue herramientas para crear sus propios posicionamientos. Esto bajo la consideración de que es necesario un proceso de lectura y manejo del fenómeno, pues estos aspectos no suelen ser evidentes en todos los casos, sobre todo cuando no existe un conflicto específico mayor en que la población comparta el dominio de referentes o posturas definidas y masificadas sobre determinados temas.

Esta tendencia, en los inicios de la investigación en 2018, nos llevó a cuestionarnos sobre qué sucedería en un contexto de conflicto mayor, cuando los temas en discusión se generalizan y existe un mayor conocimiento de los aspectos sociales y culturales críticos que motivan los movimientos: ¿seguirán los medios de comunicación transmitiendo e informando sólo lo inmediato del ejercicio, es decir, su capacidad destructiva?, ¿se seguirán utilizando las mismas herramientas para dar cuenta de estos actos disruptivos en el espacio público? Para nuestra sorpresa, en el contexto del estallido social de octubre de 2019 en Chile, en las manifestaciones bolivianas de 2020, en incluso en las estadounidenses en el contexto del descontento por el asesinato de George Floyd en mayo de 2020, se pudo reconocer un cambio y adaptación paulatina de los medios, primero, en el uso de los conceptos y herramientas utilizadas para su comunicación y, luego, en la profundidad del análisis que se hacía de estos. Esto nos llevó a reforzar la idea de que los medios tienden a comunicar los aspectos que consideran necesarios para ser suficientes a los intereses de la población en un momento histórico determinado o bien para cumplir con las líneas editoriales, y que se aprecia en ellos, en determinadas circunstancias, una apertura para lograr estos ajustes.

Pero también da cuenta de que, aun teniendo la capacidad de generar análisis sobre estos sucesos, en lo cotidiano, se decide no hacerlo, enfocándose solamente en lo material y estético por sobre lo simbólico, lo

cual está en línea de las posibilidades de uso y manejo del espacio público al que se acostumbra a la ciudadanía.

En las diferentes recopilaciones que realizamos nos encontramos con diferentes noticias en medios digitales e impresos que abordaban atentados o intervenciones contra monumentos públicos, en estas, hasta antes de 2019, es recurrente el uso del calificativo de vandalismo como referente directo para dichas intervenciones, “Municipio exige penas ejemplares para vándalos que quemaron monumento a Aguirre”, “Vándalos causan serios destrozos en monumento a Caupolicán de Río Bueno”, “Vándalos atacan durante conmemoración del 11 de septiembre en Concepción”, “Ariqueños indignados por acto de vandalismo en histórico monumento”, “Vandalismo contra monumentos en providencia de daños por 1 millón de Dólares”, “Diego Rivarola reveló vandalismo de hinchas de la U a monumento en Las Condes”, “Repudian actos vandálicos en monumentos en Puerto Montt”, “Marchas bajo la lupa: destrozos multimillonarios, daños al patrimonio e imagen país... y el 99% de los detenidos en libertad”.

Como se aprecia en estos titulares, en la mayor parte de los actos en que fueron intervenidos o destruidos monumentos públicos antes de 2019, estos fueron clasificados como vandalismo y adjudicados a “vándalos” o a “delincuentes”, dando cuenta del acto, el monumento y el lugar, pero en situaciones de conflicto declarado o generalizado, como las antes mencionadas, en que una parte mayoritaria de la ciudadanía esboza discursos comunes de transformación, las clasificaciones sufren un proceso de adaptación.

Los primeros casos, destrucciones o intervenciones que surgieron en las primeras semanas del estallido social, fueron comunicados de igual manera como vandalismo. Tal es el caso del Monumento a Francisco de Aguirre en La Serena, la primera destrucción informada en este contexto. Pero, paulatinamente esto se transforma y se comienzan a utilizar conceptos como “derribar” o “erradicar” por sobre “vandalizar” y al sujeto ejecutor se le considera como “manifestante” o, en último caso, como “desconocido” en reemplazo de “vándalo”. Además, se anexan relaciones referenciales contrastando elementos históricos y culturales que dan pie al acto destructivo, las que antes se obviarán en relación con el enfoque centrado en lo material bajo la clasificación de vandalismo.

Posterior al estallido social, debido a los temas en discusión y la sensibilidad histórica y social del momento, se puede advertir cierto cambio en los titulares de noticias y el cómo se manejan y comunican los actos

contra monumentos públicos, esto lo podemos advertir en algunos de los titulares en medio digitales e impresos: “Destruyen estatua de Bernardo O’Higgins a un costado de la intendencia”, “Manifestantes rompen una estatua de soldado en plaza Baquedano”, “Chile: destrucción de monumentos como protesta contra la historia oficial”, “Destruyen estatua de Cristóbal Colón en la ciudad de Arica”, “Manifestantes de Marcha Mapuche destruyen estatua de Pedro de Valdivia a escasos metros de la PDI”, “Derriban estatua de Pedro de Valdivia plaza de la Independencia de Concepción”, “Destruyen placa y monumento a Pinochet en Linares”, “El ocaso de los monumentos y la resignificación de la historia”, “Dañan monumentos históricos en la comuna de Copiapó”.

En el sur de Chile, por ejemplo, ya pasadas unas semanas del inicio de las revueltas, se comienza a ampliar la interpretación y comunicación de la destrucción de monumentos, anexando aspectos que antes fueran ignorados o velados. Aun cuando los simbolismos, banderas, y otros elementos han estado presentes en manifestaciones anteriores, ahora se tiende a utilizar como aspectos a comunicar o como recursos para su interpretación. Ya no se habla simplemente de “vándalos destruyendo un monumento x”, sino que existe una apertura a reconocer factores contextuales.

Por ejemplo, señalar a “manifestantes de marcha Mapuche” derribando estatua de Pedro de Valdivia, aspecto que si bien no justifica el acto, ni permite una interpretación mayor certera, otorga herramientas históricas y culturales vitales para facilitar la comprensión del receptor, siendo este quien toma la información y tiene la capacidad de generar juicios críticos al respecto, validar o reprochar el acto, sin la necesidad del condicionamiento inicial, que quita el carácter de ciudadano en medida que se clasifica como vándalo.

Esta forma de comunicación que se comenzó a apreciar desde el 2019, aportó en gran medida a que la ciudadanía pudiese vislumbrar los diferentes factores que participan de la concreción del acto, aun cuando pudiese parecer forzoso, el pasar de la relación vandalismo/monumento a la relación “manifestación X” monumento/figura histórica, ya que ofrece más herramientas para una lectura o análisis competente. Esto permite, incluso, comprender la poca capacidad de adaptación o la baja representatividad que un monumento tiene en un territorio en particular, llevando a los gobiernos locales a retirar definitivamente estas esculturas del espacio público, tanto por protección como por su supresión, debido a su carácter disruptivo.

Podríamos considerar esto como un tímido paso del enfoque centrado en el vandalismo a lo que podríamos llamar un enfoque iconoclasta, considerando que es su trasfondo y motivación lo que le acerca a una u otra tendencia. Este cambio se puede dar simplemente en la medida que se reconocen o intentan vislumbrar los factores que dan pie a este tipo de acciones, sin minimizarlos en su poder destructivo y sin simplificarlos en su supuesta carencia de sentido. Podríamos decir que los medios de comunicación convocados para el caso, a la luz de la apertura de las terminologías y el manejo de estos actos durante el estallido social, tienen la capacidad y herramientas suficientes para dar cuenta de ellos. Es decir, el paso del vandalismo a una perspectiva de análisis, lectura y comunicación centrada en aspectos iconoclastas no se da simplemente por el desconocimiento o la carencia de herramientas, pues ni siquiera es necesario el dominio de elementos técnicos y teóricos para ello, sino que se reconoce al incluir aspectos básicos como la figura destruida, su rol en la historia y el contexto de la manifestaciones en que se efectúan, para que la población, que son quienes deben decidir sobre los aspectos simbólicos del espacio público, puedan elaborar una perspectiva particular. Así, podemos reafirmar que en períodos sin conflictos sociales mayores se tiende a velar o silenciar esos aspectos en su comunicación y difusión en la ciudadanía, aportando, por tanto, a la baja capacidad de adaptación y actualización que los referentes simbólicos del espacio traen consigo, en la medida que reafirman su carácter unidireccional y perpetuo.

Es interesante destacar respecto al uso condicionado del lenguaje y herramientas a comunicar, que cuando se atacan los memoriales, monumentos o mausoleos de figuras de importancia a las posturas en resistencia, se tiende a utilizar de igual manera el calificativo de vandalismo, sobre todo en los medios alternativos de comunicación alineados con las posturas movilizadas. En ellos se reconoce una persistencia sistemática a emplear este tipo de herramientas con miras a minimizar su capacidad simbólica o de respuesta, sobre todo cuando las transformaciones no están en línea de las propuestas de dichos medios, llevándolos a transmitir estas ideas como actos carentes de sentido.

Algunos de los titulares en que se da cuenta del uso condicionado del concepto de vandalismo como una herramienta para restar importancia a los aspectos simbólicos se presenta no sólo en corrientes oficiales, sino también en medios alternativos. Algunos de los titulares que podemos encontrar en medios digitales que condenaban los actos contra monumentos alineados con las corrientes en resistencia señalan: “Vandalizan

monumento a los Derechos Humanos en Valparaíso, cubren con pintura blanca nombres de víctimas”, “Vandalizan mosaico en homenaje a Pedro Lemebel”, “Vandalizan mural de Mon Laferte con mensaje alusivo al Rechazo”, “Vandalizan escultura del negro Matapacos”, “Grupo de ultraderecha vuelve a vandalizar mosaico a Pedro Lemebel”, “Vandalizan estatua de Salvador Allende con rayados alusivos a Pinochet”, “Vandalizan Memorial de Detenidos Desaparecidos y del expresidente Allende en Concepción”, “Vandalizan estatua del negro Matapacos”.

Esto da cuenta de que el funcionamiento de estas manifestaciones y sus manejos se dan de modo similar, independiente de las perspectivas políticas que se esbocen, ya sea alineadas a los discursos oficiales monumentalizados o al margen de estos. Este último aspecto nos lleva a comprender que el manejo comunicacional se presenta, de modo general, más como una decisión que como una omisión, en la medida que se tienden a utilizar las herramientas y formas de uso mediático y recursos, que han sido largamente difundidos y generalizados con el correr de los años.

Es necesario destacar que aun cuando hablemos de que existe, durante este período, esta apertura o inclusión de aspectos que tienden normalmente a ser velados, esto no se da en la totalidad de los medios. Durante el estallido social chileno se advierte entre los medios conservadores cierta persistencia a la utilización del concepto de vandalismo, pero al menos se incluyen otros aspectos o calificativos que no acarrearán una lectura condicionada de la información, integrando elementos contextuales e históricos que permiten que el lector pueda interpretarlos o adquirir mayores herramientas para su comprensión y o validación. Aun así, esta inversión de roles, o la apertura de los medios oficiales a comunicar aspectos formativos, es momentánea, y no tiende a sobrepasar el período de conflicto. Posterior a este va decayendo y volviendo a la comunicación del acto destructivo y a su clasificación negativa.

De la misma forma en que la puesta en valor, por medio de la educación o difusión, es vital para validar, reafirmar o recuperar la importancia de determinados monumentos o referentes en el espacio público, en cualquiera de las manifestaciones expuestas reconocemos que la clasificación que los medios oficiales o alternativos hacen de ellas es fundamental a la percepción que tiene la ciudadanía sobre este tipo de ejercicios. Si bien su influencia no es absoluta, y no es el único medio o forma de análisis y exposición, las herramientas y las perspectivas expuestas aportarán en gran medida a la validación o rechazo de estos ejercicios, y guiarán a quienes

perciben dicha información a establecer puntos de vista que los sitúen en cierta línea discursiva aceptable dentro de la comunidad.

Si lo comparamos con formas de intervención artísticas tradicionales, ante la imposibilidad de un ejercicio directo, mediado y expuesto abiertamente en sus componentes, ideas y autores, en los ejercicios “no oficiales” a los que se somete a monumentos públicos, tomando como base su innegable carácter simbólico, los paratextos o discursos explicativos desaparecen o son imposibles de configurar en relación a las sanciones y aspectos legales y dependen exclusivamente del contexto y la capacidad de interpretación de los sujetos que interactúan con ellos. Sobre todo en lo cotidiano o cuando no existen perspectivas mayores en boga. Pero las formas en que se difunden de modo condicionado por los medios de comunicación, tienden a usurpar el lugar de aquellos textos descriptivos, transformando o incluso extrapolando las motivaciones profundas de estos, sobre todo por la cantidad de elementos en exposición, los que, bajo el alero y uso tradicional del concepto de vandalismo desaparecen o son obviados en su comunicación, aspecto que, como hemos visto, se da tanto en medios oficiales como alternativos, dependiendo de la masificación de las posturas críticas y del rol de los monumentos intervenidos según la tendencia editorial de los medios o los intereses que representen.

Monumentos con fecha de caducidad

Las herramientas o enfoques de lectura o difusión mediática, como el vandalismo o iconoclasia, permiten o niegan, como hemos visto, la comprensión de algunos factores internos importantes. Al ser un fenómeno complejo podemos comprender que son variados los factores que intervienen en su concretización y tienen que ver no sólo con las lógicas o justificaciones de fondo, sino también con las limitaciones, posibilidades y necesidad de pertenencia, reconocimiento o validación de determinados grupos sociales en el espacio que habitan y en los discursos que configuran su presente. Factores como la democratización del espacio público y el evidente monopolio de su uso simbólico son aspectos que inevitablemente se deben incluir en este tipo de análisis para comprender estas manifestaciones disruptivas.

El intento de resignificar los referentes simbólicos del espacio público y los mecanismos que lo posibilitan, son el resultado de las lógicas que configuran al monumento como recurso, por tanto, es vital al caso com-

prender sus características funcionales y fundacionales, para vislumbrar las lógicas que esconden estos intentos forzados de reescritura y supresión por parte de la ciudadanía. Un aspecto importante, que se tiende a dejar fuera de las formas de relación, análisis y comprensión, es el marcado carácter de caducidad que tienen los monumentos, el que se contradice con el fin que persiguen de perpetuar y reforzar personas o hitos históricos en la memoria colectiva y en el tiempo.

Como exponíamos anteriormente, las demandas sociales, las movilizaciones y los recurrentes actos de intervención o destrucción de monumentos que han surgido en ellas, han llevado a esbozar discusiones sobre su rol presente y futuro. También a la toma de decisiones relativas a su protección y salvaguarda, sobre todo de aquellas que representan o encarnan, en buena medida, las figuras históricas, los discursos fundacionales e hitos que se han instaurado como pilares de nuestro presente o aquellos que se han instaurado en los diferentes momentos de reformulación nacional, como el caso del *boom* por la monumentalización de figuras como Arturo Prat y Bernardo O'Higgins en la dictadura chilena.

Para otorgar herramientas que faciliten una lectura competente del fenómeno, buscamos exponer algunas consideraciones y herramientas para entender los mecanismos que posibilitan al monumento, a la validación de los discursos que representan, así como las carencias y limitantes que este recurso posee. Nos interesa dar cuenta de cómo las propias características y herramientas de las que el monumento se vale para subsistir terminan siendo en parte los artífices de su desactivación simbólica y de su inevitable caducidad. El monopolio del uso simbólico del espacio público, la falta de herramientas funcionales para su concreción participativa y la incapacidad de actualización a los cambios de la esfera pública, se presentan como elementos a considerar en las discusiones sobre el rol de los monumentos, su futuro y el análisis de los actos de intervención y destrucción cometidos sobre estos.

A través del tiempo, los monumentos han sido sumamente funcionales a la concretización y reafirmación de la memoria, han servido como un punto de anclaje del discurso histórico en el presente y como herramienta de validación de determinadas perspectivas en el espacio público. Y es que toda memoria necesita de concreción para ser percibida por una colectividad, requiere de una inscripción o un soporte que permita que dicha construcción pueda ser comunicada y reconocida en el presente y en lo cotidiano. El monumento se establece como herramienta funcional no sólo a la rememoración natural común a todo un grupo humano, sino

también a la imposición de un pasado no necesariamente compartido, sino más bien impuesto desde una voz e intereses particulares por sobre otros.

El monumento ha servido históricamente como “un medio privilegiado para la transmisión de mensajes ideológicos” (Vega, 2016, p. 213). Las narrativas del pasado, como señala Xavier Roigé, “tienen mucho que ver con los discursos políticos predominantes y satisfacen una función política doble: por un lado, legitiman los intereses sociopolíticos de los agentes que los reproducen y, por otro, refuerzan su identidad colectiva” (2016, p. 24). Es decir, tenemos un ciclo de rearticulación constante en que interactúan las infinitas rememoraciones del pasado, pero sólo la validación e inscripción de algunas manifestaciones o concreciones de estas en el contexto público. Lo que viene de paso a determinar una correcta memoria y la validez de unos recuerdos, símbolos, hitos o luchas por sobre otras. Así, quienes ostenten el poder de monumentalizar, actuarán mitificando a sus héroes y validando sus acciones con vista de conseguir un fin propio, que en el discurso histórico se intenta instaurar como fin común “mediante la puesta en escena de una herencia” (Balandier, 1994, p. 19) determinada y construida con intereses particulares. Fenómeno en que se reconoce un “monopolio en la administración del bien común por parte del poder político” (Sánchez y Aix, 2010, p. 11). Por esto comprendemos que la instauración de un discurso oficial, en este caso de un monumento, siempre tenderá a servir como una herramienta de validación e inscripción en la historia y en la cultura, la cual trae implícita una serie de discursos, ideas y figuras construidas y otras silenciadas. Ante esto, y el rol que cumplen, es natural que quienes ostenten en determinado momento histórico la capacidad de instaurar ciertos referentes en el espacio público, buscarán también formas de perpetuarlas, pues de la permanencia de estos símbolos depende, en parte, de la permanencia y validación de sus discursos fundacionales en la esfera pública. Sin ese refuerzo a la memoria, sin ese nexo con el espacio y la esfera pública, la importancia de estas figuras y las ideologías que las sostienen, tienden a diluirse.

Es importante considerar que las normativas, regulaciones y herramientas de protección a los monumentos son sumamente necesarias para estos, pues no sólo aseguran su integridad estructural y estética, sino que aportan a la permanencia en el tiempo de las ideas que comunican. Ahora bien, la protección de los aspectos materiales de un monumento se presenta como un arma de doble filo, pues puede mantener la imagen rememorada, pero no asegura necesariamente la permanencia de las ideas

y de las figuras a las que alude. Este vaciamiento simbólico es posible reconocerlo a través de la historia y en prácticamente todas las sociedades, pues si bien existe un nexo directo entre la comunidad y la figura rememorada, serán útiles, simbólicamente hablando, en la medida que la comunidad en que se erigen tenga herramientas para comprender su rol y la relación que tiene con su presente cultural. Los monumentos deben, de cierta forma, actuar de mediadores entre pasado y presente y en el encuentro entre individuos y de la comunidad que estos conforman. Por este motivo, requieren de modo complementario formas de actualización constantes y ejercicios de puesta en valor de lo que representan.

El monumento, como discurso que busca hacer tangible ciertas ideas y posturas en espacios comunes, requiere de constante actualización y transformación para ser funcional dentro de un espacio y período de tiempo específico. Cuando las herramientas complementarias que ayudan a la validación de estos en una comunidad no son suficientes, o se imponen nuevos referentes, o incluso cuando se intenta revalidar aquellos discursos o figuras silenciadas, se tiende naturalmente a su desactivación. En este sentido, podríamos ya establecer que el discurso monumental tiene un defecto congénito e inherente, que es su caducidad. El monumento deja de ser suficiente cuando los sujetos que interactúan con él, o el poder en ejercicio, no validan los elementos y las ideas que proyecta, salvo como meramente estéticos, y se genera un quiebre entre la idea que busca validar y el presente. Pero incluso estos aspectos pueden ser desestimados cuando la esfera pública presenta cambios y el monumento, y lo que representa, no está acorde a los intereses de la comunidad y no cumple su rol de nexo entre espacio, historia y cultura.

Estos aspectos nos llevaron a advertir que los monumentos se tornan cada cierto tiempo herramientas poco funcionales y de baja capacidad de adaptación, lo que los conduce a requerir momentos forzados de puesta en valor para estar acorde a los intereses de las comunidades y cumplir efectivamente su propósito. Actualización y adaptación que, a la luz de las limitantes existentes; las posibilidades de acceso, de manejo, recursos, la no consideración o aceptación de su caducidad y principalmente a la inexistencia de herramientas democráticas para ello, se logra de una manera oculta y disruptiva, careciendo de procesos funcionales o legales para hacerlo. Manifestaciones en las que es posible advertir una pugna extraoficial por el dominio histórico e ideológico del espacio público, la que se hace evidente por medio de las transformaciones forzadas a las que se somete. Esto lo podemos apreciar tanto en ejercicios oficiales

como la instauración, desplazamiento como en las transformaciones que se les aplica legalmente, o bien, en las manifestaciones no-oficiales como la no mantención, deterioro y erradicación pasiva de ciertas figuras, sumado a los ejercicios directos de instauración, intervención y destrucción de monumentos públicos, considerados comúnmente como vandalismo, ejercicios por la ciudadanía.

Las manifestaciones sobre monumentos públicos son capaces de ser reconocidas en diferentes niveles, y en sus bases es posible advertir carencias significativas en las posibilidades de representación y de gestión simbólica del espacio que tienen las diferentes comunidades. Esta diferencia —o imposibilidad— en el manejo del espacio que habitan, lleva, inevitablemente, a la polarización de los discursos históricos y fundacionales que en él se instauran y perpetúan, convirtiéndose en una forma de imposición ideológica en la medida que el poder en ejercicio es, casi exclusivamente, el único capaz de determinar los intereses comunes y moldear las formas discursivas que sustentan el presente, con base en su historia, héroes, mártires e hitos de importancia llevados al espacio público.

Esta unidireccionalidad lleva al surgimiento natural de formas de resistencia e intentos de recuperación y resignificación de lo público, en cuyas tensiones frente a su manejo se reconocen diferentes pugnas por el dominio simbólico, con miras a lograr la capacidad de representación que este requiere para ser competente a los sujetos y comunidades que interactúan en un territorio y tiempo determinado y que tienen derecho a ser reconocidos y plasmados en el espacio a través de sus propios discursos. Manifestaciones que surgen ante la incapacidad de adecuarlo, libremente, a sus intereses y necesidades, quizás de modo local, en desmedro de una construcción identitaria mayor, que siempre genera conflictos en su configuración ante la baja capacidad de representación de determinadas figuras.

Los diferentes casos que hemos analizado en esta investigación, 130 casos entre el año 2000 y 2019 en América Latina y los más de 300 en Chile desde el 2019, nos llevan a reconocer que se torna complejo el plantear que la caducidad del discurso monumental tiene fechas estipuladas, pues no existe un tiempo límite para ello, hay referentes que pueden tardar cientos de años en desactivarse simbólicamente, como el caso de los monumentos a Colón. Otros, por el contrario, serán incluso tan momentáneos como los ejercicios que los erigen. Por ello, aun en los actos de monumentalización no-oficiales, su permanencia depende-

rá siempre de los recursos de revalidación, puesta en valor, educación o imposición que se utilice para poder perpetuar su existencia. Es necesario destacar que aun cuando buscamos establecer estas manifestaciones como una forma de respuesta sistemática a las limitaciones del discurso monumental, siempre serán algunos sujetos aislados, agrupaciones o partidos, quienes tomarán la decisión de resignificar o erradicar lo monumentalizado, y será sólo en situaciones conflictivas generalizadas que grupos mayoritarios interactuarán con ellos directamente y se podrán observar mayores repercusiones sobre el discurso monumental caduco.

Si consideramos que los referentes simbólicos sólo son válidos en la medida que existan sujetos que se reflejen y reafirmen su identidad en ellos, y que, ante la pérdida de estos sujetos los monumentos pasan de ser aspectos conmemorativos a referentes impositivos o sólo marcadores históricos ornamentales, entenderemos que el carácter de caducidad de estos debe ser considerado en sus bases. En este sentido el futuro del monumento quizás está en su erradicación total, en medida que se busquen o potencien otras formas de expresión y representación cultural con mayor capacidad de adaptación, o bien, su futuro puede apuntar a buscar formas de actualización y caducidad de estos que estén consideradas en las políticas normativas y en sus aspectos legales. Es decir, que sean las comunidades las encargadas de determinar, de modo libre y participativo, aquellos aspectos simbólicos formativos que les validan y representan, como nexo entre el pasado directo y el presente en que se inscriben. Esto evitaría, quizás, la necesidad que se ha podido observar en los casos en estudio, de buscar formas alternativas para la actualización simbólica que los elementos emplazados en el espacio público requieren cada cierto tiempo. Ya sean las cometidas por el estado de modo directo o pasivo o las ejercidas por la ciudadanía como forma de recuperación simbólica del espacio, tanto en lo cotidiano como en momentos álgidos de conflicto social, que buscan resignificar el espacio y forjar en este un reflejo competente al presente en medida de sus intereses.

Lo que buscamos aquí no es validar necesariamente el acto destructivo de estos referentes simbólicos como una forma sana de relación de los sujetos o comunidades con su entorno. Al contrario, buscamos reconocer sus mecanismos internos, con miras a nutrir sus posibilidades de manejo y comprensión, para apuntar así a establecer formas de actualización del discurso monumental. Con ello pretendemos que los referentes instaurados no sean sólo elementos histórico-simbólicos de un pasado que se intenta validar/imponer, sino que estén al tanto de los intereses de una

comunidad en el presente. O que al menos, se considere en ellos la caducidad de sus referentes y la necesidad de actualización que requieren, apuntando a generar espacios democráticos competentes al presente, en que sus habitantes sean capaces de interactuar y reformar su entorno, ya sea por medio de los monumentos o potenciando otras formas culturales con mayor capacidad de actualización o de diálogo, que favorezcan el reflejo y validación del sujeto en el espacio y tiempo habitado.

Referencias bibliográficas

- Alguacil, J. (2008). Espacio público y espacio político. La ciudad como el lugar para las estrategias de participación. *Revista Polis*, 7(20), 199-223. <https://cutt.ly/Nc2ohj6>
- Balandier, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós.
- Berroeta, H. y Vidal, T. (2012). La noción de espacio público y la configuración de la ciudad: fundamentos para los relatos de pérdida, civilidad y disputa. *Revista Polis*, 11(31). <https://cutt.ly/Ec2o6XM>
- Borja, J. (2011). *Espacio público y Derecho a la Ciudad. En Espacio público en disputa*. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. <https://cutt.ly/nc22Tos>
- Caputo, A. (2011). Iconoclasia y «aniconismo»: correspondencias entre el mundo islámico y el mundo cristiano. *Entremons. upf journal of world history*, (2). <https://cutt.ly/Wc29Sml>
- Carrión, F. (2007). Espacio público: punto de partida para la alteridad. En O. Segovia (Ed.), *Espacios públicos y construcción social. Hacia un ejercicio de ciudadanía* (pp. 79-97). Ediciones SUR.
- Castaño, L. (2016). Significación histórica de la memoria: monumento a los estudiantes caídos en la dictadura de Rojas Pinilla, Cali 1958 [Tesis de maestría]. <https://bit.ly/2UzQdDJ>
- Filipe, C. (2014). Enfoques teóricos y usos políticos del concepto de espacio público bajo el neoliberalismo en la ciudad de Cuernavaca, México. *Cad. Metrop. São Paulo*, 16(31), 113-137. <https://cutt.ly/Vc2337u>
- Gamondi, D. (2014). *Teorías y métodos. La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución francesa*. Cátedra.
- García, J. (2018). Aculturación e iconoclasia ritual en los virreinos americanos (siglos XVI-XVII). *Revista Istor*, (74), 136. <https://cutt.ly/zc28v6m>
- González, J. (Ed.). (2018). De la iconoclasia como motor histórico en: La iconoclasia Un motor histórico. *Revista Istor*, (74). <https://cutt.ly/zc28v6m>

- López L. (2018). Aniconismo, iconoclasia y pro iconismo: La veneración de imágenes en el judaísmo, el islam y el cristianismo oriental desde la perspectiva de Abū Qurrah. *Revista Istor*, (74). <https://cutt.ly/zc28v6m>
- Noyes, J. (2018). “Política de la iconoclasia” En: La iconoclasia Un motor histórico. En: La iconoclasia Un motor histórico. *Revista Istor*, (74). <https://cutt.ly/zc28v6m>
- Providente, S. (2005). La primera crisis iconoclasta: hacia la invención de una tradición. *Byzantion Nea Hellás*, (24). <https://cutt.ly/pc243QM>
- Roigé, X. (2016). *De monumentos de piedra a patrimonio inmaterial. Estrategias políticas, museológicas y museográficas de presentación de la memoria. Lugares de memoria traumática. Representaciones museográficas de conflictos políticos y armados*. Universidad del País Vasco. Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua.
- Sánchez, M. y Aix, F. (8-9 de julio de 2010). *Vandalismo urbano contra el patrimonio en las grandes ciudades*. Jornadas: Repensando la metrópolis. prácticas experimentales en torno a la construcción de nuevos derechos urbano. Centro de Estudios Andaluces, Málaga.
- Thompson J. (1996). La teoría de la esfera pública. *Voces y culturas*, (10). <https://cutt.ly/Sc27Dre>
- Vega, E. (2016). ¿Una violencia invisible? Las mujeres en los monumentos públicos. *Boletín de Arte*, (37), 213. <https://bit.ly/2INJ7sk>

La identidad en contraste: representaciones visuales sobre el “enemigo” en *Paraguay Illustrado* (1865)

Silvina Sosa Vota

Prensa satírica, identidad y guerra

Paraguay Illustrado: jornal pamphicoemologico, asneirotico, burlesco e galhofeiro fue un periódico de Rio de Janeiro —en ese entonces capital del Imperio de Brasil—, que publicó 13 números durante julio y octubre de 1865. El hebdomadario comenzó circulando los domingos, pero los últimos números lo hacían los días jueves. Contaba con cuatro páginas que medían 32 por 23 centímetros. Fue impreso en la litográfica de “d. Riscardo”, ubicada en la calle San Francisco de Paula, N° 1, utilizaba esta técnica en auge en la segunda mitad del siglo XIX (Beretta García, 2012), para la impresión de absolutamente todas sus páginas. Esto le daba un aspecto muy particular y diferente al del resto de las publicaciones contemporáneas, las cuales solían alternar técnicas en las páginas que predominaba las imágenes y en las que imperaba el texto. Debido a que litografía no acostumbraba incorporar letras tipografiadas en las páginas que presentaban imágenes (por un tema de costos) y estas eran una parte fundamental del periódico, ya que tenían presencia en la totalidad de sus páginas, los textos eran realizados a mano. La caligrafía manuscrita de *Paraguay Illustrado* fue un rasgo distintivo de la publicación. Probablemente esto se haya debido a una cuestión de disponibilidad de recursos económicos para producir el periódico, los cuales, tal como se manifiesta en el N° 2, eran escasos:

Expondo ao público este insignificante trabalho, desde já pedimos venia, luttamos com grandes dificuldades, sobretudo a falta de recursos que uma tal empresa reclama. Entretanto a nossa boa vontade irá vencendo

as dificuldades que nos embarcão. Assim o esperamos. Assim o publico nos auxilie. (*Paraguay Illustrado*, 1865, p. 1)¹

Muy posiblemente, la pronta desaparición de este proyecto editorial se debió a la misma falta de recursos económicos. Su decimotercero y último número informa sobre una intención, al parecer no concretada, de migrar a un formato tipografiado, lo cual no ocurrió, pues no se ha encontrado registro de la existencia de un número 14 o de una nueva época de este título.

Tendo sempre em vista melhorar o nosso semanario resolvemos tipographal-o. Dos nossos leitores esperamos mais sympatia para o Paraguay Illustrado. Attendendo aos nossos desejos de agradar ao público estamos certos que os senhores asignantos nos animen. (*Paraguay Illustrado*, 1865, p. 1)²

Todas sus columnas y caricaturas fueron de autoría anónima, como la gran mayoría de los periódicos del género satírico en la época. No es posible encontrar pseudónimos u otras marcas que identifiquen una individualidad siquiera ficticia. La crítica al mundo político que vehiculaban este tipo de publicaciones pudo haber sido uno de los grandes motivos para ocultar la identidad de autores, dibujantes y editores. Este punto imposibilita, por el momento, rastrear trayectorias vitales, profesionales y artísticas de los distintos miembros del equipo y tampoco brinda pistas acerca de la irrupción y desaparición de *Paraguay Illustrado* en el escenario periodístico carioca.

La publicación nació con una intencionalidad manifiesta y con fuerte carga combativa: comunicar al respecto del desarrollo del conflicto bélico que unía a Brasil, Argentina y Uruguay contra Paraguay, la posteriormente conocida como Guerra de la Triple Alianza o Guerra del Paraguay (1864-1870). Dicho conflicto bélico, según Thomas Whigham, (2010), fue uno de los episodios que permitió el tránsito de los Estados de la región hacia un orden político más moderno. Para la mayoría los países involucrados, esta guerra en particular fue uno de los factores que influyó decisivamente en la construcción del Estado nacional actuando como un “motor” que aceleró un proceso que venía desarrollándose, pero a un ritmo más lento (Baratta, 2019). Esto ocurrió tanto en los planos

1 N° 2, 6 de agosto.

2 N° 13, 26 de octubre.

políticos, militares o institucionales, como también en los culturales y simbólicos. La guerra significó la estabilización de fronteras estatales y equilibrio entre potencias continentales, además de la interiorización de identidades nacionales (Capdevila, 2020, p. 99).

El conflicto que se prolongó por un lustro se constituyó como marco para que la circulación de palabras e imágenes impresas colaboraran con el examen y definición de las identidades nacionales (Román, 2016). Pero también con el establecimiento de las alteridades. Esta dinámica de lo propio y lo ajeno no puede entenderse sin uno de los conceptos del binomio, pues cualquier nación (“yo”), requiere enemigos (“otro”) y este juego de “opuestos irreconciliables” (Johansson, 2017, p. 35) fue clave para la formación de un sentimiento nacional (Annino y Guerra, 2008), especialmente en Brasil, Estado monárquico con fuertes sentimientos y levantes regionalistas, muchos de ellos con proyecciones separatistas, esparcidos y amenazantes en la inmensidad de su territorio. Por eso, se entiende que “los gobiernos beligerantes tendieron a construir una nueva identidad nacional capaz de brindar respaldo a sus proyectos políticos” (Johansson, 2017, p. 33), proceso que se vio influenciado por los imaginarios en torno al conflicto.

Nacido al calor y a propósito de la guerra, como bien indica el nombre del periódico, *Paraguay Ilustrado*, la representación del enemigo de los Aliados tuvo una centralidad indiscutible. Fue el tema principal de la publicación en la totalidad de los trece números a través de las caricaturas de su presidente, Francisco Solano López, constantemente satirizado, al igual que su esposa, Elisa Lynch, y su propio pueblo, entre otros personajes y grupos que fueron referidos en las páginas de la publicación.

Las caricaturas satíricas fueron el género predominante en las imágenes del semanario estudiado. Se entendían como un arma de ataque, una herramienta de la lucha política (Acevedo, 2003). Estas construyeron un imaginario político (Matallana, 2010) y una representación de la alteridad desde la libertad para traducir conceptos y símbolos en poderosas ideas visuales (Gombrich, 1998), sintetizaron nociones clave a partir de pocos trazos, recurriendo al humor (Gantús, 2012) e informaron sobre los estados de ánimos vinculados a la coyuntura y a sus actores desde un determinado punto de vista, desde el de los editores e ilustradores anclados a Rio de Janeiro que estaban por detrás del proyecto periodístico. Con su especial manera, estos dibujos representaron su realidad, puesto que su base estuvo siempre anclada en ella, dialogando con los acontecimientos que los circundaban (Montealegre, 2008, p. 13).

Por esto, se considera que las caricaturas, como las publicadas en *Paraguay Ilustrado*, y su uso como fuente para la historia, constituyen un *corpus* documental clave que puede brindar lecturas innovadoras sobre temas clásicos, como la Guerra de la Triple Alianza y la construcción de imaginarios nacionales en torno a ella. Se destaca la libertad expresiva de las representaciones satíricas (dentro de los márgenes permitidos por el género y por la época) que contrasta con la solemnidad de muchos textos escritos y tantos otros géneros visuales que han servido tradicionalmente como fuente de construcción del conocimiento y reflexión del pasado. Según Rosangela de Jesus Silva, estudios sobre la construcción visual del conflicto —tema de varias investigaciones recientes—, profundizan y complejizan las numerosas narrativas existentes sobre el mismo (Silva, 2017).

Peter Burke (2001) sostiene que estudio de las alteridades, de la idea del “otro”, comunica más al respecto de la identidad que se está poniendo en contraste, dice más sobre el emisor del mensaje. Señala que una actitud posible en estos casos es presentar a la alteridad como algo completamente ajeno y opuesto a lo propio. Pedro García Ruiz afirma, en esta misma línea, que “la alteridad es una experiencia propia de la subjetividad, no hay alteridad en sí misma” (García Ruiz, 2004). Por su parte, Andrea Matallana señala que la esencia misma de las caricaturas radica en un cuestionamiento por la identidad “y define, en consecuencia, a través de sus críticas, otro” (Matallana, 2010, p. 19). Por lo tanto, la prensa satírica y las caricaturas por ella vehiculadas, constituyen una fuente privilegiada para preguntarse sobre la configuración del *yo*, de la identidad propia, recurriendo a un *otro* en tiempos de guerra.

La configuración de esta diferencia y distanciamiento de lo que Brasil no quiere ser debe considerarse siempre desde su propia situación, pues esta representación sólo tiene sentido desde esa posición (Reguillo, 2002). Es decir, es válida únicamente para el Imperio en esa coyuntura en particular, no necesariamente para sus aliados en la guerra u otros agentes externos, aunque sí puede compartir ciertos rasgos.

Con base en estas ideas, se considera que *Paraguay Ilustrado*, más que mostrar al oponente en el conflicto, enseña sobre Brasil y específicamente sobre la perspectiva que se tenía desde Rio de Janeiro, su imaginación sobre ese *otro* y los “antivalores” con los que no quiere ser asociado. Las guerras no sólo se libran en el campo de batalla, también lo hacen en las arenas simbólicas. El espacio que brinda la prensa se convierte en un escenario más del conflicto (Silveira, 2015). Durante la contienda que

unió a Brasil, Argentina y Uruguay contra Paraguay, era necesario definir comunidades de valores específicas, vinculadas con una identidad que permitiera distinguir claramente un *nosotros* de un *ellos*. Parafraseando a Benedict Anderson (1993), era necesario consolidar un imaginario en torno a una comunidad que diera herramientas para justificar el enfrentamiento en términos de diferencia y oposición.

A partir de lo hasta aquí expuesto, este trabajo sostiene como hipótesis que las representaciones caricaturales vehiculadas por el periódico carioca *Paraguay Ilustrado*, moldean una idea del “enemigo” externo que es funcional a la configuración de una identidad brasileña (pensada localmente desde la capital del Imperio), necesaria para generar adhesiones y apoyos a la causa bélica. Lo que no es, o más bien, lo que no pretende ser Brasil, es depositado en la alteridad, Paraguay. Esta dialéctica identitaria, exacerbada en tiempos de guerra por el nacionalismo imperante, configura un mundo dicotómico y jerarquizado, en el cual Brasil es superior moral, material y racialmente frente a Paraguay, lo cual sería funcional para imaginar la monarquía con una ventaja indiscutible en el enfrentamiento y para aglutinar una comunidad en torno a esta idea. Por otro lado, el género de las caricaturas amplía las posibilidades expresivas de las configuraciones visuales vehiculadas por la prensa, debido al arsenal de herramientas disponible (Gombrich, 1998), tales como el recurso de la metáfora, la animalización, a la deformación, entre otros, para comunicar sus ideas.

La imagen caricatural de la prensa periódica en foco

Este texto se propone pensar la problemática señalada privilegiando el análisis de las imágenes de *Paraguay Ilustrado*, sin dejar de reconocer el contexto textual y material en el cual están insertas. La historia pensada a través de imágenes ha crecido cuantitativamente en las últimas décadas. Sin embargo, resquicios del positivismo cientificista que dominó la disciplina histórica en tiempos pretéritos, dejó su marca en las formas de hacer y pensar la historia (Knauss, 2006, 2008). En ese sentido, señala Tomás Pérez Vejo:

[...] sigue vigente en muchos historiadores actuales para quienes las imágenes siguen siendo documentos de carácter secundario, cuando no claramente marginales, meras ilustraciones de lo que los textos escritos

dicen, o en el mejor de los casos, objetos de estudio que necesitan ser explicados, pero no fuentes históricas propiamente dichas. (2012, p. 18)

Convirtiendo a la imagen en el eje de la discusión de este artículo, el concepto de representación se torna fundamental. Esta se entiende como signo visible de una ausencia (Chartier, 2011). También como una forma de comunicación de un mensaje que se vincula estrechamente con la realidad en la cual circula, lo que no significa que tenga una relación de equivalencia. Es una propuesta de lectura de la realidad que genera sentidos en su coyuntura y adquiere sentido por la misma. Las representaciones, tanto visuales como escritas, pueden formar parte de una estrategia simbólica utilizada por un grupo para la definición de su propia identidad social. Por tanto, este concepto, en estrecho vínculo con la historia cultural, abarca una gama amplia de posibilidades que permite valorizar a las configuraciones visuales como fuentes, como ventanas de acceso a un universo simbólico y social del pasado, como camino para conocer las luchas culturales de jerarquización y organización de las sociedades pretéritas.

Las representaciones visuales del tipo de las vehiculadas por *Paraguay Ilustrado* presentan particulares características por tratarse de caricaturas satíricas. Siempre refieren a algo o a alguien, representan y/o simboliza, siendo portadoras de “sentidos reconocibles para la sociedad del momento” (Villegas et al., 2017, p. 139). En ellas hay un juego estético entre el reconocimiento del/lo caricaturizado y la deformación, distorsión, transformación y/o exageración planteada por la representación (Acevedo, 2003; Matallana, 2010). Sobre esto, Jorge Montealegre agrega:

[...] necesariamente, la caricatura se basa en algún elemento que permite la analogía, la similitud y la comparación con el modelo original. A esa figura significativa se le agregan contenidos que surgen no solo de lo que se podría llamar antecedentes, fidedignos sino también de lo que se dice del personaje, lo que se cree de él, lo que se desea atribuirle, lo que él mismo ha dicho o hecho. [...] la caricatura de prensa no está basada en la observación directa del “modelo”, pero debe “parecerse” no solo por sus rasgos físicos sino también por aquellos históricos, psicológicos o morales que se supone lo representan. (2014, p. 10)

En otras palabras, siempre se plantea una relación inseparable entre la representación caricaturesca y la referencia en el mundo “real”. De

esta forma se inserta en su coyuntura: configurando un mundo ficticio, exagerado, cómico, mordaz, desde el cual se lanzan críticas, se emiten opiniones y se ridiculizan personas y situaciones del mundo “verdadero” que tienen sentido en un momento y espacio determinados, es decir, no son universalmente comprensibles.

Las caricaturas pueden entenderse como “interpretaciones del mundo social y político, [que] configuran imaginarios particulares sobre los hechos y personajes representados” (Gionco, 2016, p. 92). Esto último, constituye uno de los potenciales beneficios y particularidades de su uso como fuente de la historiografía: tienen la posibilidad de mostrar “la fuerza de la imaginación mitológica en nuestro pensamiento político” (Gombrich, 1998, p. 129). Estudiar conflictos bélicos como el de la Guerra de la Triple Alianza desde esta producción visual, permite elevar las dimensiones culturales y simbólicas de la guerra, aspectos que en general han sido relegados por el protagonismo de las vertientes económicas, políticas, militares y diplomáticas de estos estudios (Cid, 2011; McEvoy, 2011).

Por último, el hecho de que estas imágenes hayan sido publicadas en la prensa periódica; indica al menos dos aspectos relevantes a considerar. En primer lugar, una relación temporal previsible y constante del vínculo con estas imágenes a lo largo del tiempo por parte de los *lectores-espectadores*. Las caricaturas acompañan un ritmo cotidiano, organizado semanalmente y si bien dialogaban con un contexto mayor que el período de siete días, su primer anclaje es en este espacio temporal más acotado. Por lo tanto, pueden vincularse el contenido de determinada representación a climas específicos ubicados en el intervalo de publicación, abriendo el camino a preguntarse, ¿por qué se trata de determinado tema en esta semana específicamente? ¿Puede considerarse esto como una indicación de temas presentes en la en el debate político y social de ese momento acotado?

En segundo lugar, no es posible dejar de lado la secuencia que forma parte de la publicación semana tras semana de los números de *Paraguay Ilustrado*. Ciertos temas presentados en un número del periódico, tienen continuidad en su próxima edición y en la subsiguiente, haciendo un recorrido discursivo en un lapso determinado de tiempo (Figueiredo, 2015). Esto permite pensar que, en la secuencia de las publicaciones, la reiteración de algunas representaciones indica reconocimiento de ciertos personajes por parte de los *lectores-espectadores*. Pueden ser entendidas, entonces, como presencias continuas que establecen jerarquías dentro

del discurso propuesto, acompañadas de argumentos que se continúan a través de las distintas ediciones, y, de modo contrario, las apariciones aisladas, pueden también ser sintomáticas.

La idea de Paraguay desde la mirada carioca

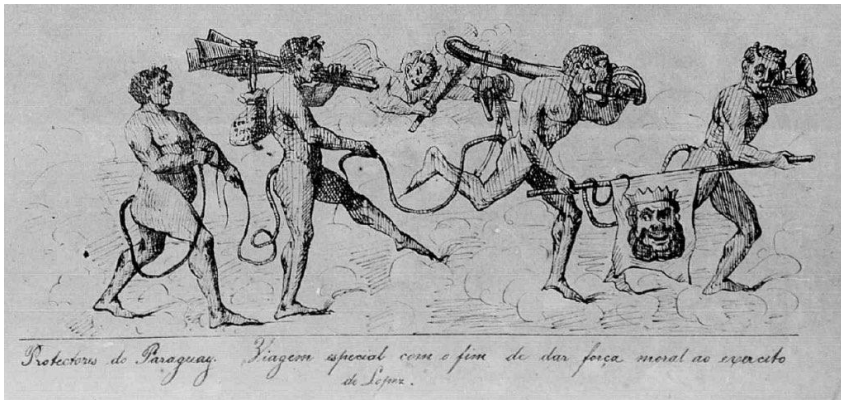
Como camino para pensar cuál es la idea de Paraguay representada en el periódico brasileño y qué características le eran atribuidas, se recurrirá al análisis de dos tópicos específicos y presentes en una gran parte de las páginas de la publicación. Estos son, por un lado, la imagen Francisco Solano López, presidente del país mediterráneo, y por otro, la configuración visual del pueblo paraguayo. Las particularidades de las representaciones referentes a estos dos temas, se asocian con valores, ideas y perspectivas del enemigo que se entiende que legitiman en términos morales el accionar de Brasil en la guerra.

Francisco Solano López fue el segundo presidente constitucional de Paraguay. Posterior a la Independencia (1811), este país sudamericano vivió largos períodos de gobiernos autoritarios, primero con José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840), posteriormente con Carlos Antonio López (1844-1862). De este último, su primer hijo varón —Francisco Solano López—, lo sucede en el cargo de la presidencia, asumiendo con posterioridad a su fallecimiento en 1862. Con la llegada del joven López, se rompe con una tendencia aislacionista en relación a sus vecinos sudamericanos que caracterizó a Paraguay durante décadas. En ese sentido, Paraguay comenzó a involucrarse directamente en las redes y disputas regionales. En medio de ese actuar, a Solano López debió tomar las riendas del Estado durante la guerra, la cual tomó forma definitiva con el Tratado Secreto de la Triple Alianza, firmado en 1865 por Uruguay, Argentina y Brasil. En ese documento se destacó al presidente paraguayo como el culpable máximo del conflicto que comenzaba a desarrollarse y “los aliados se comprometieron conjuntamente a llevar a cabo la guerra contra el gobierno de López, no contra el pueblo de Paraguay” (Capdevila, 2020, p. 31). Por esto, y por su particular carácter y atribuciones, Solano López se convirtió en la imagen más destacada, consiguientemente también atacada, por parte de las caricaturas del periódico estudiado.

De las muchas formas de introducir al máximo representante del “bando enemigo”, se destacaron las imágenes en las cuales se lo representaba acompañado de figuras demoníacas, oscuras, tétricas, vinculadas a la

muerte y al inframundo. En el número 9, se publica la siguiente figura al final de la primera plana (ver Figura 1).

Figura 1



Anónimo, *Paraguay Illustrado*, N° 9, 24 de septiembre de 1865, p. 1, litografía.

Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro.

Protectors do Paraguay. Viagem especial com o fim de dar força moral no exército de Lopez.

Los "protectores" de la nación enemiga se representan como cuerpos desnudos ordenados en una fila, con colas largas y pequeños cuernos en sus cabezas. Son figuras antropomórficas masculinas caracterizadas como diablos que marchan en un lugar indeterminado, cargando armamento y dinero para poder apoyar el ejército con el cual se vinculan, según sugiere la leyenda escrita por debajo de la imagen. Los dos primeros demonios (a la derecha) portan un estandarte en el cual se destaca un rostro: el de Francisco Solano López, quien en su cabeza tiene colocada una corona, sugiriéndolo como un rey.

Considerando que Brasil era una monarquía en ese momento, encabezada por el emperador Don Pedro II y Paraguay había optado por una forma republicana de organización política, parece curioso este último aspecto. Podría considerarse que las que críticas sugeridas a esta forma de gobierno, se asocian más bien a la conducción personalista de Solano López, a un tipo de reinado despótico y tiránico, absolutista, vinculado a un pasado europeo y oscuro, que se aleja de una forma monarquista

constitucional “moderna” que el Imperio brasileño quería proyectar en la época.

Retomando la imagen y su mensaje, según indica el texto que acompaña la caricatura, la ayuda proporcionada por estos demonios protectores se brindaría en respuesta a los momentos finales del llamado Sitio de Uruguayana, uno de los episodios de la Guerra de la Triple Alianza que tuvo lugar entre julio y septiembre de 1865. En los mismos días que era publicado este número, el ejército paraguayo a cargo del militar paraguayo Antonio de la Cruz Estigarribia, se rendía y le daba una salida victoriosa a la Alianza. Independientemente de este desenlace —al parecer desconocido en Rio de Janeiro al momento de publicar el número 9—, la imagen vincula el soporte del ejército paraguayo a figuras que encarnan el mal, en una más amplia tradición en la que se inscriben este tipo de imágenes. Satanás, el demonio, el diablo, es desde una perspectiva moderna, cristiana y occidental, el enemigo por excelencia, es el antagonista del relato (Eco, 2018). Estos hombres-demonio actúan en nombre de Francisco Solano López, por quien llevan como referencia al comienzo de su marcha.

La desviación de la rectitud relacionada a una moral cristiana por parte de Solano López también puede observarse en la imagen publicada dos páginas después en el mismo número (Figura 2). La leyenda de esta caricatura cumple la función de explicar la escena, en la cual López ubicado en uno de los extremos de la mesa, dejando de lado los consejos del obispo que parece estar en retirada, pide consejo a una *cartomante* sobre el futuro de sus tropas en el sur. De forma burlesca, la caricatura se acompaña con el texto: “recibe como buen cristiano la fatal negativa: derrotados!!” (ver Figura 2).

Figura 2



Anónimo, *Paraguay Illustrado*, N° 12, 19 de octubre de 1865, p. 4, litografía.

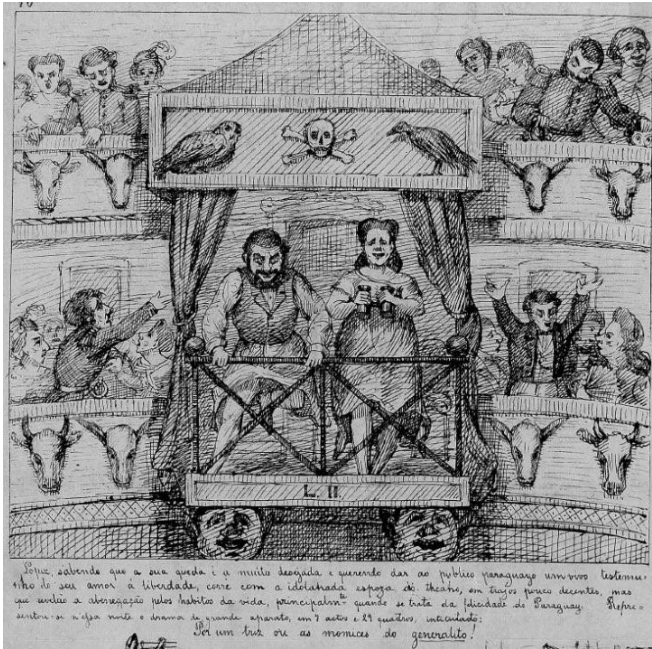
Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro.

Lopez dispensando os conselhos do Bispo, consulta uma cartomante sobre o destino de seu exercito errante nas fronteiras do Rio Grande do Sul, e recebe como bom cristão a fatal negativa: derrotados!!

En el caso de esta imagen, la leyenda proporciona más información al respecto de las acciones que se desarrollarían dentro de la escena representada e ironiza al respecto de las actitudes de López: un “buen cristiano” que rechaza el consejo del obispo, pero sí acepta de la mujer adivinadora. Todo esto asocia al mariscal con un modo de proceder bastante irracional y no esperado de un conductor máximo del ejército. El rechazo al consejo de la Iglesia —que de cualquier forma podría ser impropio en términos de táctica bélica— y la aceptación de estrategias esotéricas poco fiables de predicción, se complementan con un ambiente decorado por elementos lúgubres, como los cráneos en el estante de la pared del fondo y el diablo que se asoma burlescamente por debajo de

la mesa. El demonio está presente, oculto de la vista de los personajes principales de la escena, pero atento a las acciones y a la información.

Figura 3



Anónimo, *Paraguay Illustrado*, N° 4, 20 de agosto de 1865, p. 4, litografía.

Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro.

Lopez sabendo que sua queda é a muito desejada e querendo dar ao publico paraguayo um vivo testemunho de seu amor á liberdade, corre com a idolatrada espoza ao theatro, em trajos pouco decentes, mas que revelao a abnegação pelos hábitos da vida, principalmente quando se trata da felicidade do Paraguay. Aventurou-se n'esa noite o drama de grande aparato em 7 actos e 29 quadros, intitulado Por um triz ou as nonices do generalito!

Otro elemento que aporta esta imagen en particular, es una expectativa vivida por los brasileños y proyectada en la predicción de la mujer *cartomante*: Solano López sería derrotado y al parecer, prontamente. Esto tiene que ver con una idea generalizada en los ejércitos Aliados en los primeros momentos del conflicto, sobre que éste sería breve, Paraguay no resistiría y la victoria sería inminente. Esta idea se comunicaba constantemente a la población de los Estados involucrados, como estrategia

para generar apoyos y como muestra de autoconfianza. No obstante, esto no ocurrió y el conflicto se alargó por más de cinco años, llevando a un profundo desgaste de todos los involucrados.

Las escenas lúgubres que enmarcan el accionar de Solano López son recurrentes en *Paraguay Ilustrado*. La figura máxima del gobierno paraguayo es, desde la perspectiva brasileña, oscura en sus intenciones y en su práctica. Su interior sombrío se refleja constantemente en el ambiente que lo rodea, estableciendo un paralelismo psicocósmico. Elementos como el cuervo, ave que se asocia a la muerte, al mal y a la oscuridad, son reiterativos del ambiente de varias caricaturas, como se puede observar en la Figura 3.

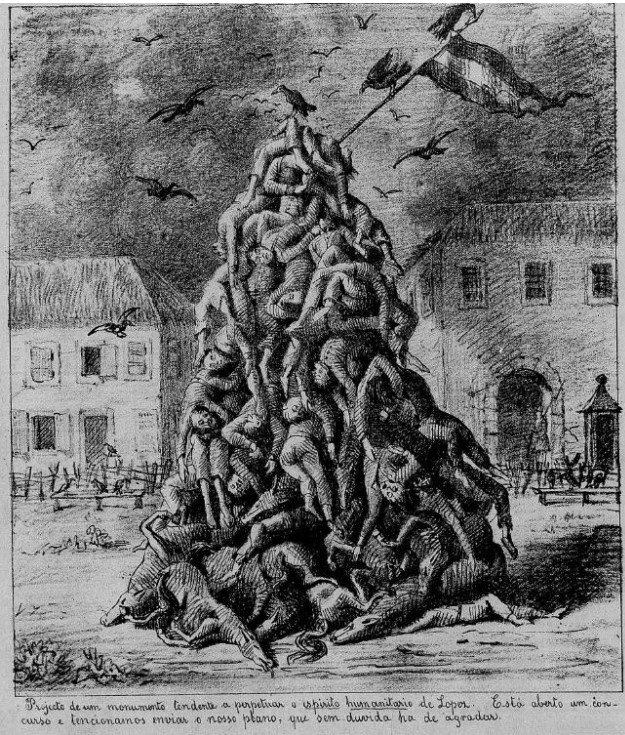
La escenografía del teatro paraguayo de este número, es sombría y se complementa con personas en desorden y cráneos de vacas y burros muertos colgados como decoración de las galerías. El palco principal, en el que se encuentran Solano López y su “idolatrada esposa”, *Madame Lynch*, ambos en paños menores, presenta en el techo, como ornamentación principal, un cuervo y una lechuza en cada extremo, que enmarcan un cráneo con dos huesos cruzados y que coinciden con la ubicación de los dos principales personajes de la escena. Por debajo, la inscripción “L. II” que nombra directamente al Mariscal, destacando su filiación con Carlos Antonio López y su continuidad familiar en el poder, sugiere, nuevamente la vinculación con una forma monárquica de gobierno que se rige por estas formas.

Los cuervos, animales de carroña que se alimentan con carne, tienen también una poderosa presencia en la Figura 4. En esta ocasión se presenta un proyecto de monumento que se le haría a Solano López. En un primer plano, aparece una gran pila de cuerpos humanos sin vida, organizados en una pirámide en cuya base se aprecian burros, igualmente muertos. En la punta, una bandera de Paraguay colocada de forma descuidada, sobre cuyo mástil se posan dos cuervos. Otros pájaros similares revolotean la escena, que, por la oscuridad del cielo, parece situarse durante la noche o un día de tormenta en algún escenario urbano sugerido por las casas que se aprecian en un segundo plano.

La pila de cuerpos muertos es, según la leyenda, un monumento que destacaría el espíritu humanitario del Mariscal (ver Figura 4). *Paraguay Ilustrado* hace uso de la ironía al establecer una contradicción entre lo que informa visualmente en esta caricatura y las “aclaraciones” de la misma que proporciona la leyenda. La muerte de sus compatriotas en gran número tiene una connotación negativa, completamente inhumana, que

se confronta con la idea de “espíritu humanitario” que, según el texto, el proyecto de monumento buscaría perpetuar. El choque entre el mensaje visual y el textual refuerza y brinda más potencia a la idea del conjunto: López estaría actuando contrariamente a lo que se esperaría de una persona heroica merecedora de un monumento.

Figura 4



Anónimo. *Paraguay Illustrado*, Nº 3, 13 de agosto de 1865, p. 4, litografía.
Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro.
Projecto de um monumento tendente a perpetuar o espirito humanitario de López. Está aberto um concurso e tencionamos enviar o nosso plano, que sem duvida há de agradar.

Se introduce la idea de que el pueblo paraguayo es el gran perdedor de esta contienda. Estos sujetos son los que mueren, los que se ven afectados directamente por las acciones de Solano López. Pero la base de la pirámide del proyecto de monumento indica una idea fundamental. Confundidos y entrelazados con los cadáveres de paraguayos se observan cuerpos sin vida de lo que parecen ser burros, por las formas de sus cuerpos similares a los caballos, pero distintos por sus largas y puntiagudas orejas. El burro es un animal que, como símbolo, en ciertas ocasiones es utilizado para significar ignorancia (Lorite, 2013). Dispuesto en la base de la pirámide de la muerte, los burros transfieren esta característica de la cual son símbolo al pueblo paraguayo, y, al ser componente del monumento hipotético a Solano López queda establecida una relación entre pueblo ignorante y gobernante despótico.

Otra particularidad atribuida al pueblo paraguayo es la pobreza material (ver Figura 5). Al igual que los cuerpos que conforman el monumento anterior, la gran mayoría de las representaciones de paraguayos y paraguayas muestran sus pies descalzos, convención visual que indica una precariedad social y económica. A la falta de calzado se le suma en ocasiones las vestimentas andrajosas, harapientas y sucias que refuerzan el mensaje, como es el caso de la siguiente imagen.

Figura 5



Anónimo, *Paraguay Illustrado*, Nº 4, 20 de agosto de 1865, p. 3, litografía.
Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro.
Typos originaes de dous voluntários paraguayos. O alistamento continua sempre e cada soldado e uma raridade digna de uma collecção zoológica. Promettemos continuar.

En la Figura 5, la inscripción por debajo de la caricatura informa que los dos personajes retratados en la imagen son voluntarios paraguayos que se estarían alistando de la guerra. Utilizando el sarcasmo nuevamente, una actitud marcial sería lo esperado de estos cuerpos. No obstante, la extrema delgadez del personaje de la derecha y la obesidad del de la izquierda no condicen con las expectativas corporales de un soldado competente. La postura corporal de estos hombres indica la búsqueda de una dignidad de representación: cuerpo recto, mirada altiva y determinación. Las ropas que lucen revelan esfuerzos por una elegancia que queda aplacada con la rotura de las telas, el abotonado desperejo, las telas arrugadas y la falta de calzado.

El subtítulo agrega que estos personajes son parte de una tipología y, como tales, serían modelos, formas ejemplares que abrirían el camino al *lector-espectador* para poder entender a los sujetos que componen el pueblo paraguayo. En este sentido, la representación de dos cuerpos dice mucho al respecto del grupo de pertenencia, en este caso definido por su origen nacional. Dicha forma de clasificación, según *Paraguay Ilustrado*, es "digna de una colección zoológica", enunciado que aproxima a los sujetos de la imagen con animales, y, en consecuencia, con un conjunto de características que los distinguen de los humanos, como, por ejemplo, la falta de un pensamiento o conducta racional. Junto con esta, la Figura 6 es otro ejemplo de cómo eran representadas las características poco idóneas de las milicias paraguayas.

Figura 6



Anónimo, *Paraguay Ilustrado*, Nº 5, 27 de agosto de 1865, p. 3, litografía.
Fuente: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro.

Para provar o patriotismo paraguayo offercemos aos nossos leitores este quadro, onde um menino de 5 annos de idade marcha como voluntario e despe-se de sua familia. E duro o sacrificio!

El reclutamiento voluntario para el frente de guerra entre el pueblo paraguayo, según el periódico carioca, habría alcanzado ciertos límites morales según enseña la Figura 6. En ella, una familia, probablemente del campo por la sugerencia que da la construcción al fondo de la imagen y las gallinas que la rodean, se despide de su pequeño hijo de tan sólo cinco años enlistado en el ejército por su propia voluntad. Se sugiere aquí que la infancia está siendo interrumpida por motivo de la guerra y los ejércitos paraguayos están formados por personas con poca preparación y poco idóneas para estas labores, tales como los niños pequeños.

Si bien el enrolamiento de menores en el ejército dirigido por Solano López fue una realidad palpable en episodios como la Batalla de Acosta Nu (1869), no tenía lugar todavía en las instancias primarias del desarrollo del conflicto. Según informa Luc Capdevilla (2020), a pesar de las pérdidas paraguayas en términos de recursos humanos durante 1865, todavía el país disponía de hombres maduros para incorporar a sus ejércitos.

Por otro lado, la pobreza material nuevamente se manifiesta en la ropa y carencia de zapatos, tal y como fue indicado en las imágenes anteriores. La humilde casa que se encuentra en el segundo plano refuerza esta noción. La deformación de los cuerpos, sobresaliente en los que parecen ser los padres del niño voluntario, es otro de los elementos que destacan. Esta pareja la componen personas de corta estatura, encorvados, con rostros poco armónicos y grandes zonas de pelos en sus narices. Además de su apariencia poco agraciada —similar en composición a la de la Figura 5—, la actitud de estos personajes que parecen estar alegres por la actitud de su pequeño hijo, se plantea como cuestionable desde la ironía ya comentada con que se conjugan texto e imagen en esta ocasión. ¿Por qué los padres se alegrarían que su hijo pequeño y sin la formación necesaria parta hacia la guerra? ¿No sería un momento de tristeza la posibilidad de un hijo partiendo sin la certeza de volverlo a ver? Posibles respuestas a estas interrogantes pueden pensarse en asociación a las otras imágenes anteriormente comentadas: ignorancia del pueblo paraguayo, idolatría por Solano López, fe ciega en su gestión.

Reflexiones finales

Este breve trabajo sobre un periódico satírico de corta duración que circuló en la capital del Imperio de Brasil durante 1865 claramente no explota todas las aristas que se delinean para continuar investigando tanto sobre el género de publicación al que pertenece como al contenido de las representaciones que vehicula. Sin embargo, pretende ser un pequeño grano de arena como análisis de las temáticas abordadas. Sobre todo, mirando hacia el mundo hispanohablante como receptor del artículo y específicamente hacia América Latina. Las fronteras simbólicas que a veces se forjan entre los distintos países de la región provocan la dificultad de miradas cruzadas sobre objetos que pueden enriquecerse con distintas proyecciones. A pesar de que, como demuestra la bibliografía utilizada como base en este trabajo, existen importantes antecedentes de pesquisa que permiten encuadrar el estudio de la prensa satírica latinoamericana, hasta el momento, no se han encontrado trabajos en español que aborden con exclusividad este importantísimo y paradigmático periódico brasileño el *Paraguay Ilustrado*. Por eso este trabajo pretende en primer lugar, haber aportado en esa línea de curiosidad.

La idea reflejada del *otro*, como se dijo anteriormente, dice más al respecto de quien la proyecta que de la alteridad propiamente dicha, pues es una construcción subjetiva, que, en casos como el aquí expuesto no contempla la subjetividad ajena. Las imágenes analizadas en ningún momento introducen una idea visual de lo que se entiende por Brasil, o una referencia a elementos que la compongan. Tampoco presentan ideas sobre Argentina o Uruguay, aliados en la guerra. No obstante, la presencia de la idea de Paraguay, sus componentes y sus características es abundante y tema exclusivo del periódico.

Entonces, ¿por qué se plantea que existe una idea de Brasil a partir de la representación de Paraguay y sus partes en las caricaturas? El tono despectivo, lúgubre e ignomioso que pudo observarse en las imágenes de Francisco Solano López y su pueblo claramente marcan una distancia desde quien emite esos mensajes al respecto de los representados. Considerando el contexto en el que se comunicaron estas ideas, la posición tanto de Brasil como de Paraguay como actores de la guerra y el efervescente nacionalismo que la coyuntura alentaba y requería (especialmente en estas etapas iniciales), pueden pensarse las caricaturas de *Paraguay Ilustrado* como las representaciones de los “anti valores” con los que no querían identificarse una parte de la población brasileña y

específicamente, carioca. Así, pueden pensarse también como vehículos de insumos para delinear una idea de comunidad nacional imaginada que se reconociera en oposición al grupo humano caracterizado por las caricaturas, pues se definen dos bandos con valores, apariencias e idiosincrasias divergentes.

Los sujetos identificados como paraguayos son, según las fuentes, pobres materialmente, feos corporalmente y carentes de inteligencia. Esto último habría generado las condiciones propicias para el surgimiento de un gobernante del tipo de Solano López, déspota, desinteresado con su pueblo, poco sacrificado por él, vinculado al diablo y al oscurantismo, rodeado de muerte y enemigo declarado de Brasil. Todas estas características acumuladas forman la base de una narrativa más amplia que justifica y otorga sentido a la guerra, pues si (entre otras cosas), los *otros* son inferiores en todos estos niveles a *nosotros* y, además, son nuestros vecinos, son un inminente peligro que puede generar grandes problemas. Por tanto, la guerra adquiere características de justa.

Es posible concluir que las imágenes aquí analizadas fueron vehículos de mensajes sobre la guerra que, desde sus particulares características aportaron en la justificación del conflicto. Fueron funcionales al proyecto en el que se veía involucrado el Imperio de Brasil junto con sus aliados, Argentina y Uruguay. Las particularidades visuales de estas caricaturas permitieron acceder a una forma de representar la Guerra de la Triple Alianza por parte de sus contemporáneos que dista mucho del discurso diplomático y militar normalmente referenciado en estudios sobre conflictos bélicos. Estas construcciones visuales permitieron acceder al mundo del cotidiano, a las formas de emitir y recibir mensajes sobre la guerra por parte de los habitantes de Rio de Janeiro al momento que esta se iba desarrollando. Estas imágenes indicaron un sentido particular a partir del cual leer el mundo y son, por lo tanto, una fuente importantísima para acceder al universo cultural de los cariocas de la segunda mitad del siglo XIX.

Por último, ¿para qué estudiar una guerra que tuvo lugar hace más de 150 años? Luc Capdevilla afirma que “el acontecimiento histórico no existe solo en sí mismo, sigue desarrollándose con el uso que las sociedades hacen de él” (2020, p. 128). La Guerra de la Triple Alianza caló hondo en la memoria colectiva de los países involucrados, principalmente en Brasil y Paraguay. Un discurso nacionalista que recurre a estereotipos forjados décadas anteriores atraviesa narrativas contemporáneas. Revisitar desde la investigación histórica estos temas, observar lo motivado de la cons-

trucción de ciertos imaginarios, es un camino por el cual la historia puede contribuir al fortalecimiento de sociedades más inclusivas en el presente.

Referencias bibliográficas

- Acevedo, D. (2003). La caricatura editorial como fuente para la investigación de la historia de los imaginarios políticos: reflexiones metodológicas. *Historia y Sociedad*, 9, 151-173.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Annino, A. y Guerra, F. (Coords). (2008). *Inventando la nación. Iberoamérica siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Baratta, M. V. (2019). *La Guerra del Paraguay y la construcción de la identidad nacional*. SB.
- Beretta García, E. (2012). La litografía, la difusión de la imagen y su papel como herramienta propagandística en Montevideo durante el siglo XIX. *Cuadernos de Historia*, 17-38.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Capdevila, L. (2020). *Una guerra total: Paraguay, 1864-1870. Ensayo de historia del tiempo presente*. SB.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa.
- Chartier, R. (2011). Defesa e ilustração da noção de representação. *Fronteiras*, 13(24), 15-29.
- Cid, G. (2011). *La guerra contra la Confederación. Imaginario nacionalista y memoria colectiva en el siglo XIX chileno*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Eco, U. (2018). *Historia de la fealdad*. Debolsillo.
- Figueiredo, G. (2015). Como ler uma revista ilustrada? Uma proposta metodológica para o estudo de periódicos ilustrados publicados no Brasil oitocentista. *Cadernos de História*, 16(25), 77-107.
- Gantús, F. (2012). Caricatura y prensa, una reflexión en torno a las imágenes y su importancia en la investigación histórica. El caso mexicano, siglos XIX-XX. *Domínios Da Imagem*, 10, 73-88.
- García Ruiz, P. (2004). *La representación del otro. Figuras de la alteridad en la conquista de América. Una propuesta fenomenológica*. VII Congreso Internacional de Fenomenología Interculturalidad y Conflicto.

- Gionco, P. (2016). De arenas, escenas y otras cuestiones públicas. Espectáculos y convergencia cultural en las páginas de El Mosquito. En *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930* (pp. 87-112). Ampersand.
- Gombrich, E. (1998). El arsenal del caricaturista. En *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre teoría del arte* (pp. 127-142). Debate.
- Johansson, M. L. (2017). *La gran máquina de publicidad. Redes transnacionales e intercambios periodísticos durante la guerra de la Triple Alianza (1864-1870)*. Universidad Internacional de Andalucía.
- Knauss, P. (2006). O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, 8(12), 97-115.
- Knauss, P. (2008). Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. *Anos 90*, 15(28), 151-168.
- Lorite, P. (2013). Anotaciones sobre el significado del asno en la Iconografía católica. *Iberian. Revista Digital de Historia*, 7, 51-48.
- Matallana, A. (2010). *Imágenes y representación. Ensayos desde la historia argentina*. Aurelia Rivera.
- McEvoy, C. (2011). *Guerreros civilizadores. Política, sociedad y cultura en Chile durante la Guerra del Pacífico*. Universidad Diego Portales.
- Montealegre, J. (2008). *Historia del humor gráfico en Chile*. Editorial Milenio.
- Montealegre, J. (2014). *Carne de estatua. Allende, caricatura y monumento*. Mandrágora Ediciones.
- Pérez Vejo, T. (2012). ¿Se puede escribir historia a partir de imágenes? El historiador y las fuentes icónicas. *Memoria Social*, 16(32), 17-30.
- Román, C. (2016). Diseños transnacionales. La prensa satírica en la Guerra de la Triple Alianza. *Literatura y lingüística*, 34, 131-150.
- Reguillo, R. (2002). El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada. *Análisi*, 29, 63-79.
- Schwarcz, L. y Starling, H. (2018). *Brasil: uma biografia*. Companhia das Letras.
- Silva, R. de J. (2017). La prensa ilustrada y la guerra en el siglo XIX: imágenes de los líderes de la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) en Cabichui, Cabrião y El Mosquito. *Americanica*, 5, 65-102.
- Silveira, M. C. (2015). *A batalha de papel: a charge como arma na guerra do Paraguai*. Ed. da UFSC.
- Villegas, I., Navarrete, C., Camhi, B. y Espinoza, D. (2017). *Dibujo en Chile (1797-1991). Variaciones epistemológicas, aplicaciones profesionales*. LOM Ediciones.
- Whigham, T. (2010). *La Guerra de la Triple Alianza. Causas e inicios del mayor conflicto bélico de América del Sur*. Taurus.

Miradas sobre los cuerpos: materialidad,
feminismos y afectividades

Los tapices de Virginia Errázuriz: entramar materialidades significativas en las representaciones de la corporalidad femenina

María Ignacia Alvarado

Durante la década de 1960, la artista chilena Virginia Errázuriz (1941) realizó un conjunto de obras que responden a diversos registros: se trata —en sus propios términos— de *collages* textiles, hechos con materiales encontrados o de desecho que, con retazos y a partir del hilván, dan forma a unos personajes singulares, de género masculino o femenino, vistos de frente y sin volumen. La artista los denomina, a su vez, “tapices”. Cuatro de estas propuestas refieren a sujetos femeninos. *Brigitte Bardot menstruando* (1966) (Figura 1), *Mi tía lánguida* o *La tía Rosita* (1966) (Figura 3), *La debutante* (1966) (Figura 4), *Sin título* (1966) (Figura 5) y *El Goyito* (1967) (Figura 6) representan mujeres de cuerpo completo, todas aproximadamente en tamaño natural, en distintas situaciones o experiencias.

Ante estas obras que, como se verá, resultan poco convencionales en diversos aspectos, cabe interrogar cómo se representan las subjetividades femeninas y qué significados particulares ofrecen para la comprensión del cuerpo, desde sus especificidades. A partir de un análisis de las obras que contempla su materialidad, técnica e iconografías y la consideración de la perspectiva autobiográfica de la artista, este trabajo se propone identificar cuáles son las sensaciones, afectos y sentidos que se descubren en estos tapices. La hipótesis que se sostiene es que las propuestas de la artista sugieren una experiencia y conocimiento del cuerpo no sólo visual, sino también fundamentalmente táctil, y resisten o contravienen, en las diferentes dimensiones analizadas, las representaciones patriarcales tradicionales acerca de la subjetividad femenina y el cuerpo sexogenérico. Con este propósito, se explora el desplazamiento de estereotipos femeninos idealizados que opera Errázuriz en favor de vivencias cotidianas y desde la evocación de percepciones sensibles efectivas en virtud de sus materialidades.

Para comenzar, es necesario aclarar que *Brigitte Bardot menstruando* no es estrictamente un tapiz, aunque responde a la misma lógica de *collage* que las otras piezas de este *corpus*. Hoy se desconoce su paradero y se conserva únicamente la descripción de la artista y una fotografía de la obra reproducida en la revista *Vistazo*, donde se escribió polémicamente: “Aunque usted no lo crea, esta es Brigitte Bardot tal como la ve un artista chileno, partidario del pop-art. Sus piernas están hechas con medias rellenas de diarios viejos” (Vistazo, 1966, p. 23).

Como han señalado Soledad García y Daniela Berger (2016), desde el primer atisbo se puede constatar que sus figuras se apartan abiertamente del canon iconográfico del cuerpo de las mujeres en la historia del arte. Este dato va acompañado del hecho de que se trata de materiales y una técnica poco tradicional o evidentemente fuera del paradigma de las “artes mayores” y los lenguajes académicos. No es raro que en su tiempo hayan sido motivo de cierto escándalo, como puede leerse en la prensa (Berger, 2019, p. 94), o simplemente poco atendidas, como recuerda la misma artista.

Se debe advertir que Virginia Errázuriz no aborda en su trabajo de la década de 1960 y las siguientes una agenda feminista de modo programático explícito (Errázuriz citada en Novoa, 2017, p. 147; Richard, 1989, p. 50), por tanto, resulta inadecuado asignarle el apelativo ‘feminista’ a su práctica. Sin embargo, desde una mirada actual, esta puede potencialmente ser interpretada en línea con tales idearios, estimulando “lecturas de corte feminista”, como estimulan otras obras de Errázuriz, a juicio de Nelly Richard (1989, p. 50). De hecho, la misma Errázuriz relata:

Me acuerdo por ejemplo que ya en los 60’s llegaron unas feministas norteamericanas en busca de una producción que tuviera que ver con lo femenino en el arte, problema que aquí, por supuesto, no existía, y a partir de estos bordados y algunos objetos/collages que yo hacía (en uno de los cuales aparecía la *Brigitte Bardot menstruando*), tuve contacto con estas mujeres. Y este es un dato importante, porque se conversó mucho en torno al tema. No pasó de eso, pero a la vez no podemos decir que no estábamos ya al tanto de la existencia de corrientes que trabajaban en torno a la cuestión de lo femenino. (Errázuriz citada en Galende, 2007, p. 104)

Figura 1



Fotografía de detalle de la Revista *Vistazo*, 28 de abril de 1966, p. 23. Reproducción de la obra *Brigitte Bardot menstruando*, de Virginia Errázuriz, collage/técnica mixta, 1966, ubicación desconocida.

Contempladas hoy, puede decirse que estas obras constituyen un acto de resistencia, en el sentido en que han planteado historiadoras feministas como Griselda Pollock y Rozsika Parker (2013), Nelly Richard (1989), Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill (2017). En la práctica artística, es posible oponerse a la represión del sistema patriarcal en relación a la representación estereotipada de la mujer como otro, como negativo del hombre, a través estrategias que perturban e interfieren en los mecanismos visuales dominantes entrañados en los discursos hegemónicos y sus códigos de significación (Giunta, 2017, pp. 21-22; Parker y Pollock, 2013, p. 133; Richard, 1989, p. 47). Esto significa trabajar sobre las representaciones, es decir, sobre los modos en que se estructuran y delimitan, a través de las imágenes, las visiones de mundo, los presupuestos ideológicos, puesto que las propuestas artísticas pueden ser parte de los discursos de un sistema social y sus mecanismos de poder, o de un discurso de resistencia (Parker y Pollock, 2013, p. 115).

Si se conciben los tapices de Errázuriz, de alguna manera, inscritos en el género del retrato, se podría observar una respuesta al modelo del retrato naturalista de la tradición occidental, es decir, aquel en que desde la fisonomía se pretende representar al sujeto desde una concepción dualista: aquella en la que se supone, por un lado, una dimensión inmaterial, verdadera instancia de la subjetividad, y, por otro, una dimensión material, el cuerpo, portadora de la primera. De esta manera, el sujeto, constituido propiamente como una identidad espiritual unitaria, se puede tornar susceptible de inmortalidad a través de una imagen (Woodall, 1997, pp. 1-10). Esta situación se ha presentado como desafío para las artistas mujeres. ¿Cómo evitar la reproducción de imágenes hegemónicas de mujeres que refuerzan la diferencia genérica asociando a lo femenino desde la fecundidad y maternidad idealizada, hasta un cuerpo como naturaleza versus la cultura o civilización propia del sujeto masculino? (Parker y Pollock, 2013, pp. 115-116, 119).

Los casos examinados en este trabajo pueden sumarse al *corpus* de la investigación y exposición *Radical Women. Latin American Art, 1960-1985* (2017), en la que Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill reunieron un conjunto de obras de artistas latinoamericanas que evidencian lo que Giunta acuña como un (radical) giro iconográfico en torno a las representaciones del cuerpo, acaecido en la región, en las décadas de 1960 y 1980 (Giunta, 2017, p. 21). Las curadoras no consideran las propuestas textiles de Errázuriz, sino que recogen, en cambio, una obra de otra índole. Conjugando diversos materiales y técnicas, 28/noviembre/1979 *Diario*

de un día (1979/2011) consistió en una croquera en la que, a modo de bitácora, la artista registró su tránsito por el espacio urbano durante una jornada corriente, a través de la incorporación de apuntes, dibujos, fotografías, papeles, boletas, flores e intervenciones de sus pequeños hijos. En 2011, Errázuriz montó la obra en un atril, junto a una copia facsimilar, para posibilitar su exhibición. Se trata de una autorrepresentación inserta en lo cotidiano, a partir de la cual es circunscrita por Fajardo-Hill y Giunta entre artistas que presentan narrativas conceptuales y psicológicas que cuestionan las ideas canónicas de belleza, critican las concepciones reduccionistas sobre la mujer y reclaman un espacio para una expresión propia, en tanto la identidad se explora de manera no literal para ir más allá de las formas convencionales del retrato (Fajardo-Hill y Giunta, 2017, pp. 48-49).

En esta misma dirección, es posible argumentar que los tapices despliegan estrategias para elaborar tanto la representación del cuerpo femenino en el arte como la experiencia y conocimiento sensible de la corporalidad personal no sólo desde la mirada, sino también, y de un modo fundamental, desde el tacto. ¿Qué es lo que se abre sobre el cuerpo en estas obras de lenguaje particular? ¿Qué sensaciones, afectos, significados pone al descubierto? ¿Cómo y en qué sentido se aparecen intuitivamente estos tapices divergiendo de las representaciones patriarcales del cuerpo sexogenérico?

Lo biográfico, lo doméstico y lo privado tensionando la tradición artística

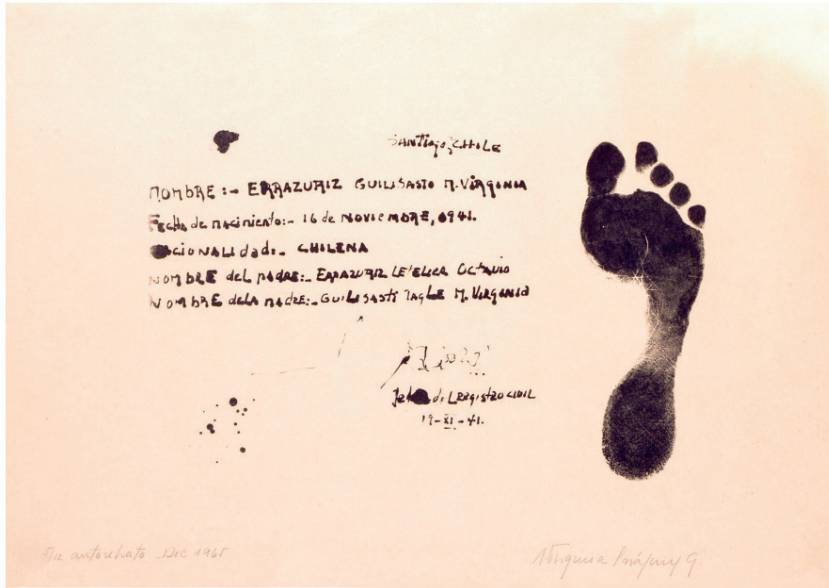
Virginia Errázuriz es artista de formación académica. Estudió en la Universidad de Chile entre 1961 y 1965 y, paralelamente a su trabajo artístico, se ha desempeñado en la docencia durante toda su trayectoria. Desde la época de su formación universitaria ha trabajado con la gráfica y sobre ello subraya: “En cuanto a las operaciones, yo vengo eminentemente del dibujo y el grabado...” (Errázuriz en MAC, 2016, 3 min. 49 seg.). No obstante, a partir de entonces ha abordado igualmente la instalación, experimentando con el textil y objetos encontrados o de desecho, con especial preocupación por los materiales. Desde una óptica histórica y crítica, su obra y su actividad de los años 60 se han inscrito como manifestación del Pop en las artes visuales en Chile:

En un ambiente altamente polarizado y socialmente efervescente para los jóvenes artistas, aparecen en el espacio público las primeras incursiones del pop en las artes visuales. Fuera del espacio museal, más bien en eventos como la VII Feria de Artistas Plásticos en el Parque Forestal, Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz presentan sus “pegoteados” y “tapices” (...) Las obras despertaron un total desconcierto frente a la utilización directa de desechos y residuos encontrados en la calle como las obras *No se confíe* y *Sin título*, ambas de 1965. En estas obras se vislumbran los cuestionamientos sobre la representación y el evidente interés de afectar con una ‘presentación’ de los objetos en el arte, generando una expansión hacia otros campos como la gráfica, la fotocopia, la fotografía, el cine, los medios escritos y los residuos de la vida urbana. (García y Berger, 2016, s. p.)

¿Qué relación tienen las obras aquí analizadas en el conjunto de su desarrollo artístico? En primer lugar, se puede plantear que lo biográfico y la cotidianidad atraviesan todo el trabajo de Errázuriz. La artista ha afirmado: “Siempre trabajo en torno a experiencias vividas o recolecciones. Tiene que ver con cómo meter el espacio de creación al interior de un diario vivir” (Errázuriz en MAC, 2016, 4 min 34 seg.). Se pueden destacar, como ejemplo, su autorretrato litográfico de 1965 (Colección MAC) (Figura 2), que sitúa en primer plano la identificación oficial desplazando la imagen del rostro propio del retrato naturalista tradicional. Pone así en crisis el género del autorretrato tanto como el modo en que se erige la identidad y la subjetividad en el mundo contemporáneo.

También su autorrepresentación de 1979, ya mencionada, incorpora elementos pedestres del devenir de un día cualquiera. A su vez, en sus instalaciones recurre a objetos encontrados, significativos desde la vivencia personal, como, por ejemplo, la propuesta que lleva a Berlín, para la exposición “Cirugía Plástica” (1989). Dispuso sobre el suelo, en orden y con regularidad, gravilla, varas de madera, baldosas dibujadas ampolletas azules que, según su organización y en el contexto, hicieron una alusión, sutil y abstracta, a las circunstancias históricas chilenas desde la tradición del campo, la Reforma Agraria, la dictadura cívico militar y los detenidos desaparecidos.

Figura 2



Virginia Errázuriz, *Autorretrato*, litografía, 21,5 x 35,3 / 37 x 52,7 cm, 1965. Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile.

En consonancia con este *corpus*, los trabajos textiles están íntimamente relacionados con su biografía. *El Goyito* fue realizado durante el embarazo de su hijo mayor, Gregorio; *La debutante* evoca su propia experiencia de salida en sociedad; *La tía Rosita*, un sujeto familiar cercano digno de contemplar y memorar. *Brigitte Bardot menstruando* y *Sin título* dan cuenta de un hecho fisiológico que, si bien es transversal a los cuerpos menstruantes, se devela como preocupación personal por tal experiencia en un momento determinado, que la artista no ha tematizado de manera sistemática en su trayectoria posterior. En todos estos casos no es sólo la iconografía la que responde a un diario vivir, sino también los materiales escogidos y la técnica.

La costura no proviene en el caso de Errázuriz de un aprendizaje universitario ni de un saber popular o industrial, aunque participó de un taller de costura en su colegio, Villa María Academy. No fue por esta clase de vías por las que llegó a desarrollar su trabajo textil, ni por herencia

familiar, pues afirma nunca haber visto a su madre, u otras mujeres entre sus parientes, coger el hilo y la aguja. Quizás en coherencia con esto, declara que tampoco ha tenido especial interés en la práctica textil por sí misma. Como se expondrá un poco más adelante, el hilván funciona a modo de recurso que cobra sentido en ciertas coordenadas biográficas. Los tapices se dieron, sin insertarse en una tradición particular, en una exploración de la artista en un contexto doméstico personal, cuya disposición asignó valor a la costura y el uso de retazos de tela.

Por otra parte, se debe tener en cuenta que ya desde su período universitario se encontraba en el ambiente la atención a “lo local como base de producción” (Errázuriz citada en Galende, 2007, p. 95), con una impronta intelectual y experimental y en ese marco las obras analizadas aquí tenían que ver “con el rescate de lo cotidiano, de lo local, pero como parte de una producción que reflexionaba sobre los lenguajes y [específicamente en la práctica de Errázuriz] la situación de género” (Errázuriz citada en Galende, 2007, p. 96). Indica que en sus tapices aparece “lo doméstico y lo privado”:

¿Por qué lo doméstico y lo privado? Bien, porque era la manera que tenía yo de compatibilizar mi producción con la tarea del cuidado de los hijos en la casa. Se trataba para mí de dar con unos procedimientos y unos modos de producción que estaban relacionados con un yo cotidiano particular. Yo sigo creyendo absolutamente que los procedimientos tienen que ver con las especificidades del diario vivir. No con otra cosa. (Errázuriz citada en Galende, 2007, p. 96)

De esta manera, Errázuriz produce una triple tensión respecto de la tradición artística. En primer lugar, al elaborar la obra en un soporte alternativo y una técnica de menor prestigio para el canon artístico, cuando todavía gozaba de cierta vigencia la distinción entre bellas artes y artesanía, artes decorativas o aplicadas en el contexto local, o al menos no siempre estaba claramente asumida la disolución de la clasificación implícita y su carga valórica.

En segundo lugar, porque declara: “estos trabajos están realizados desde la visualidad, el *collage*. La costura es en su mayoría hilván, solo un medio de adición”. Así, el coser tiene la condición de recurso útil al *collage*, ya consagrado desde las propuestas de las vanguardias históricas, lo que transforma el valor del hilván como labor doméstica asignada al

género femenino, de estatus menor entre las artes, en una oportunidad para la solución de una obra de carácter visual.

En tercer lugar, los tapices de Errázuriz pueden ser a la vez una exposición de construcciones ideológicas masculinistas y un cuestionamiento de estas representaciones de lo femenino y sus efectos, mediante la instalación de nuevos significados desde sus iconografías (Parker y Pollock, 2013, p. 133). Además, pueden acusar el reduccionismo supuesto en el género del retrato de la modernidad en la aspiración de capturar una subjetividad de manera suficiente desde la visualidad.

Materialidad y experiencias táctiles

Hasta aquí puede plantearse que la artista subvierte convenciones en tres niveles: en la materialidad, en la técnica y en la iconografía. Es un gesto complejo en el que existe una relación subsidiaria entre estos aspectos que constituyen los sentidos de los tapices. Para Errázuriz la tela es constitutiva de la obra, más que mero material que la sustenta o soporta. La artista concibe sus obras, en general, no sólo como imágenes o propuestas visuales, sino propiamente como objetos que implican plenamente su materialidad. En tanto, le interesa el hecho de lo que llama la “tacticidad”, refiriendo al carácter peculiar que ofrece una obra en virtud de su específica materialidad.

Teniendo esto en cuenta, se vuelve útil integrar la perspectiva de los nuevos materialismos y la noción de significados en la cultura material del antropólogo Daniel Miller (2005). Desplazando de los fundamentos de la investigación de la antropología la idea de la relación sujeto-objeto —anclada en una ontología que opone dichos términos y privilegia al primero oscureciendo el lugar y la relevancia que tiene la materialidad en distintos niveles y en todos los ámbitos de la cultura—, se ha comprendido que los objetos, especialmente cuanto menos se es consciente de ellos, pueden determinar de forma poderosa las expectativas personales al constituir una escena e invitar o asegurar incluso un comportamiento normativo (Keane, 2005, p. 184; Miller, 2005, p. 5). En este contexto, tal afirmación supone que la obra de arte, con todas sus características materiales, no sería sólo un mero soporte o vehículo de un mensaje inmaterial prestablecido, sino que, en tanto objeto, funciona significativamente.

Mientras que a veces es posible ignorar o invisibilizar la relevancia que tiene el material de una prenda de vestir u otros retazos de objetos

de la vida cotidiana y las consecuencias que ello tiene para su recepción, interpretación y valoración, en los tapices de Errázuriz reparar en tal hecho es ineludible, lo que invita a la tematización de esta cuestión: el protagonismo de lo material en la producción de sentido. Su materialidad es provocativa y excita la sensibilidad. Los significados de los objetos y elementos que componen estos *collages* textiles, que corrientemente pueden ser pasados por alto, aquí se descubren como parte primordial de los sentidos presentes en la obra.

Aproximándonos al corpus en cuestión, en los casos de *Brigitte Bardot*, *El Goyito* y *Sin título* encontramos figuras femeninas parcial o completamente desnudas que aluden, a través de sus elementos, a las experiencias biológicas de la menstruación y la gestación. Es necesario notar que las características de los materiales utilizados, en particular sus texturas, develan sensaciones que estas situaciones pueden comportar.

Brigitte Bardot menstruando posee entre las piernas de medias rellenas y en la parte inferior del parqué, que funcionaría como torso del cuerpo, un papel manchado de rojo que refiere a una toalla higiénica. No se trata sólo de un modo de representación visual, que podría haber sido resuelto en tela, bordado, u otro, sino de una referencia sensorial, táctil. Este proceso fisiológico es vivido con un objeto cuyo contacto con la piel puede ser evocado y es una arista de tal fenómeno natural del que se habla poco. La elección del parqué, por su parte, no puede considerarse un dato irrelevante. Estas piezas que recubren pisos gozan de prestigio, han sido señal de riqueza en distintas épocas en el decorado de una casa. Es originario de Francia, como Bardot, y desde su instalación en el Palacio de Versalles en el siglo xvi vino a reemplazar al mármol. La obra de Errázuriz que remite a un símbolo sexual, hecha con un parqué tomado de la casa de sus padres, se ofrece en lugar de una escultura marmórea clásica, como la paradigmática *Venus de Milo*. Quizás porque la superficie pulida del mármol no tiene nada que ver con las fricciones y roces insinuados en *Brigitte Bardot menstruando*.

La percala verde estampada con motivos florales que configura el cuerpo del sujeto en *El Goyito*, una tela de algodón popular y de bajo costo, puede indicar, primero, la necesidad de un atuendo cómodo y sencillo, durante el período de gestación, suave y liviano; en contraste con las prendas de *La tía Rosita* y *La debutante*. Aquí la percala —incluso siendo una tela encontrada, accesible en el ámbito doméstico—, puesta representando el cuerpo que contiene a un hijo, sugiere la idea de un vestir que debe ser uno con la propia piel. A su vez, este tipo de textil muestra

la maternidad con un cariz poco idealizado, a la que corresponde una textura grata, percibida habitualmente y con naturalidad.

En el abdomen de esta figura, lanas e hilos de múltiples tipos pueden referir a sensaciones heterogéneas en el propio interior; algunos más gruesos, otros ásperos, algunos finos, otros suaves, dan cuenta de dolores, patadas, contracciones y todo el universo de impresiones físicas y de emociones, grandes, intensas, sutiles, placenteras, que pueden experimentarse a veces en tal estado. También en *Sin título* la menstruación de esta mujer, que podría ser cualquiera, tiene una connotación biológica, integrada a todo el sistema interno. De modo distinto, pero análogo, a la representación que formula del cuerpo gestante, a partir de circuitos de distintos tipos de cintas y trocitos de tela, se advierten las sensaciones que sobrevienen al cuerpo menstruante impactando en diversos ámbitos de la subjetividad.

Frente a las obras anteriores, *La tía Rosita* y *La debutante*, figuras vestidas, se componen de retazos y accesorios que evocan directamente aquellos atavíos que sujetos femeninos podrían utilizar en la realidad. El terciopelo de *La tía Rosita* es tal vez un recuerdo táctil, tanto como señal de elegancia u ostentación en su vestuario. Las medias que sirven como piernas de este cuerpo, presentes igualmente en *Brigitte Bardot menstruando* y en *Sin título*, pueden leerse como una segunda piel que debe esconder o disimular la propia ejerciendo cierta presión sobre estas extremidades. Es un elemento que, siendo una prenda básica, tensiona el cuerpo de manera cotidiana. En el caso de Bardot, es sugerente que el relleno de las medias sea papel de periódico: contra la suavidad de estas, en el interior hay cierta aspereza y sequedad y podría decirse que no existe ninguna textura que incite al erotismo, sino que hay un muy poco sensual fragmento de diario, que puede servir para atraer la idea de un prosaico diario vivir.

En una línea similar, se observa el falso, normalmente escondido bajo las faldas, que cuelga de la cintura de *La debutante*. Esta ropa interior, otro básico en algunos atuendos de la época, posee alambres que circundan el cuerpo, ejerciendo no presión, sino una extensión de la corporalidad, que produce otro tipo de incomodidades. Así declara Virginia Errázuriz que no le gustaba utilizarlo. La exhibición del falso es una suerte de desenmascaramiento de una vestimenta de efecto ilusorio que no se percibe como recurso para el embellecimiento, sino como una especie de jaula. Es interesante, por lo demás, que para la artista, el falso particular que utilizó para la confección de *La debutante* era también una

versión 'falsa' de aquel otro tipo de prenda interior que debió usar: enaguas almidonadas cargadas de vuelos, encajes y todo tipo de intrincadas decoraciones. Este dato sugiere entonces la idea de que esta joven ficticia es una suerte de recuerdo poco caritativo, apenas una pobre versión, un indicio, de lo que habría tenido que llevar una verdadera joven presentándose en sociedad.

Medias y falsos suponen, en la medida que están colgando, un peso o una carga. En estas propuestas los textiles no sólo cubren un cuerpo, sino que lo constituyen. Y así se puede entrever que no se trata de meras capas superficiales o secundarias. Se llevan en contacto directo, la piel se siente desde la percepción de tales formas y texturas que la arropan. Los sujetos femeninos conocen sus propios cuerpos desde estas situaciones, que implican materialidades y modos de uso de la vestimenta, y se erige la subjetividad no como una entidad pura autónoma de sus circunstancias materiales. Lo mismo cabe decir del sostén de *Brigitte Bardot menstruando* y *Sin título*, y del vestido de *La debutante* que abulta y eleva sus pechos. Se anuncia la pertinencia de citar nuevamente la idea del activo impacto que tienen los objetos en la configuración y determinación de un horizonte cultural y subjetivo, ahora también en relación a las experiencias efectivas de las mujeres, sobre las que induce a reflexionar Errázuriz, como se pretende señalar en las siguientes páginas.

Cabe indicar que a dichas experiencias cotidianas corresponden materiales ordinarios. Si, por el contrario, Errázuriz hubiese recurrido a otro tipo de formato y materialidad, realizando una escultura en un material 'noble' como, por ejemplo, mármol o bronce, o una pintura con pigmentos naturales aglutinados en óleo sobre lino, ¿cómo podría una representación tal otorgar los significados señalados meramente desde la visualidad? ¿No habría acaso cierta contrariedad entre lo táctil y lo visible y entre la experiencia subjetiva efectiva y la vista exterior?

Figura 3



Virginia Errázuriz, *Mi tía lánguida* o *La tía Rosita*, collage textil, 170 x 40 cm, 1966.
Colección de la artista.

Figura 4



Virginia Errázuriz, *La debutante*, collage textil, 1966. Colección de la artista.

Figura 5



Virginia Errázuriz, *Sin título*, collage textil, 1966. Colección de la artista.

Figura 6



Virginia Errázuriz, *El Goyito*, collage textil, 110 x 60 cm, 1967. Colección de la artista.

Tramar: dibujar, analizar

Las experiencias diversas de las que dan cuenta los tapices están hilvanadas, según la perspectiva de la artista, sólo como medio de adición. Su uso responde a las características de los materiales escogidos y, por otra parte, como ella expone, al hecho de que tal técnica permitía un proceso intermitente, dejando y retomando el trabajo de acuerdo con sus tiempos, entre otras ocupaciones. Al servicio de la visualidad, para la configuración de un *collage*, ya consagrado como modalidad de creación, la costura es un recurso artístico, tendiente hacia la exención de su estatus de arte decorativa o menor. Si bien fue el espacio del hogar, familiar, en que se dieron estas propuestas artísticas, la artista convierte el coser en otro tipo de hacer, resistiendo su asociación a un rol de género como labor doméstica femenina. Así lo plantea Berger: “Errázuriz toma la tradición del bordado, asociado comúnmente a las mujeres, y lo desborda en una interpelación semántica que cuestiona tempranamente los asentados roles femenino y masculino de la sociedad” (Berger, 2019, p. 86).

El hilván es dibujo, entendido por la artista no como boceto, sino como análisis. Se puede decir, entonces, que la trama en estos objetos es el dibujo que da la estructura básica a los sujetos, hace sostener estos cuerpos como los vasos sanguíneos y linfáticos y paredes de órganos dan lugar a las funciones fisiológicas y anatomía de los sujetos, en el caso de *Sin título* y *El Goyito*. En *La tía Rosita* y *La debutante* son las costuras de la ropa que se identifican para rearticular la indumentaria que da forma al cuerpo de estos sujetos en ciertas líneas, como vestidos, medias, falsos que modifican y construyen la imagen corporal.

Estos elementos estructurales se hacen visibles en el hilván. La trama como sistema interno del organismo y la trama en tanto confecciona la ropa, una segunda piel, son ejercicios de dibujo compositivo. Se pone de relieve la juntura y el trazado de la mano de la artista de modo que se evidencia que se trata de una elaboración de estos personajes desde lo personal. Se adicionan los retazos parciales de recuerdos en un proceso de puntadas rítmicas, pero a la vez entre sucesivas pausas. El hilván atestigua una necesidad en su práctica artística del momento: resolver la obra en un ritmo discontinuo, ante las interrupciones que sobrevienen a la creación, que ocurre en un tiempo y en determinadas circunstancias. La obra no es un resultado de una imaginación que se origina de una vez en una especie de alto en el curso de la vida, como paréntesis. La obra está entretejida en el transcurrir diario.

En la reunión de múltiples fragmentos, propia del *collage*, el hilván opera como hilo conductor de una experiencia de la subjetividad que no pertenece a un sólo instante, sino a un devenir, variado, pero no errático. Los materiales encontrados, que obedecen a situaciones o experiencias enfrentadas, sirven a la configuración de sujetos que son dibujados (analizados) y, por tanto, pueden ser concebidos posteriormente en una síntesis, coherente, sin obviar la multiplicidad y heterogeneidad de los elementos con los que se los reconoce. Contra la concepción dualista del sujeto, lo anterior es coherente con un claro apartamiento de la concepción de una auténtica subjetividad como unitaria, inmutable, inmortal, que trasciende el cuerpo, como mera biología, sujeto a la historia (y la cotidianidad). En la comprensión de los tapices de Errázuriz se evidencia dicha visión del cuerpo como reduccionista, en la medida en que se otorga atención a significados experienciales constitutivos de la configuración de la identidad.

Representar cuerpos femeninos: mostrar experiencias cotidianas

Brigitte Bardot menstruando, según se observa en la imagen reproducida en *Vistazo* (1966), estaba compuesta principalmente de dos piezas de parqué, que servían de base a la cabeza y al torso de esta figura, y las medias. La parte superior lleva una fotografía de una vista frontal del rostro y cabello de la actriz, *sex symbol* en el apogeo de su carrera por esos años. Se encuentra solamente vestida con ropa interior y exhibe una toalla con machas rojas. Estos dos últimos ítems instalan una tensión: la sensualidad de la imagen de una mujer en lencería y el rastro del fenómeno de la menstruación. Este proceso fisiológico periódico ha sido estigmatizado y vuelto tabú según las lógicas establecidas en las culturas patriarcales, asociando connotaciones negativas de diversa índole a las mujeres. Con ello, ha sido utilizado como clave en la construcción de la diferencia de género. Paradójicamente, los sujetos menstruantes han enfrentado, al mismo tiempo, la exigencia impuesta o asumida de responder, a través de prácticas normadas socialmente, a discursos como los del pudor, por una parte, o la higiene, por otra, que implican lo vergonzante y lo sucio. En la cultura, la menstruación se usa como exclusión, pero se la oculta y limpia en la construcción de las imágenes de lo femenino.

De esta manera, es posible afirmar que “la artista muestra lo que supelementalmente debía quedar recluido en mundo privado —lo prohibido— pervirtiendo y humanizando al símbolo sexual contenido en Bardot” (Berger, 2019, p. 94). Errázuriz declara en esta obra que incluso a la mujer paradigmática para el deseo masculino le sobreviene el período, que está excluido del imaginario hegemónico de lo femenino. A esto se suma que, en la cabeza, la figura lleva los tubos que corrientemente utilizaban mujeres para su peinado atados en un pañuelo. El mismo estereotipo de lo femenino se vislumbra también partícipe de una práctica de moda que obedece en parte a la fantasía de volverse, justamente, la encarnación de la belleza en el canon occidental. A través de la visión de Errázuriz, este componente cómico de la obra constata un artificio común y reclama su legítima exposición, junto con el sangrado. La Brigitte Bardot creada, que menstrua y se arregla, no es impúdica ni sucia. En este gesto, Errázuriz se rebela directamente contra los discursos patriarcales que regulan esta experiencia biológica, su valoración y representación. ¿Por qué no debe ser parte de la concepción del ideal femenino —de Bardot— la corporalidad que las mujeres efectivamente experimentan?

Sin título tiene tres elementos en común con *Brigitte Bardot menstruando*: un sostén auténtico, las medias suspendidas como extremidades y la menstruación, aquí señalada por hilos de color rojo bordados en la zona pélvica. El cuerpo, de torso ancho, no responde al canon iconográfico de la historia del arte ni al de la cultura vigente. Se incorporan en la costura los circuitos internos develando un interior, un funcionamiento biológico, alusivo a un estudio anatómico que da lugar al dibujo que estructura un desnudo. Más allá de la imagen exterior resultante que se posiciona como lo que es el cuerpo, este sujeto muestra una vivencia corporal que debe observarse, asimismo, para su comprensión.

El Goyito refiere a una cuestión similar, pero convoca además otros sentidos. El bordado que puede remitir a sensaciones al interior del útero durante el embarazo produce en el conjunto de la pieza una confusión. En torno al bebé invertido listo para salir, que está en proceso de costura aún, de formación, parece haber movimiento agitado. Se puede imaginar aquellos hilos azules en la parte superior izquierda del paño rojo como representación de una contracción. Y a partir de estos elementos se genera el efecto de la pujanza del hijo hacia la pelvis, tan fuerte que casi desgarrar el tórax, unido apenas por unos hilos al abdomen. A su vez, sus pechos blancos enfatizan unos pezones rosáceos prontos a la lactancia.

En conjunto, la maternidad construida de este modo no se alinea con las tradicionales de la historia del arte, en las que se suele enfatizar una sentimental unión afectiva entre madre e hijo (paradigmáticamente varón) o hija, pasado el momento fisiológico de la gestación y el parto. *El Goyito* exhibe, en un tono menos poético y más franco, un interior activo en que un grueso cordón umbilical, al centro de la zona del útero, permite que un cuerpo sostenga el desarrollo de aquel otro más pequeño. Con ello se desplaza también la imagen de una maternidad desde la mera fachada del cuerpo femenino alterado, ensanchado.

La vivencia y quizás la concepción del cuerpo en esta obra se centra en este estado. Por otra parte, el rostro sin rasgos faciales, hecho del mismo material que sus pechos, puede plantear que, en la identidad creada en esta autorrepresentación, la maternidad es completamente preponderante, a la espera del encuentro con el bebé tras su alumbramiento. Una florcita adornando el cabello es una clave para la lectura de la obra: con todo, se trata de una vida, una situación linda, feliz.

Por su parte, *La tía Rosita* porta un vestido de terciopelo burdeos —textura y color prestigiosos, elegantes—, acompañado de accesorios que realzan la idea de un afán de distinción en el vestir, según códigos sociales vigentes: una bufanda hecha de telas floreadas, estampadas y bordadas, un prendedor y unos aros de piedras brillantes y una suerte de tocado o sombrero a juego con su vestido. Labios con tela roja y párpados celestes presentan una mujer cuidadosa de su apariencia. En el extremo inferior del vestido se observa una pieza blanca que se asoma denotando la presencia de una enagua debajo. De manera sutil, estos elementos se refieren a un sujeto femenino que puede identificarse por su atuendo —tal vez a la moda o anticuado ya en su tiempo y hoy—, ciertamente cuidadosa e impecable hasta el detalle. Caracteriza un tipo de estándar para las mujeres de una cierta clase social, no necesariamente referido a las cualidades del cuerpo, sino a un modo de llevarlo cubierto, que, precisamente, se encontraba en crisis en la década de 1960 en favor de un progresivo avance hacia una mayor comodidad en el vestir femenino.

Sobre eso mismo puede tratar *La debutante*. La parte superior de su vestido, de una tela sintética de un tono amarillo anaranjado con flores blancas, pertenece a una camisa de dormir, a la moda de la época, que la artista declara que jamás habría usado, por falta de comodidad. Errázuriz afirma que fue probablemente un regalo de su tía Rosita. Se puede proponer que se vincula con la herencia de tradiciones, de la generación de su madre, de participar en las salidas en sociedad, un ritual al que

tuvo que asistir y protagonizar. Al falso y a los pechos comprimidos por esta prenda amarilla se suman el tocado del mismo material (como en *La tía Rosita*) y, como accesorio, una pulsera de monedas doradas (que pertenecía a la artista) en la muñeca derecha de la figura. Por último, dos pequeños retazos de tela azul bajo sus brazos sugieren la transpiración de la piel celeste, causada por la presión del vestido. En el rostro, con piezas de color verde, otras fucsia, rosas, amarilla e hilos negros para párpados, mejillas, labios, nariz y cejas, se ve el uso del maquillaje como en *La tía Rosita*, pero más contrastante respecto de la piel. La artificialidad del atuendo es patente junto a su inadecuación al sujeto. Errázuriz expone lo negativo de este rol impuesto, en las sensaciones del cuerpo.

En estas descripciones han surgido aspectos particulares sobre los que vale la pena reflexionar algo más: las cualidades de estos rostros y la relación entre cuerpo y vestuario. Son dos aristas que parecen subrayarse en la representación de estas subjetividades femeninas.

En primer lugar, *Sin título*, *La tía Rosita* y *La debutante* comparten gestos faciales de desconcierto y algo de incomodidad. Ninguna de estas figuras sonríe, sino que hay una leve tristeza que obedece, quizás, al peso de sus propios cuerpos. Desde la perspectiva personal que propone Errázuriz, no se encuentran los cuerpos radiantes y alegres que se exige al género femenino como objeto de deseo. Por otro lado, parecen personajes caricaturizados, en el color vivo de su piel o en la forma de sus ojos. Es claro que no hay una aspiración a la verosimilitud o a un naturalismo, pero las bocas en los tres tapices hacen una mueca extraña, mientras que, además, *La tía Rosita*, que se llama también *Mi tía lánguida*, es exageradamente turnia. Aunque todo parece estar en su lugar, leves desplazamientos de sus posiciones y formas, así como los contrastes de colores rompen la expectativa de armonía y simetría de un rostro ideal. Se vuelven rostros ridículos que pueden ser compadecidos, pero prevalece, si bien ambiguamente, un tono de humor, una mirada desenfadada desde la cual es difícil ver una denuncia de ánimo irritado o grave. En última instancia, es posible reconocer en la propia memoria al menos algunas de las situaciones cotidianas que relatan estos personajes, de manera similar.

El rostro de *Brigitte Bardot menstruando* plantea otro asunto, puesto que la actriz encarna la belleza y juventud ideales en el contexto cultural en que la artista produce la obra. Sin embargo, el recorte de la cabeza y su ensamble con otros objetos rompe el supuesto encanto que implica su figura inalcanzable. Como en los tapices anteriores, está sujeta a un ridículo, para los espectadores de la época, a través de esta estrategia que

le entrega otro cuerpo prescindiendo de aquel, visual, exhibido en tantas fotografías. Se la despoja de una parte de su quintaesencia y se le entrega este cuerpo que parece ficticio o artificial cuando, de hecho, trata sobre auténticas cuestiones que no se encuentran en el imaginario público ni mediático de la actriz.

Con un sentido muy distinto, la ausencia de rasgos faciales en *El Goyito*, además de asociarse a la espera del nacimiento y contacto con el hijo, resta a la caricaturización. Tal vez para esta madre no hay vista, oído, olfato, gusto, momentáneamente, sino la sensación de su organismo y afectividad gestantes.

En segundo lugar, pensar en el vestido retrotrae a la materialidad, pero desde otro ángulo. En los tapices de Errázuriz, el vestuario —ya se ha señalado— da forma a la figura corporal, a su imagen, pero a la vez le da consistencia en su textura, es decir, la consistencia táctil sobre la que la artista se interesa. No es sólo un envoltorio o capa superficial que acusa algo establecido de antemano sobre la subjetividad, sino que esta asume lo que esos objetos le confieren.

Estas obras advierten sobre el hecho de que el vestuario no es sólo algo que se usa instrumentalmente y que manifiesta la identidad como si esta fuera una instancia con prioridad ontológica respecto del cuerpo y aún más de su vestido. La ropa, en tanto objeto, tiene la capacidad de transformar, modificar y contribuir en el entramado que constituye la subjetividad y su autopercepción. De esta manera, con sus propios significados materiales puede volver parte al sujeto de determinados contextos culturales, sociales y políticos y hacer efectivo su posicionamiento en ellos. Lo que entraña esta visión es que los objetos —en este caso las prendas de vestir— no son sólo una capa tangible que recubre que serían de otro modo meramente invisibles e inmateriales, sino que se deben considerar sus formas, cualidades, capacidades prácticas y, en consecuencia, su lugar en relaciones causales (Keane, 2005, p. 193).

Es el prestigio de los materiales de la ropa y accesorios de *La tía Rosita* lo que la hacen una mujer elegante; son las superficies sintéticas y los cortes de las prendas que lleva *La debutante* las que la convierten en una joven presentable en sociedad, ocasionando también la incomodidad física y anímica; son las medias de *Brigitte Bardot menstruando*, *La tía Rosita* y *Sin título* las que determinan la sensación de las piernas; la clase de ropa interior que simboliza el cuerpo femenino. Estos elementos las sitúan en coordenadas sociales, en una época, respondiendo a ciertos modelos normativos para la presentación personal femenina y, por tanto, colaboran

en la determinación y reproducción de los signos genéricosexuales en la cultura. Cada vez que el cuerpo de un sujeto al que se clasifica como mujer viste una prenda cualquiera, esta puede añadir, reforzar y transmitir sentidos en torno a lo que sea “lo femenino”, o resistirlo y contravenirlo. A la vez realiza los modos particulares, individuales, en que se elabora en la subjetividad la concepción, identificación y relación individual con el género asumido, en lo que atañe a la indumentaria.

En suma, lo crucial es la ruptura con la visión dualista del sujeto, imperante durante la mayor parte de la modernidad occidental, que implica la oposición de la objetividad corpórea a la subjetividad inmaterial, como verdadera identidad. Asimismo, se observa el apartamiento del esencialismo de lo femenino ligado al cuerpo, que Nelly Richard define como “el determinismo biológico de que funciones anatómicas (ser mujer/ser hombre) y roles simbólicos (lo femenino/lo masculino) se correspondan naturalistamente, basados en el mito de la Identidad-Una del cuerpo de origen” (1989, p. 36). Incluso al tematizar lo biológico, en los tapices de Errázuriz esto comporta la complejidad de aquellas experiencias vividas insertas en una cultura (patriarcal) y la posibilidad de producir representaciones que disiden de aquellas hegemónicas. No reduce la femineidad al cuerpo anatómico y fisiológico, sino más bien se podría decir que se hace cargo de que la identidad genérica consistiría en una toma de posición en la cultura, a través de representaciones simbólicas, como una transformación del dato del propio sexo biológico (Richard, 1989, p. 84).

Sus obras se manifiestan como sintomáticas de un devenir cultural en Occidente. Desde el siglo XIX, con el aporte del análisis histórico marxista, la fenomenología, el psicoanálisis, entre muchas otras reflexiones, y culminando con la perspectiva de Foucault sobre el control del cuerpo y la sexualidad, es que el dualismo y el esencialismo biológico se ponen progresivamente en crisis. El cuerpo pudo comenzar a ser percibido como lugar de ricos y complejos significados y no sólo como hecho biológico. Se piensa más bien la corporalidad que se abre como una dimensión fundamental e inescapable en la formación de juicios sobre el mundo, en el conocimiento, y en las interacciones con él, en la conducta (Woodall, 1997, p. 12). En definitiva, en este paradigma, la corporalidad, como vivencia autobiográfica, como historia experiencial, sensible y afectiva, se hace presente y se valida constitutiva de la subjetividad, de manera integral, y de su adecuada representación. En consonancia, Giunta ha observado cómo, ya desde la década de 1960, en el ámbito del arte latinoamericano se cuestiona e invierte a través de la produc-

ción de múltiples artistas mujeres, a partir de nuevos temas, materiales y lenguaje, la representación tradicional del cuerpo construido y regulado patriarcalmente; estereotipado, ocultado y normado socialmente (Giunta, 2017, p. 29).

Visibilizar este asunto puede ser uno de los momentos más radicales de los tapices de Errázuriz. Incita la artista a interrogar al vestido más allá de lo que Roland Barthes emprendió al analizar el lenguaje de la moda femenina, excluyendo, por razones metodológicas, la semiología del vestido “real” y el de su “representación” fotográfica en favor del vestido escrito o descrito. En palabras del autor, “el vestido real [como objeto de estudio] se complica con finalidades prácticas (protección, pudor, adorno)” (Barthes, 1978, p. 20). Sin embargo, se debe señalar que es también gracias a aquello que recubre el cuerpo que se juega la “movilidad de *signos* [de] lo masculino y [de] lo femenino” (Richard, 1989, p. 36), no sólo visualmente, sino igualmente en la percepción de otros sentidos. Por tanto, desde una perspectiva feminista, se vuelve útil y necesario indagar, precisamente, sobre las funciones de “protección, pudor, adorno”, entre otras posibles, que atañen a la regulación patriarcal del cuerpo y a oportunidad de la liberación de ella. Es ahí donde se devela concretamente la opresión y estandarización física y simbólica del cuerpo femenino, de acuerdo a determinados valores, en la forma de falsos, sostenes, medias, tacos, y todo el universo que puede sugerir Errázuriz, como fajas, prendas estrechas, etc., con el fin de modelar, maquillar, “arreglar”. Y, en otros contextos culturales, en la reglamentación para el ocultamiento. Responde esto a un imperativo visual, el de una mirada masculinista, en que la corporalidad de la subjetividad femenina (que incluye, por ejemplo, lo táctil) es obviada o negada. En las propuestas artísticas revisadas, aparecen experiencias que se vuelcan poco en palabras o que simplemente se recluyen en el ámbito del tabú y que no parecen caber del todo en la dimensión puramente iconográfica de una obra. Diluidas en las representaciones discursivas masculinistas, parece “complicarse” el estudio de lo que se vuelve una zona problemática que es, en realidad, justamente la riqueza de significados que ofrecen los tapices.

Significados palpables

Se abren en estas obras sobre el cuerpo femenino experiencias táctiles que configuran la corporalidad y subjetividad. Se trata de representaciones de sujetos femeninos más allá de una iconografía, que no se dan sólo en un lenguaje visual. No se conocen los sujetos como meras imágenes, sino a partir de aproximaciones más complejas, en las que la visualidad es sólo una de sus dimensiones. En coherencia con esto, se subvierten los lenguajes académicos tradicionales desde el registro técnico y material de las obras. Los retazos de tela de intensos colores sirven a las figuras como si estas requirieran dichas texturas, como si la materialidad que aspiran manifestar sus cuerpos se concretara necesariamente en la realidad del tacto del soporte.

La estrategia táctil desplegada es necesaria para la elaboración de estas representaciones que reconocen y dan cuenta de las diferentes situaciones referidas tanto como critican las convenciones que sobrevienen a la construcción patriarcal del género femenino centrada en una mirada objetivante y reduccionista, soslayando otros sentidos que también erigen las subjetividades pluridimensionales (y la concepción de los cuerpos) en las vidas, diversas, de las mujeres. Ocurre esto en contraste con la pintura, por ejemplo, respecto de la cual estamos tan entrenados para ver y no tocar en la ficción del cubo blanco que construye su propio espectador ideal y norma su comportamiento (Filipovic, 2005).

Teniendo presente esta reflexión, estos tapices interpelan con una pregunta inquietante: cómo se debe ver o qué es lo que debe mirar el ojo. ¿Las imágenes femeninas? ¿los materiales?, ¿los rastros del trabajo de la artista en las tramas y costuras? Ver de lejos o ver de cerca. Planteada así, la pregunta ni siquiera es adecuada. Dado que son textiles, apelan de cierta manera a la sensibilidad táctil, a la sensación de su textura.

Ciertamente, llegados a este punto, se debe imponer la crucial responsabilidad por el resguardo y conservación del patrimonio cultural. No obstante, no puede obviarse que el imperativo museológico y museográfico del 'no tocar' propicia la desactivación de otros sentidos presentes en el arte, desde sus características materiales. Los tapices de Errázuriz proveen la oportunidad de reflexionar sobre aquella ideología semiótica —el conjunto de supuestos acerca de la naturaleza de los signos y cómo funcionan en el mundo (Keane, 2005, p. 191)— vigente en los espacios de formación y circuitos artísticos actualmente. En este caso: ¿cuáles son las condiciones y restricciones bajo las que cada una de estas obras, como

objeto, puede o debe ser interpretada? ¿Cabría hablar de “lectura” de estas obras, como se ha usado a veces para mentar la relación entre el arte visual, en general, y los espectadores? Fundamentalmente, ¿cómo llega a significar una obra de estas características y qué aspectos de ella son significantes? Y, ¿qué consecuencias tiene ello para las posibilidades de representación y autorrepresentación de las subjetividades de mujeres y sobre el cuerpo femenino?

Como ya se dijo, los tapices de Errázuriz podrían considerarse entre los trabajos de artistas latinoamericanas que, de acuerdo a Andrea Giunta, transforman la iconografía tradicional, lo que “permitió poner en imágenes aspectos inherentes a las formas de entender el cuerpo y a los afectos de lo femenino que pusieron a disposición repertorios antes ausentes” (Giunta, 2018, p. 14). Aparecen *Brigitte Bardot menstruando*, *Mi tía lánguida* o *La tía Rosita*, *La debutante*, *Sin título* y *El Goyito* divergiendo de las representaciones patriarcales del cuerpo sexogénico a través de aquellas sensaciones, afectos, significados evocados que ponen al descubierto, según se ha analizado: con texturas que desidealizan los estereotipos femeninos desde las sensaciones cotidianas, prosaicas, que se mantienen generalmente en lo privado y la intimidad. En síntesis, estos se vinculan con una anatomía percibida desde procesos fisiológicos, internos, que estructuran (hilvanan, dibujan, analizan) el cuerpo; con una sensibilidad cruzada por situaciones del diario vivir como mujer; o con una circunscripción e identificación en un rol social, relacionada con prácticas en las que el vestido es una clave o condición para el posicionamiento o la participación.

Por último, existe un goce estético, aun en la infelicidad pragmática del no poder tocar. El primer efecto de las obras de Errázuriz es el deseo de aprehender significados que deben ser palpados. Son registros de una cuidada confección —aun cuando parece precario el hilvanado—, que llaman incluso a oler la reminiscencia del perfume de su autora, que ha impregnado la tela, hoy ya un olor a recuerdos. No es un capricho formal. El gesto de Errázuriz de tramitar la materialización de vivencias biográficas analizadas y sintetizadas en el *collage* textil tiene el potencial de ampliar el acceso y comprensión al fenómeno de la corporalidad femenina en el arte.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1978). *Sistema de la moda*. Editorial Gustavo Gili.
- Berger, D. (30 de junio de 2019). Tentativas im(pop)ulares. Notas sobre la obra temprana de Valentina Cruz y Virginia Errázuriz (1962-1972). *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*. 4(7), 71-94. file:///C:/Users/Mar%C3%ADa%20Ignacia/Desktop/58-Texto%2odel%2oart%C3%ADculo-216-1-10-20191214.pdf
- Fajardo-Hill, C. y Giunta, A. (Eds.) (2017). *Radical Women: Latin-American Art, 1960-1985*. DelMonico Books/Prestel.
- Filipovic, E. (2005). The global white cube. En B. Vanderlinden y E. Filipovic (Eds.), *The Manifesta Decade: Debates on contemporary Art. Exhibitions and biennials in Port-Wall Europe* (pp. 63-48). Roomade and Cambridge, The MIT Press.
- Galende, F. (2007). *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60's a los 80's)*. Editorial ARCIS/Editorial Cuarto Propio.
- García, S. y Berger, D. (2016). *La emergencia del pop. Irreverencia y calle en Chile*. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. [https://www.mssa.cl/wp-content/uploads/2016/05/CATALOGOPOPpp.pdf&Button=true&pButton=true&oButton=false&v=1.5.1#zoom=auto](https://www.mssa.cl/wp-content/plugins/pdfjs-viewer-shortcode/pdfjs/web/viewer.php?file=https://www.mssa.cl/wp-content/uploads/2016/05/CATALOGOPOPpp.pdf&Button=true&pButton=true&oButton=false&v=1.5.1#zoom=auto)
- Giunta, A. (2017). The Iconographic Turn: The Denormalization of Bodies and Sensibilities in the Work of Latin American Women Artists. En *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (pp. 29-35). DelMonico Books/Prestel.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI.
- Keane, W. (2005). Signs Are Not the Garb of Meaning: On the Social Analysis of Material Things. En D. Miller (Ed.), *Materiality* (pp. 182-205). Duke UP.
- Miller, D. (2005). Materiality: An introduction. En D. Miller (Ed.), *Materiality* (pp. 1-51). Duke UP.
- Novoa, S. (2017). Haga el amor y no la cama. Arte, feminismo y política: Chile 1970/1980. En M. Rosa y S. Novoa (Eds.), *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte* (pp. 145-175). Metales Pesados.
- Parker, R. y Pollock G. (2013). *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. I.B. Tauris.
- Richard, N. (1989). *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Editor.
- Vistazo. (28 de abril de 1966). *Vistazo*.
- Woodall, J. (1997). Introduction: facing the subject. *Portraiture. Facing the subject*. Manchester UP.

Metodologías visuales afectivas. Ensayos visuales sobre cuerpos-territorios

Kathya Milena Morón Tadic

¿Cómo se inscriben los entornos en nuestrxs cuerpxs? ¿Cómo se proyectan nuestros afectos en el espacio? ¿De qué formas podemos visualizar las relaciones, vínculos y grietas entre nuestrxs cuerpxs y los territorios que habitamos? En atención a estas preguntas, exploraré representaciones visuales que abordan el cuerpx como lugar de enunciación y los lugares como espacios de significación.

En un primer momento, trazaré algunas relaciones entre cuerpos, afectos y política, desde donde nuestro habitar en el mundo es proyectado como una constelación de vínculos que nos constituyen sujetxs, en tanto nuestras interacciones con el entorno y quienes lo habitan. En esta línea indagaré sistemas visuales que proyectan espacios de encuentro de estas interacciones, decantando en un ensayo visual como propuesta metodológica y de socialización, que surge desde la observación de las referencias y la sistematización del contenido de la investigación-creación “Sangro, Sistemas Visuales Afectivos” (2020)¹, de la cual aflora este texto.

Más específicamente, revisaré los diagramas del punto de vista del colectivo Iconoclasistas (2016) y el corto-documental *Anarcha, Lucy & Betsy* (2014), por cuenta de visualizaciones situadas y con un posicionamiento declarado que utilizan métodos de apropiación cartográfica para la recuperación de lugares de poder perdidos. Luego, desde la revisión de metodologías feministas de Latinoamérica, abordaré propuestas gráficas que contemplan las relaciones intrínsecas entre cuerpxs y territorios, históricamente excluidas, visibilizando la manera en la que las representaciones cartográficas actúan en tanto dispositivos de poder, que se trazan a partir de sus límites, silencios, espacios y toponimias. En atención a todo lo anterior, profundizaré algunos aspectos de la corpocartografía, meto-

1 Forma parte del proyecto Fondecyt Regular N° 1190337, titulado “Ontología política del placer” a cargo de la Dra. Valentina Buló.

dología de mapeo corporal que inscribe la geografía de las emociones como argumentos geopolíticos. Las áreas que se dibujan en estos mapas en torno al trazado de la piel como bordes, constituyen información en la manera que sus formas y contraformas se expresan y organizan el espacio.

A modo de ensayo visual que movilice estos contenidos, propongo entonces, un espacio de exploración de los imaginarios menstruales en Latinoamérica. Este espacio se va ensamblando en tanto deriva menstrual: un mapa toponímico que articula conceptos asociados a la sangre y el sangrar en una disposición abierta, a ser recorrida de manera no lineal y motivadora de flujos de lectura guiados por los deseos e historicidades de cada interacción. Así mismo, se desarrolla sobre la propuesta metodológica de la “Guía de ejercicios para activar espacios de conversación y diálogo sobre la sangre menstrual”. Ambas se socializan en la página web <https://sangro.hotglue.me/>

En suma, estos planteamientos confluyen para reflexionar de qué manera operan los sistemas visuales afectivos, comprendiendo que no sólo implican la mirada, sino también el encuentro del tacto, el olfato, el oído, la memoria, lxs cuerpxs, las experiencias para activarse como tales.

Sistemas visuales afectivos

Comenzaré esta exploración acerca del cuerpx como lugar de enunciación y los lugares como espacios de significación, con algunas preguntas que guardan relación con las visualidades en cuanto representaciones retóricas, y los afectos, vinculados a las experiencias, las corporalidades y territorialidades.

¿Quién observa y para qué observa?

¿Cómo registramos visualmente estos puntos de vista?

¿Quién queda dentro de esta observación y quién queda fuera?

¿Cómo se integran estas experiencias a partir del reconocimiento del cuerpx y las corporalidades en ejercicios de visualización de lugares?

Estas cuestiones abren espacios que proyectan una visualidad en la que *prime el encuentro sobre la forma*². Es decir, construcciones que van tomando sentido a partir del contenido que las conforma.

² Cfr. Rodríguez (2014) en Bulo (2021), *Sobre el placer de las cosas*.

Sobre cuerpxs y afectos

Nos preceden siglos de trabajo de diversxs autorxs acerca de las emociones, los afectos, el sentir, sobre su disociación y diferencia o su relación intrínseca con lxs cuerpxs, y cómo estos enlaces nos hacen parte de este mundo. Valentina Bulo (2020) sostiene que nuestra sintonía con el entorno responde a las frecuencias que constituyen nuestra comprensión sentimental o placentera con él. Cómo nos sentimos afectadxs está determinado por cómo nos vinculamos con los diversos elementos que se encuentran a nuestro alrededor y cómo estos se relacionan entre ellxs y con nosotrxs. A partir de las ideas de Xavier Zubiri, la autora nos habla del sentir como un constelado de distintas vibraciones en todas direcciones que al encontrarse con lxs cuerpxs se define en un determinado tono vibracional. Describe que “los sentimientos no son arrebatos que me confunden y ocultan la realidad: muy por el contrario, son precisamente ventanas que abren facetas de la realidad, en toda su problematicidad y riqueza” (p. 44).

De esta forma, la afectividad es una disposición en el sentido más literal del vocablo (p. 145), que se va calibrando desde el miedo, el aburrimiento y el dolor como diametrales a las curvas del placer, por articular un ejemplo de tensiones posibles. A modo de panorámica, la autora nos traza en su texto dos grandes vertientes en los desarrollos teóricos respecto al placer en los siglos xx y xxi. Por un lado, reconoce los diversos movimientos sociales, políticos y teóricos que han puesto en un primer plano al cuerpo y su placer; y, por otro, apunta a aquella vía abierta por Freud, en donde el placer es concebido como un funcionamiento económico. Desde esta perspectiva, *la experiencia placentera* es sometida a un circuito de *extracción, producción, intercambio, distribución y consumo*, donde actuará como principio de regulación para la carga de la energía vital de las personas, pues argumenta que es la misma energía de la vida la que transformamos en trabajo, relacionando el sistema de represión sexual con las estructuras sociales dominantes, “cuanto más reprimidos o más atrofiados del placer seamos, más dispuestos estaremos a gastar esa energía trabajando sometidamente” (Bulo, p. 79).

Comenzando la década de 1960, Wilhelm Reich proponía como principio la liberación de la represión sexual ante un aparato anímico que funciona económicamente, levantando el triángulo *placer, represión y trabajo*, en el cual reflexiona alrededor de esta energía vital desde otra

perspectiva, que denomina *energía orgónica*³ y donde a muy grandes rasgos, propone hacer equivalente la energía libidinal a la energía de trabajo. Este hilo relaciona la angustia con los cuerpos rígidos, reprimidos y espásticos, señalando que “lo que acontece tanto a nivel celular y en nuestros órganos acontece en nuestros comportamientos a nivel social, formando por ende sociedades atrofiadas” (Bulo, p. 79).

Sobre lo anterior, podemos reconocer que las dinámicas económicas y culturales no son ajenas entre sí, muy por el contrario, las distintas formas de implementación del capitalismo incorporan una determinada racionalidad en los ámbitos de la política y la cultura, usos del tiempo, del espacio, de lxs cuerpxs, para así configurar una forma de modernidad en la región. En este panorama, se entrecruzan distintos factores sociales en la composición de relaciones de dependencia histórico estructurales bajo sistemas de disciplinamiento espaciales, corporales y mentales, como la colonialidad del saber en la universalización de la representaciones territoriales a través de la cartografía o la negación de una educación sexual integral en la educación formal; del ser en la regionalización de la penalización del aborto; o de género desde la cual se construye una menstruación esencialmente femenina. El poder no es sólo ni primeramente aquello ejercido por grandes instituciones, sino que funciona entre todxs nosotrxs, en todas nuestras relaciones como una constelación de diversos órdenes que actúan y acontecen en nuestrxs cuerpxs.

Desde los feminismos comunitarios se han identificado diferentes ejes de dominación patriarcal que accionan de manera conjunta, manifestando que el patriarcado colonial (aquel instaurado desde el siglo xvi) sumado al patriarcado ancestral (aquel que existía en otra forma previa al siglo xvi), ejercen su poder desde el control, la dominación y expropiación de los cuerpos y de la tierra en un patriarcado moderno que acopla estos dos ejes anteriores, a lo que Lorena Cabnal (2010) llama entronque patriarcal. Este entronque implica vínculos, afectos y afectación. Si el espacio está enfermo, también lo está el cuerpo y, por ende, la sanación del cuerpo territorio es mutuo-dependiente.

Por su parte, desde el ecofeminismo, movimiento social que surge en respuesta al extractivismo social y del medio ambiente, se hilan conexiones entre la explotación y degradación del mundo natural y la subordinación y opresión de los cuerpos feminizados. Se considera que la dominación y explotación de cuerpos feminizados y la naturaleza tienen

3 *La función del orgasmo* (Reich, Paidós, 1962).

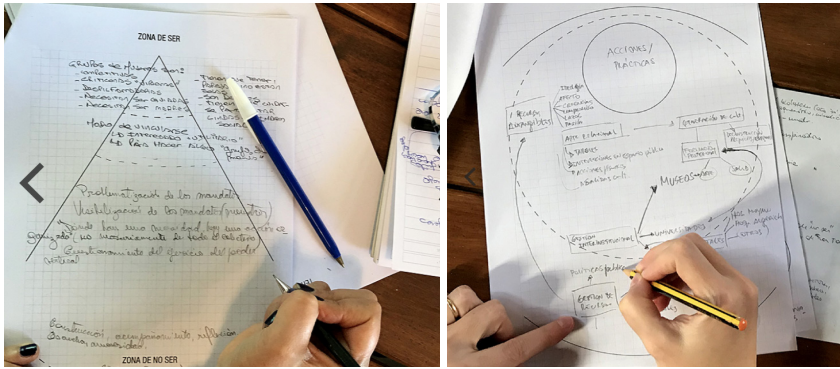
un origen común, por lo que se alinean en la abolición de jerarquías y dicotomías, proyectando la construcción de alternativas emancipatorias.

Al proyectar el cuerpo como primer territorio en disputa y entonces como un lugar de enunciación y acción, las propuestas de punto de vista exploran formas de representación situadas. Desde la teoría del punto de vista, Patricia Hill Collins (1990, citada en Ribeiro, 2018) propone entender las relaciones de poder como una matriz de dominación, en la cual se intersectan las desigualdades y opresiones en las que una misma persona puede encontrarse. Así, el elemento representativo de las diferentes formas de la experiencia estaría asentado en el entrecruzamiento entre raza, clase, sexo, género, generación, idioma, entre otras experiencias cotidianas sin predominio de ningún elemento sobre otro. Se recalca que no se trata de una esencialización de la vivencia individual, sino que refiere a experiencias históricamente compartidas ya que se pretende justamente abordar el complejo de efectos producidos por la intersección de múltiples ejes de diferenciación social (ya sean económicos, políticos, culturales, físicos, subjetivos, etc.), en un contexto histórico en específico.

En el plano de la visualización de perspectivas existen variadas propuestas, particularmente revisaré los *diagramas del punto de vista* propuestos por iconoclastas⁴ como diagramas situacionales en los cuales, a través de formas geométricas simples, los participantes eligen situarse ya sea en el centro, periferia, cúspide o base para observar y analizar alguna situación determinada. Está inspirada en la perspectiva de *sistema-mundo* de Immanuel Wallerstein de la década de los 70, en donde el autor “analiza la concentración del poder económico, cultural, militar y tecnológico en un pequeño núcleo de países centrales, los cuales posicionan al resto del mundo como un territorio de saqueo y explotación de recursos naturales y humanos” (2019, p. 2).

4 Laboratorio de comunicación social que produce gráficas e intervenciones urbanas. Participan en medios artísticos, políticos y académicos, diseñando instancias de talleres, mapeo colectivo y metodologías críticas de investigación colaborativas desde el 2006 en Argentina, Latinoamérica y Europa. Utilizan el mapa como un medio (y no como un fin) para explorar lugares, identificar nudos críticos, visualizar estructuras y resistencias en búsqueda de alternativas emancipatorias. Se puede revisar su trabajo en <https://iconoclastas.net/>

Figuras 1 y 2. Iconoclasistas



Fuente: capturas de pantallas de diagramas de punto de vista, página web: <https://iconoclasistas.net/decolonizar-deconstruir-decodificar-2019/> [Consultado: 06/2020].

En estas propuestas, podemos identificar cuatro momentos de una forma similar a la anterior. Primero, una instancia de (1) reconocimiento del entorno, en donde se proyecta un territorio real o conceptual y se posiciona el lugar de reflexión, organizando cercanías, lejanías, prioridades; seguidamente (2) preguntas activadoras que vinculan los elementos del entorno buscando profundizar o hacer crítica la observación del espacio, sus flujos, bordes y núcleos; luego (3) se toma distancia para observar la vista panorámica, permitiéndonos relacionar e incluir múltiples perspectivas; y por último, se reserva un (4) espacio de socialización de los hallazgos en búsqueda de otras vinculaciones y disrupciones. En esta propuesta se rescata la gráfica explícita del punto de vista del observador, de su campo de visión, su contexto de referencia y su posicionalidad en esos espacios.

Ante lo expuesto, se abren reflexiones en torno a cómo se visualizan los espacios y las territorialidades proyectadas desde lxs cuerpos. Por lo pronto, Valentina Buló identifica que las tensiones entre el placer, el miedo, el dolor y el aburrimiento se despliegan en dimensiones temporales, dimensiones políticas y dimensiones espaciales que se entretajan abigarradamente, en donde lo afectivo determina y delimita estructuralmente la comprensión del mundo. Visualizar la espacialidad de nuestros afectos tensiona las prácticas sociales e individuales al exhibir las experiencias desde la multiplicidad.

Sobre cuerpox y visualidades

Entendiendo la visualización como hallazgo de las formas, podemos reconocer que las prácticas de representación territoriales conllevan procesos conscientes o espontáneos, de selección, clasificación, simplificación y jerarquización de las imágenes que sustentan. Las propuestas que revisaremos a continuación, han surgido como réplicas a la apropiación sistemática de territorios representada históricamente a través de la cartografía, que ha inscrito formas y paisajes en el trazado de sus límites y toponimias.

Las toponimias suelen ubicarse junto al objeto o lugar que designan en el mapa, atribuyendo identidades, como podemos observar en las cartas coloniales de los siglos XVI y XVII que delimitan y bautizan territorios bajo nombres importados apelando a memorias de sus tierras de origen e ideales de progreso, modernidad y civilización. También en los mapas que han sido elaborados por los Estados-nación desde el siglo XIX sobre la Patagonia, la Amazonía, el Chaco o la Araucanía, donde la racionalización y extractivismo trazan bordes y despliegan designaciones. Con estos antecedentes, Carla Lois nos insta a comprender la toponimia como una práctica de intervención territorial. Remitiendo a la “nueva naturaleza de los mapas” de Brian Harley, en la cual el geógrafo propone una perspectiva textual para leerlos, la autora y geógrafa llama a un *visual turn* (2010, p. 319), para comprender los textos de los mapas como imágenes. Con esta operación, busca examinar la dimensión visual de la cuestión toponímica en la cartografía argentina del siglo XIX.

De este modo, los nombres de los lugares no sólo proyectan memorias en sus topografías, sino que también crean imágenes. “Si aceptamos que el paisaje es del orden de la imagen, ya sea una imagen mental, verbal, inscrita sobre una tela o realizada sobre el territorio, podremos sugerir como punto de partida que los topónimos crean paisajes” (Lois, 2010, p. 319). La autora aclara que la capacidad de generar un paisaje no recae sólo en la semántica del nombre que la inscribe, sino también en su estilo iconográfico, el idioma desde el cual se enuncia, la tensión de familiaridades/extrañitudes que active como relato, movilizándolo geográficas imaginarias⁵, creando paisajes.

⁵ La autora se refiere a *geografías imaginarias* en los términos que Edward Said (1978, p. 87) utilizó en *Orientalismo*: “La práctica universal de establecer en la mente un espacio familiar que es ‘nuestro’ y un espacio no familiar que es el ‘suyo’ es una manera de hacer distinciones que pueden ser totalmente arbitrarias. Utilizo la palabra ‘arbitrario’ porque la geografía imaginaria que distingue entre ‘nuestro territorio’ y el territorio de los bárbaros’ no requiere que los bárbaros reconozcan esta distinción” (Lois, 2010, p. 318).

En tanto a la representación de paisajes, Bruno Jara y Bruno Azúa (2017) reconocen que todo paisaje demanda una interpretación, un ojo que mire, interfiera y transforme en materia sensible una realidad externa. Nos dispone desde un punto de vista donde quién observa se sitúa, siendo entonces un lugar encuadrado desde una “otredad” que supone una distancia entre lo que se está representando y lo que se representa. Advierten que los paisajes se utilizan como dinámicas de poder y resistencia, capaces de instituir tanto imaginarios formativos como narraciones disidentes *arraigadas en la sobrevivencia y la afectividad*, reconociendo que esta ambivalencia en el uso del paisaje sugiere una fricción entre dos paradigmas de pensamiento moderno: racionalidad medio-fin y racionalidad vida muerte. Sobre lo anterior, explica que el paisaje contiene al menos tres unidades: referente, observador y materialización.

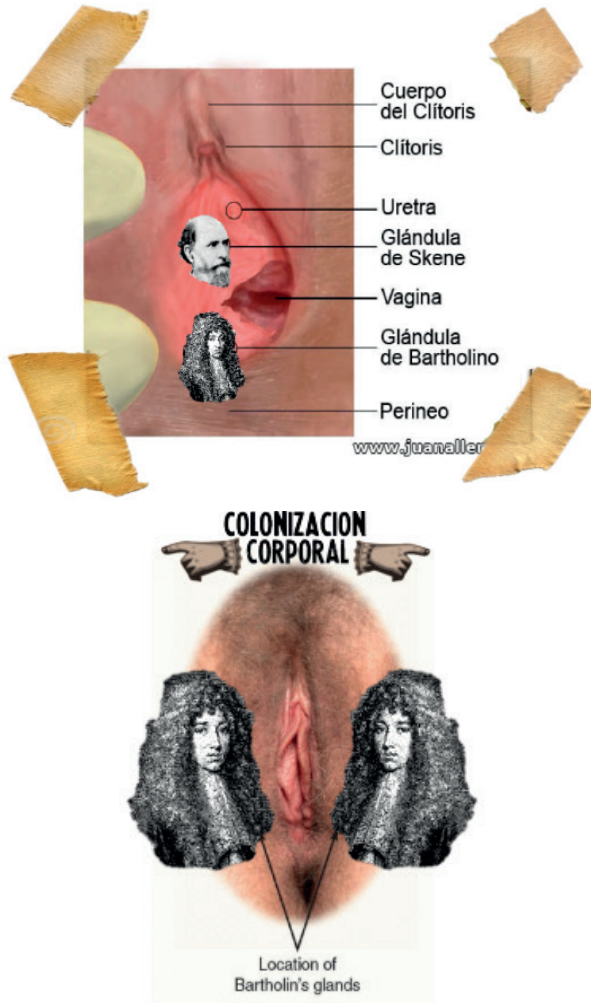
Por ejemplo, en atención hacia dimensiones conceptuales del cuerpo, en el video *Anarcha, Lucy, Betsey y otras chicas del montón* (2014)⁶, Klau Kinky realiza una revisión de la historia de la ginecología médica presentando a las primeras personas de las que se tiene registro que la encarnaron como cuerpos de estudio, en la década de 1840 en Alabama, Estados Unidos. Anarcha, Lucy y Betsey, tres mujeres racializadas, esclavizadas y torturadas, sobre sus cuerpos se validaron los conocimientos de la anatomía del útero y la ginecología médica⁷. Se denuncian las prácticas del doctor James Sims, considerado el “padre de la ginecología” por sus investigaciones que conllevaron horribles prácticas médicas. En el corto también se denuncia el sexismo en la retórica médico-anatómica, ante lo que se propone la reinscripción nominal como un ejercicio de reapropiación corporal a través de la memoria ante la colonización corporal. Así las glándulas bautizadas de “Bartolino” y de “Skeene”⁸ tras su inscripción por doctores de esos apellidos, son renombradas y publicadas como la *Glándula de Anarcha*, a la eyaculadora o parauretral y *Glándulas de Lucy & Betsy* a las lubricantes o vestibulares mayores en un *acto antropofágico de reinscripción topográfica que actúa por la diversidad epistemológica*. Declaradas están las intenciones de reivindicación y educación que tiene este ejercicio y este tipo de intervenciones en *lugares-ya-registrados*.

6 <https://anarchagland.hotglue.me/?audiovisual>

7 Harriet A. Washington lo aborda ampliamente en *Medical Apartheid* (2006).

8 <https://anarchagland.hotglue.me/?colonizacion>

Figura 3. *Anarcha Gland Producciones*



Capturas de pantalla a cortometraje *Anarcha*, Lucy, Betsey y otras chicas del montón.
Fuente: <https://anarchagland.hotglue.me/?audiovisual> [Consultado: 06/2014].

Ante la creación de mapas, las propuestas decoloniales han puesto énfasis en lo íntimo y cotidiano explorando las geografías de las emociones como argumentos en la geopolítica. En estos *desvíos*, la estrategia de Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo⁹ ha sido *subvertir la cartografía para la liberación*, proponiendo corpocartografías desde el *sentipensar* feminista, comunitario y la ecocrítica. El cruce de cuerpo-territorio es base para su metodología que se traza desde la cartografía y el mapeo participativo de cuerpos que habitan lugares, recolectando relatos de la comunidad y registrándolos de manera gráfica. Así, se generan ensayos visuales que permiten diálogos críticos en torno a las problemáticas que abordan la devastación medioambiental, el extractivismo, la violencia sistemática hacia la diversidad corporal y sexual, la resistencia reflejada en espacios autogestivos y de participación ciudadana en los saberes y en la memoria colectiva.

En su publicación del 2017, “Mapeando el cuerpo-territorio: guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios”, las autoras organizan las sesiones en cuatro momentos de reflexión gráfica. Se comienza con el (1) trazado del contorno de un cuerpo humano completo, de pies a cabeza, planteando una primera pregunta *¿cómo vivencian y sienten sobre sus cuerpos las violencias que se ejercen en su territorio?* (p. 40). Luego, se insta a quienes participan a (2) identificar lugares cotidianos sobre los bordes ya dibujados y (3) reconocer los lugares de reacción al conflicto que les convoca. Estas instrucciones son guiadas en base a preguntas amplias que despliegan diversos paisajes desde el habitar cotidiano, los caminos, la ciudad, las habitaciones de una casa, los ríos, los distintos espacios con los que nos relacionamos como cuerpos que habitan lugares y cómo estos se afectan por los conflictos que acontecen en los territorios como la minería, extracción petrolera, agroindustria, entre otros, reconociendo la relación intrínseca entre territorio-cuerpo. Para cerrar (4), se abre el espacio a reflexiones colectivas, pudiendo mirar la unión de los cuerpos formando un territorio más amplio, en búsqueda de líneas de trabajo sobre las reflexiones levantadas.

La corpocartografía acciona de esta manera, reinscribe desde la experiencia de quienes habitan los espacios que se mapean. Xitlally Flecha la presenta como un dispositivo de análisis territorial, describiéndola como

9 Grupo de acción crítica analítica que utiliza la corpocartografía como dispositivo de reinscripción territorial por la reivindicación de la experiencia sensible de los cuerpos que encarnan nuestro habitar y nuestra memoria. Es por medio de los sentidos que estamos vinculados a los territorios y sobre los cuerpos queda impreso lo que ocurre en *los cuerpos-territorios*. Su trabajo busca vincular las luchas territoriales urbanas con las rurales. Se encuentra publicado en <https://territorioyfeminismos.org/>

un instrumento teórico metodológico diseñada para abordar la configuración de nuevos lugares producto de la (des) y (re) territorialización desde la experiencia de quienes los habitan, a partir de un conocimiento corporeizado del mismo y el desarrollo de subjetividades otras (2019, p. 74). En cuanto a lo anterior, la autora resalta que la importancia de la metodología de investigación a través de la acción participativa reside en que nunca es la misma, sino más bien es flexible, ajustándose a partir de las comprensiones de corporalidades antes que cuerpo, temporalidades antes que tiempo, territorialidades antes que territorio. De esta manera, cada punto o marca utilizada como nodo específico en el diagrama, se asumirá como multidimensional pues sus vinculaciones posibles son infinitas. Y desde el intercambio de saberes técnicos, cotidianos y experienciales, propone construir un conocimiento situado que articula aspectos no contemplados de manera previa ni tampoco accesibles a partir de un trabajo con herramientas que apelan sólo a un conocimiento racionalizado.

En su propuesta analítica presenta la intervención de tres elementos para plantear la corpopcartografía como dispositivo de análisis territorial (2019, pp. 26-27):

- (1) **corporalidad**, dimensión experiencial; el cuerpo necesita ser pensado desde la experiencia, esto permite entender a los agentes en calidad de *personas que se relacionan con su entorno*. Lo anterior remite a la conformación de un *habitus* (Bourdieu, 2009) al cual le es inherente una *pedagogía corporal* (Planella, 2006)¹⁰.
- (2) **cartografía social**, propuesta teórica y metodológica; se cimenta en conceptos como el poder que implica la construcción de mapas, en este caso *mapas mentales*, pero también en otros como tiempo, espacio, territorio, territorialidad y lugar. En esta propuesta, espacio y lugar no son lo mismo; concibiéndose el lugar como ese espacio lleno de sentido y de experiencia, y espacio como no habitado, vacío. Se puede utilizar una *metodología participativa-colaborativa* como herramienta dialógica a un problema cotidiano de un grupo social, en miras de analizar la circulación de significados, objetos e identidades culturales.
- (3) **la región**, este recorrido desde la corporalidad a través de la cartografía social permite observar el lugar y la experiencia en una región.

¹⁰ La autora refiere a los siguientes textos: Bourdieu (2009) y Planella Ribera (2006) (citados en Flecha, 2019, p. 8).

Pero las corpocartografías no sólo registran hechos, sino también posibilidades, imaginaciones que surgen en gran medida en la interlocución de mundos que tiene lugar con el trabajo colectivo, que supone la movilización de la conciencia y un sentido crítico que lleva a la desnaturalización de las formas canónicas, pues se generan *otros* consensos de la realidad local.

De esta forma proyectamos nuestrxs cuerpxs como habitantes de lugares que son afectadx por agentes externos, y a su vez sitios en los que se visualizan las tensiones geopolíticas. La relación escalar del cuerpx-territorio y la experiencia situada son claves de esta forma de producción de conocimiento. Así, los afectos se organizan en relación a los espacios y las tensiones que aparecen entre las formas que se van definiendo en las representaciones.

Al posicionar el cuerpo como lugar de enunciación, la piel se proyecta como borde, definiendo formas y contraformas; *adentros y afueras*. Los bordes se inscriben como fronteras, como “la primera instancia a partir del límite de cada uno. Un cuerpo llega hasta donde se puede tocar y tocamos ese límite que llamamos piel” (Bulo, p. 22). Pero este entremedio no es algo cerrado, es un lugar umbral, poroso, receptáculo de la urdimbre cultural. La experiencia de la piel no sólo limita el espacio entre el adentro y afuera, entre uno y otro, “sino que literalmente construye a uno y otro, es experiencia que funda una relación a los relacionados en ella” (Bulo, p. 23).

Suely Rolnik en su *Cartografía sentimental* (2021) plantea que los paisajes psicosociales también son cartografiables, y que el mapa en este caso acompaña en la desintegración y pérdida de sentido junto a la formación de otros espacios que se crean para expresar afectos contemporáneos. Retomando las reflexiones de un principio, quien cartografía no está disociado de su cuerpo vibrátil: por el contrario, es a través de ese cuerpo, asociado a sus sensaciones, que procura captar el estado de las cosas, su clima, y para ellos crear sentido a través de colores, disposiciones, formas y materialidades. Es desde algún punto de vista que el mapa se construye.

Provocar réplicas, en el sentido de respuestas o contestaciones, permite guiar el desarrollo de actividades y creación de herramientas visuales por parte de quien interactúa con la visualización. En un proceso participativo, al agenciarse la distribución espacial de elementos, sus pesos visuales, la constitución de ejes, se crean estructuras de soporte para la

producción de saberes y conocimientos. La estructura de la interfaz es información, no sólo acceso a ella, es lo que leemos y cómo lo leemos, vinculados, combinados. Iconoclastas (2016, p. 197) apuntan que en las actividades de mapeo realizan una introducción a la cartografía crítica para clarificar las posibilidades que brinda el trabajo con mapas y dispositivos gráficos y reflexionar acerca de la construcción ideológica de las representaciones hegemónicas. Esta acción de alfabetización es también descrita por Johanna Drucker (2014) como *data literacy*, apuntando a cambiar el paradigma comunicacional, alejando la idea de una ciudadanía pasiva y consumidora, apelando a una ciudadanía que se comprende como creadora de su comunidad y como agente del aparato enunciativo. De otra manera, cedemos territorio de la interpretación a la autoridad de la certeza establecida de la información objetiva e independiente del observador. La hegemonía de la imagen se resiste desde la creación colaborativa de conocimientos, en la acción creativa de paisajes pluriversales.

Sangro, imaginarios menstruales en Latinoamérica

Los paisajes trazados sobre nustrxs úterxs han articulado geografías imaginarias, que han tendido a comprendernos como entes pasivos de efluvios peligrosos. La patologización a través de la toponimia biológica y farmacopornográfica ha sido una estrategia de ocupación simbólica del úterx, la sangre y el sangrar. Y tal como revisamos en el caso de *Anarcha Gland*, y también desde la *corpocartografía*, re-inscribir es una resistencia a la percepción estandarizada de los cuerpxs-territorios que, en este caso, busca reemplazar los atributos asociados que no hablan de la menstruación, o de nosotrxs como personas que menstrúan, sino del paisaje que han escrito *ellos* sobre nuestra sangre.

Desde la antropología ariqueña, Vásquez y Carrasco (2017), apuntan que fue recién en el siglo xx que los estudios abordaron la menstruación, y que esta apertura habría ampliado las definiciones puramente biológicas hacia una comprensión y construcción sociocultural de la experiencia menstrual que en los andes del sur articula prejuicios de contaminación simbólica y segregación por género. Las autoras destacan los aportes de estudios de antropología clásica de la década de 1960, en donde los aspectos simbólicos enfatizaban una imagen negativa y esencialmente contaminante; en la década de 1980 las etnografías visibilizan voces de personas menstruantes y aparecen representaciones positivas, comen-

zando a describirse desde la institución, la menstruación como un fluido poseedor de un carácter mágico, esencialmente singular e incluso como productora de estatus femenino representado en su capacidad reproductiva. Para los años 2000, las investigaciones acunan la capacidad reproductiva femenina y la importancia de la sangre menstrual en la gestación del feto a medida que la biomedicina se triangula entre las madres y las hijas a través de programas de transmisión de conocimiento en establecimientos educativos y sistemas de salud formal que apenas consideran la educación sexual y menos aún la pluriculturalidad y la no-binariedad.

A partir de la propuesta de Sofía Zaragocin (2019) acerca de la geopolítica del útero, se escalan representaciones de lo territorial a lo corporal y hacia lo uterino, al pensar este órgano como una experiencia que se despliega codependiente de los acontecimientos en estos tres niveles. La geógrafa feminista, plantea que la heteronormatividad patriarcal, que se materializa en injusticias espaciales, afecta la reproducción biológica y social de las mujeres racializadas en América Latina. Acá la lucha por la despenalización del aborto es una lucha territorial, y el control para la eliminación de una población a través de la explotación de sus suelos, así como la resistencia desde la procreación frente al etnocidio, o las luchas de cuerpxs trans en la región, hacen que desde la geopolítica feminista decolonial el útero sea considerado una entidad geopolítica.

En atención a lo presentado, se busca promover por medio de ejercicios visuales, la producción de conocimientos situados que articulan la dimensión corporal-sensorial de las experiencias con los saberes del entorno espacial, remitiendo al carácter situado de la producción de conocimiento. Así, se proyectan espacios visuales que permiten la expresión de la variabilidad, al mismo tiempo que guardan sus especificidades en tanto puntos de vista.

El siguiente ejercicio visualiza la confluencia de relatos recopilados en una indagación bibliográfica de textos especializados, principalmente desde la arqueología y sociología; sumado a los hallazgos de una arqueología medial sobre representaciones de la sangre y menstruación en Latinoamérica. Los contenidos se despliegan de manera diagramática a modo de topónimos en un *espacio vacío*, con la intención de articular la indagación realizada en un dispositivo que permita deambular un lugar de pensamiento crítico. Para esta instancia he trabajado alrededor de estas preguntas:

- ¿Cuáles son los relatos sociales acerca de la sangre y el sangrar?
- ¿Qué vínculos y grietas aparecen entre los relatos y las experiencias asociadas?
- ¿Cómo visualizar múltiples puntos de vista conectados en un modelo de análisis crítico?

Figura 4



Fuente: elaboración propia, Vista panorámica *Sangro*, captura de pantalla página web.
 Disponible en <https://sangro.hotglue.me> [Consultado: 08/2022].

La deriva menstrual se trata de un texto no-lineal y plurivocal que visualiza primando el encuentro sobre la forma. Desde su diagramación se proyecta una estructura que soporte actos interpretativos, por lo cual la información que se despliega no tiene un trayecto unidireccional, sino que se espera crear recorridos variados a partir de su uso. De esta manera, invita al libre tránsito para promover múltiples lecturas a partir de provocaciones visuales, como por ejemplo el espacio en blanco, ese entre-medio que aparece entre los elementos que se encuentran dispuestos sobre una superficie en principio vacía, pero que se activa en cuanto la lectura

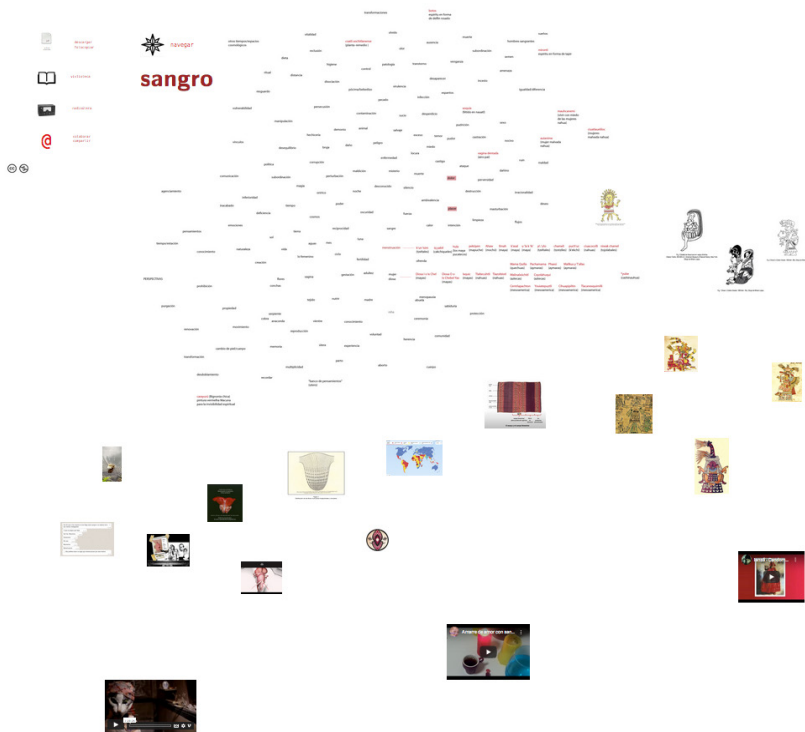
de este mapa comienza. Los mismos signos tendrán distintas lecturas cada vez que sean leídos, cada concepto y cada encuadre de la navegación da un esbozo distinto. Entonces vemos que al igual que los contenidos, los espacios, las formas y sus contraformas tienen valores y esos valores tienen resonancias simbólicas.

Se articula un territorio semántico en donde no se pretende trazar límites, sino que esta interfaz depende del *entre* en el que el enunciante y lo enunciado son creados. Y así, por más que se programen recorridos, las lecturas dependen del conocimiento encarnado y situado, las condiciones culturales y toda la gama de inflexiones individuales y sociales que condicionan cada una de las experiencias.

Entre las palabras que escriben este texto se presentan relaciones entre la muerte, la medicina, la vida, la locura, el poder, el tiempo, la contaminación, la madre, la patología, la duplicación, la ambivalencia, el cosmos, la reciprocidad, lo cíclico y en un sentido más físico, se enlaza a las personas menstruantes con la luna, aunque de diferentes maneras entre los relatos mesoamericano, andino y amazónicos, los cuales transitan entre una complicidad con la luna, un castigo y la representación de una venganza que no sólo relaciona a las mujeres y personas menstruantes con la luna sino también a los hombres sangrantes, en el caso amazónico.

La configuración espacial de los elementos está dada por las relaciones semánticas que se van presentando en las etapas de la investigación, en ese sentido, la deriva se publica como una especie de fotografía de los vínculos, trayectos y paisajes de momentos en particular. De hecho, al haberse realizado la indagación en dos etapas, la iteración anterior de este diagrama acomodaba los conceptos en un área separada de las imágenes y *links*, por no encontrarse aún insertos en la red que se había configurado en el marco teórico y metodológico. Con esta progresión en mente, el diagrama se reorganizó integrando los diversos formatos en el espacio y cada archivo está vinculado a su fuente, siendo estas artículos, libros, referencias o proyectos que se han ido hallando en esta arqueología que sigue en proceso. La página web es una propuesta inicial, un llamado a la colaboración para la siguiente iteración de este diagrama, que proyecta el desarrollo de un archivo más amplio que reúna experiencias y saberes de personas participantes.

Figura 5



Fuente: elaboración propia, Vista panorámica *Sangro*, captura de pantalla página web. Disponible en <https://sangro.hotglue.me> [Consultado: 04/2021].

A partir de las metodologías revisadas y junto a la deriva menstrual, se ha propuesto una guía de ejercicios para úteros en disputa que se encuentra en la página web del proyecto. Esta nos reúne en la cocreación de mapas y paisajes presentando nueve herramientas metodológicas que nos invitan a visualizar nuestras experiencias y espacialidades desde la corpocartografía y los puntos de vista. La ruta que se propone consta de tres tramos: (1) *deriva*, ejercicios que utilizan el diagrama toponómico como metodología; (2) *divuja*, ejercicios de auto observación y posicionamiento desde distintos lugares; y (3) *comparte*, invitación a puestas en común y a la publicación de material a través del proyecto. A partir de estos ejercicios visuales se trabaja la relación entre sangre, cuerpos y territorios en disputa.

Algunas reflexiones finales

A partir de todo lo escrito hasta aquí, comprendemos entonces el mapa como un dispositivo de representación retórica, que *construye mundo* estructurando nuestra experiencia en él. El giro textual de Harley y visual de Lois, implican también cambios en la comprensión de quién se enfrenta a la visualización, ya sea en su proceso de proyección y trazado como en su lectura e interpretación. Al ser el mapa un sistema enunciativo sobre el territorio, el cual comprendemos como subjetivo y móvil en el tiempo, se hace necesario apelar a lectorxs activxs, alejando la idea de usuarixs y acercando sus posibilidades como sujetxs.

Hemos revisado consideraciones respecto al mapeo corporal como un dispositivo de producción territorial y algunas de sus posibilidades políticas al trazar nuestro cuerpo tonal en clave cartográfica. Tanto sobre los territorios como sobre lxs cuerpxs, los nombres registrados irradian su semántica generando zonas de argumentos en donde las metodologías de la corpocartografía y del punto de vista se presentan como dispositivos de representación afectivos que promueven la corporificación de conocimiento y el aprendizaje colectivo, procurando describir relaciones antes que entidades, producir encuentros antes que formas.

En la ejecución de los distintos procedimientos de representación se reconoce de manera general la siguiente configuración, la cual contiene al menos un referente, un observadorx y la materialización de una visualización:

- (1) reconocimiento del entorno
- (2) preguntas activadoras (que vinculan los elementos ya mapeados con situaciones que se plantean en la actividad para guiar el ejercicio)
- (3) vista panorámica (permitiéndonos relacionar e incluir múltiples perspectivas)
- (4) socialización de los hallazgos en búsqueda de más y otras vinculaciones y interrupciones.

La estructura de estas interfaces visuales está dada por la información que se va agregando y no sólo actúan como un acceso a ella. Por tanto, estos diagramas se comportan como espacios de provocación en los cuales eventos performativos toman lugar. Las representaciones son articuladas desde la subjetividad por lo que en su trazado son producidos sujetxs de enunciación.

En suma, las propuestas revisadas direccionan sin intermediarios la construcción de panoramas visuales, relatos individuales y colectivos en un ejercicio de valorización del conocimiento situado, pues es la experiencia el insumo principal en estas metodologías, lo cual fomenta la toma de decisiones en quienes participan ante sistemas visuales más jerarquizados o estructurados. Así, la exposición de la diferencia en textos plurivocales es fundamental para disolver el euronorcentrismo epistemológico de la normalización y su apego a la estandarización y la figura de sujetos expertos. Una interfaz orientada a sujetos incluye reconocer que todas las imágenes están capturadas desde algún lugar en relación a lo que se está mostrando en ellas. Para cerrar, retomo la pregunta que sostiene Catherine Walsh desde las reflexiones de Yuderkys Espinoza: “¿qué cuerpos han pasado a ser objeto de estas representaciones-otras y cuales han quedado una vez más desdibujados y por qué?” (Walsh, 2018 p. 31). Creo relevante situar esta cuestión desde el diseño como una herramienta de activación de lo político, desde el ejercicio proyectual consciente de los procesos y contextos que crea, da forma y se piensa como un agente para la transformación social. Una visualidad afectiva desde la cocreación de diálogos sensibles y plurales.

Referencias bibliográficas

- Belaunde, E. (2006). *Força dos pensamentos, o fedor do sangue, Hematología e gênero na amazonia*. Universidad Nacional de San Marcos, Perú.
- Bulo, V. (2020). *Sobre el Placer*. Editorial Síntesis.
- Cabnal, L. (2010). *Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. Momento de paro. Tiempo de rebelión*. Minerva Editorial.
- Cervetto, R. y López, M. A. (Eds.). (2016). *Agítese antes de usar: Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*. Fundación MALBA y TEOR/ÉTICA, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. www.malba.org.ar/publicacion-agitese-antes-de-usar/
- Colectivo Miradas Críticas del territorio desde el feminismo. (2017). *Mapeando el Cuerpo-territorio: Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios*.
- Collins, P. (1990). *Black feminist thought: knowledge, consciousness and the politics of empowerment*. Routledge.
- Diagramas situacionales. (2019). Iconocasistas. <https://iconocasistas.net/decolonizar-deconstruir-decodificar-2019/> [Consultado: 16/04/2021].

- Drucker, J. (2014). *Graphesis, Visual Forms of Knowledge Production*. Harvard University Press.
- Flecha, X. (2019). La corpocartografía como instrumento de análisis del paisaje invisible o invisibilizado de la migración interna de pueblos originarios. En *Memorias, II Taller internacional de creación cartográfica*. Grupo de Investigación Espacio, Tecnología y Participación -ESTEPA-.
- Jara, B. y Azúa, B. (2017). Utopía del paisaje en Chile. *Revista de Filosofía*, (27), 85-110. <http://ediciones.ucsh.cl/ojs/index.php/hirf/article/view/493>
- Kinky, K. (Directora). (2014). *Anarcha, Lucy, Betsey y otras chicas del montón* [Cortometraje]. Anarcha Gland Producciones.
- Lois, C. (2010). Paisajes Toponímicos. La potencia visual de los topónimos y el imaginario geográfico sobre la Patagonia en la segunda mitad del siglo XIX. En *Mapas de la mitad del mundo* (pp. 317-342). Centro de Estudios Geográficos, Universidade de Lisboa. <https://academia.edu/resource/work/5948205>
- Morón, K. (2019). No te pases de la raya: antropofagia cartográfica. *Revista Geo Pantanal UFMS/AGB Corumbá/MS*, 71-81. <https://periodicos.ufms.br/index.php/revgeo/issue/view/555>
- Morón, K. (2020). *Sangro, Sistemas Visuales Afectivos*. [Memoria para optar a Magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos]. Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile.
- Reich, W. (1962). *La función del orgasmo*. Paidós.
- Ribeiro, D. (2018). Breves reflexiones sobre *Lugar de Enunciación*. *Relaciones Internacionales*, (39), 13-18. <https://doi.org/10.15366/relacionesinternacionales2018.39.001>
- Rodrigañez, C. (2009). *Pariremos con placer*. Ediciones Crimentales.
- Rolnik, S. (2021). *Cartografía sentimental*. http://www.medicinayarte.com/libros-digitales/oficina/biblioteca/cartografia_sentimental.html
- Vásquez Santibáñez, M. B. y Carrasco Gutiérrez, A. M. (2017). Significados y prácticas culturales de la menstruación en mujeres aymara del norte de Chile: Un aporte desde el género a los estudios antropológicos de la sangre menstrual. *Chungará* (Arica), 49(1), 99-108. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562016005000036>
- Walsh, C. (2005). (Re) *Pensamiento Crítico* y (De) *Colonialidad en Pensamiento Crítico* y *Matriz (De)colonial*. *Reflexiones latinoamericanas*. Ediciones Abya-yala.
- Walsh, C. (2018). Sobre el género y su modo-muy-otro. *Cadernos de estudos culturais, Campo Grande*, 2, 25-42.
- Washington, H. (2006). *Medical Apartheid: The Dark History of Medical Experimentation on Black Americans from Colonial Times to the Present*. Doubleday.

Zaragocin, S. (2019). La geopolítica del útero: hacia una geopolítica feminista decolonial en espacios de muerte lenta. En D. Cruz y M. B. Jiménez, Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo (coords.), *Cuerpos, Territorios y Feminismos: Compilación latinoamericana de teorías, metodologías y prácticas políticas*. Bajo Tierra Ediciones, CLACSO. https://www.academia.edu/42318452/Cuerpos_Territorios_y_Feminismos_Compilaci%C3%B3n_latinoamericana_de_teor%C3%ADas_metodolog%C3%ADas_y_pr%C3%A1cticas_pol%C3%ADticas

Estampa y regímenes escópicos: funciones
religiosas y usos populares de la imagen
impresa en el Sur de América

Xilografía, ¿medio popular? Cualidades materiales y técnicas y usos de la stampa xilográfica en los pliegos de la *Lira* y otros periódicos populares del siglo XIX chileno

María José Delpiano K.

No cabe duda que las imágenes que circularon durante el siglo XIX en los papeles denominados *Lira Popular* se han convertido hoy en una suerte de figuras icónicas de lo que en Chile comúnmente se conoce como cultura popular. La cualidad pregnante de estas estampas y su difusión por radios ampliados de consumidores facilitaron que, con el tiempo, estas resultaran familiares y reconocibles para una gran cantidad de personas. Pero este reconocimiento “popular” de los grabados en madera no siempre estuvo aparejado a una comprensión de la procedencia de dichas estampas y de las tramas culturales, materiales y técnicas que hicieron factible su emergencia y proliferación durante la segunda mitad del XIX.

La identificación irrestricta de este tipo de grabados con las formas que adoptaría la cultura popular redujo, pensamos, estas xilografías a un estereotipo, desactivando el potencial crítico que ostentaron en la época de su producción y circulación en los efímeros papeles periódicos destinados a las capas más humildes de la sociedad chilena. En este sentido, el presente ensayo se sitúa desde un punto de vista inexplorado en relación con estas imágenes, postulando que el estudio de la xilografía desde una perspectiva medial por sobre una iconográfica puede recobrar, en parte, el carácter desafiante y las impugnaciones que los usos populares de la imagen al interior de la cultura gráfica republicana representaron para los órdenes visuales hegemónicos.

De tal manera, dispondremos los antecedentes y argumentos con el fin de contestar a la pregunta que guía el presente escrito, esto es, ¿puede considerarse a la xilografía como un medio de la imagen inscrita de carácter popular?, y, de ser así, ¿bajo qué condiciones y parámetros enunciativos sería pertinente establecer esa identificación? Para ello, abordaremos brevemente el concepto de medio de la imagen inscrita y específicamente, observaremos las cualidades materiales y técnicas de

la xilografía. Esto nos permitirá analizar los trasfondos históricos, culturales e ideológicos bajo los cuales se efectuó la irrestricta vinculación de la xilografía con la noción de lo popular. Luego, el texto se dispone a estudiar el caso puntual de la *Lira Popular*, realizando una breve introducción a este medular artefacto de la cultura impresa del XIX chileno. Se genera, así, un marco comprensivo para pensar, por medio del análisis de imágenes puntuales, de qué modo se efectuó la apropiación del grabado en madera o de entalladura para su uso en la ilustración de papeles populares en Chile. En este punto, y con el objeto de expandir las discusiones a otros impresos menos atendidos por los estudios sobre cultura e imagen popular en el territorio local, el texto también recoge estampas xilográficas aparecidas en otras publicaciones de la misma época como *El Aji*, *El Ferrocarrilito*, *La Mosca*, *La Tarasca* y *El Gallito*. Se ofrece, de esta manera, una constelación más amplia de casos de estudio que permite comprender con mayor sustento el desacato que los usos populares del medio xilográfico implicaron para los órdenes visuales y culturales hegemónicos en la época republicana.

De tal manera, a partir de la pregunta por la adecuación de la noción de lo popular al medio xilográfico aplicado a la imprenta y del estudio de estos casos intentamos abrir una reflexión sobre el concepto mismo de lo popular, reponiendo históricamente la carga política y crítica que este encarnó en el período estudiado, al calor de una cultura gráfica en expansión.

Cualidades materiales y técnicas de la estampa xilográfica. Trasfondos históricos, culturales e ideológicos para su caracterización como medio de la imagen popular

Antes de introducirnos en los rasgos mediales de la xilografía, debemos atender brevemente al concepto de medio de la imagen. Este ha sido abordado de forma consistente por el antropólogo de la imagen Hans Belting, quien, entre otras cosas, propondrá situar en el centro de la discusión la noción de cuerpo. Con esta reorientación del término “medio”, el filósofo sostendrá la necesidad de superar la dualidad entre contenido (idea) y materia, significante y significado, que comúnmente estuvo asociada al término, incluyendo lo barajado pioneramente por la teoría de Mac Luhan y sus seguidores. Bajo este horizonte, Belting define primariamente al medio como cuerpo actuante que participa en la construc-

ción de la imagen, aquello donde la imagen “encarna”, por lo tanto, no se puede separar contenido de su soporte o, mejor dicho, de la dimensión material donde ocurre su inscripción. La noción de corporalidad asociada al medio, se refiere a que gracias a este la imagen aparece en el espacio físico y social o, en otras palabras, gracias a este (al medio entendido como cuerpo) la imagen resulta perceptible. Los medios serían, para Belting, clases de cuerpo para la imagen (2007).

Ahora bien, en el presente texto nos cifraremos en un tipo de imagen particular, la que William T. Mitchell (2011) ha denominado como imagen gráfica o aquella que ha sido exteriorizada e inscrita de forma duradera o permanente en una superficie o soporte material. Por su parte, Dittborn y Risco (2020) han preferido referirse a esta como “imagen inscrita” para diferenciarla de un tipo de imagen artística específica que refiere a los procesos de la impresión y el dibujo. A partir de este necesario ajuste, las autoras chilenas se han propuesto pensar la imagen inscrita desde su dimensión medial, postulando que para observarla es preciso efectuar una distinción con aquellos elementos o niveles no mediales de la imagen; estos serían lo referencial, lo iconográfico, lo retórico, lo compositivo y formal. En contraste, aquellos niveles que “con mayor intensidad ponen de manifiesto su condición medial” serían lo corporal, lo material, lo técnico, lo operativo y lo cultural (Dittborn y Risco, 2020).

En el caso puntual de este escrito, nos cifraremos en tres de los elementos de la dimensión medial de la imagen inscrita señalados por Dittborn y Risco, los que, pensamos, resultan medulares para reflexionar sobre el estatuto popular del medio xilográfico. Primero, el nivel material, que apunta tanto a los soportes como a otros insumos a través de los cuales es posible incorporar elementos gráficos y cromáticos a la imagen. Segundo, lo técnico, que tiene que ver con las herramientas y dispositivos utilizados para aplicar y manipular los recursos materiales. Y tercero, los elementos culturales, es decir, los usos y funciones sociales y culturales del medio, cuestiones que analizaremos hacia el final de este ensayo.

Reflexionaremos, en adelante, sobre lo material y lo técnico en el medio xilográfico intentando pensar por qué las y los investigadores se han visto tentados a vincular de forma casi irrestricta al grabado en madera a la fibra o entalladura con la noción de lo popular. Para comenzar, habría que decir que este procedimiento requiere de un taco de madera el cual se incide tradicionalmente con una gubia. Aplicado a la imprenta, fue el recurso que mejor compatibilizó con la caja tipográfica puesto que, al ser un grabado en relieve, actuaba como un caracter tipográfico más.

Esto permitía imprimir texto e imagen en una sola entintada, ahorrando tiempos y costos de factura. Pero ¿por qué estos elementos materiales y técnicos distintivos de la xilografía podrían considerarse populares en sí mismos, incluso más allá de su aplicación en el aparato impresor?

Pensamos que una posible respuesta tiene que ver con la accesibilidad a los materiales y herramientas necesarios para producir una xilografía, gracias a su bajo coste un número más amplio de personas estaría en condiciones, potencialmente, de practicarla. Esto, sabemos, podría no considerarse una característica del material en sí, sino de los procesos económicos y culturales que definieron las estrategias para su comercialización. No obstante, destacamos al respecto la adaptabilidad y plasticidad del medio en lo referido a tres cuestiones medulares de los materiales y técnicas que le son distintivos. Por un lado, la madera del taco puede tener distintos orígenes y, más aún, ser de muy diversa nobleza. Segundo, las incisiones pueden efectuarse con gubias de eximia calidad o con un cuchillo suficientemente afilado. Tercero, no siempre precisa de una prensa para la estampación de la imagen a un soporte papel (u otro), sino de cualquier aparato, incluso manual como una cuchara de palo, con el cual se ejerza presión sobre el soporte ubicado encima de la matriz incidida y entintada, y que permita la transferencia de la imagen.

Todo lo anterior implica que el medio xilográfico puede aclimatarse a distintas condiciones materiales y técnicas, desde las más refinadas a las más rudimentarias. Y es aquí donde, quizás, nos acercamos a hallar una respuesta a la vinculación comúnmente establecida entre xilografía y lo popular en la cultura gráfica, que fue, podríamos decir, el resultado de una imbricación entre cuestiones de orden cultural y técnico en un momento histórico puntual. Si bien una forma de incluir ilustraciones en impresos de todo tipo para hacerlos más llamativos fue mediante este proceso, pudiendo adaptarse a distintos condicionamientos productivos, por otra parte, sus limitaciones técnicas y, por ende, visuales —que ya pasaremos a revisar— fueron relegando cada vez más su uso a publicaciones menos refinadas y más rústicas en el transcurso del XIX.

En general, la incipiente industria impresora en Europa se afaná tanto en alcanzar la verosimilitud en la representación gráfica como en sostener la calidad de la stampa en su proceso de reproducción. Por ello, el grabado a contrahilo tuvo tanto éxito, porque gracias a su grado de elaboración en términos de aparato impresor conseguía mayor fidelidad respecto del modelo. Esto se perpetuó incluso en momentos en que era factible la reproducción de fotografías en la prensa y revistas, sin

embargo, el resultado tosco de las primeras fotos impresas no satisfizo al exigente público habituado al refinamiento de las estampas de línea. En este sentido, el procedimiento del grabado a contrahílo aseguraba una calidad eximia de la imagen: nitidez, claridad y esplendor. La xilografía, en cambio, no podía ofrecer imágenes fidedignas, como lo entendía el paradigma cartesiano y racional iluminista, puesto que resultaba muy difícil incorporar el espacio a la representación, suavizar las líneas y, especialmente, efectuar modulaciones tonales y proyección de sombras para generar la impresión de tridimensionalidad y volumen. Al respecto, Portús y Vega aclaran:

Las estampas que resultan de este tipo de grabado se caracterizan porque lo representado queda netamente delimitado, hay una gran simplicidad lineal y carece de modulación tonal (...); al no poder crear las sombras con el entrecruzamiento de líneas el modelado de las figuras se obtiene a través de la aproximación o alejamiento de líneas paralelas. (...) Por lo común, no existen tonos intermedios entre el color de la tinta y el del soporte. (1998, pp. 27-28)

Esta limitación técnica de la xilografía, gatillada por la resistencia que impone el material, se observa de forma puntual en la tarea de incidir el taco para generar líneas entrecruzadas que permitan achurar y formar los matices. La madera cortada a la fibra es muy proclive a su astillamiento o al levantamiento de las fibras; este esquiramiento de la matriz genera “blancos” (huecos), ahí donde se supone debiese haber material y, por ende, tinta. De este modo,

la consecuencia inmediata en el arte del grabado fue la necesidad de una técnica con mayor ductibilidad que diera soluciones a los problemas de representación del volumen y configuración de un espacio de carácter pictórico. El grabado en relieve no pudo adaptarse por razones técnicas a estas exigencias. (Portús y Vega, 1998, p. 32)

Además de esta incompetencia del medio para los anhelos visivos del aparato impresor durante el XIX, se sumó otra variable: la perdurabilidad de la matriz. Si bien, en promedio, esta no era deficiente, dependía, en gran medida de la dureza del taco y, por ende, de la categoría del material. No obstante, igualmente la madera no aguantaba tiradas como las pretendidas por el sistema en los tránsitos hacia su masificación, es

decir, de cientos de miles de ejemplares, sin dañar la calidad de la imagen impresa o que la matriz sucumbiera a la presión continua de la prensa.

Así, el medio xilográfico perdió vigencia en los parques impresores en igual proporción que se efectuaban los avances técnicos para acercarse a la ecuación perfecta en la factura y multiplicación de las imágenes gráficas asociadas a la prensa: verosimilitud, buena calidad, producción de forma expedita y a bajo coste, ediciones y tirajes (proto)masivos y perdurabilidad de la matriz. De tal forma, la incapacidad del medio xilográfico para adaptarse técnicamente a las nuevas demandas de la prensa y el mundo editorial lo fue relegando a las publicaciones más “populares”. Con esto, nos referimos a los productos más modestos y sin grandes pretensiones, generalmente consumidos por las clases subalternas que, si bien se veían seducidos por los componentes iconográficos, no proyectaban sobre ellos las expectativas visuales que dominaban la mirada burguesa.

Recogiendo lo dicho hasta acá, la xilografía no era competente para la inscripción de un tipo de imagen que comenzó a erigirse como la dominante, ideada bajo un gusto específico que se convirtió en hegemónico y que, en su momento, las élites demandaron y consumieron en la forma de un distintivo de clase: la fina estampa —ya fuera grabado en madera a contrahílo como litografía industrial—, de gran esplendor visual y virtuosismo. El carácter más sintético y parco de la xilografía fue contraproducente al momento de cubrir los anhelos de este gusto ilustrado y burgués. Por ello, al ser refractaria a las lógicas visivas del grabado a contrahílo y la litografía industrial, se consideró de una cualidad y calidad rudimentaria y tosca en relación con el grado de elaboración que comenzó a exigir el aparato impresor en el primer tercio del XIX. Pero la verdad es que, más allá de lo que ocurrió puntualmente en el régimen impresor, para la mirada dominante todo aquello que no entrara en el estrecho encuadre de la idea de mimesis erigida a partir de la pintura moderna era considerado primitivo, premoderno, incivilizado y/o popular, es decir, inferior.

Sobre esto último, se advierte cómo las cualidades materiales y técnicas del medio entraron en contacto con lógicas y presunciones culturales e ideológicas que relegaron a la xilografía a una categoría y usos eminentemente populares, esto es, a la producción de impresos de modesta factura técnica y material, elaborados usualmente por sujetos subalternos para ser consumidos por un público de similar condición social. En otras palabras, la estampa de menor calidad, debido a la resistencia que presentaba el material a ser técnicamente facturado de manera perita y

acorde a los estándares de la proto-industria impresora, quedó destinado irremediablemente a un público considerado igualmente menos digno: el pueblo.

Lo que vemos en el caso de la xilografía es una vinculación entre lo material y técnico de la dimensión medial de la imagen con un componente cultural e ideológico, que proyectó y cargó sobre él un juicio moral, similar al que se dispensaba sobre los sujetos subalternos y el mundo popular en general. El medio no sólo era menos fino técnicamente hablando, sino que en su versión más rudimentaria fue calificado de inconveniente e incluso malicioso. Según Portús y Vega, la xilografía se destinó, entonces, a producciones realmente populares, consideradas carentes de calidad artística, “hecho que motivaría en época ilustrada su prohibición cuando el producto era de ínfima calidad” (1998, p. 33). A similar cuestión apunta Plá Vivas: “no resulta extraño que, aún a finales del XIX, Pedro Madrazo descalificara los grabados de baja calidad técnica por sus connotaciones de artesanía (...) encaminada a fines prosaicos” (2010, p. 108).

Según ha constatado Plá Vivas, desde el mismo momento en que la imagen se insertó como un producto estable de los impresos periódicos en Europa, incluso en aquellas publicaciones cuyos destinatarios eran precisamente las capas medias y bajas, como fue *Le Magasin Pittoresque* (1832) en Francia, los tratos industriales asociados a la ilustración de prensa fueron insuflados de una dimensión ética clara. Un trato competente, es decir, un manejo técnico perito en las prácticas productivas de componentes visuales tenía un impacto beneficioso y auspicioso entre el público, incluso aunque este no fuera suficientemente educado. Caso contrario era lo que ocurría con la imagen técnicamente deficiente, la cual, a juicio de editores y dueños de periódicos, atrofiaba las facultades sensibles e intelectuales de quienes se veían expuestos a ella. Así,

Magasin Pittoresque de 1834 (...) consideraba imprescindible para la educación ética de los individuos a través de su sensibilización estética que los grabados mostraran una factura técnicamente compleja y un estilo elegante. Viceversa, a las estampas toscas se las acusaba de embrutecer al pueblo por sus deficiencias de forma. (Plá Vivas, 2010, p. 108)

Retomando, las propiedades técnicas y materiales del medio xilográfico, que producían como resultado imágenes con casi nula perspectiva, de una capacidad descriptiva limitada, carentes de escorzos y sombreado

y, por ende, toscas, rudimentarias y simples, fueron emparentadas a la cultura popular, la cual para los grupos hegemónicos encarnaba similares características. De este modo, se produjo una identificación entre los rasgos mediales de la xilografía y los de la cultura popular, por lo que, este medio se consideró el más elocuente y apropiado para formalizar una estética de lo popular.

Pese a lo que hemos señalado hasta acá, también resulta importante advertir y recalcar que esta correlación entre xilografía y cultura popular se configuró debido al uso que ciertos sectores subalternos hicieron del medio al calor de la cultura impresa decimonónica, tanto en Europa como en América Latina. Por ello, no desconocemos que la caracterización de la xilografía como eminentemente popular no haya tenido algún sustento desde esta perspectiva, más bien queremos mostrar el sustrato ideológico que provocó su reiteración incesante y la asunción reduccionista de dicha relación como irrestricta, todo lo cual devino una estereotipación del medio.

Como hemos advertido, debido a la maleabilidad que ofrecía, facultando la elaboración de imágenes de forma fácil y poco costosa, la xilografía fue utilizada por los grupos subalternos para la ilustración de publicaciones en los procesos de apropiación que estos segmentos sociales hicieron de la cultura letrada. Consideramos que, al menos en América Latina, la imagen gráfica se constituyó como un vehículo angular para consumir dicha apropiación, tanto así que, sin ella hubiese sido muy difícil que los segmentos populares urbanos ingresasen al orden de lo escrito. Tomando el caso de la *Lira Popular* en Chile, advertiremos que el grabado actuó como una suerte de trampolín en el tránsito de lo oral a lo escrito. En ese sentido, la imagen impresa se convirtió en una necesidad para vehiculizar la participación de lo subalterno en el régimen cultural hegemónico, con todos los impactos, de uno y otro lado, que esto pudiera suscitar.

***Lira Popular*: punto nodal en la visualización y representación de lo subalterno en el siglo XIX**

Podemos señalar que en Chile los pliegos de cordel, específicamente los papeles aglutinados bajo la denominación *Lira Popular*, incluyeron xilografías que reunieron similares características técnicas y materiales a las descritas acá y fueron ejecutadas por sujetos que realizaron una sus-

tanciosa apropiación del medio. Habilitaron una factura a bajo costo de componentes visuales para los impresos, lo que les permitió expandir la venta y el consumo del producto, contemplando una recepción no sólo de las capas populares urbanas, sino puntualmente de un público analfabeto, hasta el momento mayoritario y excluido de los órdenes culturales republicanos.

No cabe duda que al nombrar lo popular en el contexto de la cultura impresa (o en la cultura a secas) decimonónica chilena la *Lira* es lo primero que salta a la vista. Aquello tampoco es gratuito. Se trata de un artefacto ineludible y, debido a su excepcionalidad, resulta angular en la observación de la emergencia de lo popular urbano en el régimen cultural republicano y, especialmente, la infiltración y, por tanto, visibilización inaugural de lo popular en el terreno de la cultura letrada. A causa de su carácter emblemático, gatillada por el tenor, la riqueza y complejidad imbricada en su configuración, sus usos, formas de circulación y consumo e impactos culturales, este producto ha concitado el interés de numerosos investigadores de diversos ámbitos: de la literatura (Orellana, 2005), la historia (Palma, 2006), los medios de comunicación (Sunkel, 1985), los estudios culturales (Cornejo, 2016, 2019; Subercaseaux, 2000 [1993]), la estética (Rodríguez-Plaza, 2002), el diseño gráfico (Malacchini, 2015), por poner sólo algunos ejemplos. De esta forma, la *Lira* ha adquirido un lugar preponderante en los relatos sobre gráfica y poesía popular en Chile, lo que ha tendido a desplazar, sin embargo, a otros objetos emparentados y que consideramos igualmente interesantes.

Insistimos en que nos parece que este nutrido despliegue intelectual no ha sido gratuito, por el contrario, ha hecho absoluta justicia a la cualidad y talante del impreso en cuestión. No obstante, quisimos hacer el gesto de relativizar las jerarquías discursivas y postular la incorporación de otros casos en una relación de horizontalidad. De este modo, no podemos obviar el lugar gravitante que tiene esta publicación para el tema acá tratado, pero al mismo tiempo, nos proponemos reposicionarla y ubicarla en un diagrama visual y epocal más amplio, integrándola a un conjunto surtido de artefactos con los cuales mantuvo y mantiene ciertos parentescos, especialmente en relación con la imagen grabada. Partiremos revisando la emblemática publicación para luego desplazar la mirada y el interés hacia los papeles más desconocidos.

Lo primero que debiésemos consignar sobre los impresos reunidos bajo el término común *Lira Popular* por el poeta Juan Bautista Peralta, tiene que ver precisamente con su denominación. En ella ha quedado

inscrita la intención de pertenencia e identificación con los sectores subalternos de la sociedad urbana chilena de la segunda parte del siglo. Una suerte de gesto autorreflexivo sobre la condición subalterna del artefacto, sus productores y destinatarios ideales, que se expresa con intencionalidad aglutinante. Ahora bien, sobre este asunto, es importante aclarar que, en el transcurso del XIX, se editaron numerosas publicaciones periódicas en Chile, que utilizaron convenientemente el término popular en sus títulos. No hay que dejarse engañar, leyendo los prospectos de varios de estos productos de prensa se advierte que en su mayoría fueron proyectos ideados por miembros de las élites, los cuales, apropiándose del término, facturaban estos pliegos para consumo de trabajadores urbanos alfabetizados. Las líneas editoriales respondían a un pensamiento conservador y moralista, participando del discurso sobre la necesidad y aplicación de una educación disciplinante para revertir la barbarie de los sujetos precarizados.

Por otra parte, existió un conjunto de impresos ideados por intelectuales de izquierda y/o por trabajadores del mundo urbano, artesanos y protoindustriales, que en una temprana elaboración de una conciencia de clase y atravesados por procesos de asimilación de los presupuestos civilizatorios, difundían la ideología racionalizadora según la cual la educación y la instrucción eran los medios para superar la decadencia del pueblo. Se intentaba, además, concientizar políticamente a los sectores más desprotegidos y hacerlos partícipes de sus demandas sociales. Claramente, esta es una simplificación grosera que suprime los matices que pueden observarse en cada publicación respecto del modelo acá descrito. Sin embargo, atiende más o menos al tipo de impreso que Sunkel (1985) clasificó dentro de lo que denominó la matriz racional-iluminista.

A estas dos orientaciones editoriales paradigmáticas que elaboraron contenidos para públicos “populares” —la conservadora y la racional iluminista—, se suma el inédito caso de la *Lira Popular*. En la generación de estos papeles y en su desarrollo sostenido en el tiempo tuvieron presencia y participación en tanto productores como consumidores aquellos sujetos en tránsito entre lo rural y lo urbano, entre el oficio o la venta ambulante y la proletarización en la creciente industria local, entre los órdenes culturales de lo oral (tradición) y los de lo escrito (moderno). Si bien la *Lira* fue un soporte principalmente para la difusión de la poesía popular, la inclusión de grabados en la cabecera de los pliegos lo configuró como un artefacto más complejo y con una función social que iba más allá de la meramente informativa o de entretenimiento. En buena medida, estos im-

presos tuvieron como destinatarios a sujetos de los estratos sociales más precarizados, aunque claramente también fueron demandados y leídos por un público mucho más diverso. Pero la integración casi militante de los componentes visuales, que esquivaba los estándares protoindustriales de calidad, que no tenía reparos en reimprimir interminablemente muchas de ellas, que prefería incluir de todos modos una estampa aunque esta estuviera evidentemente dissociada del texto y que se las ingenió para incluir, pioneramente, reproducciones fotográficas, todos estos elementos son indicadores, a nuestro juicio, de la intención de sus productores de llegar a un público iletrado o paupérrimamente alfabetizado.

Además de servir como gancho comercial para seducir a los potenciales compradores, la imagen habría sido utilizada primordialmente como sistema nemotécnico. Así, el “canillita”, o muchacho suplementero que vendía los pliegos en la vía pública, solía recitar a viva voz algunos de los poemas, de manera que la población analfabeta o semi analfabeta pudiera acceder al contenido del impreso ocupando la imagen para retener lo que allí se “cantaba”. El elemento iconográfico ayudaba, así, a recordar lo que se había escuchado para reproducirlo posteriormente. Según Malacchini, “se especula que la *Lira Popular* era comprada por gente que sabía leer para luego ser leída en voz alta a sus familiares o a gente vecina” (2015, p. 71). Sobre esto mismo, Cornejo señala que existían mediadores que acercaban las informaciones vertidas en los pliegos a los destinatarios iletrados,

los compositores de versos se las arreglaban para que algún intermediario se las leyese, o bien oían el contenido fundamental en el pregón de los suplementeros o podían, por último, quedar medianamente informados de lo más relevante en la conversación y el comentario con los otros hombres y mujeres que, como ellos, frecuentaban plazas y mercados. (2019, p. 136)

Por su parte, Bernardo Subercaseaux asegura que estos pliegos habrían circulado también en fondas, chinganas y cocinerías, sitios de reunión y esparcimiento del mundo popular, donde los papeles se colgaban en las paredes y sus versos eran recitados o cantados (2000, pp. 83-84).

En cualquier caso, insistimos, la mediación entre la recitación a viva voz y la escucha no hubiese sido fructífera sin el apoyo sustanciosos de los componentes visuales, recursos elementales en la *performance* de los pregones, canillitas e intermediarios varios. De igual manera, la letra

hecha imagen, gracias a su hiperbolización tipográfica, el aumento del tamaño de los titulares, el uso de fuentes llamativas, signos y arabescos, fungieron como un correlato visual al grabado y actuaban como factor transitivo entre este y el registro textual propiamente tal. El éxito de los papeles ilustrados y tipográficamente llamativos por sobre los meramente textuales lo demuestra: “durante muchos años los pliegos se vendían a sólo cinco centavos, y tenían más demanda aquellos compuestos con una tipografía de mayor tamaño y grandes exclamaciones en el título (...) y varias imágenes (Cornejo, 2019, p. 148).

Ahora bien, no ahondaremos aquí en asuntos que otros investigadores han trabajado con mucha mayor precisión y cuidado, especialmente los referidos a los aspectos literarios y los registros escriturales tramados en los pliegos. Sólo quisiéramos apuntar un par de cuestiones que consideramos ineludibles a la hora de pensar estas publicaciones, para así ofrecer un marco necesario que contextualice el abordaje medial de los grabados que circularon entre sus páginas.

Inicialmente, habría que señalar que, aunque los primeros *puetas* desarrollaron en sus versos temas tradicionales de la poesía campesina en la forma de cantos a “lo humano” y “lo divino” (cuya raigambre se encontraba en la oralidad), el nuevo escenario urbano impuso un desafío y transformación en relación con los tópicos abordados. Aquí, los *puetas* se inclinarán por representar experiencias o los pormenores de la vida en la ciudad, desde crónicas donde se debatía lo doméstico y lo menudo hasta los eventos noticiosos del día a día, dando un tinte más periodístico a sus versos. Marcela Orellana comenta al respecto: “el poeta va cambiando su discurso poético a medida que se va insertando en la ciudad y sus ritmos, en el modernismo de la prensa, y cómo va cambiando él mismo su percepción acerca de su nuevo entorno” (2005, p. 14). En ese sentido en estos pliegos es posible advertir, como lo denominó Storey, un “tráfico cultural” (2002):

la lira popular es un discurso que va (...) de la poesía oral tradicional, con sus temáticas y sus reglas de composición propias, a una poesía popular urbana, escrita con argumentos propios de ese entorno. El resultado de este recorrido es una poesía compleja, caracterizada por un discurso híbrido entre oralidad y escritura. (Orellana, 2005, p. 36)

Lo cotidiano y, particularmente, los temas de actualidad, concitan cada vez más la atención de los medios impresos, tanto reporteros y cro-

nistas como escritores y poetas de distinta proveniencia cifran su mirada y escritura en los pormenores de la existencia menuda y prosaica. Siguiendo esta tendencia, en los impresos acá referidos “los versos reconstruían un paisaje reconocible por los contemporáneos” (Cornejo, 2019, p. 132). Ese reconocimiento pasaba en gran parte por el tratamiento que se le propinó a los temas, acontecimientos y personajes que eran versados y descritos en las décimas.

Primero, la palabra hablada transcrita y modulada a la fija fue adaptándose al léxico y las expresiones populares ya no del mundo campesino, como ocurría en sus inicios, sino del espacio ciudadano. En efecto, al decir de Cornejo, en los versos de la *Lira* fraguará un lenguaje de inventiva popular, marcadamente de clase, pero utilizado transversalmente por sujetos de todos los estratos (2019, p. 132). Manteniendo una forma poética primordialmente tradicional, los autores van acomodando en sus escritos las transformaciones que experimenta el lenguaje, en el uso corriente pero plenamente vital, agudo y sagaz que le propinan hombres y mujeres de los segmentos subalternos. Así,

el conjunto de los pliegos recoge una porción sustantiva de las expresiones corrientes en la época, al igual que modismos y designaciones para personajes o situaciones cotidianas que describen la vida social de la cual participaban los *puetas* y los receptores de los pliegos. (Cornejo, 2019, p. 132).

En estos productos anómalos de la cultura gráfica comienzan a fisurarse los regímenes discursivos dominantes y a infiltrarse lo ladino, esas “pequeñas infracciones de la vida cotidiana”, al decir de Rivera (1985), que exhiben aquello que la letra no ha podido vencer ni reformar.

En segundo lugar, el tratamiento del verso, al atender a temas de actualidad, con interés noticioso, comienza a hibridarse con el lenguaje y los modos de la prensa “seria”. Los temas de mayor interés fueron los referidos a los enfrentamientos bélicos y a las disputas internacionales en el terreno político. Pero, sin duda, lo más consumido por el público fueron los denominados “hechos de sangre”, también las escenas de patíbulo y los mal llamados “crímenes pasionales”. En este sentido, la *Lira Popular* tendrá un marcado carácter sensacionalista y, en diálogo con la matriz “simbólica-dramática” descrita por Sunkel, apelará a lo emotivo, a lo exclamativo y cautivante, utilizando la hipérbole y redirigiendo la información para resaltar los aspectos patéticos y succulentos de los hechos

que narraba. En la *Lira* se observa un desacato a los órdenes hegemónicos, entre sus páginas y números se ve aflorar lo negado y reprimido: “el suicidio, el asesinato, el incesto, el engaño, las penas de amor, las relaciones homosexuales (...) y hasta la pedofilia van conformando golpes que extraen de los espectadores sus propios miedos y deleites con respecto a unas sensibilidades que desmarcan las habituales reprobaciones culturalistas, que suelen caer sobre estos hechos” (Rodríguez-Plaza, 2002, p. 93). Se trata de una plebeyización bastante corrosiva, creemos, de los códigos simbólicos dominantes en el Chile republicano.

El registro sensacionalista salpicaba con su mal gusto grotesco y desinhibido la página pulcra a la que aspiraba el canon letrado y el periodismo serio y respetable. En estos “versos de sensación” (Cornejo, 2019, p. 134), se producía un inédito maridaje entre los nuevos códigos y lenguajes de la prensa moderna, que intentaban fijar los devenires de la actualidad, y un tratamiento estético que se disponía a explorar las respuestas afectivas rebasadas, lo irracional, las conductas del cuerpo desreguladas, el margen de la norma social, y que encontraba un eco profundo en las trazas de una cultura popular urbana que resistía el influjo correctivo de la normatividad formalista de las élites. De esta manera, en los pliegos, no sólo la tradición poética se dejó permear por la novedad de la retórica periodística, sino que la noticia fue objeto de una “resemantización literaria”.

Antes de finalizar este preludeo a las imágenes que nos ha desviado levemente del trabajo y análisis medial de las estampas que veníamos efectuando, pero que consideramos necesario para situar debidamente los pliegos de la *Lira* en las discusiones y debates sobre lo popular y sopesar la gravitación de sus operaciones en el campo de la cultura impresa decimonónica, debiésemos consignar que estos artefactos fueron mucho más “modernos” que aquellas publicaciones que aspiraron a igualar a las revistas europeas misceláneas, de orientación ilustrada, en su búsqueda deliberada por difundir una cultura moderna y civilizada. Quizás “moderna” no es el epíteto que le hace más justicia a estos papeles populares, pero con esto queremos expresar que los productores de la *Lira* fueron profundamente lúcidos e intuitivos en la comprensión de los tránsitos que experimentaba la sociedad y la cultura chilena finisecular. Estos agentes, posiblemente por su posición y actividad mediadora, le tomaron el pulso a los nuevos tiempos. Su apertura y capacidad de procesar cursos textuales, discursivos, retóricos, visuales y, por otra parte, de pispar con perspicacia las lógicas del mercado de la prensa moderna, favoreció

la factura de un tipo de producto que respondió con efectividad a las demandas del público, entendiendo la centralidad que adquirirían elementos tanto de contenido como de forma: información de actualidad, registro sensacionalista e insistente inclusión de imágenes. Por ello, sus operaciones no fueron una mera respuesta ágil y aguda a su contexto, sino que, de manera no programática, formaron parte del incipiente proceso por el cual se fue articulando la doméstica cultura de masas.

Apropiaciones del medio xilográfico y la forma de lo popular al interior de la cultura gráfica: la *Lira*... y las otras

Al igual que ocurrió con los versos, los grabados incluidos en los pliegos de la *Lira* se caracterizaron por su enorme diversidad en términos de calidad y calidad técnica y estética. De tal forma, algunas imágenes lucen más esquemáticas y sintéticas, mientras que otras presentan un grado mayor de elaboración manual. Lo que queremos poner de relieve con esta distinción es que no es posible aludir a los grabados de la *Lira* de forma aglutinante y generalizadora, y aunque a primera vista pareciera que existió un estilo que las aunó, lo que no es del todo incorrecto puesto que las prácticas de apropiación, pirateo y copia en que incurrieron los artífices están comprobadas, de igual forma los resultados visuales de las piezas del repertorio son múltiples y diversos. No haremos una caracterización de la tipología de los grabados, ni un recorrido exhaustivo por ellos, sino que seleccionaremos, con algo de arbitrariedad y sin un afán de representatividad, algunas estampas insertas en los pliegos para ponerlas en diálogo con xilografías producidas, por la misma época, para otras publicaciones.

A diferencia de los versos, generalmente los grabados de la *Lira* fueron facturados por anónimos artífices, aunque también hubo reconocidos poetas que produjeron sus propias estampas. Si bien en algunos casos se ha identificado el uso de procedimientos del grabado en metal, sin duda la mayor parte del repertorio de imágenes manualmente elaboradas incluidas en los pliegos fueron ejecutadas mediante la xilografía. Habitualmente estos grabados ocupaban un generoso espacio en la diagramación de la hoja. Algunos de ellos fueron encargados y producidos especialmente para ilustrar textos específicos, pero otro conjunto importante de estampas se originó a partir de la reutilización y reciclaje incesante de los tacos incididos, por lo que su relación con los contenidos de los

versos fue a veces menos que tangencial y muchas veces secundaria. Este, en ocasiones, lejano parentesco entre componentes textuales y visuales, que demandaba atípicas habilidades en el terreno de la imaginación para adecuar imagen a verso y verso a imagen, se terminó convirtiendo, pensamos, en un rasgo característico de este artefacto.

De igual forma, en un mismo pliego podía imprimirse un sólo grabado o varios, lo cual, por un lado, acentuaba el carácter episódico o sumatorio de la imagen (donde el hecho se representaba de forma segmentada) —modalidad compositiva criticada por la mirada ilustrativizante y moderna que demandaba la unidad espacial y narrativa de toda representación— y, por otro, dejaba ver la incidencia de diversas manos o procedencias técnicas en la configuración visual del impreso. La yuxtaposición de estampas fue una práctica recurrente en las cabeceras de los pliegos, lo que se vio intensificado con el advenimiento del fotograbado. Así, no sólo confluían en la página diversos tratamientos manuales de la xilografía, sino medios de la imagen gráfica claramente disidentes.

Particularmente en los impresos tempranos, las formas y figuras de las imágenes fueron bastante esquemáticas y se limitaron a la monocromía y al alto contraste, esto, debido a las condiciones materiales y técnicas del medio que revisamos y describimos más arriba. Sin embargo, esa austeridad visual fue igualmente efectiva a la hora de seducir al público y en la tarea de hacer comprensible y accesible aquello que se leía/recitaba. De todas formas, se facturaron estampas donde los artífices mostraron un dominio del material y los recursos técnicos que decantó en imágenes de una riqueza visual excepcional.

Pese a que en ocasiones lo representado en los grabados era evidentemente ajeno al contexto chileno, en varios otros casos los objetos, figuras y las escenas que allí aparecían se referían al espacio local y específicamente al mundo popular (Figura 1). Pueden reconocerse suntuosos vasos de chicha, indumentarias que diferenciaban a sujetos populares de otros personajes del paisaje ciudadano como burgueses y policías, figuras tipológicas de cantores con guitarrón y criminales con corvo y cuchilla, usos, espacios y costumbres de los modos de vida “plebeyos”.

Figura 1



Daniel Meneses (poeta). *Ayes i lamentos...* Imprenta Moneda, Santiago, segunda mitad s. XIX. Fuente: Colección Alamiro de Ávila, Biblioteca Nacional de Chile.

En ese sentido, la *Lira* se sumó a la temprana aparición iconográfica de lo popular en los diagramas visuales del XIX, lo cual despuntó y se sistematizó en el sistema gráfico mucho antes que en otros regímenes visuales, como las bellas artes. De tal forma, los sujetos populares podían verse interpelados por las imágenes y versos de la *Lira*, puesto que allí se representaban hechos, objetos y personajes que los consumidores podían eventualmente distinguir e identificar como conocidos y familiares. Los feminicidios, los robos y hurtos, los sangrientos asesinatos, las trifulcas y los abusos de la policía, las arbitrariedades de la justicia que terminaban con inocentes frente al batallón de fusilamiento, la imaginería religiosa, las creencias en situaciones y seres supranaturales y otros asuntos de la existencia ordinaria y menuda de los sectores precarizados, fueron visualizados en grabados destinados al consumo de sus propios protagonistas, creadores y testigos.

Con esto, insistimos, no planteamos que los productores de la *Lira* tuviesen un deseo programático de reducir lo popular a estereotipos esencializantes, que ligaran irrestrictamente, por ejemplo, marginalidad con criminalidad. Más bien, pensamos, el interés estuvo en facturar un producto para el consumo y uso de los segmentos subalternos urbanos, de modo que una de las tácticas para gatillar la demanda habría sido generar un aire de familiaridad con lo representado. No obstante, esta familiaridad se asentaba en experiencias colectivas que le eran específicas como clase, nos referimos a las detonadas por la desigualdad, la segregación, la explotación y las condiciones de precariedad material en que estos grupos subalternos, trabajaban y vivían, producían y consumían.

Nos detendremos ahora precisamente en la imagen de un fusilamiento, la del reo José Agustín Espinosa (Figura 2). En este grabado episódico observamos que la ilustración se divide en dos, siguiendo el orden cronológico en que se desarrollaron los acontecimientos. Un poco a la manera del cómic, la sección de la izquierda representa el primer episodio, el de la ejecución y, a la derecha, acorde con las modalidades de lectoescritura occidental tradicional, el momento posterior al fusilamiento, el del entierro del cuerpo inerte. Si bien este tránsito cronológico está advertido a través de textos insertos en la propia imagen, igualmente la articulación entre las escenas y la comprensión de una distancia temporal en el mismo espacio compositivo, se elabora por medio de los elementos gráficos que proveen los rasgos materiales y técnicos de la xilografía. Por ejemplo, el alto contraste es utilizado para configurar una diferencia visual entre el texto de la izquierda — con letras negras y fondo blanco— y el de la derecha —a la inversa, con letras blancas y fondo negro—. Similar cuestión ocurre con el piso. La resistencia de la madera para generar formas más complejas, finas o detalladas, encuentra una solución ingeniosa en el cuadrículado intuitivo, pero preciso, de la izquierda, el cual impone una diferencia visual contundente con el de la derecha. En este, se elaboran formas simples, evitando las líneas cruzadas y aprovechando la fisonomía que dejan los surcos de cierto tipo de gubias y gesto aplicado en la incisión del taco para generar un diseño medianamente regular, que simule sintéticamente un adoquinado. Así, aunque ambos sectores, podríamos decir, el abaldosado y el empedrado, se sustentan visualmente en el alto contraste tonal blanco/negro, el conocimiento del medio xilográfico por parte del artífice subvierte las restricciones materiales y técnicas, saca lustre a las posibilidades del medio y logra producir una distinción gráfica contundente entre ambos “espacios” (distinción que debe desplazarse,

asimismo, hacia el factor temporal de la imagen). Es más, la jerarquía que presentan estos elementos del grabado, bajo la banda textual, los insufla de una autonomía visual, pudiendo resaltar y ser apreciados incluso en su cualidad de elementos gráficos por sí mismos.

Figura 2



José Hipólito Casas-Cordero (poeta). *Fusilamiento del reo José Agustín Espinosa*.
 Imprenta L.V. Caldera, Santiago, segunda mitad s. XIX. Fuente: Colección
 Alamiro de Ávila, Biblioteca Nacional de Chile.

Pero, sin duda, los detalles lineales son los que denotan la pericia de este grabador. Los precisos surcos de la madera conforman en el estampado blancas líneas de contorno que permiten distinguir, por ejemplo, la silueta de cada soldado del pelotón, de cada arma, pero simultáneamente, sostener la idea de conjunto. Las líneas diferencian, pero no segmentan, por lo cual el grupo sigue aglutinado de manera compacta en un bloque negro. Es decir, las líneas separan, porque individualizan, pero a la vez unen, gracias a la regularidad de su valor, al compás de su distancia y al ritmo de su repetición que reproduce casi serialmente las formas.

Cuestiones especialmente complejas en el nivel técnico de este medio son las que se aprecian en el segmento donde confluyen los cañones de las armas, el vaho de la pólvora y la figura del sujeto que da la orden de ejecución. Las correctas líneas no sólo contornean cada objeto, sino también las formas en un sentido más abstracto: lo anguloso y severo de los rifles versus lo torneado y orgánico de la humareda. De igual modo, es la condición diferenciadora de la línea la que regula la distinción entre los dos planos en que se desenvuelve la escena: un segundo plano donde se da la señal para el fusilamiento y el primer plano donde la orden es ejecutada. Es decir, el elemento gráfico elemental (la línea) es utilizado para articular los mecanismos visuales más complejos de la imagen: diferenciación de las formas, distinción de los planos y, consecuentemente, distinción temporal.

Un último punto a ponderar de este grabado, del cual podrían decirse tantas otras cosas, tiene que ver nuevamente con los contrastes blanco-negro característicos del medio xilográfico. Se trata de lo que ocurre en la escena a la derecha del encuadre. Nuevamente el cuerpo un tanto más orgánico del ejecutado se tensiona visualmente con la silueta rigurosa del ataúd, que parece en realidad un correcto ejercicio de dibujo técnico. No obstante, lo verdaderamente llamativo son los “negro sobre negro” que se producen en esta sección de la estampa. El ataúd de un sólido negro recortado sobre un fondo negro, el traje del ejecutado y de los soldados sobre un piso levemente texturado pero igualmente negro, nos hacen pensar que las supuestas limitaciones del material gatillan el uso de los insumos gráficos más allá de la mera atención a la representación iconográfica. Planteamos que se estimula aquí una mirada atenta a los aspectos formales, al tipo de recursos visuales provistos por el medio y a los modos en que estos son utilizados para componer la imagen. Lo que queremos decir, es que en el propio grabado están dispuestas las condiciones para la observación de las soluciones formales utilizadas en la representación de temas y motivos populares. Son estas formalizaciones las que, pensamos, llevan precisamente a ver y pensar la condición medial del grabado xilográfico.

Otro caso de xilografías incluidas en periódicos del XIX en Chile, donde es posible destacar el nivel de atención a lo formal que veíamos en el grabado anterior es una imagen incluida en el satírico *El Aji*. La primera aparición de este periódico se efectuó en 1889 bajo la dirección del tipógrafo Hipólito Olivares, quien, como muchos trabajadores de su rubro (gremio pionero en impulsar la organización obrera mutualis-

ta), adhirió a ideas políticas que exigían la participación de los sujetos populares en la arena política. Su proyecto editorial, entonces, se plegó a la causa de concientización del incipiente proletariado, que se forjaba un lugar en el debate público. Elaboró un discurso de denuncia y de reivindicación de clase, en sintonía con los postulados del Partido Democrático, uno de los primeros en buscar identificación con los sectores subalternos de la sociedad chilena republicana.

Figura 3

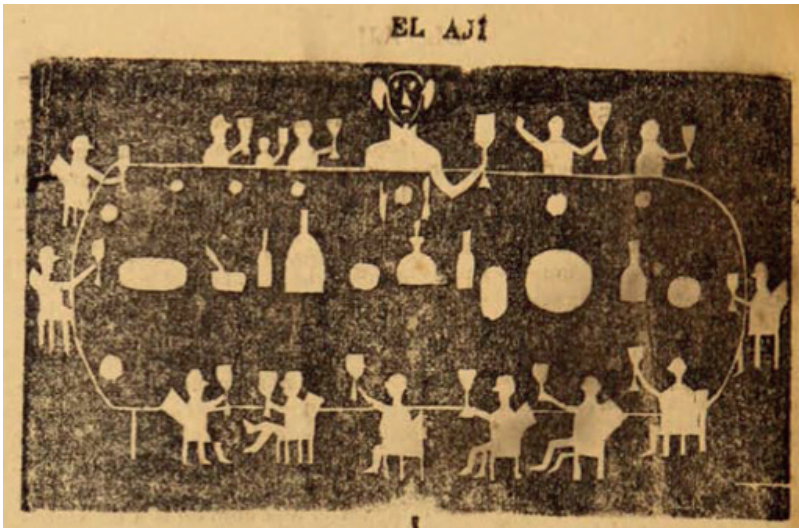


Autor n/i. En: *El Ají*. Santiago, 31 de marzo de 1890.
Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Chile.

Pese a que la fortaleza de *El Ají* recayó en sus contenidos textuales —utilizando, asimismo, el recurso de la décima, aunque de forma muy puntual en relación con la prominencia que tuvo en la *Lira*—, el impreso incluyó algunas esporádicas viñetas, elaboradas en el medio xilográfico (Figura 3). Fueron más bien rudimentarias en términos de elaboración manual y material, sin embargo, hubo casos excepcionales. Uno de ellos es el grabado que representa el banquete ofrecido por *El Ají* a los vendedores del periódico o suplementeros (Figura 4). En la imagen se advierte como elemento visual prominente un rectángulo sólido de color negro. Una sutil línea esboza otra forma rectangular pero ovalada en sus

extremos. Alrededor de esta, y en un delicado contrapunto, se inscriben algunas siluetas más gruesas, que traspasan, varias de ellas, la frontera que establece la fina traza. Evidentemente es la representación sintética de una mesa, en torno a la cual se reúnen los comensales a comer y beber. Observamos lo que parece ser el momento de un animado brindis, encabezado por la figura más significativa debido a su tamaño y los detalles del rostro, ubicada en el segmento superior, al centro. La mesa actúa como principio ordenador de la composición, los elementos se reparten, de ese modo, equilibrando los contrastes que producen las figuras blancas sobre el fondo negro. Desde una visión cenital, la frontalidad de la mesa es radical, no obstante, los objetos y figuras están representados siguiendo variados puntos de vista. Por ejemplo, “sobre” la mesa se ven siluetas que simulan botellas y jarras verticales, observadas desde una posición frontal, mientras que los círculos blancos (más grandes, más pequeños) pueden interpretarse como platos apreciados desde arriba. Podemos reconocer, además, variaciones a las siluetas reiteradas que matizan el esquematismo de la imagen y, aunque en función representativa, las figuras y objetos están, unos más que otros, alineados a la frontalidad de la superficie, remarcando así su condición de áreas planas y abstractas.

Figura 4



Autor n/i. En: *El Ají*. Santiago, 10 de abril de 1890.
Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Chile.

Es interesante notar que el tema de los suplementeros, como un motivo para aludir al propio sistema de la prensa, es utilizado en la factura de una estampa que, asimismo, pone a la vista los recursos visuales de los niveles material y técnico del propio medio donde esa imagen encarna. En ese sentido, al igual que observamos en la estampa de la *Lira*, los modos en que se formaliza lo representado y se utilizan los recursos distintivos del medio, terminan haciendo del medio un tema o problema de la imagen en sí mismo.

Ahora bien, otras piezas que componen esta exiguamente explorada constelación de xilografías aplicadas a la prensa chilena están repartidas en impresos de los que tenemos, por el momento, menos noticias, con excepción de *El Ferrocarrilito*. Sin embargo, no realizaremos descripciones tan detenidas sobre las iniciativas editoriales y nos abocaremos a decir que en estas publicaciones las imágenes tenían la función, al igual que los casos anteriores, de acompañar los contenidos textuales alusivos a tópicos y sucesos de los sectores más precarizados de la sociedad chilena.

Figuras 5 y 6



Portada de *El Duende*. San Carlos, año 1, N° 3, 1893. Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Chile; Portada de *La Mosca*. Iquique, 1 de junio de 1903. Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Chile.

Figura 7



Portada de *El Ferrocarrilito*. Valparaíso, 7 de diciembre de 1895.
Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Chile.

Los grabados aparecidos protagónicamente en las portadas de *El Duende* (Figura 5), *La Mosca* (Figura 6) y *El Ferrocarrilito* (Figura 7) nos disponen a sumarizar lo dicho hasta acá sobre los rasgos materiales y técnicos del medio xilográfico. Como puede notarse, estos sugerentes grabados obviaban las lógicas cartesianas de composición del espacio, así como la correcta aplicación de las proporciones, el modelado, el detallismo y cualquier intento de verismo. Se inclinaban, más bien, por constituir un imaginario de lo popular: seres inverosímiles como el pajarraco con cabeza humana y corona (*El Duende*), actividades prosaicas y cotidianas como tomar el transporte urbano (*El Ferrocarrilito*) o la denuncia de situaciones que afectaban a los sectores subalternos a causa de la negligencia o corrupción de la clase política (*La Mosca*). La consonancia de la imagen con la materialidad del medio, el aprovechamiento de las cualidades del taco de madera, sus vetas y texturas, para generar líneas gruesas, alto contraste, zonas sólidas de tinta y contornos bien marcados,

entre otras, fueron articulando una apariencia visual de las estampas que las emparentó estéticamente. Así, el grabado en la portada del satírico *El Gallito* (Figura 8) guarda cierta familiaridad formal con algunas figuras femeninas representadas en las hojas de la *Lira* (Figura 1). Esta clase de semejanza se llevó a un grado tal de extrapolación por parte de las miradas homogenizantes, que los rasgos visuales de este tipo de estampas xilográficas, en franco diálogo con las cualidades materiales y técnicas del medio, fueron asociadas irrestrictamente a una supuesta estética de lo popular.

Figura 8



Portada de *Gallito*. Santiago, 25 de noviembre de 1895.
Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Chile.

Figura 1. Detalle



Daniel Meneses (poeta). *Ayes i lamentos...* (detalle). Imprenta Moneda, Santiago, segunda mitad s. XIX. Fuente: Colección Alamiro de Ávila, Biblioteca Nacional de Chile.

Pese a su carácter rústico y “sencillo”, estos grabados en madera son, sin duda, los más sugestivos. Si bien estas estampas, como la mayoría de los impresos donde circulaban, estaban destinadas a un público menos erudito, le exigían a este un acercamiento más reflexivo y un esfuerzo interpretativo mayor. Primero, como hemos estado sugiriendo, fueron las más lejanas a la idea de mimesis tradicional, acudiendo a la síntesis de formas y figuras que en lugar de ocultar el medio —como hacía la pintura de caballete tradicional en el sistema de las bellas artes y el grabado en madera a contrahílo en la cultura impresa— lo exponían. Segundo, elaboraron una iconografía singular e inédita, ejemplo de ello pueden considerarse la figura híbrida y extravagante en la portada de *La Tarasca*

(Figura 9) y otras incluidas en los pliegos de la *Lira Popular* (Figura 10). Este no es un asunto menor, porque dicho imaginario contribuyó a fisurar la iconografía hegemónica de lo popular formalizada en la estandarizada y normada imagen de tipos. Una iconografía disidente que apelaba a la imaginación, a lo irreal, a lo fantástico, a lo imposible, a lo generado por creencias irracionales e ingenuas, es decir, a aquello coartado por la racionalidad moderna. Tercero, estos grabados fueron los menos “ilustrativos” o explícitos en relación con el texto que acompañaban y, por tanto, exigían una participación activa del lector/oidor para la articulación de texto e imagen y, consecuentemente, la construcción del sentido. Por todo lo anterior, podemos sugerir que en estos “modestos” grabados se alojan interesantes y tempranas trasgresiones de los parámetros estéticos y visivos de la fina estampa europea, pero también de otros sistemas visuales imperantes en este contexto, como la pintura de caballete.

Figuras 9 y 10



Portada de *La Tarasca*. Santiago, 8 de agosto de 1890. Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Chile; Juan Bautista Peralta (poeta). *Rumores de Guerra* (detalle). Santiago, ca. 1879. Fuente: Colección Alamiro de Ávila, Biblioteca Nacional de Chile.

Usos populares del medio xilográfico en la cultura gráfica chilena republicana: desacato a los órdenes visuales hegemónicos

Hemos visto cómo el medio xilográfico dialoga, en su aplicación al sistema impresor decimonónico chileno, con una concepción de lo popular más allegada a la idea de subalternidad material y social y, consecuentemente, con la noción de clase. La xilografía, por sus características materiales y técnicas (menor costo, asequibilidad, adaptabilidad y autodidactismo), favoreció su utilización por parte de los sectores populares en el sistema impresor, en momentos en que la imagen era un recurso escaso en revistas, periódicos y dispositivos editoriales de factura local. A través de este medio gráfico, los usos, creencias, hábitos, sujetos y vivencias del mundo popular penetraron con una presencia inédita en los radios de la cultura visual republicanos y consumaron así la visualización de sus condiciones y experiencias de vida, determinadas por el lugar que ocupaban en el entramado productivo, esto es, por su exclusión de la propiedad y control de los medios de producción.

No obstante, esta concepción pareciera replicar en cierto sentido la noción más tradicional de cultura popular, en que lo precario y rudimentario son indicadores de la popularidad de una imagen o artefacto cultural. Lo que hay detrás de esto es una equiparación entre la condición social de sus productores y consumidores con la dimensión material y técnica del medio empleadas para la factura de artefactos o imágenes, en este caso, de grabados para la prensa. Lo anterior implica una cuestión ideológica no menor, puesto que estaríamos definiendo lo popular por la carencia o falta. La pregunta sería carencia o falta respecto de qué.

Siguiendo a Gramsci (2011 [1976]), la cultura popular es un término diferencial que sólo es posible observar de manera relacional, específicamente en su distancia radical respecto de la cultura hegemónica. Esa relación, definida por una desigualdad evidente entre los órdenes de lo dominante y de lo dominado, decanta en una carencia o falta material indiscutible que determina las condiciones de factura, circulación y consumo de bienes culturales y de todo tipo. Es decir, reconocemos que la penuria material es un rasgo evidente en las modalidades productivas populares que acá estudiamos, no obstante, planteamos la superación de una mirada sobre la cultura popular que la restrinja a una igualación irrestricta con lo precario, lo rudimentario, lo fallido, lo efímero, etc. No es que el medio xilográfico sea popular en sí, debido a sus rasgos materiales y técnicos que delimitan las posibilidades de factura a un tipo de

imagen más sintética y rústica. De ese modo, estaríamos definiendo la xilografía como popular debido a su falta, que es otra manera de recalcar su incapacidad para alcanzar ciertos estándares visuales, que no son otros que los decretados por el pensamiento hegemónico. La carencia sería, en otras palabras, la falta de calidad artística y, consecuentemente, lo popular quedaría cifrado a aquello que no puede alcanzar estándares mínimos de calidad o, en otras palabras, a la escasez de mérito artístico. Pero, de nuevo, ¿escasez a juicio de quién?

Precisamente señalamos que lo popular se define por su carácter diferencial respecto de lo sentenciado por el campo de lo dominante. Por ello, no desconocemos la discrepancia de la imagen xilográfica como la hemos analizado aquí, en relación con los parámetros estéticos difundidos por la fina estampa paraindustrial europea. En efecto, reconocemos y ponderamos dicha diferencia, pero no la confinamos a cuestiones de calidad o gusto, sino a los usos que sujetos populares efectuaron del medio y a las repercusiones culturales que esto detonó.

Así, estas estampas no son populares necesariamente porque fueron facturadas por sujetos populares para ser consumidas por otros sujetos de similar condición, tampoco porque representaron temas del mundo popular ni porque utilizaron un medio gráfico que permitía la ejecución de la imagen en condiciones de precariedad material. A nuestro juicio, su “popularidad” radica en los usos que los sectores subalternos hicieron del medio xilográfico para expresar y exhibir su alteridad radical al interior de un sistema cultural que tuvo como finalidad la reproducción de la hegemonía cultural comandada por la ideología racional y civilizatoria y, por ende, su exclusión de los órdenes productivos.

¿Cómo se efectuó dicha corrosión? Primero, por medio de la invocación explícita de temas desplazados de la visualidad legitimada, considerados indignos o impropios: suicidio, asesinato, incesto, engaño, penas de amor, relaciones homosexuales, entre otros. Segundo, a través de un tratamiento que ponderaba el humor, lo irónico, lo lúdico, lo sentimental, pero también lo dramático, lo sensacionalista, lo patético; registros de la matriz simbólico-dramática, especialmente estos últimos, corridos y reprimidos por los sistemas de representación ilustrados. Tercero, y lo que hemos querido dejar expresado a través de nuestro análisis, se facturaron imágenes que desacataban las formas en que debía representarse lo popular, balizadas y delimitadas por los regímenes visivos metropolitanos que se legitimaron y validados socialmente en América Latina.

De este modo, estas xilografías desobedecían a los cánones visuales según los cuales una estampa para ser apreciada y considerada como digna de ser impresa y consumida, debía atenerse a construir lógica y homogéneamente el espacio, a respetar las reglas de proporcionalidad y a generar la sensación de volumen, todo ello para ofrecer al lector/espectador una experiencia de goce a partir de la simulación verosímil de la realidad. Por el contrario, la estampa xilográfica acá estudiada desoyó las indicaciones y desafió estos códigos, al demostrar su conocimiento de la existencia de recursos como la perspectiva matemática, pero insistir en la adhesión al plano y la superficie, en la bidimensionalidad y geometrización de las formas, en la división episódica del espacio, en la ponderación de los recursos gráficos como problema de la imagen y en la experimentación formal con las posibilidades del propio medio. Irrumpía y renunciaba, así, al ilustrativismo que ofrecía al consumidor un producto visual completamente deglutido y unívoco. Una mirada que iba directamente al motivo, sin reparar en los mecanismos constructivos y compositivos de la imagen. En el grabado en madera, por el contrario, lo que quedaba a la vista era precisamente la mediación por la cual se efectuaba la inscripción visual de motivos populares. Lo que la cultura hegemónica consideraba una trasgresión al gusto no era tanto que no se aplicaran correctamente las modalidades constructivas de la imagen, sino que esas incorrecciones ponían de manifiesto su carácter mediado. Una práctica insurrecta perpetrada en el propio seno de la cultura moderna.

De tal modo, la xilografía acá revisada puede ser considerada como popular puesto que mediante un uso reflexivo los grupos subalternos se expusieron a sí mismos en su diferencia radical, visibilizaron el conflicto social y cultural, fisuraron los códigos simbólicos normalizados que aseguraban, también, la mantención de los pactos de orden y unidad social. Por medio de estas prácticas de producción disidentes se irrumpían precisamente las lógicas reproductivas de la matriz cultural republicana. Más significativo aún fue el hecho de que estas representaciones (textuales y visuales) fisuraron y arrebataron el monopolio que ostentaban las élites en la producción de sentido. Este fue, seguramente, el rol más importante y mayormente político de la cultura popular republicana local.

Entonces, habría que cuestionarse si pudo lo popular hablar por sí mismo en el siglo XIX chileno. Si consideramos que lo popular nunca se presenta en estado “puro”, sino interrumpido por los órdenes de lo dominante, con los cuales establece una relación dialéctica de resistencia e incorporación, debemos expresar que estas fisuras en los diagramas visuales

de la cultura gráfica, favorecidas por el uso de la xilografía, sólo fueron posibles a través de la incorporación de los preceptos de la cultura letrada y moderna en las tramas simbólicas de lo popular. En estas dinámicas de incorporación y resistencia el mundo popular urbano cedió y ganó. Por una parte, la tradición oral fue quedando relegada debido a la fijación de la palabra en la hoja impresa. Pero, por otra, el grabado xilográfico permitió, primero, la visibilización de lo popular mediante recursos visuales que no respondían a los códigos de la imagen canónica y, segundo, fue un mecanismo gravitante para acercar la lectura a un sector social que aún transitaba por fuera de esta cada vez más difundida y legitimante práctica cultural.

De este modo, para hablar por sí mismo, lo popular debió dejar de lado, en parte, su propia voz con el fin de reconocer, adaptarse y pactar las condiciones con la cultura dominante. Así, tanto la figura del *pue-ta* como de los artífices grabadores pueden ser vistos como mediadores, cuyo trabajo se ubicó en una zona fronteriza e híbrida, que facultó un uso popular de lo letrado. Pero como puede advertirse, en estas prácticas de apropiación, la cultura popular también hizo abandono de sí misma. Lo que allí se detonó fue su transformación irreversible; en su irrupción en los órdenes de la cultura letrada se produjo un desprendimiento de la matriz tradicional y lo que quedó inscrito en textos e imágenes fue, asimismo, la exploración de lo que en este nuevo escenario urbano y paramoderno podía considerarse como popular.

Pero ¿qué grado de radicalidad puede adjudicarse a quienes hablan por su diferencia utilizando un altavoz ideado por aquellos que le oprimieron y silenciaron? Para Alabarces es aquí donde se debe evaluar la radicalidad de los gestos de subversión populares (2008). En buena medida, la cultura hegemónica calcula la emergencia de esas fisuras y lo que se ve como disrupción al orden no son más que los propios espacios prediseñados por el régimen dominante para generar la ilusión de participación y resistencia y perpetuar la domesticación. Pensamos que en las imágenes que hemos observado ocurren dos cosas: una manifestación radical de lo popular como desacato, a través de modos productivos que interfieren la hegemonía y mirada de ciertos sistemas de representación y, simultáneamente, un entrenamiento efectivo de los sectores populares en los regímenes visivos y enunciativos de la cultura dominante. Esto allanará el camino para la incorporación de los grupos subalternos al consumo cultural, movida angular en la cristalización de la cultura de masas. En este escenario lo popular deberá nuevamente rearticularse para no

sucumbir a la ilusión democratizadora gestada por el influjo abarcador de los medios de comunicación de masas. Pero ese puede considerarse un problema para un posterior capítulo.

Referencias bibliográficas

- Alabarces, P. (2008). Introducción. Un itinerario y algunas apuestas. En *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (pp. 15-27). Paidós.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Katz.
- Chartier, R. (2005). Lecturas populares. La Bibliothèque bleue. En *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito* (pp. 167-194). Universidad Iberoamericana.
- Cornejo, T. (2016). Notas para comprender las imágenes de la Lira Popular. *Aisthesis*, (59), pp. 179-202.
- Cornejo, T. (2019). *Ciudad de voces impresas. Historia cultural de Santiago de Chile, 1880-1910*. Colmex y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Dittborn, P. y Risco, A. M. (2020). *Lo intransferible: apuntes para una comprensión medial de la imagen inscrita*. Manuscrito inédito.
- Gramsci, A. (2011 [1976]). *¿Qué es la cultura popular?* Universidad de Valencia.
- Malacchini, S. (2015). *La Lira Popular. Identidad gráfica de un medio impreso chileno*. Ocho Libros.
- Mitchell, W. J. T. (2011). ¿Qué es una imagen? En *Filosofía de la imagen* (pp. 107-154). Universidad de Salamanca.
- Orellana, M. (2005). *Lira Popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*. Universidad de Santiago.
- Palma, D. (2006). «La ley pareja no es dura». Representaciones de la criminalidad y la justicia en la Lira Popular chilena. *Historia*, 39(1), 177-229.
- Plá Vivas, V. (2010). *La ilustración gráfica del siglo XIX, funciones y disfunciones*. PUV.
- Portús, J. (2000). Imágenes de cordel. En *Palabras para el pueblo: Aproximación general a la literatura de cordel* (pp. 403-428). Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Departamento de Antropología de España y América.
- Portús, J. y Vega, J. (1998). *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Fundación Universitaria Española.
- Rivera, J. B. (1985). Historia del humor gráfico argentino. En *Medios de comunicación y cultura popular*. Legasa.
- Rodríguez-Plaza, P. (2002). Imágenes, fotografía e identidad desde la Lira Popular. *Aisthesis*, (35), 89-100.

- Rustom, C. (2018). *El rol de la prensa satírica en la construcción de una identidad popular chilena. El caso del periódico El Aji (1889-1893)* [Tesis Magíster]. Universidad Diego Portales.
- Storey, J. (2002). *Teoría cultural y cultura popular*. Octaedro.
- Subercaseaux, B. (2000 [1993]). *Historia del libro en Chile: (alma y cuerpo)*. LOM Ediciones.
- Sunkel, G. (1985). *Razón y pasión en la prensa popular*. Instituto latinoamericano de estudios transnacionales.
- Szir, S. (2011). *El semanario popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad, Buenos Aires 1898-1908* [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1886>

Prácticas afectivas en la colección de Estampas Religiosas del Archivo Jesuita, Santiago de Chile, 1847-1930

Lily Jiménez Osorio

Introducción

El día viernes 8 de noviembre de 2019, en medio de movilizaciones sociales y revueltas populares ocurridas en Santiago (Chile), una manifestación particular tuvo lugar en la Iglesia de la Asunción, ubicada a pocas cuadras del centro neurálgico de las protestas en aquellos días. Esta iglesia fue destruida y algunas de sus imágenes fueron expuestas y ajusticiadas en su exterior, circulando en redes sociales y en los medios tradicionales imágenes de sus esculturas frente a barricadas en medio de la calle. El domingo siguiente a este hecho, la iglesia fue cerrada y en su reja exterior se puso una imagen: una estampita de la Virgen del Carmen con el Niño Dios, rodeada de flores rojas de cardenal. Bajo esta estampita, una bandera chilena. Todo soportado por cinta adhesiva sobre papel. Esta intervención me parece muy valiosa e ilumina la relación con las imágenes religiosas que pretendo abordar; la estampita aparece en un gesto de protección, pero también de cariño. Alguien dona esta estampa para proteger a la iglesia en un momento en que sus propias imágenes interiores han sido decapitadas. Una Virgen impresa en papel se invoca y se instala como una presencia activa para afectar a quienes quieran entrar de nuevo: una protección, un espacio de contemplación y una ofrenda. Esa Virgen mira hacia el exterior, busca conectar con quienes transitan o se detienen frente a ese umbral.

Cuando empecé a investigar sobre estampitas, siempre las pensé en relación a otros objetos religiosos cuyo valor sagrado reside en un contacto físico con algún santo, un resto santo como en el caso de las reliquias, o bien en correlación a amuletos como son los casos de detentes y escapularios. Sin embargo, estos objetos responden a tradiciones que nacen al interior del cristianismo y dentro de un universo sagrado: las

reliquias se desprenden de cuerpos santificados, son instauradoras de sacralidad y por ello se usan en los altares consagrados (Belting, 2009). Los escapularios fueron entregados en una aparición de la Virgen donde ella promete la salvación en el día del juicio final. Las estampitas, por su parte, no provienen de una genealogía ligada al campo de lo milagroso y lo sagrado, sino que pertenecen a un ámbito de objetos que invaden esta esfera religiosa, alterando las relaciones y las formas de entrar en contacto con lo sagrado. Así como una estampita es colocada para proteger un templo, esa imagen abre un espacio de mirada y convivencia con quienes se detienen a observarla, esa afectación permite crear un contacto y un tiempo particular.

En este texto argumentaré que las estampitas pertenecen a un ámbito donde las afectividades se cruzan con los materiales, siendo portadoras y objetos de afectividad al mismo tiempo. Sostengo que estas estampas obedecen a dinámicas propias de la imagen y no exclusivamente a dinámicas milagrosas o religiosas, lo que puede ser observado en sus tramas de circulación, determinando cómo son recopiladas y bajo qué criterios, en qué momento ingresan a un archivo institucional, y cómo son producidas y regaladas. En ese sentido, afirmo que la circulación de las estampitas es propiciada por dinámicas afectivas que se producen tanto entre las personas como entre los observadores y la imagen de la estampita.

Para efectos de esta investigación, se está trabajando en el Archivo Histórico Provincial de la Compañía de Jesús en Chile (en adelante, Archivo Jesuita) por poseer una de las muestras más significativas de estampitas, cuyo volumen asciende a 8.627 objetos afines, incluyendo postales, fotografías, diversos recuerdos sacramentales, novenas, folletos de oración, trípticos, marcapáginas, tarjetas de presentación, entre otros. De ese total, se han seleccionado las estampitas que pueden ser fechadas entre mediados del siglo XIX y principios del XX, trabajando con un universo más pequeño. Las fechas de 1847 y 1930 abarcan las piezas más tempranas de la colección y establecen un corte aproximado en el primer cuarto del siglo XX. La metodología a utilizar es un cruce entre elementos del giro material aplicado a imágenes religiosas y la interpretación del registro de notaciones, marcas y otras intervenciones sobre los objetos.

Los resultados presentados en este texto son preliminares y consideran una primera revisión general del *corpus* total. Este escrito se organiza en tres ejes centrales: en primer lugar, se abordará la creación de la colección de estampas religiosas, en un segundo momento, se problematizará la relación imagen, cuerpo y afectos y finalmente, en la última sección,

se interpretarán las marcas, notaciones y mensajes encontrados en estos objetos.

La colección de Estampas Religiosas del Archivo Jesuita

En Chile existen pocas colecciones o fondos que presenten volúmenes significativos de estampitas religiosas. Podríamos mencionar, por ejemplo, el caso del Museo Histórico Nacional, quienes en su colección de Libros y Documentos resguardan alrededor de 200 ejemplares. Por su parte, el Museo Benjamín Vicuña Mackenna y el Museo Regional de la Araucanía también cuentan con algunos ejemplares. Sin embargo, ninguna de ellas se asemeja al volumen que tiene el Archivo Jesuita, cuyo Fondo de Estampas Religiosas se encuentra actualmente dividido entre el Archivo Histórico Nacional y las dependencias de la Compañía.

Ahora bien, ¿qué es lo que se denomina “una estampita”? Tomo la nomenclatura de la voz popular “estampita” o “santitos” para reunir una serie de imágenes religiosas cristianas (y católicas en este caso), producidas mecánicamente bajo diversas técnicas de impresión y grabado que se popularizaron desde mediados del siglo XIX y que siguen vigentes en la actualidad. Una estampita combina imagen, texto y espacio en blanco, conformando un dispositivo complejo que es susceptible de ser interpretado desde su iconografía, sus escrituras (impresas y manuscritas) y su soporte material.

Las estampitas pueden agruparse en dos grandes tipologías: las “tarjetas conmemorativas” y las “estampas devocionales” o “estampas de devoción” (Moreno, 2015). Las primeras corresponden a todas las tarjetas de hitos sacramentales (tales como bautismo, primera comunión, matrimonio, ordenación, última unción) y suelen contener información precisa sobre la fecha del evento, nombres de las personas involucradas y lugar de realización de la actividad. Las segundas involucran estampas que contienen en su anverso una iconografía religiosa (Jesús, la Virgen María o santos y santas) y en el reverso puede contener una historia del santo o santa, una jaculatoria o simplemente un espacio en blanco. Muchas veces estas estampas no tienen información contextual, lo que dificulta su datación. Me concentraré en el segundo tipo de estampitas, puesto que normalmente observaremos intervenciones en dicho espacio, donde hay un potencial de apropiación e interacción con la imagen. En ese espacio

observaremos notaciones, dedicatorias y escrituras que dan cuenta de su valor afectivo y circulación.

El Fondo de Estampas Religiosas del Archivo Jesuita se ha conformado a partir de adquisiciones (compras), donaciones y recolección realizada por el archivero desde libros y objetos personales de religiosos jesuitas que han muerto, como un rescate de pertenencias que pasan de un ámbito privado a uno público. Este tránsito es particularmente especial, las estampitas junto a rosarios, bibliotecas personales, fotografías y otras pertenencias son parte de aquellos “objetos para los que no existe una resolución satisfactoria” (Didion, 2019, p. 41) al momento de un duelo. Como sostiene la escritora norteamericana Joan Didion en sus ensayos sobre el duelo ante las muertes de su esposo e hija, estos objetos corresponden a todas aquellas cosas de las que no podemos desprendernos con facilidad, traen memorias incómodas que es mejor desplazarlas donde no puedan seguir siendo personales. Esa es una de las características más interesantes de estos conjuntos de estampitas; están cargadas de una “calidad afectiva”, como sostiene el hermano René Cortínez, archivero de la Compañía, para quien las estampitas son tan cercanas como la fotografía de un familiar.

No podríamos comparar estas compilaciones de estampas con las cortes celestiales que se presumen en los salones de relicarios, existentes hasta la actualidad, donde tienen cita diversos santos, relicarios de materiales preciosos y reliquias de distinta índole. El acto de “juntar” estampitas no está necesariamente atado a una idea de colección: no es su unicidad o diversidad lo que mueve su presencia en el grupo, no se buscan las que sean escasas o especiales. Por el contrario, en algunos de los acervos se pueden encontrar imágenes repetidas, o bien, distintas versiones de un mismo santo (San Ignacio por lo general u otros patrones de los jesuitas), incluso muchas estampitas iguales, lo que conduce a sospechar que fueron guardadas a modo de reserva.

Lo que hace a las estampitas especiales dentro del conjunto son sus marcas o las vivencias asociadas a ellas. Una dedicatoria, un recuerdo, un regalo. El vínculo afectivo creado en ella o a través de ellas. Implican una doble posibilidad: como un vehículo afectuoso y como un espacio de contemplación en sí mismas. En síntesis: no es un ánimo coleccionista lo que mueve a juntarlas, sino aquello que ata las imágenes a quien las resguarda. Tal como sostiene René Cortínez:

(...) no es que tuviera un propósito de coleccionarlas [para formar el Fondo del Archivo Jesuita], pero **sí tenía una cantidad de estampas que habían sido de mi abuela, o sea que mi abuela las había guardado y que yo las recibí.** Y entonces tenía una cajita con las estampas y a propósito de eso uno va guardando otras estampas que aparecían y eso motivaba a guardarlas (...) En algún minuto, también las juntaba porque tenían que ver con la información que tenían, eran datos de bautismo o estas estampas de defunción que tenían fotografías de la persona. Entonces las fui juntando y después **cuando me hice cargo del Archivo, no había un Fondo de Estampas, pero de repente había cajas... cajas que se habían guardado sin clasificar de jesuitas que habían fallecido y entre medio de las cosas había estampas. O a veces también cuando yo asumí el Archivo, fallecía un jesuita y entre las cosas que tenía, había también estampas y entonces yo las fui guardando... yo diría que ahí ya apareció la decisión más consciente de hacer un fondo (...)** me empecé a preocupar de **recoger las quedaban en libros, o de comprar, o de pedir a la gente que no las botara, que me las entregara.** Por eso ahí van apareciendo **Fondos con nombres de Jesuitas o de Casas religiosas que se cerraban** y que por distintas circunstancias (tuve que ayudar en alguna tarea) les pedía las estampas y ahí se juntaban. También de comprar: las que compré en Bolivia y las otras que he ido comprando en Chile.

Se puede observar en este relato un modo de agrupar las imágenes que es muy cercano a la acumulación y que no es inmotivada, antes bien, es fruto de una cadena de sucesiones familiares, de cercanos y de miembros de una misma comunidad. El Fondo del Archivo Jesuita consiste en la agrupación de varios conjuntos personales de estampas de diversos orígenes. Estos cobran relevancia en su uso e inscripción en el ámbito de la intimidad, puesto que “los objetos adquieren valor por medio del contacto con los cuerpos” (Ahmed, 2019, p. 64). En la medida en que asociamos a los objetos con experiencias agradables, son dotados de un mayor valor afectivo y son preservados como “objetos felices” (Ahmed, 2019, p. 65). Como apunta Sara Ahmed:

Experimentar un objeto en términos afectivos o sensoriales supone dirigirse no solo hacia un objeto sino también hacia aquello que lo rodea, entre lo que se cuenta también lo que está detrás de dicho objeto, es decir, las condiciones de aparición (...) Si lo recibimos de alguien que amamos, el objeto mismo adquiere mayor valor afectivo, ya que al verlo pensamos

en la persona que nos ha hecho el obsequio. Si algo es cercano a un objeto feliz, puede resultar feliz por asociación. (2019, p. 67)

A partir de la revisión de información contenida en los materiales revisados junto a la proporcionada por René Cortínez, sostengo que existen al menos tres fuentes de origen para la circulación de las estampitas: por medio de una herencia familiar (un patrimonio personal cargado de contenido afectivo), por medio de intercambios en la forma de regalos y saludos (objetos dotados de valor afectivo) y estampitas que han sido elaborados de forma artesanal (o fabricación propia). Analizaré en particular estas formas de circulación en la sección tercera de este capítulo.

Muchas estampas presentan dedicatorias, reflexiones y palabras amorosas de cariño entre religiosos o entre religiosos y laicos. Esto se corresponde con la transformación de las formas de la mirada religiosa, como sostiene David Morgan (2005), la que destaca por ser una forma “simpática” y amorosa de la mirada, propiciando un acercamiento pastoral hacia la imagen. La convivencia con estas imágenes se establece desde esa forma de mirada: tanto en su circulación en cuanto imagen-objeto como en su comunión en cuanto imagen-sujeto. Al respecto, comenta el hermano René Cortínez:

(...) hay como **una cosa no dicha, que tiene que ver con la relación de la imagen con la realidad que representa...** Es algo similar a las fotos, ¿no? Si yo boto una foto mía o la de un pariente, no la voy a botar entera, no me gustaría que alguien la vaya a usar, pero también pensar que la fotografía de uno va a estar en un tarro de basura con una cabeza de pescado...

Esa “cosa no dicha” es precisamente uno de los comportamientos asociados a las prácticas afectivas con las estampitas, donde se desliza el vínculo que une a las imágenes con su afectación, la mirada y quien observa las imágenes.

La mirada de la estampita: cuerpo, afecto e imagen

Para entender los lazos que unen a las estampitas con sus usuarios y los niveles de valor afectivo que se produce entre ellos, es necesario dirigir la atención a la mirada como aquello que vincula al observador y la imagen

desde las percepciones, las formas sensoriales hasta las formas institucionales de mirar y los regímenes sociales que modelan determinadas formas de ver. En este caso, la mirada de la estampita que estoy tratando de asediar la podemos entender como partícipe dentro de lo que Jonathan Crary denomina el “observador moderno”, proceso que implica “disposiciones de los cuerpos en el espacio, regulaciones de actividad y el despliegue de cuerpos individuales que codificaban y normalizaban al observador en sistemas de consumo visual rígidamente definidos” (2009, p. 38). Esas disposiciones de los cuerpos aplican a la cercanía de las estampitas; su tamaño, su resguardo en libros y su portabilidad las convierten en imágenes facilitadoras de una experiencia religiosa individual. Una mirada religiosa dirigida a estas estampas necesariamente se inscribe en un cruce de discursos religiosos, afectividades a las imágenes, formas de ver y tocar que encarnan la creencia de múltiples maneras (Morgan, 2005).

Entiendo a la mirada como una convivencia con la imagen, donde la imagen afecta y toca, poniendo en movimiento a quien la está observando. Es una forma de contacto, pero al entrar en contacto con la imagen, se anula su poder de separación, la distancia y la ausencia (Didi-Huberman, 2017). Las estampitas son imágenes que circulan de mano en mano, se regalan, se tocan constantemente. Jean-Luc Nancy plantea precisamente que las formas del tocar son formas de vibrar, de conmocionar, de poner en movimiento. Con-mover como un acto afectivo que moviliza. Pasar de la vista al tacto permite la figuración de un límite; su presentación nos impulsa del ver al tocar. Empero, “jamás se toca otra cosa que un límite. Tocar es tocar un límite, una superficie, un borde, un contorno” (Derrida, 2011, p. 157). No penetramos en las imágenes, sino que siempre permanecemos tocando con la mirada, tocando con las manos, tocando ese otro cuerpo que es la imagen ante nosotros. En ese sentido, las imágenes, según Hans Belting, se corporizan a través de los medios, puesto que “ninguna imagen visual se nos presenta de forma no mediada [*unmediated*]. Su visibilidad descansa en su medialidad específica, la que controla su percepción y crea la atención del observador” (Belting, 2005, p. 304. La traducción es mía).

Entender la imagen dentro de la trama de la mirada genera una delicada tensión respecto de su temporalidad y obliga a tomar una posición respecto al asedio hacia ellas. Tal como propone Keith Moxey, la imagen contiene “un principio activo, capaz de generar su propia significación”, puesto que “nos encontramos con la imagen en el presente. Independien-

te de la época en la que pudo haber sido creada, necesariamente está viva en nuestro tiempo” (2009, p. 13).

Las imágenes religiosas aquí trabajadas no son entendidas como puertas a un espacio “más allá”, sino vestigios de tiempos múltiples que están teniendo lugar en el “más acá”, donde las creencias, saberes y sentires fundan sentido y forma a la mirada circular entre ellas y los observadores. No son meros espacios que transportan un mensaje, sino “seres dotados de agencia” (Moxey, 2009, p. 23). Su capacidad de afectación permite que la imagen mantenga un sentido ambiguo e indeterminado, donde la relación con el sujeto se diluye y no se trata necesariamente de una relación pasiva (Castillo, 2020). Lo que está en juego es una relación sujeto-objeto donde el sujeto es el afectado por un objeto agenciado. Esa capacidad es lo que genera una sensación y un afecto, entendiendo a estos como “aquello que pega una cosa con otra, que sustenta o preserva la conexión entre las ideas, los valores y los objetos” (Ahmed, 2019, p. 102). La mirada constituye un vínculo afectivo con la imagen que hace partícipes a las creencias y los cuerpos.

Cuando abordamos los vínculos, no podemos soslayar al filósofo renacentista Giordano Bruno, quien pensó la materialidad de los afectos desde las posibilidades de vinculación. Siguiendo a Giordano Bruno, un vínculo es una ligazón de fuerzas que,

da forma a la materia en la variedad infinita de sus situaciones; vivifica, aplaca, acaricia y estimula toda realidad, y la ordena, la vitaliza, la gobierna y la inflama. Esta es la fuerza que ligando mueve toda realidad, la colma de luz, la purifica, la gratifica y la lleva a su plenitud. (2007, p. 71)

Un vínculo nos pone en relación bajo un principio común: la materia y la atracción deseante entre los vinculables. Las imágenes entendidas como presencia material y desde su medialidad (Belting, 2005) conectan directamente con los cuerpos humanos, donde los afectos ponen en acción una mirada, la que liga, a su vez. Los sentidos corporales son las ventanas por donde estamos dispuestos a vincular, sostiene Bruno. Los afectos son los motores de la materialidad: lo que nos hace resonar materialmente con las imágenes, en conjunto con las imágenes y no a pesar de ellas. Tal como sostiene Giordano Bruno respecto del infierno (2007, p. 99); incluso si aquello que aparece en la estampita es inventado por la Iglesia católica como un personaje con una existencia en otra dimensión, su imagen vincula verdaderamente en este espacio y en este tiempo. Y

ese vínculo es el que permite que tengan una nueva vida afectiva en las colecciones del Archivo Jesuita.

La creencia es uno de los vínculos más poderosos, según Bruno, en la medida en que la fe es lo que vincula con más fuerza. De hecho, la magia (base y fundamento de lo sagrado y lo religioso) es entendida por Bruno como una comunicación de vínculos e imágenes. Los vínculos mágicos son profundamente afectivos: la magia es ante todo una cuestión de deseos, sean amorosos o vengativos (Mauss, 1979), que puede ser entendida como un arte de la participación de agenciamientos, es decir, como una búsqueda de fuerzas de colaboración hacia un interés particular (Stengers, 2012), los que en este caso apuntan muchas veces a la protección y los buenos deseos.

Esta forma de mirar objetos religiosos e íntimos no es exclusiva de las estampitas. En un sentido similar, los retratos en miniaturas, los detentes y los relicarios pequeños se sitúan en el mismo lugar de contigüidad con los cuerpos. Las miniaturas realizadas al óleo y algunos relicarios, por ejemplo, se portaban en “pulseras, prendedores y adornos que colgaban del cuello (...) lugares todos equidistantes a la zona del corazón” (López, 2004, p. 35). Las mismas reliquias pueden ser entendidas como retratos amorosos de santos que ayudan a proteger. Los detentes muchas veces tenían formas de corazón o bordados de corazones, se portaban por la parte interior de la ropa y estaban en gran medida asociados al culto de los Sagrados Corazones. Muchos de ellos llevan la frase: “¡Detente! El Sagrado Corazón de Jesús está conmigo” (Vargas, 2020). Todos estos objetos están ligados al mundo amoroso y al ámbito de lo íntimo, la cercanía y la religiosidad, puesto que el lugar del recogimiento es también el espacio de la oración. Cabría, entonces, preguntarse qué es lo distintivo de las estampitas en relación a otros dispositivos religiosos que vehiculan afectividades.

Encontramos las estampitas en sus cajas del Archivo junto a objetos similares. Rosarios, detentes, fotografías y otras cosas que encarnan una asociación amorosa y feliz a todo un conjunto. René Cortínez lo describe de esta forma:

Hay [siempre] un valor afectivo, incluso [en] las que no son conmemorativas pero que han sido regaladas por alguien significativo, y eso explica por qué muchas veces uno las encuentra **en cajitas con pañuelos, con florcitas, con juguetitos, con fotos**. Porque son unas de las materialidades en las que se, por decirlo así, **en las que se visualiza, o se transforma**

en un objeto, un acontecimiento, personas o situaciones o relaciones espirituales, también de devoción a un determinado santo o a un santuario o alguna advocación de la Virgen.

Los objetos que las acompañan constituyen sus constelaciones que condensan en el afecto las experiencias asociadas a recuerdos, las devociones personales, las amistades y los familiares. Este Fondo de Estampas Religiosas nos entrega una radiografía de las relaciones personales y de la intimidad de los religiosos de la Compañía. Las marcas y notaciones permiten observar e individualizar esos nexos, conectando las imágenes con su circulación general con su circulación privada o personal.

Notaciones, marcas y mensajes en las imágenes

Las estampitas del *corpus* trabajado presentan diversos tipos de intervenciones. Se ha realizado un registro de las marcas impresas y las notaciones manuales que presentan, descartando la información contextual y las oraciones presentes en ellas, para poder dibujar los modos de circulación y los vínculos que las estampitas van creando. Una de las primeras marcas impresas que llamó mi atención fue una pequeña palabra en latín que aparece en muchos casos asociada a un nombre: *pinxit*. Suele estar presente en algunas estampas en las que se puede reconocer que la imagen referencia a una obra conocida o a una iconografía popular. Por ejemplo, en una estampa donde aparece Jesús de medio cuerpo con su Sagrado Corazón por delante en primer plano, y a la altura de sus hombros se observan dos basílicas de la devoción (Paray-le-Monial y Sacré Coeur en Montmartre), en su esquina inferior derecha dice: “E. Pichot, Pinxit.”. *Pinxit* traducido literalmente significa “retocado” o “pintado”, por lo tanto, apunta a posibles grabadores o artistas específicos que modificaban una pintura o una obra de arte para poder ser parte de los impresos de las estampas. Aunque también pueden referir al autor original de la obra que se reproduce en la impresión. Este punto permite comprender un cambio de formato de las imágenes, una circulación no menor. De hecho, René Cortínez apunta a esta idea:

Ahora sobre el origen [de las estampas], yo creo que probablemente responda a varias líneas. Probablemente una de ellas sea **el deseo de tener en el entorno privado/personal las imágenes que se veían en las Igle-**

sias o que eran objeto de devoción. La gente no podía tener el cuadro de Rubens, no podía tener la pintura francesa, o no podía ir a Lourdes, pero podía tener una estampita con la imagen de Lourdes, entonces de alguna manera podía incorporar a su realidad más cotidiana esas vinculaciones espirituales. Pero creo que probablemente también haya algo más profundo, o sea por ejemplo la vinculación de la divinidad o de los intercesores a lo cotidiano; San Antonio, el patrono de las cosas perdidas, se te pierde algo y tú invocas a San Antonio, o Santa Inés para los que tenían problemas a la vista, o Santa Rita para los imposibles, Lourdes para las sanaciones.

Nuevamente los deseos son fundamentales para entender cómo se desplazan estas imágenes a un ámbito privado. Incluso cumplen un rol de acompañamiento, lo que refuerza su sentido opaco y de presencia.

Quisiera ahora enfocarme en las estampas que tienen mensajes escritos de forma manual. Revisaré tres niveles de ejemplos: uno que reúne dedicatorias y contemplaciones en estampas, un segundo grupo de objetos destinados a tarjetas de presentación con mensajes relativos a estampitas y uno tercero abocado a la confección de estampitas o santitos de forma manual.

Figura 1. Estampa de adoración al Niño Dios (anverso y reverso)



Litografía sobre papel verjurado, ca. 1920, 11,5 x 6 cm. Fuente: Fondo Estampas Religiosas, Subfondo Jesuita, Hermano Bartolomé Jaume, Archivo Jesuita.

Las primeras de estas manifestaciones responden a mecanismos de apropiación de las imágenes. Son regaladas y circunscritas en un espacio personal e íntimo; dedicadas cariñosamente, o bien regaladas como compañía espiritual, estas marcas permiten entender los lazos familiares, amistosos y espirituales de los religiosos. En la primera de esta serie de estampitas podemos ver una imagen del niño Dios siendo adorado por sus padres, la Virgen María y san José en una estampita realizada por litografía y probablemente de origen francés (ver Figura 1). En su reverso se lee: “Mil y millones de felicidades para el día de hoy le deca [sic] de todo corazón su amiguito Alberto Leopoldo Hitschfel Kinzel. Rdo. H. B. Jaime. Pto. Montt el 24 de Agosto 1927”. Podemos observar una caligrafía muy cuidada y una evidencia afectiva en el mensaje. En este caso, la imagen opera como un medio, un objeto que es regalado a un par.

Es interesante destacar la importancia de esta imagen, puesto que no sólo su dedicatoria muestra un carácter muy cercano, la iconografía responde también a un acto de adoración al Niño Dios, donde se observa a los padres de Jesús ofreciendo sus respetos. Ambos miran al niño mientras que este mira directamente al observador. Esta dirección punzante sitúa inmediatamente en un lugar cercano al niño: es una copresencialidad del acto votivo que es actualizado en la mirada. A su vez, los gestos de María y José invitan a ser imitados en contrición. Cabe destacar que San José es rescatado por los Jesuitas, quienes lo incluyen en su “trinidad” (Réau, 2001, pp. 161-171), por lo que su presencia en estos fondos es recurrente y su iconografía, variada.

El segundo ejemplo es bastante especial: por el anverso se reconoce una Santa Faz sobre una tela que cuelga, rodeada de decoraciones y por el reverso encontramos un poema que es una contemplación y reflexión sobre la imagen de la Santa Faz. Esta iconografía es muy especial dentro del cristianismo, puesto que proviene de una tradición según la cual esta imagen corresponde al verdadero rostro de Cristo, quien imprime su imagen en un pañuelo. Originalmente esta iconografía pertenece al ámbito bizantino del catolicismo, pero luego de los saqueos a Bizancio (1204), la reliquia original fue trasladada a Roma y apropiada de diversas maneras (Belting, 2009, pp. 277-299). Cabe destacar que en este caso se trata de una Santa Faz cuyo rostro está “flotando” en la tela, sin una base corporal que la sustente. Este detalle no es menor, ya que las versiones flamencas utilizan una versión más naturalista y menos esquemática del motivo (ver Figura 2).

Figura 2. Estampa de la Santa Faz con poema (anverso y reverso)



Litografía sobre papel, ca. 1890, 11 x 7 cm. Fuente: Fondo de Estampas Religiosas, Subfondo Jesuitas, Archivo Jesuita.

La Santa Faz (o “Mandylion” en la tradición oriental) es al mismo tiempo una reliquia y una imagen “no hecha por manos humanas” o “acheiropoietai” (Freedberg, 2009). Esta iconografía aún se puede reconocer en estampas de otras colecciones y dentro de este Archivo, sin embargo, se observa que no permanece en las reproducciones de mediados del siglo xx en adelante. El poema, fechado en 1895, da cuenta de un diálogo personal con la imagen, de una convivencia donde se está observando su rostro y orando al mismo tiempo. Este caso encarna una relación con imagen en cuanto sujeto, puesto que implica una convivencia con lo sagrado. El texto está atribuido a Sor Teresa del Niño Jesús. Transcribo:

En tu faz, oh Jesús astro hermoso
 lumbre bella que guía mis pasos
 Tú lo sabes, tu dulce semblante
 es mi cielo en la tierra i mi encanto

Es mi amor quien descubre bellezas
En tus ojos velados i en llanto
Y tus penas contemplo i sonrio
del dolor más divino gustando

Consolarte, Jesús, es mi anhelo,
Solitaria he ignorada vivir.
Tu hermosura encendida i velada
me compele á volar hacia ti.

En tu faz cual la patria divina
Es el reino de la alma feliz
El sol que ilumina mis dias
El lirio gallardo i gentil,
cuyo aroma sustenta mi alma
mitigando su eterno sufrir,
consolando de aqueste destierro
el anciado i frenético fin.
Ella el goce celeste me inspira
Ella en calma me aleja feliz
Como ramo de mirto su rostro
en mi pecho yo quiero guardar
Y el aroma que de él se desprende
Es la vida que quiero gustar.

Aunque el rostro de la iconografía no mire directamente al observador, el poema crea las posibilidades de mirada y convivencia. “En tus ojos velados y en llanto” convoca al retratado, abriendo un espacio comunicativo y contemplativo. Describe los aromas, luces y sombras en los versos, es toda una vivificación de la imagen a través de todos los sentidos, vinculando a través de ellos. En un tono dulce y amargo a la vez, juega amorosamente con los elementos de la iconografía: el dolor de la crucifixión, la sangre que se derrama y el gozo que este dolor conlleva, puesto que es un paso necesario para la resurrección. Un elemento interesante es la locación deseada para la imagen: “Como ramo de mirto su rostro/ en mi pecho yo quiero guardar”. Se juntan el deseo y el anhelo en la posibilidad material para realizarlo: es una estampita pequeña que puede ser guardada junto al corazón.

Estos casos dan cuenta de lo enlazadas que están las iconografías con sus marcas y notaciones. No es posible dar cuenta de unas sin las otras, no es posible detenerse exclusivamente en la imagen sin considerar las intervenciones. El siguiente grupo sobre el que me quisiera detener corresponde a tarjetas de presentación. Estas abundan en la colección, pero algunas traen mensajes que explican su presencia dentro del universo de las estampitas.

Una primera de estas tarjetas toma el lugar de carta, puesto que su función es entregar un recado. En letras impresas dice: “P. Joaquin Pournac SS. CC. Director de la obra de la Santa Infancia en Chile” y en manuscrita: “Me encarga saludarlo atte. y al mismo tiempo preguntarle si ha recibido las estampitas... (reverso) cuyo recibo de certificado va adjunto a esta. Valpso 30 Abril 1923”. Esta tarjeta entrega un testimonio de circulación de las estampitas: como regalos amorosos, enviados de una ciudad a otra, por encargo de un sacerdote de los Sagrados Corazones a un hermano jesuita. Aunque no conocemos cuál era el grupo de estampitas al que se refiere, es evidente que es parte de uno o varios envíos donde circulan las imágenes. Entonces, no es sólo un regalo dedicado personalmente, como era el caso de la primera de las estampas analizadas, sino que además hay conjuntos que podrían ser de imágenes diversas o bien un volumen de copias de una misma imagen.

Una segunda tarjeta de presentación lleva el nombre de Arturo M. Edwards en su anverso dentro un marco negro y por el reverso se encuentra una escritura de difícil lectura, puesto que ha sido escrita con lápiz grafito. Al mover la tarjeta, se puede inferir que lo que está escrito es un versículo de la *Carta a los Corintios* de San Pablo, del capítulo 3. Al llevar una escritura sagrada, esta tarjeta puede haber sido usada como amuleto de protección: llevando el nombre de una persona, al tener una escritura específica y al estar junto a imágenes que se consideran con dicha función. En estos casos, se trata de objetos que acompañan las estampitas, reafirmando su función mágico religiosa (imagen-sujeto) y su función como objetos regalados en un acto de cariño.

Finalmente, quisiera abordar algunas estampas de devoción creadas de manera manual y, en ocasiones, con materiales bastante comunes. El primer ejemplo escogido es un sagrado corazón que ha sido dibujado con tinta y pintado manualmente. Ha sido recortado para mantener la forma, y en su reverso tiene la inscripción “¿No te basto yo? ¿Qué temes? Yo soy tu fiador; yo he pagado por ti” (ver Figura 3). En este caso, no sabemos si la persona que elaboró la estampita es la misma que quien

la posee o la contempla, no obstante, es un evidente ejemplo donde se realiza una imagen con los materiales disponibles y la escritura muestra que está pensada como una imagen-sujeto de contemplación con la cual se entra en diálogo: las preguntas están dirigidas al observador/orante para reflexionar sobre el misterio del sacrificio de Cristo. Toma una voz propia la imagen: no hay ojos a los que dirigir la mirada, pero el corazón mismo se enrostra para enunciar las preguntas. Esta forma acentúa un elemento del monoteísmo cristiano: la invisibilidad de Dios. El corazón actúa como un retrato de Dios, siendo un órgano interno que se expone completamente, mezclando lo interno con la exposición absoluta del sujeto. Imagen de lo sagrado, permite una cercanía y un alejamiento al mismo tiempo, como sostiene Jean-Luc Nancy, “eso ‘divino’ o eso ‘sagrado’ no es otra cosa que el alejamiento y la cavadura por medio de los cuales se realiza el contacto con lo íntimo: por medio de los cuales se declara la pasión de su in/exterioridad infinita, pasión de sufrimiento y pasión de deseo” (2012, p. 57).

Figura 3. Sagrado Corazón (anverso y reverso)

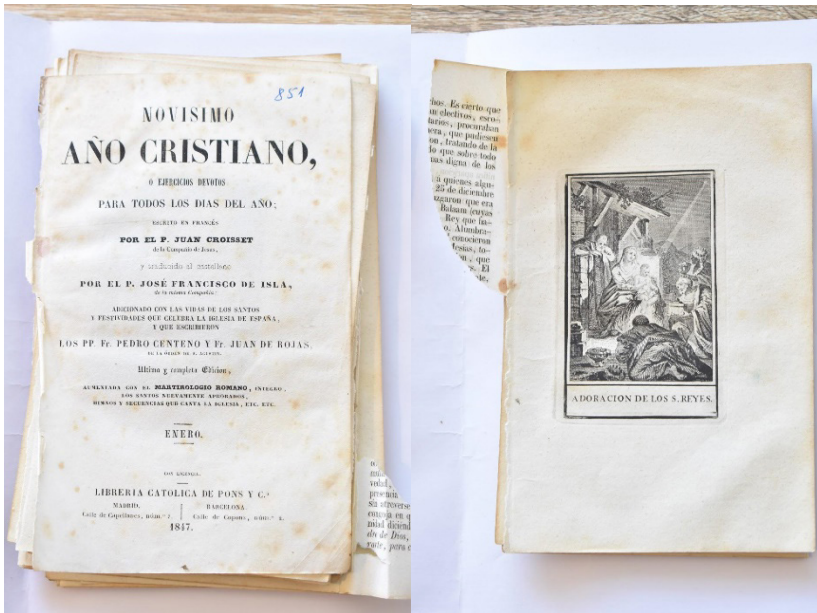


Tinta sobre papel, s/f, 6 x 3.8 cm. Fuente: Fondo de Estampas Religiosas, Subfondo Jesuitas, Archivo Jesuita.

Teológicamente, este tema es también propio del enfoque pastoral del cristianismo decimonónico (Morgan, 2013), donde se llama a los devotos a no sufrir como Cristo, sino a agradecer el sacrificio realizado y entender este acto como fuente de amor divino.

Un ejemplo particular es el caso de tres documentos de esta colección que afirman una sospecha: en esta revisión encontré las páginas de un libro cuyas hojas con grabados de imágenes fueron arrancadas. En total son 40 páginas junto a la portadilla de la publicación, la que se titula “Novísimo Año Cristiano ó ejercicios devotos para todos los días del año” (1847). Aunque pudiera parecer un caso excepcional, muchas estampitas que se conservan en el Fondo parecieran provenir originalmente de publicaciones pensadas como libros y encuadernados: ya sea porque el papel es más delgado que el de otras estampas o porque tienen impresas escrituras recortadas por el reverso. Este conjunto de páginas arrancadas muestra la posibilidad de que ciertas imágenes que se encuentran dentro de un libro se independizan de su formato para circular como estampitas devocionales (ver Figuras 4 y 5).

Figuras 4 y 5. Novísimo Año Cristiano y detalle



Impresión sobre papel, 1847, 17.3 x 11 cm. Fuente: Fondo de Estampas Religiosas, Subfondo Jesuitas, Archivo Jesuita.

Estas serían estampitas que quedaron “a medio camino”. Al revisar las hojas no se observa la presencia de hongos o de otro deterioro que hubiera podido motivar el desgarrar de las hojas del resto libro, lo que me hace inferir que la intención era crear nuevas estampitas a partir de estas páginas. No es un caso único, ya que en el Fondo estudiado se encuentran dos ejemplos del “Novísimo año Cristiano”: son los tomos correspondientes a los meses de enero y abril, además de una tercera publicación desmembrada del año 1907.

Cabe preguntar, ¿qué pulsión o deseo mueve a un lector el querer independizar las imágenes de la publicación para usarlas de forma devocional y aislada de la lectura? ¿Serían nuevas tarjetas, nuevos recados o mensajes? Estos casos abren nuevas preguntas sobre la relación entre estampitas y libros: no sólo son guardadas y resguardadas en ellos, sino que posiblemente nacen desde publicaciones encuadernadas y de allí su estrecha relación con la cultura gráfica del momento.

Observaciones finales

Las estampitas, como he tratado de evidenciar a lo largo de este escrito, son imágenes esquivas y complejas que dejan diferentes rastros y pistas para dibujar su uso y circulación. Si bien en un comienzo pensé que su acumulación estaba ligada a los comportamientos iconofágicos de la imagen en la época de su reproductibilidad técnica, como dirían Benjamin y Baitello, al observar sus movimientos y su llegada al archivo pude vislumbrar el profundo sentido afectivo que las movilizó hasta ese punto. Como “objetos que no tienen una resolución satisfactoria”, en palabras de Joan Didion, estas imágenes conservan en sus cajitas de resguardo el universo que las completa.

Por otra parte, su valor afectivo puede ser dibujado desde múltiples aristas. En la forma del regalo, en la comunicación con la iconografía, en el mensaje del amigo que dedica un santo honrado por la Compañía. Pero también en el amuleto, en el retrato de lo invisible, en el desgarrar de un libro. Las prácticas afectivas de las que quiero dar cuenta abarcan todas estas maneras de vibrar ante y con la imagen, todas las convivencias donde ellas respiran y ofrecen su aroma a quien reza a través de ellas. Esto permite precisamente su pensatividad, como propone Alloa.

Las estampitas abren posibilidades de vinculabilidad, como diría Bruno, dirigiendo sus fueras hacia quien las use, las regale o las mire al

pasar, estableciendo una convivencia de la mirada religiosa que interpela a diversos niveles. Y así, imágenes que tienen un posible origen industrial puede ser consideradas como intervenidas como creadas manualmente. Esta apertura abre un espacio para crear nuevas imágenes, aunque acorde a ciertos principios de tamaño, tema y uso, donde los materiales disponibles toman protagonismo. No estamos frente al oro de los relicarios, piedras preciosas o pinturas exquisitas: estamos ante una manifestación múltiple, íntima y creativa. Elementos que modelarán la relación con el espacio sagrado que une el afecto.

Referencias bibliográficas

- Alloa, E. (2020). Entre la transparencia y la opacidad: lo que la imagen da a pensar. En E. Alloa (Ed.), *Pensar la imagen* (pp. 11-25). Ediciones Metales Pesados.
- Belting, H. (2005). Image, body, medium. A new approach to iconology. *Critical Inquiry*, 31(2), 302-319.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen antes de la era del arte*. Akal.
- Bruno, G. (2007). *De la magia y de los vínculos en general*. Cactus.
- Castillo, A. (2020). *Adicta imagen*. Ediciones La Cebra.
- Crary, J. (2009). *Las técnicas del observador moderno. Visión y modernidad en el siglo XIX*. CENDEAC.
- Derrida, J. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Amorrotu.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Gestos de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes*. Canta Mares.
- Didion, J. (2019). *Noches azules*. Random House.
- Freedberg, D. (2009). *El poder de las imágenes*. Cátedra.
- López, M. (2004). Amores profanos, amores sagrados: objetos devocionales. Retratos en miniatura y relicarios de los siglos XVIII y XIX. En VV. AA., *Santuarios de lo íntimo. Retrato en miniatura y relicarios de la colección de Museo Soumaya* (pp. 19-37). Museo Soumaya.
- Martínez, M. y Ortiz, N. (2018). *Vea lo que hay en este libro*. Écfrasis.
- Mauss, M. (1979). (1979). *Sociología y antropología*. Tecnos.
- Moreno, A. (2015). *La estampa de devoción en la España de los siglos XVIII y XIX*. Editorial Universidad de Granada.
- Morgan, D. (2005). *The sacred gaze. Religious visual culture in theory and in practice*. University of Chicago Press.
- Morgan, D. (2013). *El sagrado corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción*. Sans Soleil.

- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro iconológico. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (6), 8-27.
- Nancy, J-L. (2012). *La mirada del retrato*. Amorrortu.
- Réau, L. (2001). *Iconografía de los santos. De la G a la O. Tomo 2*. Ediciones del Serbal.
- Stengers, I. (2012). Reivindicando del animismo. *E-Flux Journal*, (36).
- Vallejo, I. (2020). *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Siruela.
- Vargas, E. (2020). *La colección de detentes del Museo Regional de Rancagua*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.museorancagua.gob.cl/sitio/Contenido/Objeto-de-Coleccion-Digital/97330:La-coleccion-de-detentes-del-Museo-Regional-de-Rancagua> [consultado: 10/03/2021].

La estatua y su sombra: eternidad y temporalidad en el imaginario jesuítico-guaraní (s. XVII-XVIII)

Diego Mellado Gómez

¿Cómo pude no sentir que la eternidad, anhelada con amor por tantos poetas, es un artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo?

Jorge Luis Borges, *Historia de la eternidad*

Introducción

Este capítulo tiene como propósito adentrarse en dos dimensiones del imaginario jesuítico durante el siglo XVII y XVIII: la eternidad y la temporalidad. La intención, en cierto modo, es realizar una etnografía histórica de la orden ignaciana, especialmente en relación al pensamiento cosmológico y las formas de representación de este imaginario escatológico. Para ello, me centraré en un divulgado filósofo jesuita, erudito y asceta, oriundo de Madrid, pero de descendencia alemana: Juan Eusebio Nieremberg¹, integrante del Colegio Imperial de Madrid donde impartió cátedras y se dedicó a la producción de escritos sobre distintos tópicos:

¹ Nacido en Madrid en 1595, hijo de padres alemanes que habían llegado a España junto a la emperatriz María de Austria, entró en 1614 al noviciado de la Compañía de Jesús, pero tuvo que abandonarlo por orden de su padre. Entrando nuevamente en Madrid para ordenarse sacerdote en 1623, cinco años después comenzó a desempeñarse como docente en el Colegio Imperial, impartiendo cátedras de humanidades e historia natural durante 16 años y luego 3 de exégesis (Koch, 1934). Considerado un referente del pensamiento ilustrado católico, su talante intelectual estuvo a la altura de contemporáneos y compañeros de orden como Athanasius Kircher (1602-1680) o Juan Caramuel (1606-1682), siendo por ello ubicado como prominente figura del llamado “siglo de oro español”, aunque también del espíritu barroco y del movimiento contrarreformista (Hendrickson, 2018b). Fallece en 1658.

teología, mariología, historia natural, hagiográfica y política, filosofía escolástica y ascética, entre otros².

De su copiosa obra, un libro en particular ocupará nuestra atención: el tratado *De la diferencia entre lo temporal y eterno*³, publicado en 1640 y, sin duda, el más difundido de los que escribió⁴. Según el historiador jesuita Antonio Astrain, el mérito residía en que “las grandes verdades de la religión, sobre todo aquellas que engendran el santo temor de Dios, están declaradas, no sólo con exactitud, sino también con cierta enérgica y solemne elocuencia que produce admirable efecto en los ánimos de todos los creyentes” (1916, p. 97), viéndose que incluso a comienzos del siglo xx había párrocos predicando con algunos capítulos del “Eusebio”, como lo llamaban en los círculos jesuitas. Si bien, agrega Astrain, erra en algunos hechos históricos y cae a veces en exageraciones, este tratado constituía una pieza fundamental de la ciencia ascética y la doctrina espiritual cristiana. De hecho, Nieremberg ha sido considerado como “última manifestación del platonismo místico cristiano” (Domínguez, 1947, p. 12), aduciendo que su pensamiento se expresa casi en términos gnósticos, inclinándose hacia lo simbólico, lo misterioso y lo enigmático al considerar “como algo ficticio y engañoso la dimensión material o visible del universo” (Didier, 2001, p. 2820).

En tal sentido, es ubicado como representante del barroco literario en la línea del pesimismo hispánico, ámbito en el que *De la diferencia* expresaría el acento barroco al describir “la muerte y el horror con trazos macabros, en contraste con la belleza del mundo celestial” (Moll, 1987, p. 694). No obstante, como veremos en este capítulo, es sobre todo un tratado teológico-político arraigado en la espiritualidad ignaciana de la cual se nutre⁵, aunque al mismo tiempo platoniza dicha tradición.

2 El número total de obras no queda del todo claro. Incluyendo obras póstumas, De Andrade (1666) suma 62 títulos; Koch (1934) anota 73; Wilde (2014) señala 59; Astrain (1916), siguiendo al bibliógrafo jesuita Sommervogel (1894), dice 57; Didier (2001) calcula 5.740 páginas en castellano y 5.000 en latín.

3 El título completo es *De la diferencia entre lo temporal, y eterno: crisol de desengaños con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas, y principales misterios divinos*. De ahora en adelante será mencionado como *De la diferencia*.

4 De su primigenia edición en castellano, se adaptó al latín, desde donde se tradujo a las diversas lenguas europeas (portugués, francés, italiano, alemán, inglés, neerlandés, croata, polaco y galés), como también al árabe, nahuatl, chiquitano y guaraní. Incluso hubo resúmenes, modificaciones del título y adaptaciones en versos castellanos durante más de un siglo de sucesivas ediciones (Sommervogel et al., 1894, pp. 1737-1740).

5 Desde cierta perspectiva, *De la diferencia* podría considerarse como una paráfrasis de los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola, incluso un “plagio inconfesado”, en cuanto se inscribe en la tradición medievalista de la *compilatio* que comprendía el uso de textos ajenos (Gil, 2010).

Ahora bien, no es exclusivamente el contenido teológico y filosófico lo que anima esta lectura, sino también su devenir editorial, primero en la difundida versión impresa en Amberes (Bélgica) el año 1684 con 12 grabados realizados por Gaspar Bouttats, luego en su edición guaraní publicada en Loreto, reducción paranaense de la entonces Provincia Jesuítica del Paraguay donde se imprimieron un limitado número de copias, en 1705, con los grabados de Bouttats y de otras obras de la imaginería jesuítica, aumentando a cuarenta y dos las ilustraciones del libro⁶.

De este modo, en un primer momento, examino los conceptos claves del tratado de Nieremberg en relación a la doble dimensión eternidad/temporalidad, representativa del pensamiento jesuítico y de su evidente influjo neoplatónico. Esta perspectiva cosmológica, vinculada al concepto platónico de imagen en tanto semejanza, es analizada a través de la deriva gráfica de la edición guaraní, donde no sólo se observa la adaptación y traducción de los preceptos de Nieremberg, sino también se inducen los usos que estas imágenes tuvieron en el contexto de la predicación y la catequesis propias de la práctica misional de la Compañía de Jesús en territorio guaraní, para lo cual acudo a ciertas definiciones del vocabulario guaraní del jesuita limeño Antonio Ruiz de Montoya, uno de los “próceres” de las reducciones en la Cuenca del Plata que, al mismo tiempo en que se publicó *De la diferencia*, dio a conocer una serie de textos lingüísticos, históricos y etnográficos que versaron en torno a su experiencia misionera en el incipiente Paraguay jesuítico⁷.

Así, este intento de etnografía histórica tiene como propósito demostrar que, de acuerdo a los ideales jesuíticos, la similitud entre lo eterno y

6 Aunque la autoría de la traducción ha sido puesta en duda (Brignon, 2018), en ella figura el nombre de Joseph Serrano (1634-1713), jesuita andaluz que junto al misionero vienés Juan Bautista Neumann (1659-1704) fundaron el inaudito taller tipográfico, el primero manufacturado en la región platense. Neumann, arribado al Río de la Plata en 1690, fue el gestor de este proyecto añorado por los jesuitas desde 1630 (Furlong, 1947). Trajo desde Europa algunas piezas y saberes tipográficos, como el manejo de prensas, tipos y cuerpos de letras, siendo secundado por Serrano, quien hace tres décadas oficiaba en esta provincia. Con la colaboración de indígenas misioneros, se fabricaron las piezas y herramientas de la imprenta utilizando maderas de la región, metales de viejos hierros y se fundieron tipos de plomo y estaño con diversos cuerpos, además de láminas para grabados (Furlong, 1962, p. 567). Para una revisión de la dimensión bibliográfica jesuítico-guaraní, ver: Vega (2017, 2018).

7 Fue durante su visita a Madrid que Ruiz de Montoya publicó cuatro obras de gran relevancia para la historia de la conquista espiritual en la Cuenca del Plata: en 1639 aparecen *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús, en las Provincia del Paraguay, Parana, Vruguary, y Tape y Tesoro de la lengua guaraní*, y al año siguiente *Arte, y vocabulario de la lengua guaraní y Catecismo en lengua guaraní*. De esta serie de títulos se habrían impreso 5000 ejemplares, perdiéndose más de la mitad y quedando 2400 copias para la distribución (Furlong, 1947). Pese a ello, este esfuerzo inauguró, al otro lado del Atlántico, la producción bibliográfica jesuítico-guaraní.

lo temporal se proyectaba en un concepto de imagen que se define por su semejanza a lo inmanente. Este principio determinó las prácticas de propaganda del catolicismo de la Contrarreforma, de la cual los jesuitas fueron sus principales militantes (Sebastián, 1981). Estos heraldos del proyecto de universalización del cristianismo, como observa Hans Belting, “se propusieron colonizar el mundo de representación de los indios incluso ‘en el ámbito de las visiones’, es decir, no sólo colocarles las imágenes frente a los ojos, sino inculcárselas corporalmente, de modo que se apoderaran de su imaginación y de sus sueños” (2010, p. 76), de modo que la trayectoria del tratado de Nieremberg se inscribe en la miríada imaginaria de la predicación visual durante el Siglo de Oro (J. González, 2015).

De esta forma, a través de una lectura que aúna elementos filosóficos, teológicos e iconográficos, son aludidas nociones perspectivistas (Chaparro, 2013; Simondon, 2013; Viveiros de Castro, 2013) con el propósito de destacar el carácter relacional de las imágenes invocadas tanto por Nieremberg como por los grabados que posteriormente fueron incluidos. En otros términos, para comprender el impacto de estos regímenes visuales en la expansión del cristianismo, especialmente sobre los modos de subjetivación, es necesario situar dicho proyecto colonial y universalista, denominado por algunos como “conquista espiritual” (Ruiz de Montoya, 1876), de acuerdo a los vínculos que ligan esta imaginería cosmológica (Bruno, 2007).

La estatua y su sombra

El capítulo xv del tratado *De la diferencia*, último del primer libro, lleva por título “Qué es el tiempo, según Platón, y Plotino, y quan engañoso sea todo lo temporal”. Aunque Platón no aparezca citado en este apartado más allá de su nombre en el título, la referencia a Plotino se vincula directamente con el diálogo *Timeo*. Nieremberg, sosteniendo que la filosofía ha demostrado lo efímero del tiempo y, con ello, lo vil y pequeño de lo temporal ante lo eterno, anota que Plotino sostuvo que “el tiempo es una imagen, o sombra de la eternidad” (1684, p. 106). Esta idea, que según el autor estaría en concordancia con la Sagrada Escritura, puede ejemplificarse mediante la relación de una estatua con su sombra:

(...) pocas comparaciones avrá mas proporcionadas para conocer lo que es eternidad, y tiempo, que la de una estatua, y su sombra; porque assi como estándose queda, inmoble la estatua por muchos siglos, sin crecer, ni menguar se está su sombra moviendo continuamente, siendo ya mayor, ya menor. Assi también correspondiéndose tiempo, y eternidad, la eternidad siempre está inmoble, firme, y fija, sin recibir mas, ni menos; pero el tiempo siempre se está moviendo, y mudando; y como la sombra a la mañana es grande, al medio día menor, y a la tarde torna a crecer, sin aver momento en que no se mude, mueva, ni altere ya aun lado, ya a otro. De la misma manera la vida no tiene punto fijo, sino siempre anda con perpetuas mudanzas, y en la mayor prosperidad suele ser mas corta. (Nieremberg, 1684, p. 106)

Así como los ejemplos eran un recurso habitual de la literatura religiosa⁸, la identificación jesuítica con la estatua también podría considerarse como un lugar común. La encontramos mencionada por el jesuita y misionero portugués Antonio Vieira en su *Sermão do Espírito Santo* (1657) cuando compara las esculturas de mármol con las de mirto para referirse al trabajo de conversión de los indígenas del Brasil: mientras la figura de la primera queda fija una vez esculpida con dificultad, la segunda, podada con facilidad, pierde prontamente su forma ante el crecimiento descontrolado de sus ramas. La comparación no tenía otro propósito más que ejemplificar un tópico que comúnmente se reprochaba a los indígenas conversos: la inconstancia de sus hábitos cristianos (Viveiros de Castro, 2013).

En este sentido, la estatua plotiniana aducida por Nieremberg no sólo alude a las proyecciones cosmológicas y filosóficas de la escatología cristiana, sino también se inserta dentro de los marcos de lo que fue la expansión cristiana y los subsecuentes procesos de conversión que conllevaron las misiones en las distintas regiones del orbe intervenidas. Ahora bien, de acuerdo a la cita de Plotino, ¿cuáles podían ser los alcances de la doctrina neoplatónica en el contexto de la teología y la praxis de la orden ignaciana? Si bien la referencia bibliográfica de dicha cita no figura en el libro de Nieremberg, es posible señalar que se trata de una paráfrasis

8 Los ejemplos o *exemplum* eran un usual recurso didáctico de la predicación y de la literatura religiosa, especialmente durante el medievo, aunque perviviendo hasta el siglo XVIII. Podían tratarse de historias o relatos breves, fábulas o parábolas cuyo propósito era apoyar la exposición doctrinal (Ricard, 1964, pp. 200-226).

al tratado “Sobre la eternidad y el tiempo”⁹, séptimo del tercer libro de *Enéadas*, en cuyo comienzo se explica por qué conviene investigar primero la eternidad: “Efectivamente, una vez conocido aquello que es estable a título de modelo, fácilmente quedará dilucidada la naturaleza de su imagen, que es precisamente lo que dicen que es el tiempo” (*Eneadas* III, 7, 1). La palabra utilizada para “imagen” es εἰκῶν (*eikōn*), un concepto que se remite a lo semejante o similar y, por ende, sujeto a comparación. De ahí su deriva en tanto “sombra”, no en el sentido de su oscuridad, sino de su similitud. A su vez, puede ser la imagen mental o la imagen del espejo, así como un retrato, un busto o una estatua, en la medida que unas y otras son representaciones de apariencias, aunque también podrían ser de arquetipos o patrones.

Desde este punto de vista, en términos ontológicos, se plantea el problema de la identidad, en cuanto todos los seres vivientes en la sombra del tiempo se asemejan a la eternidad, de la cual son imagen. De ahí que, siguiendo a Plotino (*Eneadas* III, 7, 3), los seres se identifican con la naturaleza eterna, que es una sola, pero también es múltiple por su potencia y esencia, de modo que, ante los sujetos, aparece bajo cinco categorías principales: aquello que se ve como especie de sustrato, se denomina “sustancia”; lo que se ve como vida, se llama en “movimiento”; luego “reposo” en cuanto es inmutable en sí mismo; “lo otro” y “lo mismo” en el sentido de que estas realidades diferentes son todas juntas una¹⁰.

Sin embargo, no es esta la argumentación de Nieremberg. Opta el filósofo jesuita por examinar el tiempo en tanto imagen de la sombra o, incluso, como la sombra misma, que no deja rastro de sí, es decir, que todas las glorias de la vida se esfuman; que es privación de luz, en cuyas tinieblas vive el hombre engañado; y que es la proyección invertida de su figura, por lo que tiene todas las cosas al revés.

9 Este tratado versa sobre la distinción entre αἰών (*aiōn*) y χρόνος (*chrónos*). El primero de estos conceptos remite a la eternidad y su evolución en un sentido filosófico se inscribe en Parménides, Platón y Aristóteles, con quienes dialoga Plotino. Otras acepciones remiten *aiōn* a la vida en un sentido trascendente o, más específicamente, a la “duración de la vida”, definición que se aplica a largos espacios de tiempo (de ahí la categoría geológica de “eón”). Por su lado, *chrónos* es el tiempo como extensión definida y, por ende, medible, distinto de *καιρός* (*kairós*) que alude al tiempo exacto, ya sea en tanto período crítico o extraordinario, o bien como oportunidad ventajosa. En ambos casos, las definiciones varían según su contexto.

10 Plotino se basa en los “géneros mayores” de Platón (*Sofista* 254b-256a) sobre la potencia múltiple (δύναμις/*dýnāmis*) de la naturaleza eterna: sustancia (οὐσία/*ousía*); movimiento (κίνησις/*kínēsis*); reposo (στάσις/*stásis*); lo otro, lo diferencia o la alteridad (ἕτερον/*héteron*); lo mismo o la identidad (αὐτόν/*autón*).

Assi el tiempo de tal manera es imagen de la eternidad, que tiene todas sus propiedades al revés. La eternidad no tiene fin, pero la vida, y el tiempo le tienen. La eternidad no es mudable, pero no ay cosa más mudable, que el tiempo. La eternidad no tiene comparación por su infinita grandeza, pero la vida, y todos sus bienes son tan cortos, y pequeños, que no se alzan de la tierra, que es un punto. (Nieremberg, 1684, p. 111)

De acuerdo a esta doctrina, la dualidad eternidad/tiempo corresponde a la dualidad de lo espiritual y lo temporal que, a su vez, distinguía la actividad eclesiástica de la político-económica, es decir, entre la institución religiosa y la institución política. Ambas dimensiones, actuando como reflejos de lo mismo, administraban y orientaban la vida civil cristiana. En el ideal jesuítico, el denominado *gobierno espiritual* define al *gobierno temporal*, es decir, mientras el primero se encarga de orientar la vida espiritual a la eternidad, el segundo se dedica a la administración de los bienes materiales de la sociedad, de modo que supeditar las actividades temporales a las espirituales debía (y debe) ser la base de la *praxis* eclesiástica en el terreno social, cultural y político: la Iglesia ha de ser la rectora de toda institución de la sociedad.

Esta nomenclatura temporal separaría dos procesos que, urdidos entre sí, se dirigen a lo mismo. En la inversión de la sombra del tiempo, si la eternidad es infinita, lo temporal es finito, por lo que es tanto medio como fin en sí mismo. La correlación lógica entre medio y fin supone la determinación entre uno y otro. Nieremberg plantea, en este sentido, que una diferencia entre lo eterno y lo temporal es que lo primero es fin y lo otro medio; en cuanto lo eterno es para que el hombre pueda adquirir su última perfección y perpetua bienaventuranza, mientras que lo temporal es para poder conseguir lo eterno. De ahí que decreta: “el fin se ha de amar por sí mismo, y el medio no se ha de amar, sino en cuanto conduce al fin” (p. 541).

Imagen del cosmos

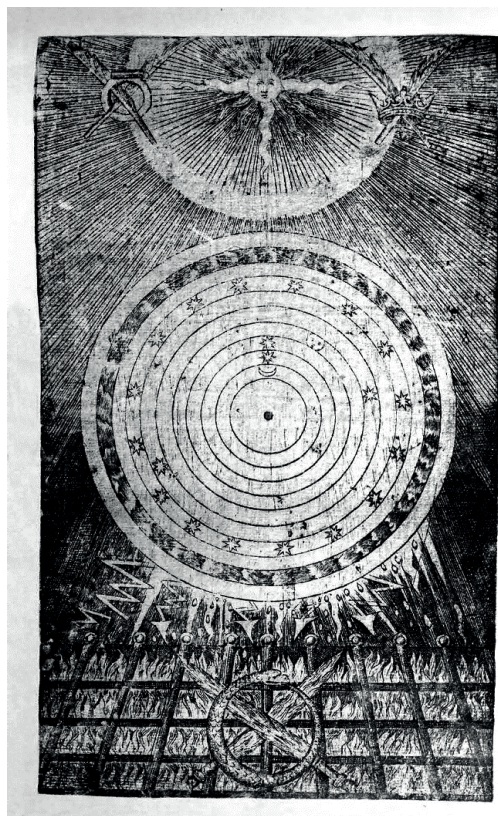
En el devenir de *De la diferencia*, encontramos la representación de estos conceptos en un grabado que abre la edición guaraní de 1705 (Figura 1). Inserto en la anteportada, este mapa cósmico o cosmografía opera como enigmático prólogo al tratado de Nieremberg. De los 42 grabados que se incluyeron en la versión impresa en la reducción de Loreto,

sólo este grabado no tiene un origen o referencia conocida, mientras que todos los demás provienen de ediciones anteriores, tanto del tratado de Nieremberg como de otras obras. Sujeto a distintas interpretaciones¹¹, el diagrama como tal podría inscribirse en los marcos de la tradición mágico-religiosa y la literatura científica que desde el siglo XVII se difundía en América y de la cual los jesuitas fueron divulgadores (Puccini, 1993).

Como se aprecia, la cosmografía presenta dos planos: el de la eternidad y el de la temporalidad. La eternidad, en tanto idea matriz de la espiritualidad ignaciana y barroca, es figurada como fondo inmanente en su doble variante: “eternamente feliz y luminosa o eternamente oscura y tortuosa” (Gil, 2019, p. 10). En este fondo eterno, simétricamente dividido, se observa del lado superior una luminosa estrella con rostro que inspira la forma del Espíritu Santo. A su izquierda, el anillo petrino del papa, a la derecha, la corona del rey, es decir, Dios en alianza con la Iglesia y la monarquía, lo espiritual y lo temporal, resaltando “la tarea de expandir el cristianismo a lo largo y ancho del orbe, colaborando al triunfo universal de Dios sobre el averno” (González, 2018, p. 29), el que como una oscura sombra cubre la mitad inferior del cosmos eterno. En este otro lado, todo es inverso: tras las rejas, llamas que no alumbran muestran el infierno eternamente encarcelado, al que se antepone el ouróboros, la serpiente que se devora a sí misma, arquetipo de la eternidad que clausura el inframundo con dos espadas de fuego.

11 Los grabados de la edición guaraní han sido examinados por distintos investigadores. Un análisis completo de índole descriptiva lo realiza Gil (2010) en el estudio introductorio de la reedición publicada por el Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades en homenaje al bicentenario argentino. Otro trabajo del mismo autor se centra en las ilustraciones del ciclo infernal (2019); desde lo iconográfico y estético, se pueden consultar los trabajos de R. González (2009, 2018) y de Bollini y Levinton (2018, pp. 76-78, 198-201); en el ámbito de la historia del grabado del Paraguay, un trabajo pionero es el de Pla (1962, pp. 7-15), mientras que de la historia misionera, se puede consultar Furlong (1962, pp. 572-587) y Hendrickson (2018a); asimismo, algunas observaciones desde la antropología histórica, con especial énfasis en la imprenta misional, se encuentran en Wilde (2014).

Figura 1. Primer grabado de la edición impresa en las doctrinas de *De la diferencia entre lo temporal y eterno* (Loreto, 1705)



Fuente: Medina (1892).

Un claroscuro cosmos dividido en cuyo pliegue, como un punto, aparece nuestro mundo. Ciertamente, esta dualidad simbólica, insinuada por Nieremberg en su tratado, se inscribe en la naturaleza propia de los símbolos. Como señala Simondon (2013), el símbolo mantiene con lo simbolizado una relación analítica, lo cual quiere decir que el símbolo “va por partes”: “un símbolo es un fragmento de un todo primordial que ha sido dividido según una línea accidental” (p. 11). Esto significa que cada símbolo tiende hacia otro símbolo, siendo ambos el complemento que reconstituye la unidad primitiva. En la imaginería jesuita, lo simbolizado (cosmos) adquiere sentido en la oposición simbólica cielo/infierno,

márgenes que estructuran la antitética eternidad. Así, en el vocabulario del jesuita limeño Antonio Ruiz de Montoya (1876), publicado en 1640 y base de la traducción guaraní, se encuentra la expresión “ĭbâpe, haé añârêtâmĕ tecó apîreỹ màoÿmĕ”, esto es, “en el cielo y en el infierno hay vida eterna” (p. 364).

En el plano temporal, el grabado muestra el punto de vista astronómico. Se desprende que el movimiento geocéntrico representado mediante figuras de epiciclos responde al sistema ptolemaico, aunque con modificaciones. Si bien el tratado de Nieremberg aborda superficialmente tópicos astronómicos, las menciones que realiza a Christophorus Clavius (1538-1612), matemático y astrónomo jesuita bávaro que se desempeñó en Roma, resultan claves para contextualizar el uso del esquema ptolemaico al inicio del libro, en cuanto fue uno de los defensores de este sistema cósmico en una época en que los principios copernicanos adquirirían cada vez más adeptos. En el contexto del Renacimiento italiano, la postura de Clavius formaba parte de la tendencia general a la restauración de las matemáticas griegas, movimiento que se consideraba necesario antes de proseguir nuevas sendas científicas (Homann, 2001)¹².

De su copiosa obra, en *Commentarius in sphaeram Ioannis de Sacro Bosco* (1607), estudio sobre el astrónomo medieval Johannes de Sacrobosco publicado en 1570, aparece un esquema geocéntrico que permite hacer algunas comparaciones con el grabado guaraní¹³: primero, que siendo el punto central la Tierra, en el siguiente cielo estaría la Luna, seguida por Mercurio y Marte, luego el Sol, y después Marte y Júpiter, faltando Saturno en la versión guaraní. Esta versión, por cierto, omite los signos zodiacales que comúnmente se utilizaban en estos esquemas. Asimismo,

12 Las investigaciones de Christophorus Clavius fueron elementales en el estudio y promoción de las ciencias astronómicas y matemáticas. Educado en Coimbra por el cosmógrafo portugués Pedro Nunes, desarrolló su carrera científica en Roma, donde colaboró en la comisión del papa Gregorio xiii para la reforma del calendario. El entonces joven Galileo Galilei (1564-1642), amigo de Clavius, consultó sus apuntes. En 1611 habría procurado organizar un foro en Roma para conocer los descubrimientos telescópicos de su amigo Galileo, así como sus ideas copernicanas, pese a que seguía el sistema ptolemaico, el que creía que debía ser revisado. Estudiante del neoplatónico Proclo y de la geometría euclidiana, sus comentarios sobre Euclides fueron traducidos al chino. Gottfried Leibniz y René Descartes conocieron sus obras y mantuvo correspondencia con Johannes Kepler y Tycho Brahe (Homann, 2001).

13 La circulación de esta imagen geocéntrica, al despuntar el siglo xviii, da cuenta de las distancias entre el ritmo de los impresores y la periodización de la historia moderna. De acuerdo a Elizabeth Eisenstein, “como agentes de difusión los impresores burlaron los esquemas de periodización de los historiadores modernos en la segunda mitad del siglo xvi, pues hicieron todo lo que pudieron para familiarizar a los lectores con la imagen del mundo que surgió en la época de Dante. Fue la *Sphaera* medieval de ‘Sacrobosco’ y no *De revolutionibus* (o el *Almagesto*, en todo caso) lo que resultó ‘sumamente popular’ y circuló en cientos de ediciones hasta 1600 y después” (2010, p. 482).

en vez de alinear los objetos celestes como hacen Clavius y Sacrobosco, los dispone en posición dispar. En ambas ilustraciones se observa el cielo del firmamento o de las estrellas fijas, el denominado “octavo cielo” que en la versión guaraní es el séptimo ante la ausencia de Saturno. Tras el firmamento, Clavius indica un *novum* y *decimum caelum*, sin objetos rotando, y luego el *primum mobile*, primer movimiento que procede del *caelum empyreum* o cielo empíreo, la esfera eterna que envuelve al mundo. Si bien estas regiones no son denominadas según los términos del matemático jesuita, en la lámina esculpida en Loreto se proyecta un sentido similar, en cuanto después de las estrellas fijas hay tres circunferencias, ilustrándose la del medio como una especie de corriente que otorga dinamismo a la serie de órbitas que le suceden, es decir, el *primum mobile*.

El fondo claroscuro de estas rotaciones, como veíamos anteriormente, es el plano que las sostiene, esto es, la dimensión de la eternidad de la que procede el tiempo. Por lo mismo, es preciso señalar que, el sol ilustrado en la parte superior no es el sol en sentido astronómico, sino una representación de la luz en cuanto Espíritu de Dios. Para los propósitos evangelizadores, era fundamental suprimir cualquier tipo de culto solar, de modo que los misioneros se esmeraban en enseñar que el sol era fuego y que tenía una función útil para organizar la temporalidad. Por ejemplo, en el vocabulario de Ruiz de Montoya (1876) es clara la diferencia entre *Quaraçĩ* (Sol) y *Tũpã* (Dios): “Peieroyĩbĩ mé quaraçĩ upé, Tũpã añõ, ñãnde yéroyĩhabeté”, “no adoréis al Sol, a solo Dios hemos de adorar” (p. 131). Lo mismo aplica para *Yacĩ*, que significa simultáneamente luna y mes: “yacĩ ipĩrãmõ” es el principio del mes, “yacĩ cañycacá rãmõ” es el fin de mes, “yacĩ cēmã” es la luna llena, “yacĩ ogũe” es el eclipse (p. 185).

Quaraçĩ y *Yacĩ* serían expresiones del paso del tiempo, signos celestes cuyo movimiento proviene de lo inmóvil y eterno, que es Dios. El espacio donde circulan estas esferas junto a los planetas es limitado, siendo el firmamento el muro estelar de esta cosmovisión cerrada. Este espacio compuesto de cielos circulares se torna espacialidad medible, reductible a la aritmética, pero aun así rodeado de lo ilimitado. Por ello, calcula Nieremberg, citando a Christophorus Clavius, que desde la luna a la tierra distan 120.630 millas; desde el sol, 4.013.993 millas; desde el firmamento y octavo cielo, 161.884.943 millas. En este límite, escribe el autor,

(...) manda Platón, que paren los Matemáticos; porque de allí adelante falta la facultad de medir adelante. Pero ay sin duda mas desde el Firmamento, hasta el cielo Empíreo: porque lo grueso solo del cielo Estrella-

do, dicen, que es otro tanto, como ay desde la tierra a él. De suerte, que si se arrojara una piedra de molino desde lo alto del Firmamento a la tierra, era menester noventa años, antes que llegasse al suelo, aunque cada hora caminara docientas millas. (Nieremberg, 1684, p. 372)

El muro es grueso. La distancia que hay entre la tierra y el firmamento es mucho menor de la distancia entre el firmamento y lo más bajo del cielo empíreo. Pero como todo muro, esta región estelar es permeable, ya que forma parte de lo finito. Hipotéticamente, es posible transitar a través del campo estrellado y trascender, en un punto lejano, la cerrada esfera del espacio. Si uno se dispusiera a caminar estas distancias, según los cálculos presentados por Nieremberg, recorriendo 100 millas por día (6,7 km/h), demoraría 2.000 años en llegar al firmamento, luego, desde ahí hasta lo más bajo del cielo empíreo, 6.000 años no bastarían.

Esta diáspora imaginaria que cruza el muro estelar hacia la eternidad luminosa establece el dilema de la otra eternidad. ¿De dónde surgen dos eternidades, que además son antitéticas? La dualidad de estos márgenes cósmicos surge de la separación causada por el tiempo: en el grabado, la simetría entre luz y oscuridad es dividida por el punto rodeado de cielos que se ubica exactamente en el medio del plano; este plano de epiciclos emitiría una sombra, la sombra del resplandor de la eternidad que es igualmente eterna.

A su vez, se observa otra simetría: los círculos. La luz eterna es circular, el sistema planetario es un conjunto de rotaciones, el ouróboros de las tinieblas, se enrosca como un círculo autofágico. El anillo petrino, elemento del papa, y la corona, elemento del rey, participan de esta serie circular, representando los puntos más altos del orbe mundano. Aun así, el anillo y la corona son superficiales: están ahí porque esta cosmología es también una representación jerárquica del espacio.

En el cielo empíreo

Más allá del grueso muro del firmamento se encuentra el cielo empíreo, en una región que huye de los cálculos matemáticos y en el que las facultades humanas son desbordadas por la grandeza de la gloriosa eternidad. Ruiz de Montoya lo expresó así: “ñande pĩ rupábâmô yacitata yareco ïbape ne”, “tendremos en el cielo por alfombra las estrellas” (1876, p. 404).

¿Cómo representar tan lejana región, sólo inteligible a través de la fe? O, en un sentido similar, como pregunta Nieremberg: “¿Qué sería el ver a Dios claramente en la gloria?” (1684, p. 369). Para responder, el filósofo jesuita alude, como es común a su método, al ejemplo: esta vez se trata de la historia de un monje que, tras cantar los maitines de la mañana, suplicó a Dios que le diese la inteligencia de David, apareciéndosele un pajarito que con un canto suave le encantó, llevándolo hacia un bosque aledaño al monasterio, donde se posó sobre un árbol en el que se sentó a oírle, hasta que el pajarito voló. “O paxarito de mi alma, dezia, donde te has ido?”, pero al notar que no volvía, retornó al monasterio, encontrándose allí con otro portero y otro abad. Extrañado, preguntó por el nombre suyo y de su abad. Tras averiguar en los registros, descubren que figuraban en los Anales de hace 300 años.

Este viaje en el tiempo del monje no sólo enseña que un día de la eternidad corresponde a “muchísimos años” de la vida humana, también presenta una teofanía donde la aparición de la divinidad ocurre a través de un solo sentido, en este caso, la audición. ¿Cómo sería si operaran todos los sentidos del cuerpo? Aduce Nieremberg al respecto:

Si el gusto de un solo sentido así poseyó el alma deste siervo de Dios, que será, quando no solo el oido, sino la vista, el olfato, el gusto y todo el cuerpo, y alma estén anegados en sus gozos proporcionados a los sentidos del cuerpo, y a las potencias del alma? Si la musica de un paxarillo assi suspendió, que hará la música de los Angeles? Que hará la vista clara de Dios? Qué hará lo que Dios hizo con ostentación de su Omnipotencia? (1684, p. 370)

Se esboza en este fragmento el estatuto de la corporalidad humana y sus sentidos sujetos a los designios de la creación divina. Los jesuitas, por cierto, enseñaban que el cielo era el objetivo del mirar humano, pues “por ello es que se anda de pies y no gateando, como las bestias que no miran hacia arriba”¹⁴. Esto se vincula con los principios ignacianos de la *contemplatio* que, de acuerdo a los *Exercicios espirituales* de Ignacio de Loyola, proponía indicaciones con referencias visuales que funcionaran como refuerzo a la experiencia de la contemplación. Como observan Levinton y Bollini (2018): “la experiencia ignaciana visualiza la experiencia mística, en consonancia con la preeminencia que desde el Siglo XVI tiene

14 En Ruiz de Montoya: “M̃ỹmbáá çoo opóbo oguatá ïbagaru omaëçỹmō”, “las bestias andan gateando sin mirar al cielo”; “ñandé opibo yaicó ybága ñande maëhammō yarecorãmo”, “nosotros andamos de pies, teniendo por objeto de nuestra vida el cielo” (1876, p. 305).

el sentido de la vista por encima de otros antes más valorados (oído y tacto)” (p. 15).

A partir de dicha *contemplatio* emergen visiones del cielo empíreo. Otro grabado de *De la diferencia* da cuenta de ello: abriendo el primer capítulo del libro IV “De las grandezas de las cosas eternas” (en la edición guaraní figura unas páginas antes) y de clara inspiración en el Pseudo Dionisio Areopagita, se ilustra en él la jerarquía celeste en tanto camino de los bienaventurados que participarán de la luz eterna del Espíritu (Figura 2).

El trabajo original es de Gaspar Bouttats, dado que figura en la edición flamenca de 1684, siendo luego replicado en los talleres jesuíticos. En comparación con los otros grabados, es de los mejores calcados, con la sola diferencia que la Trinidad aparece centrada. Los personajes agrupados en todo el cuadro muestran la comunidad cristiana que se erige hacia el cielo: entre nubes, en la parte inferior izquierda, figura una persona con flechas, símbolo del indio o del salvaje en vías de convertirse quizás, junto a un soldado que mira hacia lo alto. Bajo ellos, dos jesuitas enseñan las escrituras a otro hombre, a cuyas espaldas está sentado un león, seguramente el recurrente León de Juda o el león rugiente que menciona el apóstol San Pedro. En la versión de Bouttats, muestran gestos quejumbrosos en sus rostros, mientras que, en el grabado guaraní, el hombre del libro y el cura parecen mirar con cierta desconfianza al soldado. Da la impresión que este primer plano aún no participa de la gloria empírea.

Figura 2. A la izquierda, la versión de Bouttats (Amberes, 1684). A la derecha, el grabado guaraní *De la diferencia entre lo temporal y eterno* (Loreto, 1705)



Fuente: Medina (1892).

Ascendiendo, tres mujeres cuidan de una torre¹⁵ y un cordero, luego, junto a un grupo de niños, se vislumbra a la reina acompañada del príncipe y de un grupo de mujeres que portan diversos objetos: una esfera, un instrumento musical y una pluma. Sobre ellas, los doce apóstoles se acercan a la Trinidad y, más cerca, Ignacio de Loyola, el papa y el rey vanaglorian al Señor, portador de una esfera que lleva una cruz, y a Cristo aureolado, bajo los cuales la Virgen María reza acompañada de querubines. Los demás sujetos podrían ser mártires y santos que forman parte de la población del bienaventurado reino empíreo, la región perenne al otro lado del grueso muro del firmamento.

En este cosmos vertical, el opuesto del cielo empíreo no es otro cielo, sino el inframundo. Así, el extremo opuesto de los bienaventurados estaría ubicado en el centro de la tierra: “añârêtâmâ ìbî apîtepe tuí”, “en el centro de la tierra está el infierno” (Ruiz de Montoya, 1876, p. 42), lugar oscuro al que fue arrojado el demonio Luzbel por el arcángel Mi-

¹⁵ Esta torre podría vincularse a la alegoría del castillo interior de los santos carmelitas Santa Teresa y San Juan de la Cruz. De inspiración agustiana, esta alegoría de tipo contemplativa y mística ya había sido expresada implícitamente por San Pedro (I Epístola 5, 8): “Sed sobrios y vigilad, que vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda rondando y busca a quien devorar”. Para un estudio detallado sobre este tópico en el contexto del simbolismo místico de la contrarreforma, ver Sebastián (1981, pp. 76-82).

guel. Una antigua ilustración incluida en la edición guaraní escenifica este descenso avernal (Figura 3): se trata de un grabado del libro *Adnotationes et meditationes in Evangelia* (1595) del jesuita Gerónimo Nadal (1507-1580)¹⁶, uno de los diez primeros integrantes de la Compañía de Jesús, donde se aprecian los distintos niveles hacia el interior infernal de la esfera terráquea, esto es, el espacio entre la superficie de la tierra y el limbo; el limbo y la frontera oscura que lo separa del purgatorio; luego el purgatorio que rodea el globo central del infierno, gobernado por el demonio. El grabado guaraní omite el segmento de la superficie, destacando únicamente etapas del descenso.

¹⁶ Gerónimo Nadal, de origen de mallorquín, fue secretario y delegado personal de San Ignacio. Gil (2010) señala que, según se dice, San Ignacio habría motivado a Nadal a componer la *Evangelicae Historiae Imagines* como apoyo a los *Exercicios Espirituales*, tarea que se concretaría tras la muerte del jesuita mallorquín. En total se seleccionaron 153 escenas que fueron esculpidas por Bernardino Passeri, Marten de Vos y Anton Wierix, siendo este último el autor de este infernal grabado que retrata la parábola evangélica del rico Epulón y el pobre Lázaro (Lc. 16, 19-31). En el centro (Figura 3), se observa al demonio y a Epulón clamando a Luzbel (letra E), mientras que, en el semicírculo superior, aparecen Abraham y Lázaro (letra B).

Figura 3. En la parte superior, el grabado guaraní (1705). Abajo, el original del libro de Nadal elaborado por Anton Wierix (1595)



Fuente: Medina (1892).

Sin embargo, las capas dantescas no eran las únicas imágenes del mundo infraterreno. Volviendo al vocabulario de Ruiz de Montoya, encontramos la comparación entre la caída de los condenados con la lluvia de granizos, estableciendo también la analogía de los peces apretados en el cesto (de acuerdo a las técnicas de pesca guaraní), con el estado de las almas en el infierno: “amãndaû ramĩ, yñangaipábáe yypacuĩ añârêtãmẽ”, “como granizo caen los condenados en el infierno”; “pirãñang aĩacápe ypĩpĩ oĩnãñã bêbê, egûy yabeabê ânguera añârata qûara pĩpé ypĩpĩ mburú oquâpa”, “así como los peces están apretados en el cesto, así las almas están en el horno del infierno” (1876, p. 240).

En el infierno subterráneo

Ahora bien, a propósito de esta edición impulsada por la pionera imprenta de las reducciones jesuítico-guaraní, es interesante señalar que el polo infernal está mucho más detallado gráficamente en relación al polo empíreo. Ciertamente, el tratado de Nieremberg abre esta posibilidad, en cuanto este erudito autor, después de describir la dicha eterna de los justos, procede a explicar la serie de penas que sufrirán los condenados en el infierno. Señala que en total son ocho los géneros de pena: de daño o pérdida de bienes, de infamia, de destierro, de cárcel, de servidumbre, de azotes, de muerte y del tali6n.

Figura 4. A la izquierda, la versi6n de Bouttats (1684). A la derecha, el grabado guaraní *De la diferencia entre lo temporal y eterno* (Loreto, 1705)



Fuente: Medina (1892).

El escenario de esta distopía tambi6n fue esculpido por Bouttats para la edici6n de Amberes (Figura 4). Se observan todo tipo de torturas, administradas por demonios voladores, serpientes, basiliscos y bestias cornudas, encargadas de aplicar azotes, punzadas, golpes, entre otros

castigos, a personas que sollozan en las llamas, caen por despeñaderos, son colgadas, engrilladas o sometidas a ruedas de tortura. En la versión guaraní, este paisaje del averno aparece invertido, extendido y con otras proporciones espaciales, lo que permite aumentar los padecimientos (se agrega una rueda de tortura) o contemplar más detalladamente la escena del monte que se perfila en el horizonte del original.

Este aumento del contenido parece demostrar el poder de estas imágenes tortuosas en las campañas de conquista espiritual. Mientras que en la edición europea se agrega un grabado relativo al infierno, en la edición de las doctrinas paraguayas figuran doce en total. En este sentido, el uso de esta iconografía, inscrita en los trabajos de conversión, puede leerse en el contexto de los regímenes de canibalidad que articularon procesos de subjetivación propios de la historia colonial, en cuanto, contrario al ascenso celestial, en el imaginario jesuítico el averno se situaba como un principio de devoración cósmica (Fausto, 2005). Como observa Chapparro (2013), “de la misma manera que el acto caníbal prehispánico encuentra su plano de consistencia en el universo mítico ritual de cada comunidad, la cultura occidental también cuenta con un repertorio caníbal fuertemente performativo a nivel político-religioso” (p. 256). Satán corresponde a uno de estos mitos caníbales que arribaron al Nuevo Mundo.

Otro grabado inserto en el libro grafica explícitamente este averno devorador: inspirada en la portada del libro *L'Inferno aperto al cristiano perche non v'entri* (1689)¹⁷ del jesuita italiano Giovanni Pietro Pinamonti (1632-1703), esta representación terrorífica es el comienzo de un ciclo infernal cuyos tormentos (Figura 5), siete en total, como los días de la semana, y no ocho como en Nieremberg, también aparecen ilustrados en el libro de Pinamonti.

En este grabado vemos el rostro de una criatura enorme mostrando sus colmillos, el Leviatán acaso, rodeado por seis basiliscos, con las fauces abiertas y personas sollozando en las llamas infernales de su interior. En la parte inferior se lee: “os inferni aperium ad devorandum semper”, “la boca del infierno siempre abierta para devorar”. Esta iconografía de clara inspiración medieval¹⁸, introduce el ciclo infernal y la serie de padeci-

17 También hay una versión traducida al español con versiones de las mismas ilustraciones, aunque grabadas por otro calcógrafo. Ver: Pinamonti (1800).

18 Brooke-Hitching (2021, p. 176) menciona que el tópico de la boca del infierno aparece ilustrado en el Salterio de Winchester del siglo xii («Cotton MS Nero C IV, f. 39r» de la Biblioteca Británica), donde figura el arcángel Miguel cerrando la mandíbula de un disforme dragón del cual emergen otras criaturas y en cuyo interior se apilan cuerpos de personas retorcidas vigiladas por demonios, incluyendo al rey y la reina empalados.

mientos que allí tienen lugar, siendo ilustrados a lo largo del libro y que también fueron incluidos en la versión de la imprenta de la reducción de Loreto.

Figura 5. Versión guaraní de la portada del libro *L'Inferno aperto* de Pinamonti (1689) inserta en *De la diferencia entre lo temporal y eterno* (Loreto, 1705)



Fuente: Medina (1892).

Como explica Gil (2019) en un análisis comparativo con otras versiones, los tormentos no tienen el mismo orden del libro de Pinamonti. La secuencia de la edición de Loreto (Figura 6) inserta como primer grabado el tormento del fuego; segundo, el gusano de la conciencia; tercero, la pena de la desesperación; cuarto, la pena de estar acompañado por demonios y condenados; quinto, la prisión del infierno; sexto, el daño y la tortura; séptimo y último, la condena eterna representada por un sollozante sujeto encadenado, lanceado y con una estaca clavada en la cabeza.

El mismo motivo fue replicado años después en un libro de otro jesuita italiano, Alexandre Perier (1651-1736), escrito en portugués bajo el título *Desengano dos peccadores* (1724). Perier había sido misionero en Brasil durante más de treinta años y a su regreso a Roma publicó esta obra compuesta por tres discursos que exponen los tormentos del infierno. Estos tres discursos son acompañados por grabados, similares a los de Pinamonti, pero con más detalles. En la introducción, explica la eficacia de las imágenes infernales para reducir paganos y hacerles católicos. Ejemplifica esto a través de la historia de Bogòre, un rey búlgaro, pagano y violento, que encargó a Metodio, monje romano y famoso pintor, un panel que retratase a los monstruos más horribles que pudiese imaginar. Metodio optó por retratar el juicio final de los réprobos en el infierno: un Dios encolerizado e irritado, sobre un horno de fuego plagado de demonios. El pagano Bogòre, al ver el resultado, quedó estupefacto y conmovido, momento en que el monje pintor le habló de la Santa Fe. Tiempo después, Bogòre se bautizó.

Figura 6. Los siete tormentos de *L'Inferno aperto* de Pinamonti (1689) en sus versiones guaraníes en *De la diferencia entre lo temporal y eterno* (Loreto, 1705)



Fuente: Medina (1892).

Perier también señala que él mismo utilizó estas imágenes cuando fue misionero en Brasil. Describe que una noche tenía una de estas imágenes iluminadas por el color del fuego, causando gran impresión entre los indios. Escribe el jesuita italiano:

No es creíble la impresión del infierno, que hacía en los indios; tanto así, que algunos venían, ya entrada la noche a confesarse, y preguntándoles yo, porque no esperaban por la mañana, respondían, tener miedo de morir aquella noche, como se les representa en la imaginación aquel condenado, que estaba ardiendo con los demonios en el infierno. (Perier, 1724, *Introdução ao livro*, §6)

Agrega Perier que cuando en los pueblos él mismo intentaba personificar los insufribles tormentos eternos, eran pocos y raros los que se conmovían. Sin embargo, cuando desde el púlpito mostraba la imagen de un condenado, “todo el auditorio, se deshacía en lágrimas y gemidos”. De ahí que reflexione al final del párrafo recién aludido: “Tan cierto es, que la vista hace fe, aunque sea de fuego pintado en un papel”.

Consideraciones finales

En los párrafos precedentes, se ha examinado tanto el contenido como la circulación de uno de los insignes filósofos jesuitas del siglo XVII, dando cuenta del procedimiento de identificación con la inmanencia de la eternidad a través de la filosofía escolástica y de la imaginería barroca y contrarreformista propia del jesuitismo en el contexto de las misiones en territorio guaraní. Dicho ámbito mediado por la propaganda y la expansión del cristianismo resulta elemental para entender la *praxis* misional en sus intentos de conversión de las poblaciones indígenas.

En este sentido, a propósito de las imágenes y grabados presentados en este capítulo, los vínculos, en cuanto exigencia de toda teoría universal de las cosas, señala Valentina Buló (2016) respecto a la materialidad de los afectos en Giordano Bruno, son un *hacer*, de modo que el rol de la imaginación puede adquirir el poder de dar realidad. En este sentido, lo real y lo virtual se embridan en la medida que “la imaginación sin verdad puede vincular verdaderamente” (Bruno, 2007, p. 99), es decir, el destinatario del vínculo no requiere ni de vínculos reales ni aparentes para estar vinculado. El ejemplo que da Bruno es juntamente el infierno:

Suponiendo que no exista el infierno, la creencia imaginaria en el infierno, sin fundamento verdadero, produce verdaderamente un infierno: la imagen fantástica tiene su verdad, con la consecuencia de que ella opera realmente, y real y potentemente queda sujetado aquel que se deja vincular; y el tormento se hace eterno a través de la eternidad de la convicción de la fe; y el alma, despojada del cuerpo, conserva sin embargo el mismo aspecto y a pesar de todo persevera infeliz por los siglos. (2007, p. 99)

En efecto, la obra de Nieremberg traspasó imágenes, íconos y símbolos del imaginario cosmológico cristiano al mundo de las reducciones jesuítico-guaraní, abriendo procesos de etnogénesis y/o subjetivación y dando paso a interrogantes sobre las relaciones de alteridad en las regiones intervenidas por las misiones. Tanto la diversidad de tópicos y estilos de estas imágenes, como los impactos que provocaron en los mundos amerindios, constituyen aspectos que ameritan ser estudiados, considerando en ello la historia de la imprenta misional en los márgenes del río Paraná (cuyo itinerante funcionamiento duró más de dos décadas). Asimismo, desde los imaginarios guaraníes históricos y contemporáneos, la recepción del imaginario cristiano adquirió sentidos fantasmáticos que otorgaban un espíritu o vida a estas representaciones, vinculando el evangelio cristiano a la concepción guaraní de las palabras-alma (Chamorro, 2004), de tal forma que los mismos evangelizadores jesuitas también fueron evangelizados por los guaraní. No hay que olvidar, por cierto, que sólo se ha hecho referencia a un conjunto de grabados, siendo que en las reducciones se elaboraron figuras y representaciones sagradas de todo tipo, en piedra, madera o metal, en los talleres que operaban en cada reducción de la Cuenca del Plata y la Chiquitanía entre los siglos XVII y XVIII.

Referencias bibliográficas

- Astrain, A. (1916). *Historia de la Compañía de Jesús en la asistencia de España: Vitelleschi, Carafa, Piccolomini, 1615-1652*. Sucesores de Rivadeneyra.
- Belting, H. (2010). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.
- Brignon, T. (2018). Du copiste invisible à l'auteur de premier ordre. La traduction collaborative de textes religieux en guaraní dans les réductions jésuites du Paraguay. *Sociocriticism*, 1-2(XXXIII), 299-338.
- Bruno, G. (2007). *De la magia; De los vínculos en general*. Cactus.

- Bollini, H. y Levinton, N. (2018). *Iconicidad jesuítico-guaraní (1609-1768)*. Las cuarenta.
- Bulo, V. (2016). Pensar la materialidad de los afectos con Giordano Bruno. *Galaxia*, (32), 15-25.
- Chamorro, G. (2004). *Teología guaraní*. Abya-Yala.
- Chaparro, A. (2013). *Pensar canibal. Una perspectiva amerindia de la guerra, lo sagrado y la colonialidad*. Katz.
- Clavius, C. (1607). *In sphaeram Ioannis de Sacro Bosco. Commentarius*. Roma: sumptibus Io. Pauli Gellij ad signum naus.
- De Andrade, A. (1666). *Varones ilustres en santidad, letras y zelo de las almas de la Compañía de Jesus: tomo quinto a los quatro que saco a luz ... Iuan Eusebio Nieremberg de la Compañía de Jesus*. Ioseph Fernandez de Buendia.
- Didier, H. (2001). Nieremberg y Otin, Juan Eusebio. En Ch. O'Neill y J. Domínguez, *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús, biográfico-temático*, t. III (p. 2819). Institutum Historicum, S. I. / Universidad Pontificia Comillas.
- Domínguez, J. (1947). *Filosofía mística española*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Luis Vives," de Filosofía.
- Eisenstein, E. (2010). *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa temprana moderna*. FCE.
- Fausto, C. (2005) Se deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre otros guaraní (séculos XVI-XX). *Mana*, 11 (2), 385-418. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200003>
- Furlong, G. (1947). *Orígenes del arte tipográfico en América, especialmente en la República Argentina*. Editorial Huarpes.
- Furlong, G. (1962). *Misiones y sus pueblos de guaraníes*. Ediciones Theoría.
- Gil, F. (2010). Introducción. En Nieremberg, J. E., *De la diferencia entre lo temporal y eterno*. IBNA, Bolsa de Comercio de Buenos Aires, Bolsa de Comercio de Rosario, XXV-LXX.
- Gil, F. (2019). El ciclo del *Añaretâ* (infierno) en los grabados del *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* de Nieremberg, traducido al guaraní e impreso en las reducciones del Paraguay (1705). *IHS. Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, 7(1), 4-26.
- González, J. (2015). *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*. Akal.
- González, R. (2009). Textos e imágenes para la salvación: la edición misionera de *De la diferencia entre lo temporal y eterno*. *ArtCultura*, 11, 137-158.
- González, R. (2018). Los jesuitas y la imagen-signo. *IHS. Antiguos Jesuitas en Iberoamérica*, 6(2), 27-42.
- Hendrickson, D. S. (2018a). Early Guaraní Printing: Nieremberg's *De la diferencia* and the Global Dissemination of Seventeenth-Century Spanish Asceticism. *Journal Of Jesuit Studies*, (5), 586-609. <https://doi.org/10.1163/22141332-00504006>

- Hendrickson, D. S. (2018b). *Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658). Literatura y espiritualidad en el Siglo de Oro español*. Sal Terrae / Mensajero / Universidad Pontificia Comillas.
- Homann, F. (2001). Clavius (Klau), Christophorus (Christoph). En Ch. O'Neill y J. Domínguez, *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús, biográfico-temático*, t. I (pp. 825-826). Institutum Historicum, S. I. / Universidad Pontificia Comillas.
- Koch, L. (1934). *Jesuiten-Lexikon : Die Gesellschaft Jesu einst und jetzt*. Verlag Bonifacius-Druckerei.
- Medina, J. T. (1892). Historia y bibliografía de la imprenta en el antiguo Virreinato del Río de La Plata. *Anales del Museo de La Plata*, (3); Historia y bibliografía de la imprenta en la América. Taller de Publicaciones del Museo.
- Moll, X. (1987). Nieremberg, Juan Eusebio. En E. Ancilli, *Diccionario de espiritualidad*, t. 2 (p. 694). Herder.
- Nieremberg, J. E. (1684). *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno: crisol de desengaños con la memoria de la eternidad, postrimerías humanas y principales misterios divinos*. G. Verdussen.
- Pla, J. (1962). *El grabado en el Paraguay*. Alcor.
- Plotino (1985). *Enéadas III-IV*. Gredos.
- Perier, A. (1724). *Desengano dos pecadores: necessario a todo genero de pessoas, utilissimo aos missionarios, e aos pregadores desenganados, que sò desejaõ a salvacaõ das almas*. Na officina de Antonio Roffis na via do Seminario Romano.
- Pinamonti, G. P. (1800) *El Infierno abierto, para que meditando el pecador sus penas mientras vive, le halle cerrado en la hora de la muerte: consideraciones distribuidas por los siete días de la semana*. Bernardo Pla.
- Puccini, D. (1993). La tradición mágico-hermética y la literatura científica en el siglo XVII. En A. Pizarro, *América Latina: palabra, literatura e cultural* (pp. 277-295). Memorial; Campinas: UNICAMP.
- Ricard, R. (1964). *Estudios de literatura religiosa española*. Gredos.
- Ruiz de Montoya, A. (1876). *Arte, vocabulario, tesoro y catecismo de la lengua guaraní*, t. 3. Teubner.
- Sebastián, S. (1981). *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Alianza.
- Sommervogel, C., Backer, Au., Backer, Al. y Carayon, A. (1894). *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, t. 5. Oscar Schepens / Alphonse Picard.
- Simondon, G. (2013). *Imaginación e invención*. Cactus.
- Vega, F. (2017). Los saberes misionales en los márgenes de la monarquía hispánica: los libros de la reducción jesuítico-guaraní de Candelaria. *Archivum Historicum Societatis Iesu, LXXXVI*(172), 7-56.

- Vega, F. (2018). La dimensión bibliográfica de la reducción lingüística. La producción textual jesuítica en guaraní a través de los inventarios de bibliotecas. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.73946>
- Viveiros de Castro, E. (2013). O mármore e a murta: sobre la inconstância da alma salvagem. En E. Viveiros de Castro, *A inconstância da alma salvagem e outros ensaios de antropologia* (pp. 183-264). Cosac Naify.
- Wilde, G. (2014). Adaptaciones y apropiaciones en una cultural textual de frontera: impresos misionales del Paraguay Jesuítico. *História Unisinos*, 18(2), 270-286. <https://doi.org/10.4013/htu.2014.182.06>

Sobre las autoras y los autores

Javiera Palacios

Doctora © en Estudios Americanos de la Universidad de Santiago de Chile, magíster en Comunicación por la Universidad Austral de Chile y licenciada en Ciencias de la Comunicación —Periodismo— por la Universidad Católica del Norte. Las líneas de investigación que trabaja son las relacionadas a la prensa e imagen, estudios críticos del discurso y lógicas antropofágicas.

j.palaciosrozas@gmail.com

Jonathan Lukinovic Hevia

Es licenciado en Letras, magíster en Literatura y doctor en Estudios Americanos IDEA-USACH. Docente de la universidad Autónoma de Chile. Entre sus libros publicados destacan: *La canción Punk de los 80 en Chile*, *Sexta punk: 255 Afiches de Historia* y *La Guerra de los Monumentos*, que recoge una parte de su investigación, así como artículos recientes en *Revista Contenciosa* de la Universidad del Litoral, Argentina y Complutense de Madrid, y en *Revista TEMAS*, del Ministerio de Ciencia Tecnología y Medio Ambiente de CUBA.

jonathanlukinovic@hotmail.com

Silvina Sosa Vota

Es doctora en Historia por la Universidad de Santiago de Chile (2022). Magíster en Integración Contemporánea de América Latina (2017) por la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) y licenciada en Historia (2015) por la misma institución. Sus líneas de investigación se vinculan con la historia de América Latina desde una perspectiva cultural, la historia y el uso de las fuentes visuales y la prensa satírica del siglo XIX.

silvina.sosa.vota@gmail.com

María Ignacia Alvarado

Es magíster en Historia del Arte y diplomada en Curaduría, Universidad Adolfo Ibáñez; diplomada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Bidimensionales, Universidad Alberto Hurtado; licenciada en Letras Hispánicas y Licenciada en Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile. Cuenta con experiencia en desarrollo y diseño de proyectos culturales, educativos y editoriales y sus principales líneas de investigación son la estética moderna y contemporánea, el arte gráfico y las prácticas artísticas de mujeres chilenas.

mialvara@uc.cl

Kathya Morón

Es diseñadora gráfica de la Universidad de Chile y magíster en Arte, Pensamiento y Cultura Latinoamericanos del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, espacio en el que inicia el proyecto de investigación-creación Sangro, www.sangro.hotglue.me, como tesista del Fondecyt 1190337 “Ontología política del placer” a cargo de la doctora Valentina Buló. Desarrolla proyectos, investigación y docencia en torno a metodologías visuales afectivas.

katsmoron@gmail.com

María José Delpiano K.

Es doctora en Estudios Americanos, Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile (2021) y magíster en Artes, mención Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile (2010). Actualmente enseña en el pregrado del Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado. Sus recientes líneas de investigación abordan problemas relacionados con la cultura impresa republicana y las manifestaciones visuales de lo popular en el medio gráfico durante el siglo XIX e inicios del XX, en Chile y Perú.

mj.delpiano.k@gmail.com

Lily Jiménez Osorio

Es académica del Centro de Estudios Judaicos de la Universidad de Chile y doctora © en Estudios Americanos (IDEA-Universidad de Santiago de Chile). Licenciada en Historia (Universidad de Chile) y Master of Arts en Cristianismo y las Artes (King's College London). Se especializa en el estudio de imágenes y cultura visual religiosas, patrimonios religiosos y prácticas devocionales en Chile central.

ljimenez@uchile.cl

Diego Mellado Gómez

Es doctor en Estudios Americanos, especialidad Pensamiento y Cultura, por el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Chile, donde también cursó estudios de cosmología en Observatorio Astronómico Nacional y de edición en la Facultad de Filosofía y Humanidad. Es director de Nadar Ediciones y becario ANID.

diego.mellado.gomez@gmail.com

Este libro fue posible gracias al apoyo de la
Universidad de Santiago de Chile a través de
la Facultad de Humanidades.

En la presente edición trabajó el equipo
completo de Editorial Usach:

Director
Galo Ghigliotto

Equipo editorial
Catalina Echeverría (editora)
Andrea Meza (diseñadora)
Ana Ramírez (diseñadora)
Consuelo Olgún (editora adjunta)

Equipo administrativo
Martín Angulo (jefe administrativo)
Claudia Gamboa (secretaria)
Daisy Farías (auxiliar de servicio)

Equipo comercial
Emiliana Pereira (jefa comercial)
Javier Solís (ventas)
Pablo Masquiarán (asistente de bodega)



*

Esta
primera
edición
de *Miradas*
desde el Sur. Imágenes,
visualidades y poder se terminó
de editar en enero de 2024.

Para los textos de portada se utilizó
la tipografía Patua One; para
el interior se utilizó la
tipografía Adobe
Caslon Pro.



El presente libro plantea una serie de discusiones en torno al problema de las visualidades y sus diversas relaciones con el poder y los regímenes escópicos en el Sur de América. Se trata de un conjunto de estudios que provienen de los feminismos, religiosidades, cultura material y práctica archivística, entre otras áreas del conocimiento. Bajo la premisa de que toda imagen porta la huella de una mirada que, a su vez, logra desdibujar los límites de lo observado, en cuanto a las relaciones y convivencias, los artículos de este libro proponen un regreso a las imágenes, un reencuentro que establezca nuevos vínculos con estas, para abrir espacios de diálogo desde perspectivas multi e interdisciplinarias.

Se trata de una aproximación que entreteje un hilo conductor a partir de los textos, que busca ampliar los usos ilustrativos de las imágenes, esta vez desde el territorio denominado Sur Global, con la finalidad de dar cabida a reflexiones regionales que reivindicquen los estudios de las visualidades latinoamericanas.

