

DESDE LAS IMÁGENES

Planteamientos
metodológicos para la
investigación en visualidades
desde el sur

María José Delpiano
Lily Jiménez
Silvina Sosa
(editoras)


EDITORIAL
USACH

Colección
FAHU
Facultad de Humanidades

DESDE LAS IMÁGENES

Planteamientos metodológicos para la
investigación en visualidades desde el sur

Desde las imágenes.

Planteamientos metodológicos para la investigación en visualidades desde el sur

María José Delpiano, Lily Jiménez y Silvina Sosa

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, 2025

Av. Víctor Jara 3453, Estación Central, Santiago de Chile

Tel.: +56 2 2718 0080

www.editorialusach.cl

© María José Delpiano, Lily Jiménez y Silvina Sosa, 2025

ISBN edición digital: 978-956-303-783-8

Director editorial: Galo Ghigliotto G.

Edición: Katherine Hoch F.

Diagramación: Andrea Meza V.

Diseño de colección: Ana Ramírez P.

Primera edición, junio 2025

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



María José Delpiano
Lily Jiménez
Silvina Sosa
(editoras)

DESDE LAS IMÁGENES

Planteamientos metodológicos para la
investigación en visualidades desde el sur



Colección
FAHU
Facultad de Humanidades



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 Basaure
Hernán Venegas	Edinson Muñoz
Rafael Chavarría	Sebastián Reyes

Índice

Introducción: incomodarse entre imágenes Lily Jiménez Osorio	11
Estampas efímeras: metodologías para el estudio medial de imágenes impresas en periódicos del siglo XIX (Chile y Perú) María José Delpiano	23
La prensa con caricaturas del siglo XIX y su uso en la investigación histórica Silvina Sosa Vota	49
La litografía <i>Los dos caminos</i> de Charlotte Reihlen: una lectura panofskyana y warburgiana Helmut Renders	69
“Ya no eres la Catalina sin cámara”. Reflexiones desde la fotografía y otras estrategias visuales en una etnografía feminista Catalina Mansilla-Aguilera	101
Fotografías familiares y creencias: un estudio desde los métodos mixtos con foto-elicitación Agostina Zaros	127

Vencedores por la mirada. Lineamientos iconofágicos para el estudio de los discursos de victoria-sudamericanos del siglo XXI Javiera Palacios Rozas.....	159
El archivo activo: derivas urbanas y prácticas colaborativas que lo posibilitan Natalia Matzner	185
Cuerpxs, territorios, visualidades Kathya Morón Tadic	207
Epílogo Algunos acuerdos básicos en el estudio de las imágenes Ana Bugnone.....	225
Sobre las autoras y autor	237

Introducción: incomodarse entre imágenes

Lily Jiménez Osorio¹

Siempre necesitamos más historia de la que tenemos. ¿Es la historia suficiente? No. (...). Creo que la mitad de la cuestión de la iconología está respondida por el mandato ¡Historicemos siempre! Coloquemos siempre la imagen en su contexto y contexto incluye siempre discurso, lenguaje, palabras. Pero también: descontextualicemos siempre, porque la imagen siempre se resiste al texto, se le escabulle. Así que el segundo imperativo, sugeriría, es ¡Anacronicemos siempre! Desafiemos siempre la noción de que la historia puede explicarlo todo.
W.J.T. MITCHELL

Quisiera invitar a la lectura de este libro desde una perspectiva particular. Como académica, una de mis principales labores es la docencia, y este texto surge de una necesidad en dicho ámbito donde suelo encontrar un problema recurrente. Percibo una suerte de automatización al momento de mirar imágenes, tanto en mis estudiantes como entre colegas, que no cuestiona las formas de mirar y que no reconoce los procedimientos para poder levantar o sostener ideas a través de las imágenes.

Me gustaría citar un breve ejemplo. Durante los últimos años imparto una materia sobre imágenes religiosas en la Universidad de Chile y durante este semestre les estudiantes expusieron sobre obras de arte y su relación con lo religioso, las religiones o lo sagrado. Expresamente se les solicitó analizar obras de arte en relación a la búsqueda de lo sublime, relacionando con referencias de casos revisados en clases y algunas tipologías propuestas por autores del área. Casi todas las exposiciones

¹ Académica del Centro de Estudios Judaicos de la Universidad de Chile, en el área de imágenes religiosas y devociones populares. Imparte cursos de cultura visual religiosa en las facultades de Filosofía y Humanidades y de Artes de la misma casa de estudios. Forma parte de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos y coordina el Núcleo de Investigación en Visualidades de la Universidad de Chile.

presentaban grandes preguntas teóricas o conceptos rebuscados que luego tenían muy poca relación con las imágenes seleccionadas. Entonces mis preguntas fueron: ¿qué es lo que te hace sostener esas ideas a partir de esta obra? ¿Por qué para ustedes es evidente esa relación si, al mirar la imagen, yo no encuentro esas referencias? Subsistía el problema de fondo: cómo miramos cuando miramos, qué hacemos con las imágenes que tomamos, cómo estamos entre las imágenes. Y no es que crea que la imagen sea suficiente en sí misma, como un soporte semiótico que permite una interpretación completa en un sistema cerrado de signos (al estilo de Barthes en su ya clásico análisis sobre la publicidad de pasta), sino que faltaba la vinculación necesaria entre los soportes visuales, la información contextual de las mismas y las interpretaciones, siendo la metodología el eslabón perdido en todas las presentaciones de ese día.

Este libro se propone crear (e invitar a continuar creando) esos eslabones perdidos/encontrados que permitan articular investigaciones que se pregunten por imágenes desde disciplinas distintas, usando métodos que remiten a la historia, a la sociología, a la medialidad de la imagen, a los cuerpos frente a las imágenes. En general, las siguientes páginas abordarán caminos y usos de materiales visuales en la investigación social, ligando contextos específicos con afectos, miradas, sujetos y objetos. En este sentido, la premisa motriz de este conjunto de textos es apuntar hacia las posibilidades diversas de las imágenes para no tropezar con la trampa de reducir las imágenes a un análisis de discurso simple. Las imágenes permiten mucho más que un mensaje. Son mucho más que aquello que (re)presentan.

Puntos de partida

En el campo de los estudios visuales, especialmente aquellos desarrollados en los centros europeos y norteamericanos, suelen abundar las teorías sobre las imágenes, el rol de la representación en los procesos icónicos, los usos y vidas sociales, la crítica ideológica, las fronteras de estos estudios con el arte (o la historia del arte), entre otras temáticas. Sin embargo, dicho volumen de trabajo no se condice con las publicaciones en torno a cómo nos enfrentamos o cohabitamos con las imágenes en el momento de emprender una investigación en humanidades o ciencias

sociales². Si bien existen propuestas para el uso de datos visuales aplicado a la investigación social (Banks, 2010), en humanidades la pregunta suele incomodar, ocurriendo lo mismo que describí al inicio de esta introducción, respecto de mis estudiantes: ¿qué hacemos con las imágenes? ¿Miramos realmente las imágenes que usamos o solo acompañan la escritura? ¿Cuál es el límite entre ver, mostrar y mirar una imagen?

Hace ya un par de décadas denunciaba Gillian Rose (2001) el uso excesivamente ilustrativo que se hace de ellas y la poca atención que recibían, por eso su enunciado principal es precisamente tomar en serio³ a las imágenes (p. 15). Por otra parte, en su introducción a *Farewell to Visual Studies*, James Elkins (2015) sostiene que los estudios visuales o de cultura visual crean discusiones y debates en los que finalmente *nunca se tocan* las imágenes, es decir, se ha creado un campo disciplinar que habla *sobre* imágenes, pero que caen en “el confort de la iconoclasia”⁴ (Mitchell, 2020, p. 426). En este sentido, nos parece urgente que al momento de realizar la pregunta por lo propio de la imagen (o las imágenes), esta vaya seguida de la reflexión en torno a qué hacemos con los materiales visuales, cómo los interrogamos y cómo los presentamos al momento de realizar una investigación a partir de o a través *de* materiales visuales.

-
- 2 A pesar de que ya se habla de una tercera generación de investigadores e investigadoras que se sitúan en los estudios visuales (Elkins et al., 2015), vale la pena revisar el texto compilatorio realizado por Norman Bryson, Michael Ann Holly y Keith Moxey (1994) donde se puede observar la falta de discusión en el asunto metodológico. Lo mismo ocurre en Elkins (2003) y en el Seminario coordinado por el mismo autor (Elkins, 2010) donde se abordan las teorías de la imagen, su ontología y los discursos en torno a ellas. Cabe destacar que en dicho seminario participaron teóricos reconocidos y fundamentales en esta área, tales como W. J. T. Mitchell, Gottfried Boehm, Marie-José Mondzain, Jacqueline Lichtenstein, entre otros.
- 3 Rose enumera tres premisas fundamentales al momento de pensar una metodología visual crítica: tomar en serio a las imágenes implica mirarlas en detalle y no asumir que son un mero reflejo de los contextos de producción. En segundo lugar, considerar las condiciones sociales y los efectos de los objetos visuales (específicamente en sus dinámicas de inclusión y exclusión); y finalmente, evidenciar la mirada propia en el análisis de objetos visuales (Rose, 2001, pp. 15-16).
- 4 Mitchell utiliza esta expresión en su conferencia publicada como “Mostrar el ver”, donde responde a críticas sobre los estudios visuales tendientes a homogeneizar el campo de estudio. En particular, rescato esta frase puesto que invita a una tarea política que matiza las tesis en torno al “poder de las imágenes”, para situar el trabajo de estudio de las mismas como una labor que mantiene alerta sobre los usos publicitarios de espectáculo y vigilancia, toda vez que comprende los deseos y amores de ellas. Es también un llamado a volver a las imágenes luego de un período en el que el miedo a ellas guiaba muchas investigaciones relevantes en el área.

Ahora bien, toda definición que desprendamos de las imágenes implica una toma de postura: cuando nos preguntamos qué es una imagen, o cómo se distinguen estas imágenes con las que investigamos de otros sistemas de significación, dicha respuesta estará atada a las circunstancias específicas de los materiales trabajados. Pienso principalmente en la discusión de Gottfried Boehm (2020) cuando planteaba la *diferencia icónica* como aquello que permite una ontología de imagen. Aunque dicha ontología no tiene tintes metafísicos (tal como él mismo lo explica en Elkins, 2010), se trata de un trabajo que vuelve sobre *los procesos de tiempo, historia y percepción*. Sostiene que una “teoría de la imagen debe por ello estar ligada a aquellos procesos de experiencia, al dominio de los efectos y los afectos, a los ojos del espectador, [y a] sus interpretaciones implícitas y explícitas” (Elkins, 2010, p. 152). De allí se desprende una tensión fundamental en las imágenes respecto a cómo tratarlas: ya sea en su tiempo de origen (“¡Historicemos siempre!”) o en su momento presente (“¡Anacronicemos siempre!”). Keith Moxey (2009) apunta a un problema similar: percibimos las imágenes en el momento presente, es en un acto de visión que nos vinculamos con ellas, siguiendo a Mieke Bal (2004). Por eso, la pregunta por las imágenes muchas veces es una pregunta por su procedencia y por su destino (Alloa, 2020), por sus usos y sus vidas sociales (Mitchell, 2020). No son estáticas, y nuestra relación en su convivencia también tiene parte en la indeterminación de las mismas (Castillo, 2015).

En este sentido, me gustaría descentrar el problema desde la pregunta por las imágenes hacia la relación con ellas. Entiendo el problema de la mirada en los estudios visuales como un vínculo, una forma de convivir con las imágenes, donde las maneras de mirar están atravesadas por todos los sentidos: imágenes que se tocan, se besan, se visten o se huelen. Tendemos a pensar las imágenes dentro de márgenes ceñidos por la experiencia estética moderna, sin embargo existen muchas formas visuales y materiales que son parte de prácticas sociales donde las imágenes son protagonistas encarnadas de dichas miradas. No podemos omitir la relevancia de las imágenes religiosas⁵, por ejemplo, en América Latina, a las

5 Si bien los estudios de sociología y antropología de la religión en América Latina han registrado muchas de estas prácticas, la pregunta por la imagen o lo visual suele estar ausente. Es interesante que en los últimos años ha surgido esta reflexión desde la teología, ya que la imagen en el cristianismo está ligada al dogma de la

que se les baila, se les reza, se les ofrenda comida y objetos. Las formas de mirar imágenes religiosas⁶ están tejidas por prácticas múltiples que no se agotan en una “mirada visual pura”, sino que se constituyen de afectos, intercambios, ritos y creencias. Pienso en imágenes que no solo remiten a formas cristianas de las creencias, cabe mencionar cultos afrodescendientes, indígenas, o movimientos de la nueva era que se apropian de otras tradiciones religiosas⁷ y que celebran ritos y festividades en torno a diversas deidades.

Las imágenes también han sido fundamentales en hechos históricos recientes, especialmente en Chile, donde las revueltas sociales tomaron lo visual como un espacio de disputa, tanto a través de hechos iconoclastas como por medio de nuevas creaciones y posicionamientos en el espacio público⁸. Estos eventos dejaron en evidencia que no solo miramos las

encarnación y fue primordial en los años constitutivos del pensamiento cristiano (Aguirre, 2023).

- 6 Me parece que los estudios de religión material de la escuela anglosajona han abarcado este tema, precisamente promoviendo un cruce entre los estudios de cultura material y estudios visuales aplicados a imágenes religiosas. Uno de los textos más relevantes en esta área es *The Sacred Gaze* de David Morgan (2005), quien plantea hipótesis fundamentales para su estudio. Quisiera también mencionar el libro *History and Presence* de Robert Orsi (2016), quien desde una mirada histórica, profundiza en las relaciones entre las formas de entender la presencia en las imágenes en el cristianismo.
- 7 En general, este campo es bastante amplio y existen diversos referentes para consultar, sin embargo, podría proponer tres textos que dan cuenta ampliamente de esta variedad de prácticas. Daniel Gutiérrez (2010) coordinó un volumen titulado *Religiosidades y creencias contemporáneas. Diversidad de lo simbólico en el mundo actual*, cuyas contribuciones abarcan los grandes debates en la disciplina (tales como eclesiocentrismo, el problema de la secularización y definiciones de religiosas/religiosidad popular, entre otras) y dan cuenta de prácticas religiosas desde los nuevos movimientos religiosos (incluyendo fenómenos de santos laicos como Gilda), participación virtual y religiosidades mexicanas. En la discusión de la secularización y la diversidad se inscribe *Circuitos religiosos: pluraridade e interculturalidade*, organizado por Ari Pedro Oro y Marcelo Tadvald (2014), texto colectivo que también da cuenta de dichos elementos. Y finalmente, cabe mencionar el libro *Religiones y espacios públicos en América Latina*, editado por Renée de la Torre y Pablo Semán (2021), orientado a problemas entre las creencias religiosas y las estructuras de representación política en áreas como la educación, la laicización estatal y las disputas de género en la sociedad contemporánea. Cabe destacar que estos textos en general carecen de apartados dedicados al problema visual en la religiosidad latinoamericana.
- 8 A partir de las revueltas sociales del 2019 en Chile ha existido un auge de publicaciones sobre las diversas manifestaciones visuales (incluidos fotolibros y textos de investigación), destaco principalmente el texto *Instantáneas de la marcha. Repertorio*

imágenes con los ojos, sino que usamos todo el cuerpo en esa interacción. Desde las formas de manchar las imágenes, pasando por sus desplazamientos y destrucción (parcial o total), hasta acciones creativas que instalaron nuevos referentes en plintos vaciados. Hubo quienes imprimían y pegaban en los muros nuevas iconografías heroicas de la revuelta, o pintaban nuevos murales e incluso borraban los anteriores. Todas estas acciones vuelven a mover la cuestión de la imagen a una demanda por la mirada, vale decir, por las ataduras que establecemos con ellas y las contiendas por su uso y creación.

Y entonces, ¿cómo trabajamos con las imágenes? La pregunta por las metodologías es una interpelación política, y en este libro se exploran distintas maneras de abordarla. Esta interrogante nos obliga a posicionarnos, no solo en cruces disciplinares, sino que también respecto a nuestras propias formas de coexistir entre imágenes, en nuestros contextos históricos (des)colonizados. Silvia Rivera Cusicanqui lo expone como una forma de resistencia, donde las mezclas, las agencias y la subversión son clave para producir nuevos saberes. Propone descentrar las formas de la colonización a partir de los usos de la palabra (enfocándose en su experiencia en el Taller de historia oral andino) y de la imagen en un sentido anacrónico. Haciendo de la mezcolanza una melcocha llena de paradojas sin contradicción, sostiene la autora:

[...] nosotros, con nuestras universidades modestas y nuestras bibliotecas paupérrimas, tenemos que ver todo lo bueno que podemos sacarle a los autores que leemos, incluso tenemos que intervenirlos y modificarlos para quitarles lo superfluo y ponerle lo que les falta. La heterodoxia ha sido desde siempre un rasgo de nuestro quehacer cultural (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 308).

Creando nuevas formas desde esa heterodoxia, apuntamos a estrategias agenciales que, tal como lo sugiere Ana María Guasch (2005), conforman una metodología que se nutre de la diversidad y la especificidad

cultural de las movilizaciones en Chile, editado por Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson (2021). Este libro recoge textos breves con reflexiones en torno a las formas de expresión de la revuelta, desde los rasgos materiales (muros e intervenciones), disputas por los monumentos públicos, performances y formas de registro y circulación de los materiales producidos en dicho contexto.

de los temas abordados. Regresar a los soportes visuales, a los archivos y las imágenes encarnadas es también una manera de reivindicar esas formas particulares de coexistencia (Soto, 2020), abriendo las posibilidades de comprensión, registro y análisis de los fenómenos visuales en Latinoamérica.

Puntos de llegada

La selección de textos que componen este libro nace en el primer *Coloquio del Núcleo de investigaciones en Visualidades* titulado “Metodologías y prácticas de la imagen desde el Sur”, celebrado en noviembre de 2021, junto a otras colaboraciones académicas convocadas internacionalmente. La pregunta motriz de estas presentaciones fue precisamente cómo y qué hacemos en la investigación con materiales visuales, resultando en un conjunto de diversos temas con aproximaciones que se tocan y dialogan. El texto está atravesado por tres ejes temáticos: investigaciones de sustrato histórico, investigaciones contemporáneas en ciencias sociales y visualidades en contextos emergentes.

El libro abre con tres investigaciones que tienen un marcado carácter histórico. Usando estampas, caricaturas políticas y una litografía religiosa como fuentes, estos trabajos se centran en materiales del siglo XIX, un momento histórico marcado precisamente por el avance de las tecnologías visuales y la paulatina abstracción de la mirada respecto del cuerpo (Crary, 2009). El primer capítulo titulado “Estampas efímeras: metodologías para el estudio medial de imágenes impresas en periódicos del siglo XIX (Chile y Perú)” de María José Delpiano presenta una abordaje desde las imágenes con una doble perspectiva: considerando la fugacidad de estas estampas y su condición medial. Distinguiendo su enfoque desde las aproximaciones iconográficas y considerando premisas de los estudios de cultura material, Delpiano detalla los procedimientos que fue elaborando para trabajar con un amplio corpus de revistas chilenas y peruanas; registra, describe y analiza los elementos mediales de la imagen, vale decir, su corporalidad, materialidad, elementos técnicos, operativos y culturales (con énfasis en sus formas de circulación y consumo). Este trabajo sintetiza una minuciosa investigación de archivo que pone de relieve la emergencia y desarrollo de la cultura gráfica en la región surandina,

toda vez que propone una mirada contextualizada y específica sobre las imágenes que trabaja.

El artículo “La prensa con caricaturas del siglo XIX y su uso en la investigación histórica” de Silvina Sosa Vota reflexiona sobre el uso y las formas de volver a las imágenes desde la disciplina histórica. En particular, la autora se centra en la definición de las caricaturas en publicaciones ilustradas y su uso en el contexto de las emergentes repúblicas latinoamericanas, enfatizando sus sentidos alegóricos y simbólicos que adquieren mayor notoriedad en los contextos bélicos estudiados (Guerra del Pacífico, 1887-1884 y Guerra de la Triple Alianza, 1864-1870). Manifestando la tensión entre escritura e imágenes, Sosa reivindica el uso de estas últimas como fuentes para el estudio histórico, precisamente debido al carácter satírico de las caricaturas, lo que permite acceder a elementos imaginarios, afectivos y relativos a juicios de valor enunciados y difundidos a través de las publicaciones ilustradas.

Le sigue capítulo “La litografía *Los dos caminos* de Charlotte Reihlen: una lectura panofskyana y warburgiana” de Helmut Renders. El autor rescata la metodología iconológica para aplicarla a una imagen religiosa, destacando la posibilidad de comprender la cultura visual evangélica como una expresión que trasciende las diferencias entre el arte religioso y el sacro. Poniendo atención en una difundida litografía evangélica (aceptada entre luteranos, metodistas, presbiterianos y bautistas, por mencionar los principales), aplica un estudio preiconográfico, iconográfico e iconológico de esta imagen en correlación a las fuentes bíblicas que inspiran las diversas secciones de la misma. Sumado a la discusión de algunos conceptos de Warburg, Renders propone una pervivencia de la antigüedad tardía en esta imagen, donde las pulsiones polares entre estos caminos (el ancho y el angosto) resuenan en ondulaciones tanto antiguas como modernas. En su análisis, además, destaca cómo esta obra se nutre de la tradición de la reforma católica y de la tradición grecorromana, destacando un complejo lenguaje interdenominacional de la cultura visual cristiana brasileña.

El segundo eje del libro está integrado por tres trabajos que reflexionan sobre problemas contemporáneos desde las ciencias sociales y la comunicación. Esta sección está encabezada por el ensayo “Ya no eres la Catalina sin cámara’. Reflexiones desde la fotografía y otras estrategias visuales en una etnografía feminista” de Catalina Mansilla. Este escrito

se origina en la ponderación propia de la autora con respecto a su trabajo etnográfico prolongado en el norte de Chile, acentuando la mirada sobre sus quehaceres y herencias académicas en conjunto a su maternidad y las labores de cuidado. Situada desde el diálogo entre el arte y las antropologías latinoamericanas, Mansilla cuestiona los lugares de enunciación en la producción de imágenes y de otros materiales visuales en su trabajo campo etnográfico, destacando los bocetos propios, las fotografías realizadas “por encargo” y aquellas por registro propio o relativas a la investigación, tales como algunas cartografías participativas y las intervenciones de objetos naturales realizadas por su hijo pequeño y que llaman “artificanes”. La producción del conocimiento es descentrada en este texto, donde las imágenes son un espacio de encuentro y creación colectiva que, siguiendo las ideas de la autora, permiten comprender matices y profundidades de las prácticas andinas.

El capítulo “Fotografías familiares y creencias: un estudio desde los métodos mixtos con foto-elicitación” de Agostina Zaros propone un abordaje completamente distinto de las imágenes: desde una metodología social mixta (cuantitativa y cualitativa a la vez), la autora se pregunta por las maneras de transmisión de creencias religiosas en sistemas familiares, centrando la atención en álbumes familiares antiguos y los recuerdos que estos traen al momento de visionar las fotografías. Recreando una memoria construida a través de las imágenes, la autora relaciona las formas de socialización y analiza las conductas grupales que luego examina mediante análisis de coordenadas polares. Construye mapas que muestran relaciones estadísticas de asociación que existen entre distintas conductas, sean nucleares o condicionales, permitiendo así observar su variabilidad en el tiempo. Esta investigación se realizó en grupos familiares de distinto credo (judío y cristiano) y compara la experiencia en dos ciudades: Buenos Aires (Argentina) y Padua (Italia). La metodología de Zaros es bastante compleja y permite volver a situar a las imágenes en la investigación mediante un trabajo participativo donde la interpretación no proviene únicamente de parte de la autora, sino que se construye colectivamente.

Cerrando este conjunto de escritos, se encuentra el trabajo “Vencedores por la mirada. Lineamientos iconofágicos para el estudio de los discursos de victoria sudamericanos del siglo XXI” de Javiera Palacios Rozas. Considerando el discurso de victoria dado por candidatos presidenciales

sudamericanos electos como el primer acto de gobernanza y como contrato afectivo para con los votantes, Palacios aborda los usos de la imagen en el acto comunicativo de estos momentos cuasi fundacionales de la actividad democrática eleccionaria. Su análisis está cruzado por una lectura iconofágica, siguiendo la tradición de Norval Baitello y el modernismo brasileño de la antropofagia, donde la devoración es central en el ordenamiento de las fuerzas sociales. Propone cinco ejes (visual-mundo, visual-local, visual-símbolo, visual-sentir y visual-ser) para proceder en su análisis visual, los que interrelacionan las formas de ver, percibir e interpretar con las comunidades de sentido, y de esta forma examina cómo las disposiciones visuales y espectaculares de los discursos de victoria se entroncan en estrategias internacionales ya probadas en diferentes contextos, abriendo un abismo fágico de imágenes que se despliegan en la memoria visual colectiva.

Cierran la selección de textos dos capítulos que reflexionan sobre prácticas visuales en la virtualidad y contextos emergentes. El ensayo “El Archivo Activo: derivas urbanas y prácticas colaborativas que lo posibilitan” de Natalia Matzner presenta un elaborado análisis reflexivo en torno a las formas de crear archivos de autoedición mediante la presentación de proyectos de escritura/lectura colectiva realizados en el espacio público. Revisando estas experiencias y basándose en la propia (como creadora y gestora de la Fanzinoteca Espigadoras), Matzner cuestiona la producción de conocimiento y las formas de archivar que tradicionalmente han estado al servicio de un poder centralizado y que se ve desactivado en estos proyectos, donde la colaboración entre propiciantes, participantes, lectores y archivadores ocasionales es fundamental para la creación de la propuesta final (sea el registro o la intervención). Respondiendo a la pregunta metodológica, sugiere la autora nuevas categorías para comprender dicha gestión de imágenes, donde el “Archivo activo” se constituye en el movimiento de estas imágenes (de la virtualidad al espacio público y viceversa), conformándose como un “anarchivo”, vale decir, un archivo que se define en la negación del mismo toda vez que constituye una “episteme inquieta” latinoamericana y anticolonial.

El último capítulo corresponde a “Cuerpxs, territorios, visualidades” de Kathya Morón, donde se abordan ciertas metodologías visuales cartográficas feministas que vuelven sobre el cuerpo para representar historias, territorialidades, conflictos y memorias colectivas. Con la experiencia y

el cuerpo como lugares enunciativos, Morón discute las posibilidades de las “corpocartografías”, metodologías participativas que invitan a mirar desde el cuerpo y crear en colectivo a partir del mismo. Este texto dialoga con las propuestas participativas ya enunciadas por Mansilla y Matzner en sus respectivos capítulos, poniendo en evidencia los alcances transdisciplinarios de los estudios visuales en los que los lugares de producción de conocimiento son cuestionados e impugnados. Además, la autora enfatiza la necesidad de contraponer este tipo de metodologías a otros análisis visuales, como lo hace al comentar un textil andino, donde se rescata la experiencia vivencial del paisaje y el territorio para enhebrar las historias textiles junto con el cuerpo.

Decidimos incluir un epílogo en este libro. A través de nuestra asociación con la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, invitamos a una de sus ex codirectoras⁹ a comentar el estado de la cuestión en asuntos de metodología visuales sureñas. Así, Ana Bugnone revisa las distintas contribuciones y las coteja con publicaciones en el tema, pesquisando referentes dentro de la mencionada red y sus colegas. Por ello, escribe “algunos acuerdos básicos en el estudio de las imágenes”, donde a modo de síntesis va delineando guías metodológicas para la utilización de imágenes como soportes primarios de la investigación.

Finalmente, las metodologías expuestas abren posibilidades para contribuir a ese “eslabón perdido” que mencionaba al inicio, referente a la falta de publicaciones en el área. Las contribuciones de este libro permiten observar los distintos usos, puntos de reflexión y creatividades que se encuentran al momento de trabajar con y entre las imágenes, creando y agenciando propuestas que apuntan tanto más allá como más acá del paradigma de la representación en lo visual.

9 La directiva de la ReVLat estuvo compuesta por Guadalupe Zárate (presidenta), Ana Bugnone (secretaria) y Elena Rosauro (tesorera) entre los años 2020 y 2024. En febrero de 2024, en asamblea general de socios, se aprobó una nueva directiva de la red.

Referencias

- Aguirre, F. (2023). ¿Por qué una teología latinoamericana de la imagen?. *Revista Teología*, Tomo LX, número 141, pp. 61-81.
- Alloa, E. (ed.). (2020). *Pensar la imagen*. Metales Pesados.
- Bal, M. (2004). El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. *Estudios Visuales*, número 2, pp. 11-49.
- Banks, M. (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Ediciones Morata.
- Bryson, N., Holly, M. y Moxey, K. (eds.) (1994). *Visual Culture. Images and interpretations*. Wesleyan University Press.
- Boehm, G. (2020). Lo que se muestra. De la diferencia icónica. En: Alloa, E. (ed.). *Pensar la imagen*. Metales Pesados, pp. 29-46.
- Castillo, A. (2015). *Imagen, cuerpo*. Ediciones La Cebra y Palinodia.
- Crary, J. (2009). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. CENDEAC.
- De la Torre, R. y Semán, P. (eds.) (2021). *Religiones y espacios públicos en América Latina*. CLACSO-CALAS.
- De Vivanco, L. y Johansson, M. (eds.) (2021). *Instantáneas en la marcha. Repertorio cultural de las movilizaciones en Chile*. Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado.
- Elkins, J. (2003). *Visual studies, a skeptical introduction*. Routledge.
- Elkins, J. (2010). Un seminario sobre la teoría de la imagen. *Estudios visuales*. Número 7, 132-173.
- Elkins, J., Frank, G. Y Manghani, S. (eds.) (2015). *Farewell to visual studies*. The Pennsylvania University Press.
- Guasch, A. (2005). Doce reglas para una nueva academia: La “nueva historia del arte” y los estudios audiovisuales. En: Brea, J. (ed.). *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, pp. 59-74.
- Gutiérrez, D. (coord.) (2010). *Religiosidades y creencias contemporáneas. Diversidades de lo simbólico en el mundo actual*. El Colegio Mexiquense.
- Mitchell, W. J. T. (2020). ¿Qué quieren las imágenes? Sans Soleil.
- Morgan, D. (2005). *The sacred gaze. Religious visual culture in theory and practice*. University of California Press.
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro iconológico. *Estudios Visuales*, número 6, pp. 8-27.
- Oro, A. y Tadvald, M. (orgs.) (2014). *Circuitos religiosos: pluralidade e interculturalidade*. Editora Cirkula.
- Orsi, R. (2016). *History and presence*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen*. Tinta Limón.
- Rose, G. (2001). *Visual Methodologies*. Sage Publications.
- Soto, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.

Estampas efímeras: metodologías para el estudio medial de imágenes impresas en periódicos del siglo XIX (Chile y Perú)

María José Delpiano

Resumen: este texto busca reflexionar sobre algunos aspectos metodológicos que implicó, en el marco de una investigación de larga data, el abordaje de estampas destinadas a la prensa ilustrada durante el siglo XIX, elaboradas en Chile y Perú. De esta manera, el ensayo pone de relieve dos elementos que se constituyen como factores angulares para pensar metodologías de análisis ajustadas a la particularidad de las piezas visuales estudiadas: la consideración de su carácter efímero y la dimensión medial de la imagen inscrita. Sobre esto último, el artículo explica por qué la perspectiva aportada por los estudios mediales resulta más apropiada y fructífera en términos metodológicos que el enfoque de la cultura material a la hora de trabajar con estampas de esta índole. Finalmente, el texto ofrece algunos hallazgos que el modelo metodológico acá construido aportó a la investigación.

Palabras clave: estampas, prensa ilustrada, cultura gráfica, cultura material, estudios mediales.

Introducción

El siguiente texto tiene por objetivo abordar algunos aspectos metodológicos del trabajo con imágenes impresas en soportes efímeros, como fueron las publicaciones periódicas producidas en Chile y Perú durante el siglo XIX, desde una perspectiva medial. Las ideas expuestas en las siguientes páginas tienen su raigambre en mi investigación doctoral¹, la cual abordó la emergencia de ilustraciones en la prensa, poniendo especial atención en las manifestaciones y representaciones de lo popular que se dieron cita en la cultura gráfica de ambos países durante el siglo XIX e inicios del XX. Por ello, me gustaría recalcar que lo que aquí expondré es tan solo un caso, es decir, las decisiones y aproximaciones metodológicas a las que se hará referencia no constituyen una fórmula infalible o un modelo aplicable sino, muy por el contrario, fueron pensadas y construidas especialmente para abordar un objeto de estudio particular en el marco de una investigación guiada por una pregunta y objetivos específicos.

El presente escrito se cifra en dos cuestiones relevantes: primero, el problema medial como un factor angular para el estudio de las imágenes impresas al interior de la cultura gráfica decimonónica y del cambio de siglo y, segundo, el carácter efímero de los soportes donde dichas imágenes circularon: la prensa ilustrada seria y jocoseria.

Sobre lo primero, se postula que el concepto de medio es fundamental para ampliar la mirada de los objetos de estudio. Generalmente la interpretación de las estampas se cifra en los aspectos iconográficos y formales, considerándose un asunto innovador dentro de ese modelo las aproximaciones materiales o referidas a la cultura material. Este ensayo reconoce la importancia de los enfoques sobre cultura material para la historia del arte, pero al mismo tiempo, intenta demostrar por qué la noción de medio resulta más ajustada y abarcadora para interpretar estas imágenes más allá de sus aspectos iconográficos y formales. Por ello, la perspectiva central de este ensayo será la medial, entendiendo como un complemento fundamental las aportaciones efectuadas desde

¹ La tesis se tituló “La imagen de tipos y las manifestaciones de lo popular en la cultura gráfica republicana de Chile y Perú. Tradiciones y reconfiguraciones iconográficas y mediales en los tránsitos hacia una moderna prensa ilustrada” y fue presentada en diciembre del 2020 al programa de Doctorado en Estudios Americanos de IDEA-USACH.

los estudios de la materialidad. De tal modo, la pregunta central apunta a dilucidar qué medios gráficos se emplearon para facturar las imágenes que ilustraron publicaciones periódicas en Chile y Perú durante el periodo republicano, pero más importante aún, cuáles fueron las implicancias culturales del uso de tales medios en los contextos estudiados.

En segundo lugar, sobre el carácter efímero, el escrito propone que los soportes en que se produjo la circulación y consumo de las imágenes impresas fueron, en general, perecederos: por un lado, expuestos al deterioro material y, por otro, descartables debido a la extenuación de la vigencia de las informaciones y contenidos que allí se ofrecían. Sin embargo, cuando se hace referencia al carácter efímero de estas imágenes no solo se apunta al cariz perecedero de sus soportes de circulación, sino también a que, a consecuencia de lo anterior, la información de contexto sobre las estampas se desvanece inevitablemente con el tiempo. Por esa razón, el ensayo que acá se presenta responde a la pregunta sobre cómo y para qué resulta importante recuperar las informaciones que favorezcan la reconstitución de las condiciones históricas de producción, circulación y consumo de la imagen gráfica en la prensa ilustrada. Asimismo, propone la elaboración de herramientas metodológicas para analizar dónde se encuentra la información de contexto de estas imágenes y cuál es la mejor manera de retener los datos para su uso en una investigación interdisciplinar, que apunte a cuestiones concernientes a la historia del arte, la historia cultural y los estudios de la imagen y mediales.

Las aportaciones del concepto de cultura material y de medio de la imagen inscrita al estudio de estampas efímeras

Como bien plantean las y los autores que han tratado el tema (Hicks, 2010; Moreyra y Alves Mateus Ventura, 2020; Sarmiento, 2007), la noción de cultura material tiene su raigambre en las disciplinas de la arqueología y la antropología social. No obstante, como señalan Moreyra y Alves Mateus Ventura (2020), aunque asentada en dichos campos de estudio “esta perspectiva presenta una profunda vocación interdisciplinaria” (p. 2). En lo que respecta a la historia del arte, esta forma de aproximación a los objetos de estudio comenzó a pensarse, hacia la década de 1990 en Estados Unidos, al calor de investigaciones que tomaban como

punto de partida las artes decorativas, pero que también incluían otros sistemas de producción como los oficios, el diseño de interiores y las antigüedades, además del arte propiamente tal (Hicks, 2010, p. 26)². No obstante, como dio cuenta Pesez, cuyo planteamiento han recogido autores posteriores, no puede establecerse una definición consensuada para la noción de cultura material (Sarmiento, 2007, p. 224), debido precisamente a la vocación interdisciplinaria de este enfoque metodológico. Por eso, este ensayo se aproximará a este término de manera muy incipiente y luego pensará su situación en el terreno de la historia cultural y del arte.

A grandes rasgos, los estudios sobre cultura material indagan en las relaciones entre lo social/cultural y lo material (Hicks, 2010, p. 26). Como plantea Woodward esta perspectiva estudia la cultura como algo creado y experimentado o vivido a través de los objetos, que permite comprender tanto las estructuras sociales como las acciones de los individuos, incluyendo sus pensamientos y afectos (p. 4). De esta manera, prosigue el autor, una primera afirmación de los estudios de cultura material es que los objetos tienen la habilidad de significar o establecer significados sociales (Woodward, 2007, p. 4). Así entendido, el término “generalmente refiere a cualquier objeto material (zapatos, tazas, lápices) o redes de objetos materiales (casa, auto, centro comercial) que las personas pueden percibir, tocar, usar, manipular, portar, realizar actividades sociales o contemplar”³ (Woodward, 2007, p. 14). Ahora bien, desde el punto de vista de la historia cultural y la historia de las artes y los oficios podría decirse que estas disciplinas también observan el objeto como un asunto central, pero asumiéndolo, a la vez, como punto de partida para aproximarse al pensamiento y la acción humanas (Moreyra y Alves Mateus Ventura, 2020, p. 2).

Además, en estos ámbitos epistemológicos, cobra especial interés el modo en que los objetos, sean obras de arte o elementos de la vida cotidiana, han sido producidos. En ese sentido, lo que se pone de relieve no es solo el uso social que individuos o grupos hacen del objeto y los significados que le atribuyen, sino las condiciones materiales que favorecen

2 Con el correr de los años las investigaciones en cultura material al interior de la historia del arte y los oficios fue emparentándose, a su vez, con prácticas como “el examen físico y análisis científico de objetos en laboratorios y museos, así como trabajo de campo y coleccionismo” (Moreyra y Alves Mateus Ventura, 2020, p. 2).

3 La traducción es propia.

su emergencia y cómo aquello impacta en la configuración final de dicho artefacto cultural. Esas características físicas del objeto, su impronta material específica, ejerce sobre los receptores y sobre quienes interactúan con este, efectos también particulares y concretos (Fiore, 2011). Es por ello que lo material tiene un impacto angular en los posibles sentidos y significados de las obras y objetos culturales. El enfoque de la materialidad en la historia del arte incluye, además, el conocimiento obtenido de los propios objetos sobre los contextos y circunstancias de circulación, conservación, intercambio y posesión de los bienes. En esa línea, las especialistas entienden que, desde una perspectiva materialista, los objetos devengan protagonistas de procesos históricos (Moreyra y Alves Mateus Ventura, 2020, p. 5) y se erijan, por esa razón, como fuentes o documentos medulares para la construcción de un relato de la historia y del discurso historiográfico (Moreyra y Alves Mateus Ventura, 2020, p. 6).

Ahora bien, el concepto de medio de la imagen inscrita ha sido trabajado en profundidad por las académicas chilenas Ana María Risco y Paula Dittborn (2020); se trata de una noción muy compleja, la cual todavía se halla en proceso de elaboración teórica y cuyo planteamiento y puesta en discusión en el contexto chileno es aún un asunto muy reciente. Para ahondar en el término, hay que aclarar que este ensayo se concentrará en un tipo de imagen particular, la que William T. Mitchell (2011) ha denominado 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 aludir 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 (las dimensiones⁴, el peso como la cualidad de la superficie), lo material (tanto el soporte, como las sustancias, colorantes y adhesivos que a ella se incorporan), lo

4 Alto por ancho, a lo cual se añade profundidad de ser el caso, o duración temporal.

técnico (herramientas, máquinas y dispositivos involucrados en la factura), lo operativo (agencias o intención que regula todos los procesos para la articulación de la afirmación artística y procedimientos utilizados en la ejecución) y lo cultural (funciones sociales y culturales de la imagen —sistemas de circulación— y las tradiciones del medio) (Dittborn y Risco, 2020, s/n). De esta manera, lo medial se pone a la vista en un cotejo con los niveles no mediales de la imagen pero no queda supeditado a ellos; pueden operar de manera autónoma.

Lo anterior queda más claro si se observa en casos concretos. Por ejemplo, en la estampa del satírico chileno El Ají (Figura 1) se distingue una mesa alrededor de la cual se reúne un grupo de figuras que, por lo que sugiere la imagen, se encuentran compartiendo una cena y festejando. Esto correspondería a los elementos referenciales e iconográficos de la estampa, por ende a la dimensión no medial de la imagen que analizamos. Por su parte, en relación con los elementos mediales habría que decir, en primer lugar, que el medio utilizado para la confección de la imagen corresponde a un grabado xilográfico. Sobre lo material, suponemos que se ha impreso sobre un papel roneo común y se han utilizado tintas de impresión de color negro, posiblemente de uso industrial. En relación con lo técnico, se ha ocupado un taco de madera para la factura de la matriz cuyas incisiones se han realizado con una gubia o un cuchillo afilado. Asimismo, la impresión de la imagen se ha llevado a cabo de manera conjunta con el texto, ya que al ser la xilografía un grabado en relieve, compatibiliza con la caja tipográfica. En el nivel operativo, se observa que el artífice compensó trazos muy finos en ciertos sectores de la imagen con siluetas y objetos más gruesos y toscos. Se observa, así, el aprovechamiento de las cualidades del taco de madera, sus vetas y texturas, para generar líneas finas o gruesas, alto contraste, zonas sólidas de tinta y contornos bien marcados. Finalmente, desde el punto de vista cultural, puede mencionarse que, a grandes rasgos y por varios motivos como sus modos de agenciamiento, sus modalidades de circulación y consumo, entre otros, este medio quedó emparentado a los usos populares de la imagen en la cultura gráfica decimonónica.

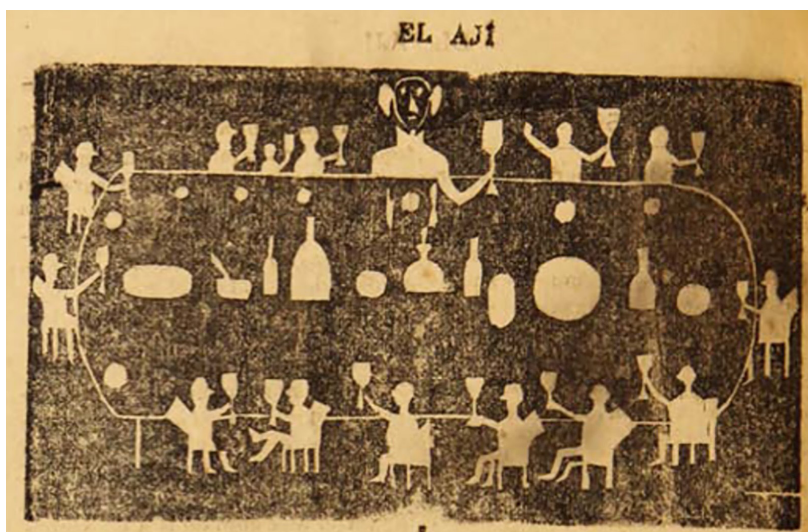


Figura 1. Autor n/i. El Ají. Santiago, 10 de abril de 1890. Colección BN Chile.

Hasta acá se han trabajado y definido con claridad ambos enfoques: el material y el medial, de manera que, en adelante, se hace factible compararlos y determinar qué aporta cada uno al estudio de las estampas que componen el corpus. Lo primero es señalar que este planteamiento reconoce que la perspectiva de los estudios de cultura material ha significado una contribución relevante para el análisis de las imágenes en cuestión, pero fundamentalmente para establecer una aproximación histórica a los dispositivos donde las imágenes investigadas circularon, esto es, las publicaciones periódicas producidas durante el siglo XIX en Chile y Perú. No obstante, en lo que refiere a las ilustraciones en sí, es el enfoque medial el que aportó un análisis más ajustado a este repertorio visual y el que ofreció un punto de vista inexplorado para conocer y comprender la cultura gráfica republicana en América Latina, favoreciendo la visualización de problemas que habían pasado desapercibidos y reabriendo cuestionamientos sobre asuntos ya instituidos, como, por ejemplo, el carácter sustancialmente popular que se le atribuía a la xilografía. De modo similar, permitió la comparación entre territorios, yendo mucho más allá del problema iconográfico y de la asentada interpretación de las prácticas y producciones periféricas como mera copia de lo efectuado por el centro.

¿Por qué todo lo anterior fue posible? Primero, porque la noción de medio de la imagen vinculó a las estampas no solo con la tradición de la cultura gráfica, sino que, por ceñirse al concepto de imagen inscrita (y no de obra en específico, ni de objeto en general), las puso en contacto con otras tradiciones visuales, tanto artísticas como en los márgenes de dicho sistema, que no necesariamente compartían una “cultura material” en común. Se estableció, entonces, un enfoque que comprendía a la imagen como un lugar donde confluían sincrónicamente problemas visuales de diversa índole (iconográficos, formales, técnicos y materiales), que sin desconocerlo, trascendían el mero decurso histórico y favorecían el diálogo intertextual entre producciones de territorios y temporalidades diversas. Otra distinción del enfoque medial respecto del material, que ya se vislumbra en las definiciones arriba ofrecidas, tiene que ver con el hecho de que las aproximaciones materiales ya están contenidas en la noción de medio de la imagen inscrita, es decir, este concepto es más abarcador que el de materialidad en sí mismo. En tercer lugar, aunque este enfoque faculta una mirada más amplia sobre la imagen que no se cifra necesariamente en lo artístico, igualmente es capaz de atender a la especificidad de este aparato o sistema visual. En ese sentido, el concepto de agencia como uno de los niveles de la dimensión medial puede contribuir a generar la diferencia y especificidad de un tratamiento artístico o uno que lo desafía o no se atiene necesariamente a esos estándares. Finalmente, aunque la noción de medio es autónoma y puede utilizarse y pensarse con independencia, esta igualmente se define en relación con los niveles no mediales de la imagen, por tanto, remite necesariamente a ellos. Los elementos no mediales determinan en buena medida aspectos constitutivos de las obras de arte y de otros objetos culturales y no siempre están anclados a cuestiones de orden material. En otras palabras, aunque el análisis acá propuesto se cifra en la dimensión medial, los niveles no mediales de la imagen (o también, no materiales) son un recurso para la interpretación de las estampas que espejea con lo medial y que son propios de los hechos artísticos y no de otro tipo de objetos producidos, utilizados, intercambiados y poseídos por los seres humanos. Redondeando, la noción de medio ofrece la laxitud necesaria para trabajar con piezas de la cultura gráfica, que precisan de un enfoque que haga justicia a su lugar fronterizo o nodal con herramientas que iluminan su

lugar específico en las artes visuales tanto como su arraigo en los modos industriales de producción visual.

Ahora bien, en relación con la investigación doctoral, el objetivo fue realizar un estudio y reconocimiento de los elementos corporales, materiales, técnicos, operativos y culturales de los medios gráficos empleados en la confección de las estampas que componían el corpus. Para cumplir con esa meta, lo primero era determinar qué medios habían sido utilizados para ilustrar periódicos y revistas en Chile y Perú durante el periodo republicano. En segundo lugar, correspondía llevar a cabo una descripción de la dimensión medial de las estampas, en miras a determinar las especificidades de cada medio, aquellos elementos que los singularizaban y distinguían⁵. En último lugar, pero sin duda, lo más sugerente y lo que confería mayor interés para la investigación, era pensar las implicancias culturales de los usos de ciertos medios en los contextos culturales estudiados. De lo anterior, se desprendían dos cuestionamientos: primero, de qué modo esos medios habían sido apropiados y resituados en los parques impresores analizados y, segundo, cuáles eran las repercusiones de esos usos y apropiaciones para la dimensión significativa de la imagen.

Todo lo anterior solo podía responderse luego de un exhaustivo rastreo y revisión de las publicaciones periódicas ilustradas producidas en Chile y Perú entre 1850 y 1910, aproximadamente. Esta labor de levantamiento de materiales de archivo se efectuó en ambos países en distintas instituciones por un período aproximado de 18 meses⁶ Luego de este

5 Como plantean Dittborn y Risco, una buena táctica metodológica para ello es el cotejo o comparación entre los medios, especialmente a partir de lo que Bolter y Grusin (1999) denominaron la remediación, esto es, la transferencia o el traspaso de una imagen de un medio a otro distinto del original.

6 En Chile se revisaron los fondos resguardados por la Biblioteca Nacional (BN) y el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile. En tanto, en Valparaíso, se hicieron las respectivas visitas a la Biblioteca Budge de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y a la Biblioteca Severín. Durante las labores de rastreo se hallaron, observaron en detalle y registraron 132 impresos ilustrados chilenos (de aparición entre 1846 y 1908). Y la selección y registro fotográfico de cerca de 800 imágenes de interés para la investigación. Por su parte, en Perú la investigación se centró en la Biblioteca Central Pedro Zulen de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Biblioteca Nacional de Perú (BNP), Hemeroteca de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Biblioteca del Instituto Riva Agüero y la Biblioteca y Archivo de la Municipalidad de Lima. Se rastrearon, observaron y consignaron un total de 72 publicaciones periódicas ilustradas peruanas, de aparición entre 1821 y 1916, 600 imágenes de interés para la investigación.

intenso trabajo de campo, y en miras a responder las inquietudes que movilizaban la investigación, cifradas en el problema medial, se pudieron constatar varios elementos, entre los que acá resulta pertinente destacar:

1. Los medios utilizados para la confección e impresión de las imágenes en publicaciones periódicas de Chile y Perú pueden clasificarse en dos grandes categorías: manuales y derivados de la fotografía y fotomecánicos. Dentro de los manuales, se verificó el uso de grabado en metal, xilografía y litografía (monocroma, a dos tintas e iluminadas). Dentro de los segundos, se observó la fotolitografía, cincografía, el fotograbado de línea, fotograbado de medio tono y procedimientos para imprimir y reproducir imágenes mecánicas a color (utilizando, por ejemplo, tricromía⁷ o procedimientos cromotipográficos que permitían la impresión a varios tintes ocupando un solo cliché) (Figura 2).



Figura 2. Primer ensayo de tricromía hecho en Lima en los talleres de “PRISMA”.
En: *Prisma*, Lima, 1 de noviembre de 1906. Colección BNP.

⁷ Estampación realizada mediante la combinación de tres tintas de diferente color.

2. Si hay que cotejar en términos mediales lo ocurrido en ambos contextos en el momento anterior a la introducción de la fotomecánica, esto es, anterior a la conversión del sistema impresor en industria propiamente tal, habría que señalar varios puntos de interés. Si bien se observó una coincidencia en los dos territorios en lo concerniente a las primeras apariciones sistemáticas de ilustraciones en publicaciones periódicas, las cuales se produjeron en la década de 1850, posteriormente, se hallaron importantes diferencias entre los dos países. Por su parte, la cultura gráfica peruana experimentó un momento de proliferación y diversificación en términos mediales. En las décadas de 1860 y 1870 se advierte un uso variado de medios de la imagen gráfica aplicados al aparato impresor, pasando por la xilografía, la litografía y el grabado en metal. Esta riqueza medial contrasta con lo observado en el contexto chileno, donde la xilografía fue menos empleada y considerablemente menos sofisticada en términos de aparato impresor, por su parte, el grabado en metal fue decididamente más exiguo y no hay constancia, al menos hasta ahora, de la factura de litografías iluminadas para la prensa periódica como sí se advierte en el contexto peruano (Figura 3).



Figura 3. Yo (pseudónimo). “El último día de César”. En: *La Mascarada*, Lima, 15 de agosto 1874. Litografía iluminada. Colección BNP.

3. En Chile y Perú la etapa de conversión del sistema impresor en industria propiamente tal, que conllevó en el caso de la reproducción de imágenes el paso de lo manual a lo mecánico, se efectuó con una demora respecto de la realidad europea y estadounidense. En las ciudades metropolitanas, que se ubicaron a la vanguardia de las innovaciones en este campo, los cambios desde los órdenes manuales a los mecánicos comenzaron a habilitarse al promediar la década 1850, cuando en estas latitudes la imagen recién brotaba en la prensa periódica. Según se constató en la investigación de archivo, el paso hacia una lógica más industrial de producción se efectuó aproximadamente entre 1875 y 1902 en Chile y entre 1887 y 1905 en Perú. Es decir, si bien existió una demora causada, principalmente, por la necesidad de importar tecnologías e insumos que no se fabricaban localmente, dicha tardanza fue más bien breve y, con el paso de los años, experimentó un acortamiento cada vez más evidente. A su vez, la diferencia temporal de casi una década en la implementación de las tecnologías industriales en Chile respecto de lo ocurrido en Perú podría deberse a distintos factores contextuales. Primero, en el periodo inmediatamente anterior a la guerra con Chile, Perú se encontraba sumido en una crisis económica⁸ que posiblemente enfrió las inversiones en distintas áreas no consideradas de primera necesidad. Segundo, el saqueo y usurpación de imprentas y periódicos a manos de chilenos durante la Guerra del Pacífico truncó el desarrollo del aparato impresor local y forzó la salida de numerosos agentes que estaban contribuyendo a su expansión y renovación. Y finalmente, el conflicto bélico espantó el arribo de capitales extranjeros al Perú, en el momento preciso en que las innovaciones técnicas y tecnológicas de la industria editorial y de la prensa experimentaban una evolución inédita en los contextos metropolitanos.

8 Me refiero a la crisis del guano. Ya desde los años 50, pero especialmente en los 60, la extracción y comercialización del guano trajo a Perú una riqueza inusitada. Casi el 80% de los ingresos fiscales provenían de esta intensa actividad económica. Sin embargo, a inicios de los 70, el panorama cambió radicalmente. Bajo el mandato de Manuel Pardo, el guano comenzó a sufrir la competencia del salitre. En un escenario de crisis económica mundial y cambios tecnológicos, la actividad guanera en Perú no pudo sostenerse. Esto decantó en una profunda crisis financiera que coartó los años de bonanza y las inversiones públicas del Estado. Este conflictivo escenario se agudizó con la declaración de guerra por parte de Chile en 1879 (Contreras y Cueto, 2018 [1999], pp. 172-178).

4. Tanto en Chile como en Perú el medio de la imagen gráfica aplicado a la imprenta que se utilizó de manera preponderante fue la litografía⁹. En efecto, se pudo concluir que la litografía fue el medio a través del cual la imagen gráfica llegó a popularizarse en América Latina. En Europa, en tanto, ese lugar lo había ocupado el grabado en madera a contrafibra (o al boj)¹⁰.

Tal como ha expuesto Ivins, de la mano del grabado al boj (Figura 4), la fabricación de estampas se volvió una práctica cada vez menos original, experimental y crítica y, por el contrario, cada vez más especializada, “maquínica” y, en términos de visualidad, homogénea.

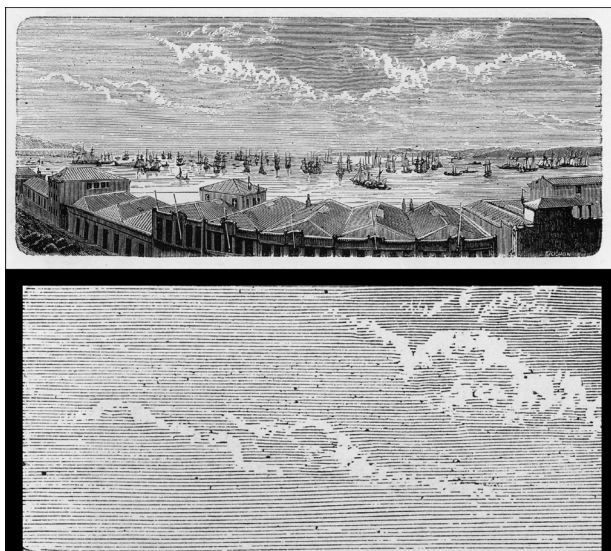


Figura 4. Trichon. Valparaíso-vista de la bahía” (y detalle). *Chile Ilustrado*, 1872.

9 La revisión de fuentes secundarias dio cuenta que este medio había sido el más utilizado también en Argentina (Szir, 2011).

10 Procedimiento implementado en Inglaterra hacia fines del XVIII por el grabador Thomas Bewick (Szir, 2011, p. 179) y popularizado en el sistema impresor en 1840. Utilizaba un trozo de madera cortado de manera transversal (contra las fibras naturales del árbol, de ahí su denominación) para la producción de la matriz. El resultado era un taco más compacto, que no se astillaba, gracias a lo cual podía emplearse el buril para las incisiones. Un asunto muy importante para la incipiente industria en esta época, era este un grabado en relieve, por lo cual actuaba como un carácter tipográfico, permitiendo la impresión de imagen y texto en una misma entintada.

Así, el autor propone que al calor de este procedimiento se desarrolló una “sintaxis lineal plenamente articulada (...) que permitía producir redes lineales pulcramente organizadas sin exigirle [al grabador] una gran agilidad mental. Podía aprenderse como rutina” (1975, p. 101). Esta forma de ejecución de la imagen grabada ponderaba el trato virtuoso del buril industrial, de tal manera que en las estampas ejecutadas por este procedimiento no puede verse una interpretación crítica de referentes o modelos, sino su traspaso y adecuación a códigos preestablecidos, su “convencionalización”. Lo que estas imágenes terminaron representando no fue tanto un tema o motivo sino ante todo una convención visual, la de la sintaxis lineal.

De esta manera, a diferencia de lo que había ocurrido en Europa, donde el grabado de línea se erigió como el medio hegemónico, en América Latina, en cambio, esa tradición no se perpetuó debido a la carencia de las condiciones materiales, técnicas y de los saberes necesarios para su práctica. Así, la gráfica europea que había impuesto un régimen visivo para los lectores-espectadores de la moderna prensa ilustrada, no tuvo continuidad en estas latitudes, implicando una fisura a ese canon intensamente arraigado en la cultura visual decimonónica.

5. En el tránsito de lo manual a lo mecánico (fenómeno cuyo despunte, como se señaló, pudo situarse en la década de 1870), los talleres e imprentas locales experimentaron con nuevas técnicas, generalmente derivadas de la fotografía, y con el empleo de dos o más medios y/o procedimientos para la producción y reproducción seriada de estampas en periódicos y revistas. En ese sentido, quedó claro que la introducción de la fotomecánica no implicó el desplazamiento correlativo de los medios y procedimientos manuales de impresión de imágenes en pos de los mecánicos de manera inmediata, sino más bien, la convivencia por algunos años de varios de ellos (Figura 5). En lo que refiere a la investigación doctoral, esta experimentación y combinación medial ocasionó algunos obstáculos para distinguir con claridad y certeza cuál había sido el medio empleado en la confección de imágenes que parecían interactuar tanto con los regímenes manuales como con los mecánicos (Figura 6).



Figura 5. *Lira popular*. Santiago, 1897. Fotograbado y xilografía. Colección BN Chile.



Figura 6. *La Familia*. Santiago, 18 octubre 1890. Litografía y procedimientos fotográficos. Colección BN Chile.

6. Si se estudian casos de impresos en específico, también pueden observarse asuntos mediales que revisten interés. Es lo que ocurre con la publicación peruana *El Cascabel*; un impreso satírico-político que tuvo cinco épocas, iniciándose en 1872 (continuó luego en 1874, 1886, 1893 y 1900). Lo interesante de este periódico en términos mediales es que en el transcurso de todos los años en que se editó y publicó, transitó por diversos procedimientos de estampación de sus imágenes, desde los medios manuales utilizados en sus inicios (xilografía) hasta la introducción de técnicas derivadas de la fotografía hacia 1901. Es decir, el análisis de los componentes visuales de este satírico a lo largo de sus cinco épocas (aproximadamente 30 años), permite observar los tránsitos mediales que experimentó la totalidad del parque impresor peruano durante la segunda parte del XIX. En otras palabras, lo que ocurre en este semanario podría asumirse como una suerte de historia sinóptica de los medios utilizados en la ilustración de prensa peruana en la época republicana.

Ahora bien, pese a que el acercamiento medial a las imágenes representó un enorme aporte para pensar la emergencia y desarrollo de la cultura gráfica en la región surandina, el carácter exploratorio en el empleo de este recurso teórico para interpretar estas estampas efímeras también trajo aparejadas ciertas dificultades metodológicas:

1. En las etapas transitivas al interior del sistema impresor —esto es el paso de la lógica de taller (lo manual) al plano industrial (lo mecánico)— no siempre resulta factible distinguir el medio empleado a simple vista o, incluso, con la ayuda de un cuenta hilos¹¹. De modo que, en ciertas ocasiones, el estudio de la dimensión medial impone un límite al ojo no suficientemente entrenado. Enfrentadas/os a este escenario, se requiere del criterio de expertas/os, específicamente grabadoras/es e impresoras/es, con un entrenamiento más fino, que puedan ayudarnos a mirar las imágenes para distinguir con más precisión y exhaustividad el medio empleado para la ejecución y reproducción de las estampas. En esta línea, es preciso asesorarse de forma específica sobre un elemento del nivel medial de las imágenes inscritas: el técnico. Conocer las máquinas y su funcionamiento, las herramientas y recursos técnicos y tecnológicos puede

11 Lupa con gran aumento que permite observar el número de hilos de la trama —y también de la urdimbre— que entran en un segmento cuadrado determinado de papel (o tejido).

contribuir a dilucidar o al menos a inferir el tipo de medio empleado en la factura de ilustraciones e impresos. Sin embargo, la complejidad de este asunto, debido a la enorme cantidad de dispositivos y procesos (y su combinación), y de la distancia temporal respecto de la práctica de ciertos oficios y tecnologías que han ido quedando obsoletas y escasamente documentadas, impone obstáculos evidentes para responder a una pregunta que podría ser muy elemental a simple vista: ¿Cuál es el medio en que esta imagen encarna?

Similar dificultad acontece con el elemento material: distinguir el tipo de papel o las tintas empleadas en la estampación demanda una conjunción de conocimiento teórico y experiencia práctica, que conlleva bastante tiempo afianzar. De tal manera, cada investigación implica también un entrenamiento que fortalece la mirada y faculta un abordaje cada vez más perito y preciso de los problemas mediales de las imágenes inscritas.

2. Un escollo no menor con el que hubo que lidiar, y compartido por quienes investigan la cultura gráfica de la región, fue la falta de acceso en formato físico a buena parte de las publicaciones estudiadas. Las políticas institucionales tanto en Chile como en Perú, y más aún las de carácter estatal, han priorizado la preservación y conservación de sus acervos, lo cual ha impuesto un acceso restringido y parcial a los materiales considerados patrimoniales. La salida de circulación de los impresos del XIX y el acceso solo a través de su mediación digital o en formato microfilm naturalmente repercutieron sobre una investigación que se planteó un estudio medial de las imágenes en estos incluidas. Afortunadamente, algunas entidades comprenden la necesidad que reviste el examen físico de materiales documentales para proyectos que contemplan su dimensión “corporal”, estableciendo protocolos para su revisión y manejo adecuados. La investigación doctoral, entonces, se halló en un lugar fronterizo, entre las recientes políticas culturales que operan para preservar documentación cada vez más distante en términos temporales y, por tanto, cada vez más frágil, y un grupo de estudios recientes que se propone incorporar como asunto o problema medular el nivel “corporal” de los impresos y sus imágenes. Según se avista, la tendencia se inclina más que todo por la mediación a través de aparatos técnicos antes que la “manuabilidad” de los impresos, y de ahí también la “urgencia” de investigaciones

que aborden la cultura impresa decimonónica desde un interés por lo material y lo medial¹².

3. El acceso a la información y la verificación sobre los medios de la imagen gráfica utilizados en la cultura impresa decimonónica no se restringe necesariamente a la posibilidad de estudio y observación directa de los materiales en formato físico; tiene que ver, también, con la carencia de información contextual. Dicha falta se verifica, por una parte, en la escasez de referencias sobre los modos de factura de la imagen —la cual pocas veces se halla declarada en las propias publicaciones¹³— y, por otra, en la fragilidad de las escasas informaciones contextuales las que, si bien existen, se encuentran diseminadas y no están albergadas en sistemas de documentación que permitan la clasificación, descripción normalizada de las imágenes y la consignación de sus informaciones básicas (año de producción, autor, medio/técnica, dimensiones, etc.). Sobre este punto se ahondará en el siguiente apartado.

Fragilidad informativa y las posibilidades metodológicas para revertirla: el “soporte” como fuente histórica

Con el carácter efímero de estas imágenes me refiero, evidentemente, al tipo de soporte en que se produjo su circulación y consumo. Estos soportes fueron periódicos y revistas, pero también pasquines o papeles sueltos. Algunos de ellos estuvieron impresos con insumos de mayor calidad: papeles de mayor gramaje, tintas más perdurables, etc. Orientándose también, y de manera incipiente, a gatillar un uso más allá del proceso lectura-descarte, esto es, favoreciendo su coleccionismo. Pero otros, la mayoría, fueron publicaciones de materialidad muy precaria,

12 Se sumó a lo anterior que, a causa de la pandemia, no pudo gestionarse la reproducción de imágenes en buena calidad en la Biblioteca Nacional de Chile, por lo cual, un número considerable de estampas que componen el corpus final de estudio son registros fotográficos de proyecciones de microfilms. Esto claramente pone un coto a los objetivos de un estudio que se plantea un análisis medial de las imágenes.

13 Ya sea en los textos editoriales, en pies de imagen o en la publicidad inserta en revistas y periódicos, la cual, de manera sorpresiva, fungió —en el marco de la investigación doctoral— como una fuente primaria medular en lo concerniente a los modos de producción industrial de las ilustraciones.

cuya existencia se agotaba tras su lectura, por una o varias personas, y tras extenuarse la vigencia de las informaciones o contenidos que allí se ofrecían. Por supuesto que este proceso de emergencia-vigencia-caducidad del impreso ocurría en un lapso bastante más dilatado que el actual.

Como se ha anunciado en la introducción, cuando aludo al carácter efímero de estas imágenes, no solo apunto a lo precedero de su soporte de circulación, sino también a que la información sobre las estampas se desvanece con el tiempo. Estas imágenes, a diferencia de las obras de arte tradicionales, no fueron producidas para su perdurabilidad, por tanto, no se generó en torno a ellas una política de conservación de los datos sobre sus condiciones de producción, difusión y consumo y posesión, lo que se conoce como “memoria artística”¹⁴. Esa suerte de fragilidad y anemia informativa en términos históricos se incrementa, asimismo, por otro asunto relacionado con el estudio de estas imágenes: su desvinculación del contexto en la página impresa. En el marco de las investigaciones y publicaciones académicas, estas estampas se insertan en un ambiente discursivo y textual diferente, ajeno. Por ende, creo muy relevante respetar y, consecuentemente, intentar retener en parte ese contexto original para el cual la imagen fue pensada y facturada; y en el cual fueron vistas y recepcionadas primariamente.

Frente a esta necesidad metodológica se abrieron algunas preguntas: ¿Dónde está la información de contexto de estas imágenes?, ¿cuál es la mejor manera de conservar esa información para su uso en una investigación multidisciplinar, que pusiera el acento en el problema medial?, ¿cómo es posible singularizar estas estampas, darles un valor y estatuto único, sin perder de vista su situación histórica de circulación en un dispositivo complejo, en un entramado editorial y discursivo mayor? Primero que todo, una de las cuestiones que es necesario comprender para el estudio histórico de la cultura gráfica del XIX en América Latina es que casi no existen fuentes primarias desde donde extraer información de primera mano. Es decir, como se desprende de las aportaciones

14 “La memoria artística está formada principalmente por las obras de arte, así como por toda la información y documentación que estas generan. La conciencia de su aparición, así como la necesidad de su estudio, control y difusión, se produce, sobre todo, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, con el nacimiento de la historia del arte y el movimiento de las obras y su descontextualización, tanto por la importancia que cobra el mercado artístico, como por los episodios revolucionarios que impulsan el nacimiento del museo público” (Marín, 2002, p. 19).

efectuadas por las perspectivas de la cultura material, son los mismos objetos de estudio, las publicaciones periódicas, las que fungen como documentos para su propia investigación histórica. Es allí donde están contenidas buena parte de las huellas y vestigios que permiten aproximarse retrospectivamente a las imágenes que alguna vez circularon en impresos ilustrados durante el siglo XIX.

Para abordar el trabajo con el volumen y diversidad de materiales implicados en la investigación y con el objetivo de sistematizar y organizar la información referida a los impresos, se ideó un sistema de registro de datos. Como señalé, la finalidad de esta herramienta metodológica era situar y no perder de vista el contexto editorial de las imágenes estudiadas, así como singularizarlas al interior del gran conjunto de piezas que conformó mi corpus de estudio. Pensada de esta manera, la base de datos me permitió normalizar la información que aparecía diseminada en los impresos, muchas veces sin pautas fijas, y recuperar con facilidad los antecedentes al momento de requerirlos en el proceso de redacción de la tesis.

Los campos de la base de datos que se ideó, respondieron a las necesidades de la investigación comandadas por las preguntas, las hipótesis de trabajo y los objetivos. Como se ha visto, uno de los más relevantes fue el estudio de la dimensión medial de las imágenes, por eso, se hacía necesario establecer campos y metadatos que favorecieran la recuperación de informaciones que dieran luces sobre este nivel de análisis. En otras palabras, el asunto a despejar era cómo traducir los niveles que ponen de manifiesto la dimensión medial de las estampas a campos de consignación en una base de datos operativa.

La construcción de la planilla respondió a una suma de experiencias extraídas de fuentes secundarias y de las conversaciones con otros investigadores que han trabajado problemas y objetos de la cultura impresa y gráfica, anteriores al siglo XX. Por ello mismo, los campos y metadatos se fueron ajustando conforme avanzaba la investigación de archivo, la lectura de fuentes y el intercambio con otros investigadores e investigadoras. En otras palabras, el resultado o herramienta final al cual se llegó con el objetivo de registrar y conservar las informaciones contextuales de las estampas que componían el corpus respondió a un lento proceso de ensayo-error.

Es preciso aclarar que el sistema de consignación de datos creado para esta investigación tomó como unidad de registro las publicaciones y no las imágenes, debido a que se extrajeron varias estampas de cada impreso revisado. En ese sentido, los mismos datos o informaciones eran válidos para varias imágenes. De todas formas, y de manera paralela, se llevó a cabo la asociación de cada pieza del corpus a una unidad de registro en la planilla con el objetivo de, como se ha señalado, singularizar cada estampa sin perder de vista su contexto general.

Tomando todo lo anterior en consideración, los campos definidos para efectuar la catalogación de los impresos fueron los siguientes:

1. Número correlativo
2. Título de la publicación
2. Fecha de aparición y fecha de término
3. Lugar de edición (ciudad, país)
4. Imprenta/taller/editorial
5. Tipología o género (periódico, diario, semanario, revista)
6. Línea editorial (temáticas, contenidos y tendencias políticas)
7. Idioma
8. Precio del número suelto
9. Periodicidad de su aparición y tiraje¹⁵
10. Cantidad de páginas por número
11. Cantidad de imágenes por número
12. Procedimiento(s) de impresión de imágenes utilizado(s)
13. Autoría reconocida de las imágenes
14. Colección
15. Notas y observaciones

Ahora bien, ¿en qué aportó la recuperación de estas informaciones para el estudio medial de las estampas? Una vez que la información fue vaciada y organizada en la base de datos, lo verdaderamente relevante para el análisis y conocimiento de las condiciones contextuales de producción, circulación y consumo de las imágenes no fueron tanto los datos aislados en sí mismos, sino los cruces que pudieron generarse entre ellos.

¹⁵ El dato sobre el tiraje de los periódicos impresos durante el siglo XIX en Chile, incluso de los libros, es casi imposible de obtener en la mayoría de los casos.

Si se sitúan como elementos nodales los medios de la imagen, es posible advertir varias singularidades de la xilografía, la litografía y los procedimientos fotomecánicos aplicados a la ilustración de prensa seria y jocoseria, que es factible observar, entre otras cosas, gracias a la posibilidad de cotejo que procura la base de datos. En primer lugar, cabe señalar que la xilografía fue utilizada generalmente en publicaciones cuya periodicidad respondió a la de semanario o quincenario (es decir, su factura implicaba cierta demora). Impresos cuya tipología y línea editorial apuntó a cubrir y hacerse parte los asuntos concernientes a las clases trabajadoras y subalternas. Además, los precios de los papeles donde circularon las xilografías fueron menores a los de publicaciones destinadas a las capas medias o de aspiración burguesa. Otro rasgo notorio es que las autorías de los artífices xilográficos casi nunca fueron reconocidas por el sistema impresor y mucho menos por el medio artístico. Todos estos datos aportan a perfilar el modo en que el grabado en madera de entalladura fue apropiado y utilizado en la cultura gráfica local, respondiendo a lo que Chartier denominó las “prácticas populares de lo impreso” (2004, p. 480).

En segundo lugar, la litografía se adaptó a diversos géneros y proyectos editoriales o, en otras palabras, se constató una expansión de la gama editorial ilustrada propiciada por el uso de la litografía: periódicos de actualidad y novedades, publicaciones orientadas a la instrucción de niños y adolescentes, y revistas misceláneas y dedicadas a la difusión de la cultura ilustrada y burguesa que va a adquiriendo cada vez más tintes locales (arte, literatura, ciencias, moda, costumbres, conocimientos útiles, etc.). De la mano de la proliferación y diversificación de aparatos editoriales se desplegará otro rasgo de los usos y funciones de este medio: la ampliación del registro temático de las ilustraciones. Así, la litografía fue utilizada para ilustrar variados temas y motivos, entre otras cosas, vistas de paisajes naturales y urbanos, monumentos y edificaciones emblemáticas, hallazgos arqueológicos, mapas, costumbres, caricaturas, reproducciones de obras de arte y, donde se invirtieron los mayores recursos, retratos de todo tipo de personajes y figuras.

Una diferencia evidente con la xilografía, fue que las publicaciones que contenían litografías incluían más componentes visuales y de mayor tamaño que los impresos que comprendían estampas en madera. Otra discrepancia entre la xilografía y la litografía, y que se hizo visible gracias al cruce de datos, fue la aparición notoria de la variable autoral en las

imágenes litográficas. En las estampas de las últimas décadas del XIX, se advertirá con mayor frecuencia la aparición de firmas, algunas con pseudónimos y otras, aludiendo al nombre propio. Sobre estas últimas, se puede afirmar que muchos artífices locales sistematizaron esa inscripción autoral en una evidente demostración de su aspiración de ser valorados artísticamente. Sus nombres fueron reconocidos por el medio y por el público, lo que decantó en una demanda mayor de contribuciones por parte de aquellos que gozaban de fortuna crítica. Las publicaciones que incluían imágenes de connotados dibujantes adquirirían renombre y, consecuentemente, tenían mayores posibilidades de alcanzar éxito comercial. De tal modo, la firma del artífice terminó siendo un factor para gatillar la demanda por un producto impreso. Asimismo, pudo constatarse que en algunos casos esta variable autoral también incidía en el precio del ejemplar: el contar con un artista reconocido implicaba mayores costos, así como también, significaba otorgarle a la publicación un valor agregado, por ende, el precio del número suelto también se elevaba. Finalmente, en el entrecruzamiento entre la variable autoral y la línea editorial, se observó cómo algunos artífices se especializaron en ciertos géneros o temas ponderados por el tipo de revistas para el cual trabajaban. En Perú, Evaristo San Cristóval destacó en el retrato y, en Chile, Luis Fernando Rojas lo hizo en el humor gráfico.

Por último, los procedimientos derivados de la fotografía y los fotomecánicos significaron, al inicio de su implementación, inversiones y costos que solo podían financiar y asumir emprendedores e imprentas de mayor envergadura. El carácter experimental de muchas de ellas y la compra de derechos y tecnología para su puesta en marcha en el contexto local, implicó una subida de costos y, consecutivamente, del precio por ejemplar. Sin embargo, una vez que estos procedimientos se estabilizaron, la capacidad de aumentar las tiradas, favorecida por los medios mecánicos, impactó en una disminución en el valor de cada número¹⁶. De la misma manera, con el tiempo, se produjo un incremento considerable de

16 Como plantea Barbier, el aparato impresor buscó durante buena parte del siglo alcanzar el equilibrio financiero: aumentar tiradas y disminuir tiempos de impresión con el objetivo de generar una baja del costo por ejemplar y una distribución ampliada, llegando a un número cada vez mayor de lectores/consumidores (2007, p. 115-116). Señala el autor: “Una parte del costo de una obra impresa está representado por los costos fijos, que no varían, o varían muy poco, en función de la tirada (...) Aumentando las tiradas, se repartirán los costos fijos en un número mayor de

la cantidad de páginas y, consecuentemente, de las imágenes por número en las revistas y periódicos que incluyeron de manera estable fotograbado de medio tono¹⁷. A la vez que aumentaban las imágenes en los impresos, también la periodicidad en la aparición de impresos que integraban fotograbados se acortó considerablemente: si las publicaciones con xilografía precisaban de una o dos semanas para salir a la calle, en la primera década del siglo xx, los periódicos con fotograbados lo hacían diariamente.

Aquella popularización de la imagen que había anticipado la litografía se consumó, en la primera década del siglo xx, con el uso del fotograbado de trama. Este procedimiento alcanzó hegemonía en todos los territorios, cubrió todos los espectros tipológicos de las publicaciones periódicas, así como las orientaciones editoriales y los géneros visuales. Los datos recabados y procesados de la manera antes descrita, demostraron no solo la propagación de la imagen técnicamente producida al calor de la prensa ilustrada, sino que se convirtieron en indicadores para verificar el paso de una lógica artesanal de producción de estampas e impresos ilustrados a una decididamente industrial y masiva.

Coda

La intención general de este texto ha sido difundir algunas aristas metodológicas de mi investigación doctoral que permitieron abordar dos elementos medulares del objeto de estudio: los aspectos mediales de las imágenes impresas y el carácter efímero de aquellos soportes para los cuales fueron producidas y en los cuales circularon en la época de su emergencia (por cierto, muy distinta a la actual).

Una propuesta metodológica que recoge y en donde interactúan recursos de distintas disciplinas: la historia del arte, la archivística, la historia cultural, los estudios de la imagen y los estudios mediales; y que busca

ejemplares, cuyos precios de venta unitarios se volverá posible, por lo tanto, disminuir” (Barbier, 2007, p. 102).

17 El fotograbado de medio tono (de trama o directo) es un procedimiento que utiliza una trama, la cual se interpone entre la fotografía o imagen original y la fuente de luz o la placa fotosensible, logrando, por este proceso, traducir los tonos continuos en pequeños puntos negros esparcidos sobre fondo blanco (o puntos blancos sobre un fondo negro), variando su tamaño y espaciado. La fusión se produce en el ojo que percibe, a distancia, la graduación tonal.

poner a dialogar aspectos quizás más tradicionales de las investigaciones sobre cultura gráfica decimonónica, con otros menos explorados, como por ejemplo, la dimensión medial de la imagen impresa. En este sentido, insisto, se construyó una metodología ajustada y operativa al problema puntual de este libro, pero con la intención de que algo de lo elaborado pueda resonar en proyectos que aborden similares corpus y objetos de estudio.

Referencias

- Barbier, F. (2007). *Historia de los medios: de Diderot a Internet*. Colihue.
- Bolter, J. D. y Grusin, R. (1999). Inmediatez, hipermediación, remediación. En *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press. <http://catedradatos.com.ar/media/Remediacion-Jay-Bolter.pdf>
- Chartier, R. (2004). Lecturas y lectores “populares” desde el Renacimiento hasta la época clásica. En *Historia de la lectura en el mundo occidental* (pp. 469-493). Grupo Santillana.
- Contreras, C. y Cueto, M. (2018 [1999]). *Historia del Perú contemporáneo*. IEP.
- Dittborn, P. y Risco, A. M. (2020). *Lo intranferible: apuntes para una comprensión medial de la imagen inscrita*. Manuscrito inédito.
- Fiore, D. (2011). Materialidad visual y arqueología de la imagen. Perspectivas conceptuales y propuestas metodológicas desde el Sur de Sudamérica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 16, N° 2, pp. 101-119.
- Hicks, D. (2010). The Material Cultural Turn: event and Effect. En *The Oxford Handbook of Material Culture Studies* (pp. 25-98). Oxford University Press.
- Ivins, W. (1975). *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Gustavo Gili.
- Marín, M. T. (2002). *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Ediciones Trea.
- Mitchell, W. J. T. (2011). ¿Qué es una imagen? En *Filosofía de la imagen* (pp. 107-154). Universidad de Salamanca.
- Moreyra, C. y Alves Mateus Ventura, M. da G. (2020). Introducción al Dossier “Historia de la cultura material. Objetos, agencias, procesos”. *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, 18, pp. 1-10.
- Sarmiento, I. (2007). Cultura y cultura material: aproximaciones a los conceptos e inventario epistemológico. *Anales del Museo de América*, 15, pp. 217-236.
- 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/flodigital/1886>
- Woodward, I. (2007). *Understanding Material Culture*. Sage Publications.

La prensa con caricaturas del siglo XIX y su uso en la investigación histórica

Silvina Sosa Vota

Resumen: el objetivo principal de este trabajo es presentar algunos caminos de pesquisa a partir de la prensa satírica decimonónica latinoamericana, desde una perspectiva histórica, pero sin desconsiderar otras áreas del conocimiento e incluso, el trabajo interdisciplinario. Privilegiar en esta ocasión la disciplina histórica tiene como meta reivindicar la imagen como fuente para el conocimiento del pasado, camino que no siempre ha sido protagónico. El trabajo sostiene que la prensa satírica con caricaturas puede ser entendida como una cápsula cultural que permite al historiador o historiadora contemporáneo, acceder al universo de representaciones simbólicas de un tiempo pretérito y, de esta manera, entrar en formas posibles de ordenamiento social y cultural del mundo. Las imágenes, construidas desde la libertad expresiva propia del género de la caricatura y con fuerte anclaje en la realidad, posibilitan al investigador e investigadora adentrarse en el universo del imaginario, tan presente en el mundo político de todos los tiempos. Esta exposición ha sido elaborada a partir del análisis de prensa satírica, especialmente de títulos chilenos y brasileños. Asimismo, se basa en la revisión crítica bibliográfica de investigaciones sobre el tema, privilegiando autores y autoras latinoamericanos. El trabajo expone parte de las reflexiones derivadas de una tesis de investigación doctoral en curso.

Palabras clave: caricaturas, imágenes, siglo XIX, historia cultural.

Introducción

El siglo XIX en América Latina fue una época de profundas transformaciones políticas, sociales, económicas y culturales. Fueron décadas de grandes movimientos que coincidieron con aceleradas mudanzas tecnológicas a nivel mundial. Acompañando los diversos procesos políticos de los emergentes Estados sudamericanos, muchas de estas innovaciones fueron echando raíces en estos suelos y relacionándose con distintos fenómenos sociales.

Las imágenes circularon en las sociedades desde las épocas más antiguas que se tienen registro. No obstante, la posibilidad de la multiplicación técnica de dispositivos visuales tuvo una fuerte eclosión en el mismo siglo de las independencias. Nuevas tecnologías —como la litografía—, y otras ya conocidas, pero mejoradas —como la xilografía— hicieron una sólida alianza con los vehículos de comunicación predilectos de las principales urbes latinoamericanas: la prensa periódica. Esta unión dio como resultado el nacimiento de las publicaciones ilustradas, uno de los medios responsables de la circulación de imágenes con un alcance considerablemente mayor respecto de tiempos pretéritos.

Dentro de los diversos tipos de prensa ilustrada decimonónica, la satírica con caricaturas se destacaba por sus representaciones visuales irreverentes sobre el escenario social, político y cultural en el cual circulaba. Ciudades como México D.F., Lima, Buenos Aires, Montevideo, Santiago de Chile, Valparaíso, Río de Janeiro, São Paulo, Bogotá, Medellín, entre otras, fueron espacios de circulación constante de este tipo de publicaciones, particularmente en la segunda mitad del siglo.

Dentro de este marco, el objetivo principal de este trabajo es presentar las posibilidades de pesquisa de este tipo de fuentes, desde una perspectiva histórica, pero sin desconsiderar otras áreas del conocimiento e incluso, el trabajo interdisciplinario. Privilegiar en esta ocasión la disciplina histórica tiene como meta reivindicar la imagen como fuente para el conocimiento del pasado, camino que no siempre ha sido protagónico.

Este escrito sostiene que la prensa satírica con caricaturas es una cápsula cultural que permite al historiador o historiadora acceder al universo de representaciones simbólicas de un tiempo determinado y, de esta forma, entrar en modos posibles de ordenamiento social y cultural del mundo. Las imágenes, construidas desde la libertad expresiva propia de

la caricatura, pero con fuerte anclaje en la realidad, posibilitan al investigador/investigadora adentrarse en el plano del imaginario, tan presente en el mundo político de todos los tiempos.

Con estas metas por delante, en un primer momento se presentará el origen de estos periódicos y se caracterizará a la prensa satírica decimonónica. Posteriormente el foco estará en exponer las potencialidades del uso de sus imágenes, para finalmente esbozar unas reflexiones finales que den cuenta de las posibilidades heurísticas del material analizado.

Este ensayo tiene como objetivo principal estudiar la prensa satírica de Río de Janeiro y Santiago de Chile que circuló durante la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870) y la Guerra del Pacífico (1879-1884) respectivamente¹. En pocas palabras, la pesquisa busca cumplir con el objetivo de analizar, desde una perspectiva comparada, las representaciones visuales de la identidad y de la alteridad configurada en estas publicaciones en el marco de la organización y consolidación de los Estados chileno y brasileño. Por este motivo, los ejemplos que aparecerán a continuación se vinculan directamente con esta experiencia investigativa.

Por último, cabe mencionar que esta pesquisa ha sido elaborada a partir del análisis de prensa satírica, especialmente de títulos chilenos y brasileños. Asimismo, se basa en la revisión bibliográfica de investigaciones sobre el tema, privilegiando autores y autoras latinoamericanos.

Trayectorias de la prensa satírica

De forma general puede afirmarse que la prensa periódica en Sudamérica formó parte de la corriente impetuosa que nació de la energía de los movimientos emancipatorios de las metrópolis europeas. Los estados que comenzaban a proyectarse necesitaban plataformas de difusión de sus propias ideas, conectadas con los territorios con nuevas definiciones políticas. Hasta entonces, las publicaciones estaban estrictamente en manos de la metrópoli, por tanto, la ruptura del lazo colonial liberó la posibilidad de comunicar y, como afirma Eduardo Santa Cruz, “los procesos independentistas (...) provocaron una verdadera eclosión periodística”

¹ Realizada en el marco del Doctorado en Historia de la Universidad de Santiago de Chile, con financiamiento de la Beca de Doctorado Nacional 2018, ANID (21180162).

(2010, p. 15). Hilda Sábato complementa esta idea y señala que “la aparición de la prensa en el marco de la expansión de la cultura impresa fue un aspecto central de las transformaciones políticas que tuvieron lugar a ambos lados del Atlántico en la era de las revoluciones” (2021, p. 166).

Dentro de esta corriente fundamental, aparece, por ejemplo, *La Aurora de Chile*² el 13 de febrero de 1812 en pleno calor emancipatorio. Este título es considerado como el primer periódico chileno. Su nombre, en referencia al surgimiento de la luz, traza un paralelismo con el momento fundacional que se sentía en el ambiente.

Las publicaciones periódicas pueden entenderse, entonces, como dispositivos culturales, que además de difundir ideas, discursos y representaciones, generan interpretaciones posibles sobre un determinado espacio. En este sentido, Santa Cruz entiende al periódico como “actor socio cultural que opera desde sus propias instalaciones ideológicas y culturales, construyendo y difundiendo sentidos sobre lo social” (2010, p. 11). Estas interpretaciones desplegadas por los rotativos decimonónicos se entretejieron con los proyectos políticos en discusión, convirtiéndose en instrumentos fundadores y fundamentales de la anhelada comunidad política.

En el caso de los periódicos que interesan a este trabajo, su característica más ostensible fue el protagonismo de la imagen, lo que les otorgaba el adjetivo de “ilustrados”. Específicamente la imagen satírica, burlesca y caricatural agrupa estos periódicos dentro del subgénero particular. La inclusión de representaciones visuales dentro de las páginas de estos emprendimientos periodísticos se relacionó estrechamente con las condiciones de posibilidad de reproducción técnica de las imágenes. Por esto, es posible afirmar que la prensa satírica con caricaturas es un tipo de publicación periódica que nace y se extingue dentro del siglo XIX. Los marcos temporales de esta afirmación se vinculan con las condiciones técnicas posibles de la época y su empleo para la elaboración de publicaciones de circulación regular. Si bien durante el siglo XX existieron publicaciones de humor gráfico, las condiciones de realización de estas variaron cualitativa y cuantitativamente respecto a sus predecesoras. La disponibilidad y uso extendido de nuevos recursos de impresión como

² El periódico puede ser consultado en el sitio Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3500.html#documentos>

el color, el fotograbado, entre otros, así como orientaciones editoriales a públicos más masivos, transformaron sustantivamente el género en los primeros años de la nueva centuria, permitiendo identificar un nuevo período comenzando en esta época.

En la segunda mitad del siglo XIX, para la inclusión de imágenes dentro de diversos tipos de publicaciones se empleaban principalmente dos técnicas: la xilografía y la litografía. La primera de ellas era una técnica que utilizaba planchas de madera talladas como matriz de reproducción y que, según Walter Benjamin, permitía reproducir dibujos desde incluso antes de que la imprenta pudiera reproducir la escritura (2011, p. 7). Era una técnica con largo tiempo de trayectoria y se tenía conocimiento y experiencia con ella en América.

No obstante, las condiciones para que la prensa deviniera en una ilustrada e irrumpiera con fuerza en las principales urbes comenzaron a afirmarse hacia la década de 1830 con la llegada de la litografía a tierras sudamericanas desde Europa. Es importante hacer énfasis en las dimensiones técnicas que permitían la impresión periódica y regular de imágenes, debido a que como afirma Peter Burke (2001), los cambios tecnológicos en esta materia afectaron directamente las posibilidades de vínculo e interacción con los dispositivos visuales.

El siglo XIX fue, entonces, el momento de llegada de la litografía, forma de impresión que, en vez de utilizar una matriz de madera, empleaba una de piedra, lo cual permitía mayor variedad de trazos y efectos de composición en las representaciones visuales, además de una permanencia de la calidad del producto a lo largo de su uso. Benjamin afirma que, gracias a ella, la reproducción de imágenes llegó a un nivel de volumen y velocidad hasta entonces desconocido y así “el dibujo pudo acompañar la vida cotidiana con ilustraciones” (2011, p. 8). Esto debido a que permitía impresiones con mayor tiraje, economía de tiempo y un menor costo de producción. Haciendo más sencillo el acceso a objetivos visuales, la litografía contribuyó a “la difusión de imágenes más allá de los círculos pudientes” (Beretta García, 2012, p. 18).

La litografía fue revolucionaria en el campo de la cultura impresa, porque amplió enormemente el espectro comunicativo y la posibilidad de distribución de los artefactos visuales (Matallana, 2010, p. 17). Además de las ventajas técnicas y de tiempo, esta tecnología proporcionaba “al impresor o dibujante una amplia gama de alternativas que la rigidez

de la impresión en tipografía no permitía” (Ureta y Álvarez, 2014, p. 22). Por ejemplo, el texto podía también convertirse en imagen brindado a los rotativos nuevas estrategias comunicativas, al poder ornamentarse, deformarse o ilustrarse los caracteres tipográficos.

Más o menos en los mismos períodos fueron instalados talleres litográficos en las principales ciudades de la región. Puede citarse el caso brasileño cuya primera imprenta litográfica llegó en el año 1827 a Río de Janeiro bajo la dirección de Steiman (Silveira, 2015, p. 36). En Chile, esto ocurrió hacia 1832 de la mano de los franceses Jean Baptiste Lebas y Armando Roger (Ureta y Álvarez, 2014, p. 21). El suizo César Hipólito Bacle introdujo la litografía en Buenos Aires en 1828 (Munilla et al., 2013), y en el caso de su vecina, Montevideo, esta técnica llegó de la mano del belga José Gielis a comienzos de la década de 1830 (Beretta García, 2012). Como se puede vislumbrar, este fue un proceso transversal a la mayoría de las capitales y grandes ciudades de la región y tuvo estrecha relación con las corrientes migratorias transatlánticas (Szir, 2017). Pero, a pesar de la novedad litográfica, la xilografía no fue desplazada, seguía presente y tenía algunos defensores³.

Con el devenir de las décadas subsiguientes, las revistas ilustradas que poco a poco comenzaron a surgir aumentaron considerablemente el alcance visual de sus lectores (Silva, 2017). Esto debido a que, a pesar de la circulación de libros, estampas y otros productos editoriales, este tipo de publicaciones constituyeron, en estas décadas de mediados del XIX, uno de los “medios principales a través de los cuales las imágenes multiplicadas se diseminaron en un amplio nivel social y se instituyó así (...) como una de las manifestaciones más notables de la cultura visual” (Szir, 2014, p. 82). De esta forma, los periódicos ilustrados satisficieron “la curiosidad y el deseo de ver y de poseer imágenes” (Szir, 2009, p. 53).

Las ideas liberales que actuaron como base de las repúblicas sudamericanas —y la monarquía constitucional, por no dejar fuera a Brasil—, fueron ganando espacio con el correr de las décadas del siglo XIX y pueden considerarse como otro proceso que motivó la circulación de estos periódicos. Con sus matices, luces y sombras, generaron las condiciones

3 Por ejemplo, en Colombia una de las mayores publicaciones con imágenes del siglo XIX, *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1888), dirigida por Alberto Urdaneta, defendía y usaba la xilografía de pie (o de fibra) para reproducir sus imágenes a pesar de la existencia de la litografía (Solano, 2011).

políticas para la emergencia de periódicos que, a través de sus imágenes lanzaron dardos directos a los poderosos. El poder, desacralizado y con origen terrenal, admitía la posibilidad de críticas, no así el poder de origen divino, que además de exigir actos de fe, era incuestionable. El liberalismo decimonónico, de forma general, defendía el derecho inalienable de la libertad de expresión y, en este sentido, los diferentes Estados sudamericanos comenzaron a legislar en esta dirección⁴. A modo de ejemplo, en el caso de Chile, la ley de prensa de 1872, consolida estos principios⁵ (Ibarra, 2014, p. 310) y, en el caso brasileño, el gobierno de Don Pedro II se caracterizó, en términos generales, por el respeto a la libertad de los periódicos de la época (Silveira, 2015, p. 43).

Esto permitía, entre otras cosas, la posibilidad de representar a los máximos portavoces del poder político sin tener, como consecuencia directa, represalias al respecto. Se puede observar esta libertad en imágenes como la publicada por el periódico chileno *El Barbero* de 1879⁶ (Figura 1). En dicha caricatura, puesta en circulación en los inicios de la Guerra del Pacífico, se pueden identificar los presidentes de Bolivia, Hilarión Daza y Perú, Mariano Prado, observando pasivamente como un pequeño Aníbal Pinto, presidente chileno, corta a su antojo un mapa sudamericano, mientras el representante argentino, Nicolás Avellaneda, sostiene el mapa desde el otro lado abrazando toda la región patagónica. Esta imagen podría dar pie a múltiples interpretaciones sobre las relaciones jerárquicas entre los estados o de las pretensiones territoriales de cada uno de los referidos, sin embargo, para los fines de este trabajo, imágenes de este tipo sugieren que los representantes del poder pueden ser dispuestos a conveniencia del caricaturista en función del mensaje que quiere transmitir. Es decir, no son sagrados e intocables y esta posibilidad de representación de poderosos, se considera que fue propiciada por el clima liberal de la época.

4 Una gran excepción a esta afirmación puede observarse para el caso de la prensa satírica colombiana en la época denominada como “República Conservadora” (1886-1930). En investigaciones sobre el tema, se observó una fuerte censura en esos años de varios títulos periodísticos del género que aquí interesa (Sosa Vota, 2020).

5 Ley disponible en Biblioteca del Congreso Nacional <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursoslegales/10221.3/32766/anguita18720717.pdf>

6 Este periódico puede ser consultado online en la Biblioteca Nacional Digital de Chile, <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/633/w3-article-604824.html>

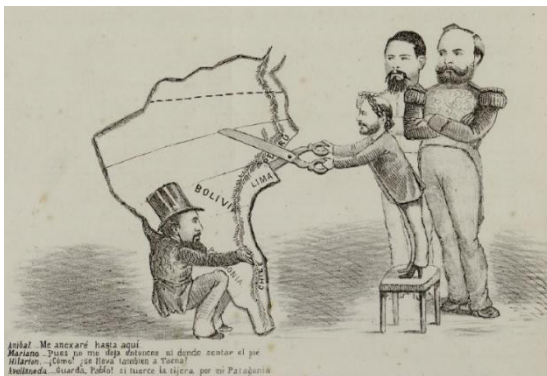


Figura 1. Litografía, *El Barbero*, N°3, 1/11/79, p. 2, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Chile.

En suma, en varios estados de la región, a mediados del siglo XIX existían las condiciones para que fuera posible la emergencia de la prensa satírica. Las publicaciones periódicas en cada una de las capitales aumentaban cuantitativamente a medida que pasaban las décadas y se incorporaban nuevas tecnologías que favorecían la inclusión de imágenes en sus páginas. Igualmente, fue fundamental la existencia de sociedades con “cierto clima político de libertad” (Matallana, 2010, p. 16) donde los periódicos satíricos pudieron salir a circulación criticando al poder y a los poderosos sin necesidad de generar revuelos legales y grandes polémicas al respecto⁷.

El desarrollo de nuevas técnicas de reproducción de imágenes, como el fotograbado, así como el devenir de nuevas formas de sociabilidad política y la relación de los impresos con el mercado que comienza a producir tirajes orientados masivamente, fueron factores que hicieron que a comienzos del siglo XX surgiesen publicaciones que distaron cualitativamente de las publicaciones periódicas que ocupan a esta investigación (Cid, 2021; Costa, 2009; Cuarterolo, 2017; Ureta y Álvarez, 2014). Por este motivo, los periódicos satíricos fueron fenómenos culturales delimitados temporalmente en las últimas cinco décadas del siglo XIX.

⁷ Como ejemplo de esto, en el caso de la prensa satírica chilena, en visita al Archivo Nacional de Chile no se encontraron expedientes judiciales por casos de denuncias por injurias u ofensas a la moral en los que se vieran involucrados los periódicos estudiados para el período establecido en la investigación doctoral.

Caracterización de la prensa satírica

Ahora bien, ¿cómo eran estos periódicos satíricos de la segunda mitad del siglo XIX? (Figura 2) Claudia Román define estas publicaciones a través de tres características fundamentales: a) la articulación en un soporte impreso de palabra e imagen; b) uso de la caricatura ; y c) uso de la retórica satírica (Román, 2010, p. 18). A través de la articulación de sus singularidades, los rotativos construyeron un relato de realidad y dejaron la evidencia de una forma posible de imaginar la vida pública, desde la alusión corrosiva, la crítica y muchas veces, desde el humor.



Figura 2. Litografía, *Paraguay Ilustrado*, N°5, 27/8/1865, pp. 1-4, Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.

El contenido de los discursos era principalmente político, siendo los referentes principales los sujetos que encarnaban el quehacer público, las situaciones vinculadas al gobierno y a la conducción del Estado y, también, la llamada por ellos mismos “prensa seria”, en referencia a los grandes periódicos de noticias que circulaban concomitantemente. Estos referentes constituyen “la materia prima que el lenguaje satírico desestabiliza y pone en evidencia” (Cornejo, 2018, p. 430). Florencia Levín (2015) afirma que este género del humor gráfico:

[...] captura fragmentos de ideas, imágenes y opiniones que circulan en otros espacios en que se produce el intercambio social; los transforma y los vuelve a lanzar a la circulación a través de la prensa masiva [sic], alimentando así la producción de aquello que constituye al mismo tiempo su propia materia prima: el flujo de las representaciones sociales (p. 24).

Así, colocando a los sujetos del mundo público en el palco de los protagonistas y comentando sobre sus procesos, decisiones, aciertos y errores, los discursos visuales se vincularon con el mundo político de forma estrecha. Román (2016) sostiene que, ante estos tipos de discursos y discursantes, los periódicos satíricos impusieron nuevas versiones. Las representaciones que se lanzaron a circulación configuraron una forma particular de leer los acontecimientos y los personajes a ellos vinculados, generando sentidos de lectura y comprensión posibles en el marco del mundo social con el que dialogaban y en el cual se movían los periódicos.

De esta manera, las publicaciones satíricas fueron entendidas como parte de la lucha política, dando cuenta de narrativas que contribuyeron “a la producción de identidades y al desarrollo de corrientes de opinión pública” (Acevedo, 2003, p. 157). Por este motivo, se considera que los contenidos publicados son “discursos efímeros”, en el sentido de que dialogan con el entorno y sujetos inmediatos de su contexto de creación (Román, 2010, p. 18), pero no buscan proyectarse a la posteridad. Esto último supone un desafío para la investigación histórica porque hace necesario adentrarse en los vericuetos de una época pretérita para entender sus significantes y significados, a veces opacos por no presentarse con los códigos de la contemporaneidad (Gombrich, 1998).

Poniendo un ejemplo concreto al respecto de la prensa satírica, específicamente aquella que circuló en tiempos de guerra interamericana del siglo XIX (considerando los casos de Brasil y de Chile) se constató que el conflicto fue asunto central de las publicaciones periódicas en general y de las de corte satírico en particular. En las ciudades lejanas al conflicto, muchas personas deseaban ver, conocer y reconocer los eventos que se sucedían a miles de kilómetros. Las caricaturas se convirtieron entonces en “un intermediario más entre la *realidad* del conflicto (...) y la población” que las observaba, conocía y se informaba (Ibarra, 2009, p. 429). Estas imágenes dieron cuenta del “enfrentamiento y contraste de representaciones nacionales y de representaciones satíricas del enemigo” (Román, 2010, p. 12) y, en este sentido colaboraron con la definición de los bandos en combate, la mayoría de las veces desde una perspectiva de defensa nacional de la identidad propia. Así, es posible considerar como importante la incidencia de la caricatura en el proceso de consolidación de una identidad nacional, al ser un medio de difusión de esta idea en un

momento que, por sus características, requería y estimulaba a la circulación de este tipo de vinculaciones.

Por ejemplo, caricaturas como la de la publicada por el carioca *A Vida Fluminense* (1868- 1870)⁸, configuraban una idea del enemigo que era funcional para mantener la moral alta de los brasileños en plena guerra, descalificando al ejército paraguayo a través de su caracterización. En esta imagen se observa a Francisco Solano López, presidente de Paraguay, liderando un cuerpo militar compuesto de mujeres, con indumentaria humilde, sin calzado ni armamentos adecuados para la guerra (Figura 3). La feminización del enemigo, muchas veces, cumplía la función de demostrar debilidad, por tanto, si el ejército oponente era débil, la guerra ciertamente sería fácil.



Figura 3. Litografía, *A Vida Fluminense*, N°22, 30/5/1868, p. 1, Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.

Las narrativas que transmiten las caricaturas, tales como las bélicas ejemplificadas anteriormente, tuvieron ciertas particularidades a la hora de comunicar que se vinculan directamente con la naturaleza propia del género. Pero ¿qué son concretamente las caricaturas? ¿Cómo se pueden definir?

⁸ Este periódico puede ser consultado online en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro, <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>

Podríamos decir que pertenecen a una de las formas posibles dentro de la gran etiqueta de “humor gráfico”⁹. Es posible pensarlas como imágenes satíricas, irreverentes que se contraponen con aquellas de tipo oficial y solemne, como las estatuas y los retratos (Montealegre, 2008). Su contenido guarda un vínculo con la realidad, pues a ella se refiere y en ella misma también busca incidir. En otras palabras, las caricaturas jamás representan abstracciones ni fantasías. Si bien recurren a lo fantasioso, tienen un anclaje coyuntural sólido e irrenunciable.

Según Gombrich, la “libertad para traducir los conceptos y símbolos taquigráficos en tales situaciones metafóricas es lo que constituye la novedad de las [...] caricaturas políticas” (Gombrich, 1998, p. 129). La composición de este tipo de imágenes en la prensa satírica permitió la inclusión de elementos fantasiosos, deformaciones corporales y situaciones insólitas. Cada vez que se recurre a estas herramientas es con un fin comunicativo. Por ejemplo, diferentes títulos periodísticos podían ser personificados y representados en una arena de gladiadores, indicando una idea de lucha entre las publicaciones. O también un sujeto podía adquirir cuerpo de león junto con su melena, manteniendo rasgos faciales reconocibles, transfiriéndose así las características del animal, como podría ser la valentía o ferocidad, a la idiosincrasia de la persona. También, la libertad expresiva planteada por las caricaturas permitía que las metáforas se volvieran literales para la narrativa que proponía la imagen.

Es el mensaje, entonces, el que está vinculado con la realidad, no necesariamente los recursos utilizados para construirlo. Es decir, no existió un hombre de cuerpo de león, pero sí hubo personas valientes en el mundo. Por lo tanto, la caricatura se mueve en el plano de lo simbólico y de los significados.

Por ejemplo, podríamos tomar la representación del peruano Nicolás de Piérola por el santiaguino *El Corvo* (1881), con cuerpo de sapo, acompañado de la periodista Carolina Freyre de Jaimes y Aurelio García y García, en la época que el ejército chileno estaba iniciando la ocupación de Lima (Figura 4). En ese período, Piérola y su círculo cercano se trasladaron al interior de Perú para poder organizar la resistencia. El periódico chileno los caracterizó como sapos, por su facilidad de escaparse,

⁹ El humor gráfico incluye a otros géneros como el *comic*, el *cartoon* o las tiras cómicas (Levín, 2015).

de saltar, de moverse y de esconderse. Los sapos representan animales pequeños y no necesariamente capaces de generar grandes daños al enemigo. Todas estas atribuciones se transfirieron, entonces, a Piérola y sus acompañantes, presentando una lectura de su actuar ante la ocupación enemiga.



Figura 4. Litografía, *El Corvo*, N°2, 2/3/81, p. 2, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Chile.

Así, estas representaciones visuales abren el camino para entrar en el mundo de los imaginarios políticos y sociales de épocas pretéritas, actuando como “cápsulas culturales” que condensan un universo de relaciones y ordenamientos del pasado.

Investigar imágenes: ¿Qué pueden aportar al estudio de la Historia?

Investigar la prensa satírica con caricaturas obliga a quien desarrolla tal tarea a enfrentarse a trabajar con fuentes de naturaleza visual. Estas tienen un enorme potencial como materia prima para la investigación histórica, especialmente en los planos sociocultural y político, pues cumplen con el requisito fundamental para tener esta potencial función: ser un

rastros de la actividad humana en el tiempo pretérito. Las imágenes no son huellas que hayan aparecido en el mundo de forma natural. Por el contrario, son objetos intencionales con cuyo contexto de origen se relacionaban y tenían sentido.

A pesar de una tendencia de las últimas décadas donde han aumentado las investigaciones con base en fuentes visuales, el protagonismo de estas para construir conocimiento sobre el pasado ha sido bastante marginal dentro de la disciplina histórica. Esto puede explicarse como un resquicio del positivismo cientificista que dominó el área de investigación en el pasado y que 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).

Como es señalado en la cita, las imágenes en la producción historiográfica han sido utilizadas decorativamente o como ornamentación de los textos. En otros casos, se han insertado como prueba de cierta idea¹⁰, actuando, de esta forma, como una especie de respaldo al discurso de un texto escrito. Todas estas formas son posibles y válidas. No obstante, la investigación histórica basada en imágenes debe plantear sus problemáticas con base en estas. Este aspecto es la principal diferencia con las anteriores funcionalidades mencionadas. El problema puede devenir del propio discurso visual, de sus vínculos con otras formas de representación, de su materialidad o de otras características, pero el protagonismo debe tenerlo la imagen.

Sérge Gruzinski sostiene que:

Con el mismo derecho que la palabra y la escritura, la imagen puede ser el vehículo de todos los poderes y todas las vivencias. Aunque lo sea a su propia manera. El pensamiento que desarrolla ofrece una materia específica, tan densa como la escritura, aunque a menudo es irreductible a ella;

¹⁰ Especialmente las fotografías, con todo el aura de “realidad” que poseen.

lo que no facilita en nada la tarea del historiador obligado a escribir sobre lo indecible (1994, p. 13).

Esto llama la atención porque invita a reflexionar sobre un aspecto importante: la irreductibilidad de la imagen a la escritura o la palabra oral. Al utilizar imágenes como fuente se trabaja sobre otro lenguaje que puede apoyarse o no en la palabra. En este mismo sentido Baxandall sostiene que “nosotros no explicamos cuadros: explicamos observaciones sobre cuadros” (2006, p. 15), destacando el uso del lenguaje para poder hablar de lo visual y haciendo una advertencia a la no confusión sobre estas esferas. En sus propias palabras y tomando el ejemplo desde la experiencia del análisis de pinturas:

Nosotros explicamos el cuadro perfilado por una descripción verbal selectiva que es, en primer lugar, una representación de nuestros pensamientos sobre él. Esta descripción está constituida por palabras, instrumentos generalizadores que no solo son a menudo indirectos —inferen causas, caracterizan efectos, hacen varios tipos de comparación—, sino que asumen el significado que nosotros utilizaremos realmente solo en su relación recíproca con el cuadro propiamente dicho, un caso concreto (Baxandall, 2006, p. 25).

Considerando estas dinámicas explicativas, la presencia de la imagen debe pensarse como un componente fundamental para trabajar con ellas, ya que la palabra no sustituye de ninguna manera a los mensajes visuales (Knauss, 2006).

Ahora, ¿por qué “hacer hablar” a las imágenes? ¿Cuál es el objeto de reivindicar la imagen como fuente? ¿Qué es lo que puede aportar de original para el estudio de la historia? Y, específicamente, ¿qué pueden decirnos las imágenes caricaturales sobre los objetos de estudios eventualmente propuestos? El concepto de representación, especialmente en su dimensión visual, adquiere más relevancia al reivindicar las posibilidades de investigación a partir de estos vestigios.

Al considerar las imágenes como fuente y origen de las indagaciones sobre sociedades y culturas del pasado, es posible aproximarse a aspectos que los textos no consideran o presentan de otra forma. Las representaciones visuales son un camino para cuestionarse cómo era la cultura

visual de una época, qué era lo que se comunicaba en estos términos y qué era lo que se podía ver/mostrar. Las imágenes son capaces de brindar recursos para conocer aspectos del pasado que permiten, en el presente, saber un poco más cómo se miraba, cómo se conocía a través de la visión y cómo se le daba sentido al mundo a través de las representaciones visuales que se producían en esos contextos.

La libertad expresiva de la caricatura, que renuncia a la representación realista y mimética del mundo por buscar efectos diversos, permite adentrarse al mundo del imaginario, de las emociones y de los juicios de valor. ¿Cómo era considerado lo feo/lo bello? ¿Qué idea se tenía del espacio? ¿Qué aspectos son asociados al concepto de femenino/masculino? ¿Cuáles actores son considerados respetables y cuáles no? ¿Cómo se comunica la idea de “respetabilidad”? ¿Cómo se imaginaba una comunidad a sí misma? ¿Qué características les eran asociadas? ¿Con qué símbolos se representaba la idea de nación? Estas y otras tantas interrogantes pueden plantearse a través del análisis de este tipo de imágenes.

Concretamente, las imágenes presentes en la prensa satírica son aquellas que proponen “un tipo particular de discurso social” (Levín, 2015, p. 24) y también cultural, que se configuran a partir de elementos visuales y que circulan en formatos periódicos determinados por las posibilidades técnicas de la segunda mitad del siglo XIX en Sudamérica. Como sostiene Gombrich (1998), las caricaturas tienen el potencial de evidenciar que la imaginación y el imaginario son, muchas veces, la materia prima fundamental de la construcción de imágenes políticas. Las representaciones visuales caricaturales que muestran la emoción, la risa, el respeto, la expectativa, la desilusión, la información, lo mitológico, el lenguaje simbólico, formaron parte de los procesos considerados normalmente como serios y solemnes, desde su propio registro y con códigos particulares. Tanto estas imágenes, como los documentos oficiales, los diarios de vida, las pinturas, y otros tantos soportes discursivos de distinta índole, formaron parte del universo de cosas posibles de las sociedades en las que circulaban. Particularmente las caricaturas comunican sobre la percepción más que sobre los hechos en sí, a diferencia de otras fuentes.

Andrea Matallana afirma: “La imagen no es solo lo que denota, es decir su significado en el sentido lato, sino más bien lo que connota, es decir las apreciaciones ocultas que tejen hilos con las representaciones culturales de la época” (2010, p. 31). La connotación de los discursos

visuales es el desafío más grande de trabajar con estas fuentes. Su interpretación, siempre realizada desde una perspectiva determinada, debe hacerse en función de las otras variables que atraviesan a las caricaturas: contexto, sociedad receptora, cultura visual de la época, medio, técnica, etc. A pesar de las dificultades, el trabajo heurístico de intentar conocer qué significa determinada caricatura, a qué refiere su discurso y cuál es el valor del contenido, es el aspecto más enriquecedor de la fuente y el que tiene el mayor potencial de aporte a la disciplina histórica.

En definitiva, las representaciones visuales de la prensa satírica son reivindicadas como fuente para la construcción del conocimiento. Si bien no destacan por proporcionar información factual, sí tienen la capacidad de hacerlo, eventualmente. Pero, su mayor aporte sería su carácter de representación que, como postula la historia cultural, es una de las herramientas esenciales para adentrarse en este ámbito (Chartier, 2011), pues son las formas a través de las cuales se le otorga sentido al mundo que rodea a los individuos. Permiten acomodar nuestras percepciones en marcos, que se toman de la cultura y, por tanto, los significados que adquieren las representaciones son necesariamente sociales y compartidos (Darnton, 2008, p. 281). Así, la prensa satírica y sus representaciones visuales son un poderoso instrumento para el análisis cultural del tiempo pretérito.

Reflexiones finales

De esta forma culmina el breve recorrido que buscó exponer a la prensa satírica decimonónica de Sudamérica, a partir de sus trayectorias, posibilidades discursivas y utilización de sus recursos visuales como fuente para la construcción del conocimiento sobre el pasado. Sin duda, varios aspectos importantes que fueron sugeridos a lo largo del texto no fueron abordados tales como la notoria presencia de migrantes europeos en la creación y producción de estos periódicos sudamericanos, el anonimato frecuente de las publicaciones en general y de las caricaturas en particular, entre otros. Por tanto, el tema puede y debe seguirse explotando desde estas aristas y muchas otras tantas posibles.

No obstante, a modo de cierre, puede extraerse de lo expuesto que las publicaciones periódicas aquí referidas tienen el gran potencial de

mostrar aspectos culturales de las sociedades pretéritas, muy difíciles de observar en otros tipos de fuentes. Por tanto, se considera que tienen la enorme capacidad de complementar y brindar más densidad al estudio de ciertos procesos del pasado al incluir registros que durante mucho tiempo la investigación histórica mantuvo al margen.

El estudio de las caricaturas abre las puertas al universo simbólico de otros tiempos, que puede o no ser compartido. Mostrando ese camino, estas fuentes deconstruyen la solemnidad de ciertos tópicos y acercan al investigador o investigadora al campo de la percepción de los contemporáneos sobre lo que estaba ocurriendo, desde la indeterminación del conocimiento del desenlace. Estas imágenes satíricas siempre trataron de la realidad, jamás se volcaron a la construcción de discursos abstractos y es, en este sentido, que se validan como camino para conocerla.

Referencias

- 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.
- Baxandall, M. (2006). *Padrões da intenção: a explicação histórica dos quadros*. Companhia das Letras.
- Benjamin, W. (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. El Cuenco de Plata.
- 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*, (9), 17-38.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Chartier, R. (2011). Defesa e ilustração da noção de representação. *Fronteiras*, 13(24), 15-29.
- Cid, G. (2021). La larga sombra de Marte: revistas culturales chilenas e imaginarios de nación en la postguerra del Pacífico. *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo*, (9), 59-91.
- Cornejo, T. (2018). “Diarios chicos” y “diarios grandes”: la crítica versión de la prensa chilena según los periódicos satíricos, 1880-1910. *Historia UNISINOS*, 22(3), 429-441.
- Costa, M. E. (2009). De la imprenta al lector. Reseña histórica de la edición de libros y publicaciones periódicas en Buenos Aires (1810-1900). *Questión*, 1(23).
- Cruz, E. S. (2010). *La prensa chilena en el siglo XIX. Patricios, letrados, burgueses y plebeyos*. Editorial Universitaria.
- Cuarterolo, A. (2017). Entre caras y caretas: caricatura y fotografía en los inicios de la prensa ilustrada argentina. *Significação*, 44(47), 155-177.
- Darnton, R. (2008). *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*. Fondo de Cultura Económica.
- Gombrich, E. (1998). El arsenal del caricaturista. In *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre teoría del arte* (pp. 127-142). Debate.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Ibarra, P. (2009). *Caricaturas chilenas de la Guerra del Pacífico. 1879-1884*. [Tesis de maestría]. Universidad de Chile.
- Ibarra, P. (2014). Liberalismo y prensa: leyes de imprenta en el Chile decimonónico (1812-1872). *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, xxxvi, 293-311.
- 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.
- Levín, F. (2015). *Humor gráfico: manual de uso para la historia*. Ediciones UNGS.
- Matallana, A. (2010). *Imágenes y representación. Ensayos desde la historia argentina*. Aurelia Rivera.
- Montealegre, J. (2008). *Historia del humor gráfico en Chile*. Editorial Milenio.
- Munilla, L., Szir, S., y Gluzman, G. (2013). Multiplicación de imágenes y cultura visual. Bacle y el arribo de la litografía a Buenos Aires (1828-1838). *Separata*.
- 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. (2010). *La prensa satírica argentina del siglo XIX: palabras e imágenes*. [Tesis de doctorado]. Universidad de Buenos Aires.
- Román, C. (2016). Diseños transnacionales. La prensa satírica en la Guerra de la Triple Alianza. *Literatura y Lingüística*, (34), 131-150.
- Sabato, H. (2021). *Repúblicas del Nuevo Mundo. El experimento político latinoamericano del siglo XIX*. Taurus.
- 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. *Americania*, (5), 65-102.
- Silveira, M. C. (2015). *A batalha de papel: a charge como arma na guerra do Paraguai*. Ed. da UFSC.
- Solano, J. (2011). El grabado en Papel Periódico Ilustrado. Su función como ilustración y la relación con la fotografía. *Revista de Estudios Sociales*, (39), 146-156.
- Sosa Vota, S. (2020). La prensa satírica bogotana en contexto sudamericano a finales del siglo XIX. *Ciencias Sociales y Educación*, 9(18), 23-55.
- Szir, S. (2009). De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional. In *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*. Teseo.
- Szir, S. (2014). El Sud Americano. Notas para una historiamaterial y visual de la prensa periódica ilustrada en el siglo XIX. In *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* (pp. 80-96). Universidad Nacional de la Plata.
- Szir, S. (2017). Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina. Migraciones y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70851>
- Ureta, C., y Álvarez, P. (2014). *Luis Fernando Rojas. Obra gráfica (1875-1942)*. LOM.

La litografía *Los dos caminos* de Charlotte Reihlen: una lectura panofskyana y warburgiana¹

Helmut Renders

Resumen: en este capítulo tratamos de mostrar cómo la comprensión de la cultura visual religiosa puede beneficiarse del método iconológico de Erwin Panofsky, con sus tres pasos de descripción pre-iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica, además de la aplicación de algunos conceptos desarrollados por Aby Moritz Warburg, entre ellos, *Pathosformeln* (fórmulas del patetismo), *Nachleben der Antike* (más allá de la Antigüedad), *Bilderfahrzeuge* (vehículos de imágenes o imágenes como vehículos), *Denkraum der Besonnenheit* y *Andachtsraum* (espacio para pensar con serenidad y espacio para la contemplación). El trabajo busca dialogar con estos dos teóricos de la historia del arte y de los estudios culturales, ampliando el abanico metodológico utilizado en las ciencias de la religión y la teología para descubrir, analizar e interpretar imágenes materiales, como pinturas, figuras y carteles, e imágenes intangibles, como imaginarios, sueños. Las propuestas metodológicas serán aplicadas en la litografía *El camino largo y el camino angosto* de Charlotte Reihlen en su edición brasileña de 1932. El cartel visualiza cien motivos o escenas, acompañadas de referencias bíblicas que representan actitudes, comportamientos y costumbres que supuestamente marcan el camino que lleva al infierno o el camino que lleva al cielo. Por su amplia difusión en todo el mundo desde 1888, y en Brasil entre 1932 y alrededor de 1980, puede ser considerado un “icono” con estatus emblemático del protestantismo de la misión en el país latinoamericano. La versión brasileña sigue la iconografía de la versión inglesa (1888), no de la original

1 Esta obra fue financiada por el proyecto regular FAPESP (Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo) número 2020.16134-0, vigente 2021-2023 y la convocatoria MCTIC/CNPq (Consuelo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) 28/2018 - Universal/Banda B número 424082/2018 - 7.

alemana (1867). Mientras que el original es fruto del ambiente religioso del pietismo de Württemberg en el sur de Alemania, la versión en inglés pertenece al revivalismo británico.

Palabras clave: cultura visual religiosa, litografía *Los dos caminos*, C. Reihlen, E. Panofsky, A. Warburg.

Introducción

Agradezco la honrosa invitación a unirme al esfuerzo académico del Núcleo de Investigaciones en Visualidades, recibida por la profesora Lily Jiménez Osorio de la Universidad de Chile. Escribir un libro de metodologías de la imagen, de ahí nuestro título provisional, es algo muy importante en el ámbito de los estudios de la religión, o, mejor dicho, de las religiones. Esta tarea es tan importante en Chile, como en Brasil y en el resto de América Latina.

No obstante, el contexto brasileño de estudios de cultura visual religiosa tiene sus particularidades que lo destacan de la región. En primer lugar, los programas de posgrado en Ciencias de la Religión y en Teología pertenecen al área de estudios de la filosofía. En 2015 se emancipó del campo de la Filosofía como nueva área independiente. Por otro lado, la base epistemológica de este campo presenta un desafío adicional. A diferencia de muchos otros países, especialmente de Europa, pero también de la mayoría de los países de Hispanoamérica, no existe en Brasil una distinción estricta entre las dos líneas de investigación: Ciencias de la Religión y Teología. Aun así, cada programa tiene su énfasis y se denomina Programa de Posgrado en Ciencia, Ciencias de la Religión, de las Religiones, o Programa de Posgrado en Teología. En todo caso, ninguno de los veinticuatro programas de posgrado del área desarrolla estudios sistemáticos de cultura visual religiosa. Esto es llamativo, especialmente en los seis programas de las Universidades Católicas, considerando su rico acervo iconográfico institucional y su continuo esfuerzo por organizar conscientemente el espacio de culto, que incluye importantes piezas de arte sacro. Esto es todavía más sorprendente si se considera que existe una necesidad de reorganizar los espacios religiosos “materializando” las directrices del Vaticano II en la vida cotidiana de la iglesia². Pero las iglesias protestantes también tendrían muchas razones para dedicarse al tema. Primero, porque las iglesias evangélicas en Brasil siempre le dieron relevancia a su cultura visual³. Curiosamente, esta memoria o percepción

2 La mayoría de los estudios católicos que encontramos están relacionados con la liturgia. Un ejemplo es la obra de Claudio Pastro (1993, 1999, 2001, 2010, 2011), quien también fue artista.

3 El término “iglesias evangélicas” se refiere tanto a las iglesias reformadas, de santidad, pentecostales y neopentecostales. Esta denominación amplia es especialmente

ahora está bastante reducida. Lo anterior incluso se refleja en la falta de investigaciones en torno a estas temáticas.

Cuando fundamos el grupo de investigación⁴ RIMAGO⁵ (Cultura Visual Religiosa) en 2014, decidimos dedicarnos a los estudios de la cultura visual evangélica brasileña. Nuestro esfuerzo fue siempre en dos direcciones: rescatar objetos o representaciones de la cultura visual evangélica y desarrollar o combinar métodos adecuados para su interpretación.

Después de un número razonable de estudios particulares, sugerimos una periodización de la cultura visual evangélica brasileña, cuyas fases resumimos así (Renders, 2018, p. 12):

1. La fase de establecimiento de la cultura visual evangélica brasileña (1880-1950).
2. La fase de brasilización de la cultura visual evangélica extranjera (1914-1980).
3. La fase de creación de una cultura visual evangélica brasileña (1950-1988).
4. La fase de metamorfización “glocal” de la cultura visual evangélica brasileña (desde 1988 en adelante).

Esta periodización muestra a simple vista la larga dependencia visual de las iglesias protestantes, pero también de las pentecostales hasta después de la Segunda Guerra Mundial⁶. A pesar de las fuertes tendencias hacia la nacionalización que comenzaron antes y después del final de la Primera Guerra Mundial y de la Gran Depresión de octubre 1929, la cultura visual siguió este deseo de inculturación —también visual— solo con un retraso de una o dos generaciones. A pesar de su relevancia para la formación de imaginarios religiosos, este fenómeno nunca ha

adecuada para estudios de su cultura visual que, a diferencia, por ejemplo, de los enfoques doctrinales, muestra múltiples relaciones.

4 Los grupos de investigación se registran en la plataforma del CNPq (Consuelo Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) y en paralelo con una universidad, en nuestro caso, la Universidad Metodista de San Pablo, Brasil. Acceso al directorio de grupos de investigación: <http://lattes.cnpq.br/web/dgp>.

5 R + Imago = Religión + Imagen. El nombre es: Cultura visual religiosa.

6 Ese, al menos, es el estado de la investigación hasta ahora. Sin embargo, quizás, futuras investigaciones también resulten en correcciones de este “panorama” dentro de lo que en la historia del arte fue presentado por Alessandra Russo (2014).

sido atendido ni por la sociología, ni por la antropología, ni por la historia del arte, ni por el protestantismo brasileño histórico y ni por el pentecostalismo brasileño. Aquí identificamos un punto que destaca la importancia de los estudios de cultura visual religiosa para otras áreas: la cultura visual y material tiene una relación directa con la cultura visual inmaterial, o sea, las mentalidades y las imágenes se comunican en una dinámica de circularidad.

La segunda razón de la necesidad de estudios de cultura visual religiosa se aplica a todas las religiones. Este es el fenómeno del giro visual, inicialmente designado como giro pictórico⁷ (Mitchell, 1987) o giro icónico (Boehm, 1994)⁸. A pesar de que entre los creadores de estos conceptos existen ciertas diferencias sobre los significados y la importancia de cada uno de ellos, no cabe duda que desde la década de 1980 nos encontramos, a nivel mundial, en una nueva etapa donde lo visual adquiere una relevancia vital. Tal vez este proceso comenzó lentamente con la introducción de la televisión. Pero, independientemente de su origen, cobró importancia con la difusión de pictogramas e iconos en la comunicación visual, las formas más visuales en el uso de ordenadores y teléfonos, pero también en la publicidad, en la puesta en escena de actos políticos, en los conciertos de música contemporánea, a menudo refiriendo formatos conocidos de la religión o los rituales religiosos. Esta nueva estética tuvo incluso un impacto en la estética de las reuniones religiosas. Además, debe destacarse el uso de las imágenes en las redes sociales, como YouTube e Instagram.

Respecto a la cultura visual religiosa, esta nueva etapa representa un desafío especial. Actualmente vivimos en un mundo acelerado. Los continuos cambios ponen a prueba y debilitan el valor de la tradición y la utopía. Estos dos se entienden como grandes proveedores de sentido de la vida, incluida la vida religiosa. En términos visuales, se observa que las citas de la tradición visual son cada vez más sustituidas o mezcladas por y con citas visuales transculturales contemporáneas. Las formas no provienen tan a menudo de tiempos y lugares lejanos, sino de tiempos recientes y de lugares diferentes, solo que virtualmente, cercanos. Esto es significativo para la interpretación de la cultura visual contemporánea

7 Véase también su amplio uso en Mario Casanueva y Bernardo Bolaños (2009).

8 Véase el debate en Gottfried Boehm y William John Thomas Mitchell (2009, p. 103-121).

y nuestra comprensión de las nuevas mentalidades. Pero también epistemológica y metodológicamente este asunto nos desafía. Como veremos, en los métodos propuestos por Panofsky y Warburg, la tradición visual, textual, gestual, etc., es un elemento clave de sus perspectivas y concepciones. Esto, sin embargo, no lo trataremos en este capítulo, solo lo mencionamos como un segundo argumento a favor de la necesidad de los estudios de cultura visual religiosa para contribuir a una nueva alfabetización visual, tema que surgió a principios de la década de 1970 (Dondis, 1973; Elkins, 2008), generalmente lejos del campo religioso.

Haremos dos declaraciones introductorias más antes de comenzar nuestro estudio de caso y propuesta metodológica dual. Con el tiempo hemos llegado a la conclusión de que la cultura visual evangélica, entendida como una de las expresiones del arte religioso, debe entenderse tanto en la conversación como en la distinción del arte general y el arte sacro, constituyéndose como una tercera expresión. De todos modos, presentamos, inicialmente, nuestra comprensión del arte religioso:

El arte religioso pertenece a cualquier tipo de artefacto elaborado por el ser humano a partir de los más diversos materiales posibles, desde su expresión más hábil en términos técnicos de dominio y tratamiento de los materiales hasta su realización más sencilla, para su uso religioso, público o privado, erudito o popular, generalmente colectivos, pero también individuales. Esta función no siempre depende de la intención del creador o hacedor de arte; a veces la transformación del arte en arte religioso puede ocurrir también en el proceso de su recepción selectiva, generalmente privada o individual (Renders, 2022, p. 29).

A continuación, presentamos un ejemplo de reinterpretación de una representación de la cultura visual evangélica brasileña que aún es relativamente conocida. Lo haremos desde las concepciones de Aby M. Warburg y desde el método iconológico de Erwin Panofsky. Sin embargo, por razones prácticas, no seguiremos la cronología de su aparición. Reproducimos, así, nuestro propio aprendizaje con la lectura de imágenes.

El método iconológico de Erwin Panofsky es para nosotros una escuela de gran trascendencia que nos lleva de mirar a ver, a comprender mejor cómo quiere ser vista la imagen misma. Luego, dialogaremos con las concepciones warburgianas como *Pathosformeln* (fórmulas de pasión),

Bilderfahrzeuge (vehículos de imágenes o imágenes como vehículos/) y *Denkraum der Besonnenheit* (espacio para pensar seriamente o prudentemente) o *Andachtsraum* (espacio para la contemplación) para tratar de comprender mejor la imagen como parte de la práctica religiosa.

El cartel *El camino ancho y el camino angosto* de Charlotte Reihlen desde una perspectiva panofskyana

El cartel *El camino ancho y el camino angosto* de 1867 (Figura 1) fue creado por Charlotte Reihlen (1805-1868), luterana y miembro del movimiento pietista del sur de Alemania, generalmente conocido como pietismo de Württemberg. Reihlen encargó la creación de la litografía y discutió con el artista todos los detalles de su creación y forma final. La obra estaba destinada al uso del movimiento pietista, en comunidades, instituciones educativas religiosas y en los hogares de las familias. La literatura alemana sobre Charlotte Reihlen se centra en su persona, la historia familiar y el pietismo del sur de Alemania desde una perspectiva historiográfica⁹. La versión brasileña del cartel fue producida por la editorial de la Iglesia Presbiteriana de Brasil. Se basó en una edición en inglés de la obra alemana y agregó traducciones de las referencias bíblicas al portugués. La litografía fue ampliamente aceptada, especialmente entre las iglesias evangélicas históricas, como las dos ramas brasileñas de las iglesias luteranas y las iglesias protestantes misioneras, como la Iglesia Presbiteriana de Brasil, la Iglesia Presbiteriana Independiente y la Iglesia Metodista. Así, la imagen terminó convirtiéndose en el segundo de los seis “iconos” más importantes de la cultura visual evangélica brasileña¹⁰.

9 En general, se trata de textos de historiadores de la iglesia (ver Daiber, 1997; Jung, 2006; Lang, 2021, p. 187-210). Textos como los de G. Adam (1991, p. 11-20) que presentan reflexiones didácticas en torno a la simbología de la litografía, son excepciones.

10 Estas son las siguientes obras: 1: Charlotte Reihlen, *Los dos caminos*, Alemania: 1867 (1º edición brasileña: 1932. Editorial Presbiteriana); 2: Johann Evangelista Gossner. *Pequeño libro del corazón*, Alemania: 1822. (Primera edición brasileña: presbiteriana, 1914; ediciones posteriores metodista, luterana, pentecostal y bautista [las dos últimas aún con nuevas ediciones]. 3: N. Lawrence Olson. *El plan de Dios a través de los siglos [cartel]: Belo Horizonte*: 1941. (De la Asamblea de Dios, Brasil, para iglesias pentecostales y neopentecostales). 4. y 5.: S. N. *Los motivos del paso de Israel por el Mar Rojo y la escena de los Discípulos recibiendo el Espíritu Santo en Pentecostés* (Iglesias

Usamos “iconos” aquí en el sentido más amplio y entendido en una doble dimensión. Primeramente, como una representación claramente asociada con el ambiente evangélico y con una tirada de miles a decenas de miles, y, en segundo lugar, como una representación relacionada con las prácticas devocionales. Sin embargo, estas seis obras emblemáticas solo forman la punta del *iceberg* de la cultura visual evangélica brasileña¹¹.

Pentecostales); 6: Warner Salman. *La cabeza de Cristo*. EE.UU.: 1940 (1ª edición brasileña desconocida. Vidrieras en los años 60).

- 11 Obviamente, hay iglesias evangélicas con una cultura visual más reconocida, como es el caso de las iglesias anglicanas y las iglesias luteranas. Pero también las iglesias presbiterianas, bautistas y metodistas, incluidas las pentecostales y adventistas, trabajaron siempre con imágenes. En la primera fase de la cultura visual, se debe hablar de diapositivas de linterna e ilustraciones individuales que circulan en las escuelas dominicales o como parte de los libros. Con esta perspectiva de los estudios visuales, pretendemos hacer un aporte adicional a los estudios presentados por Campos (2014a y 2014b), Marques Delcides (2013), Lyndon de Araújo Santos (2006a; 2006b, p. 217-244 y 2004) y Douglas Teixeira Monteiro (1975, p. 21-29). Con un resumen típico del carácter de la obra según estas investigaciones, citamos aquí solo a Delcides: “La vida moral protestante se presenta desde su vertiente misionera fundamentalista. Se parte de un dualismo de esta moralidad presente en la propuesta estética puritano-pietista del libro *O peregrino*, pero principalmente de la iconografía ‘Los dos caminos’” (2013, p. 7).

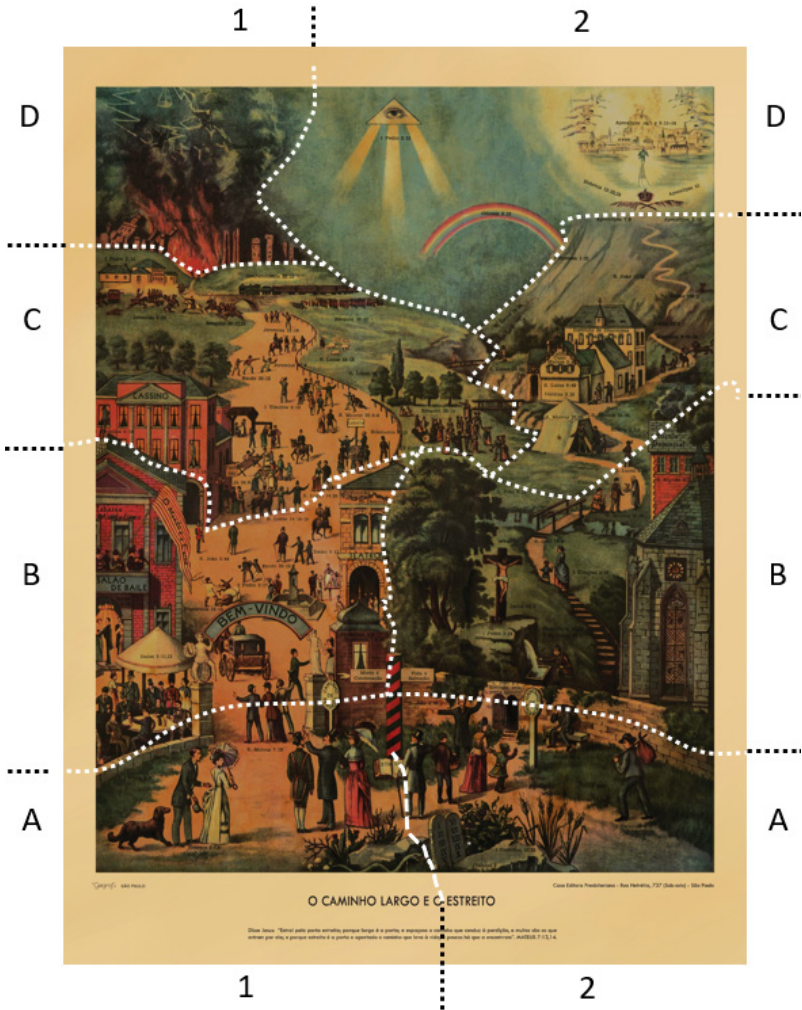


Figura 1. *O caminho largo e estreito*, 1932 [litografía comercial, colección particular del autor].

La lectura preiconográfica

La lectura preiconográfica, según Panofsky, no se centra en la búsqueda de significantes o significados, sino en análisis de los signos visuales. Panofsky entendió este paso como una etapa inicial esencial para eludir conclusiones apresuradas, un problema frecuente en la lectura de imágenes en los estudios de religión y teología. Para ser más exactos, ya en la primera mitad del siglo xx, a Panofsky le preocupaba la creciente dificultad de los estudiantes de historia del arte para leer las imágenes del Renacimiento. Sin embargo, esta pérdida de conocimiento iconográfico e iconológico no se detuvo a lo largo del siglo xx. Dentro los estudios de cultura visual evangélica, en el marco de los estudios de religión y teología, la situación no es mejor. Generalmente se identifica un estilo asociativo de conjeturas desde una perspectiva contemporánea.

Aunque los especialistas en historia del arte como Panofsky y Warburg son profundamente detallistas en sus interpretaciones, rara vez discuten el tema de la composición como un todo. Sin embargo, no solo para el principiante, el análisis de la composición de una obra es fundamental por dos motivos. Primero, la composición revela la estructura de la obra como un lenguaje que relaciona los motivos entre ellos y sus respectivos elementos; en segundo lugar, este lenguaje religioso estructural ofrece, en general, una buena propuesta para la posterior organización del texto que se produce sobre la imagen. Una de las técnicas para analizar la composición es su segmentación¹². Puede, entonces, ayudar tanto en la percepción como en la articulación de los lenguajes visuales religiosos de la imagen. En el caso de nuestra obra, solo hay dos columnas verticales (1, 2 marcados en Figura 1), sin espacio intermedio.

¹² Utilizamos la propuesta de segmentación elaborada, bajo mi dirección, por la alumna Rafaela Robertti Souza en su proyecto de iniciación científica en la FAPESP. 2019/25697-0 finalizado en 2019.



Figura 2. *O caminho largo e estreito*, 1932. Zona 2C. Rafaela Robertti Souza.

Respecto de la horizontal, proponemos una distinción de cinco zonas diferentes, la primera y última como punto de partida (A) y de llegada (E), y las tres intermedias (1B, 1C, 1D y 2B, 2C y 2D). La propia propuesta de tres segmentos intermedios más resultó de estudios detallados de sus contenidos, es decir, de un cuidadoso análisis preiconográfico e iconográfico. Este análisis sugiere que la organización de los distintos motivos encontrados en los segmentos 1B a 1D no es aleatoria. En cambio, describe un agravamiento, en términos del impacto de los comportamientos negativos, posiblemente también en el sentido de una causalidad¹³.

El camino angosto, en cambio, parece seguir otra lógica. En este caso, podemos distinguir entre una fase inicial del camino, señalando su fundamento, Cristo crucificado como fuente de vida y fuerza principal del camino (2B). Sigue la descripción detallada de las obras de misericordia según Mateo 25, 36-46 (2C) como una ética del camino angosto, o del amor compasivo, y la fase final que se centra en la actitud de perseverancia

¹³ Los temas son: alcoholismo, prostitución, juegos de azar, pérdida de herramientas de trabajo (colgante), robo, asesinato, esclavitud, guerra.

y fe (2D). Esta breve descripción, por otro lado, apunta a una comprensión diferente de la realidad y la necesidad de interacción para advertir que esta imagen no promueve simplemente una visión negativa y distante del mundo, solo interesada en el más allá y el “porvenir”¹⁴.



Figura 3. *O caminho largo e estreito*, 1932. Zona 1B. Rafaela Robertti Souza.

No es el objetivo de este ensayo describir los cien motivos particulares compuestos de distintos elementos, y acompañados de cien referencias bíblicas. Optamos por poner atención sobre algunos detalles que no se destacaron hasta entonces. Obsérvese, por ejemplo, la presencia de soldados solo en el camino ancho. Aparecen en las zonas 1B y 1D, en el mundo cívico, sin embargo, también se les ve involucrados en actividades de abuso de alcohol, prostitución y atentado a la seguridad pública (1B) y como participantes en actividades de guerra (1D). Retomaremos esta observación en las próximas fases del método iconológico.

¹⁴ Esta, sin embargo, es la tendencia de la interpretación.

La lectura iconográfica

Según José Emilio Burucúa “el análisis iconográfico, que descubría las historias, las alegorías, los temas y conceptos aludidos por los objetos y hechos representados, lo cual imponía la búsqueda de la tópica del caso en fuentes literarias e históricas...” (2003, p. 51). Muchos evangélicos, especialmente luteranos, presbiterianos y metodistas, posiblemente también bautistas, conocen esta litografía de sus iglesias y, eventualmente, también de sus hogares. Difundido por los presbiterianos en São Paulo en 1932, el cartel fue ampliamente aceptado en estas iglesias. También en 2020 recibí copias de la imagen por parte de miembros de la iglesia que informaron sobre su uso en los hogares.

Lo novedoso y poco conocido es que la composición de esta imagen sigue la estructura de una obra de la reforma católica del año 1600, esculpida por Hieronymus Wierix en Amberes, con la intermediación de una secuencia de obras que siguieron este modelo (Figura 4). Es decir, lejos de ser una obra única y original, la imagen en cuestión continuaba un lenguaje visual creado más de 250 años antes, relacionando directamente una obra de la reforma católica del siglo XVI/XVII con una del pietismo luterano del siglo XVI. Cuanto más investigamos los íconos de la cultura visual evangélica brasileña, encontramos ejemplos de un sorprendente lenguaje interreligioso, enfocándose mucho más en lo que se comparte que en lo que se distingue. Eso tampoco fue advertido por quienes son conocedores de las principales publicaciones sobre la relación entre el protestantismo, el pentecostalismo y el catolicismo en Brasil.

Un ejemplo para ese lenguaje interconfesional es la representación de soldados en grabados de los dos caminos. En términos generales, la edición brasileña reproduce este detalle, pero en lo más extraordinario falla. El punto clave de la edición original de 1867, y de su adaptación por parte de los ingleses en 1890, es que estos diversos carteles reproducen los uniformes de sus propios soldados, no de los enemigos. Este detalle se puede ver al comparar las ediciones alemana, inglesa y brasileña. Que una obra del pietismo alemán, promovida en todo el mundo por el revivalismo inglés¹⁵ en pleno siglo del imperialismo, alerte sobre el futuro infernal de quienes sirven en los respectivos ejércitos, no encaja muy

¹⁵ La versión en inglés de Gawin Kirkham (1830-1892) data de 1883/1886.

bien con la idea de una religiosidad esencialmente retrógrada (Renders, 2018, pp. 163-181). Admitimos que cuando presentamos esta evidencia visual en Stuttgart frente a la Sociedad Histórica de la Iglesia Estatal de Baden-Wurtemberg, el debate fue, de hecho, bastante animado. Uno de los principales historiadores del pietismo alemán se puso de pie y preguntó: ¿Quiere decir que el pietismo alemán fue progresista? Responderemos: ustedes son los expertos del pietismo alemán del siglo XIX.



Figura 4. *De brede en de smalle Weg*, 1600¹⁶.

16 Fuente: <https://geheugen.delpher.nl>

Además, todavía quedaba una segunda evidencia visual y textual que mencionamos previamente sin profundizar. Cuando buscamos otros ejemplos visuales y textuales que articulen su ética esencialmente en torno a Mateo 25, 36-46, el resultado es ciertamente diverso. En primer lugar, existe una larga tradición iconográfica protestante y católica que articula una vida cristiana ejemplar en torno a este texto como expresión de *charitas*. Este tipo de obras aparece, primero, en forma de vidrieras en iglesias medievales como en la catedral de Friburgo, Alemania (1230), en la Iglesia de todos los Santos, York, Inglaterra (1350); posteriormente en pinturas como las del maestro de Alkmaar, Ámsterdam, Holanda (1507), los artistas flamencos Pieter Bruegel, (1559), Simon de Vos, Franz Franken y David Teniers, o también Caravaggio, Nápoli, Italia (1606). El motivo fue, entonces, uno de los temas recurrentes antes, durante y después de la Reforma, probablemente más explotado en el arte religioso católico, pero con un número creciente de versiones calvinistas a partir del siglo XVII y luteranas a partir del siglo XVIII.

Iconográficamente hablando, podemos hacer aquí dos observaciones. Primero, Reihlen innova al integrar el tema de Mateo 25, 36-46 dentro del motivo de los dos caminos. Ni el grabado de Wierix ni ninguna otra obra que trajo su iconografía a Reihlen contenían este elemento específico. Sin duda, este aspecto iconográfico representa una declaración especial de Reihlen que debe ser considerada en la interpretación de esta litografía en su conjunto. En segundo lugar, este acento iconográfico no está del todo ausente en las obras que preceden a la obra de Reihlen. Las versiones de Kis (1840) y Ling (1840), no hablan de las obras de misericordia, pero introducen el tema de las bienaventuranzas en la versión original de Wierix como modelo de un estilo de vida según el camino estrecho¹⁷. Sin duda, existe una similitud entre las ocho bienaventuranzas de Mateo 5, 4-9 y las seis obras de misericordia de Mateo 25, 36-46 en términos conductuales y mentales. En otras palabras, también en este aspecto, la iconografía de Reihlen señala una continuidad en la proximidad de las tradiciones cristianas que se centran en la praxis del amor en la vida cotidiana, en el amor por los demás. Iconográficamente relevante

¹⁷ Reproducciones de la litografía original puede ser consultada en la página de Württembergische Kirchengeschichte. Disponible en: <https://www.wkgo.de/themen/zwei-wege-bild>.

es que vincula esta narración con instituciones típicamente evangélicas de la época, tales como las casas de los diaconisas.

La lectura iconológica

Pasamos al tercer momento. Según Burucúa “la interpretación iconológica, (...) revelaba el significado más íntimo de las imágenes, de su papel simbólico respecto de los valores y de las ‘tendencias esenciales de la mente humana’” (Burucúa, 2003, p. 52). Sin duda, es el paso metodológico más criticado de Panofsky, ya que introdujo la categoría de la intuición del investigador o de la investigadora. Esta crítica debe tomarse en serio. Entendemos que cualquier “intuición” debe basarse en aspectos iconográficos palpables. Elegimos un aspecto iconográfico del camino ancho y un aspecto iconográfico del camino angosto, y afirmamos de paso que refieren, por un lado, a una visión crítica del mundo que va mucho más allá de las cuestiones de moral individual y, por otro lado, a una actitud solidaria como parte central de la vida cristiana.

Demostremos en detalle en el artículo anterior “Adónde van los soldados”, de qué modo en los grabados de los dos caminos que conocemos, los soldados, tal y como están representados, aparecen o bien yendo directamente al infierno o bien mirando el camino angosto sin seguirlo (Renders, 2018, pp. 163-181). Como estas obras abarcan todo el siglo XIX y lugares tan dispares como Estados Unidos, Francia, Alemania e Inglaterra, los conflictos bélicos son diversos. Los grabados en madera de Epinal, Francia, una ciudad fronteriza con la Alemania, llena de soldados retirados, articulan el destino de aquellos que lucharon en los ejércitos de Napoleón. La litografía de Reihlen habla de los niños de su ciudad obligados a servir como soldados. La versión en inglés reemplazó a estos soldados alemanes por soldados ingleses. Lo menos que podemos decir es que la espiritualidad que promueven estas obras no idealiza la guerra y la participación en ella. Pero eso sería poco. Todo esto representa una crítica y una advertencia muy clara: participar en la guerra no es heroico, nada que se pueda idealizar, solo lleva al ser humano a revelar lo peor y, en última instancia, a la destrucción de los demás y de sí mismo. Reihlen afirma esto en el momento en que su estado estaba aliado con el Imperio austríaco y frecuentemente involucrado en conflictos con Prusia.

La versión inglesa asume la misma narrativa en un momento en que el Imperio británico está casi en el apogeo de su poder. Los creadores de la versión brasileña no capturan este detalle y mantienen la versión inglesa y no reemplazan a los soldados con uniformes ingleses con soldados con uniformes brasileños. La crítica al militarismo permanece, pero no como una crítica al militarismo del propio país.

La alternativa, sin embargo, no es una vida de pasividad y silencio, según la famosa descripción del grupo de pietistas en torno a Tersteegen, como *die Stillen im Land*, los que siempre callan, los que nunca toman posición¹⁸. Por el contrario, la iconografía de Reihlen articula un cristianismo socialmente atento y puntualmente comprometido, hasta cierto punto incluso militante, algo que se encuentra entre la versión protestante de la *devotio moderna* a los movimientos sociales de la época¹⁹. La propia Reihlen fundó varias organizaciones benéficas. Ella colocó esta referencia no solo en el centro del camino angosto, sino en el centro de su vida religiosa. Sin embargo, por ello, ¿señala ya una actitud progresista? Creemos que los motivos iconográficos y sus significados iconológicos presentados se oponen a la idea de una idealización y de la exclusiva creencia en el arribo de un futuro próspero para alejarse de los problemas de la vida real.

El cartel *El camino ancho y el camino angosto* de Charlotte Reihlen desde una perspectiva *warburgiana*

Comenzamos esta segunda parte con una primera observación. Aby Moritz Warburg no estaba específicamente interesado en la cultura visual religiosa o el arte religioso, especialmente el arte religioso cristiano. Utilizar las concepciones de Warburg para interpretar una obra de cultura visual cristiana requiere una explicación que presentaremos a lo largo de este apartado. Esto no quiere decir que el arte religioso no hubiera ocupado una parte importante de los más diversos estudios

18 Esta es una referencia al Salmo 35, 20.

19 Mateo 25:36-46 más tarde se convirtió en una perícopa importante tanto en las narrativas del evangelio social protestante como en la teología católica de la liberación. Consultar las interpretaciones del bautista nicaragüense Jorge Pixley (1997, p. 82-95) o de la luterana brasileña Ivone Richter-Reimer (2001/2002, p. 115-129).

del historiador del arte alemán. Esto, de hecho, se debe a su objeto de investigación preferido: el arte del Renacimiento. En torno a este tema, Warburg desarrolló concepciones sobre el entrelazamiento entre el arte de la Antigüedad y el arte del Renacimiento y el impacto de estas obras de arte en las personas que las miraban como una consecuencia directa de esta relación. De manera introductoria y resumida, podemos decir: la presencia misma del pasado en el presente la articuló como el *Nachleben der Antike*; su aspecto performativo, relacionado con los gestos, lo consideró cargado de pasiones positivas y negativas, como *Pathosformeln* y el motivo de su creación fue, según él, la necesidad humana de crear un *Denkraum der Besonnenheit* o *Andachtsraum*. Mantenemos las palabras alemanas por un momento y luego proponemos traducciones adecuadas. Pero antes de hacerlo, debemos admitir que Warburg no satisface rigurosamente nuestro interés epistemológico. De hecho, todas las concepciones presentadas hasta entonces, ni siquiera llegaron juntas a componer una teoría de la imagen. Probablemente sería más apropiado decir que articulan más bien la importancia de la imagen como parte de una teoría de la cultura. Porque esa era la idea principal de Warburg para formar a un historiador del arte: las imágenes juegan un papel central en el desarrollo de la cultura humana.

Las imágenes inscritas son imágenes inmateriales que “materializan”, proyectan la imaginación humana y sus pasiones, tanto en forma de fobias como de sueños. La concepción warburgiana de la pasión como motor del ser humano está tomada de Friederich Nietzsche y su distinción entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Warburg vio al ser humano en permanente lucha con estos dos elementos opuestos. El factor dionisiaco representaba el plano salvaje, descontrolado, eufórico, sin límites aparentes, incluida la ira descontrolada; el elemento apolíneo, por su parte, la serenidad, la búsqueda de crear una distancia objetiva entre un sujeto y los involucrados. Seguimos a Ulrich Raulff quien entiende que la distinción de Nietzsche corresponde no solo a una característica del ser humano renacentista, sino a:

La penetración explosiva de lo religioso en la inmanencia y el surgimiento de conceptos intramundanos de salvación (mágico, numinoso, carisma); la creciente conciencia de la violencia de la tecnología y de las

ciencias naturales y el decidido intento de repensar la tecnología con los medios de un humanismo renovado (2003, p. 13).

El lema personal de Warburg, “Judío de nacimiento, hamburgués por ciudadanía y florentino de corazón” (Rösch, 2010, p. 134), señala un cierto grado de identificación, no con la cultura italiana en sí misma²⁰, sino con este desafío existencial del ser humano en la transición de la época medieval hacia la época moderna, con una forma ecléctica²¹ de utilizar los recursos de la Antigüedad.

Las metáforas bíblicas como supervivencia de la Antigüedad en el arte religioso cristiano

El *Nachleben der Antike* es uno de los conceptos centrales de Warburg, quien no solo observó la pervivencia, perdurabilidad o presencia continua de motivos, elementos y gestos de la cultura visual de la Antigüedad en el arte renacentista. Entendió, igualmente, que la gente del renacimiento sabía leer este idioma y que los artistas lo usaban de manera ecléctica. Inicialmente, tradujimos *Nachleben* por supervivencia, pero esta es una traducción limitada. En inglés también se traduce como *afterlife*. La fragilidad del término supervivencia radica en que no articula el lugar de la supervivencia referida con la memoria o la imaginación. No refuerza la idea de sobreviviente activo. Por su parte, *afterlife* en inglés describe la vida después de la muerte, es decir, exagera en sentido contrario a la primera. Entendemos *Nachleben* en paralelo con *Nachbeben*. Un *Nachbeben* es un temblor menor después de un gran terremoto. Según Warburg, los gestos no pierden repentinamente su significado; una vez que se introducen culturalmente permanecen durante mucho tiempo. Por ejemplo, esto

20 José Emilio Burucúa recuerda la denominación de este grupo de personas como *homines novi*. La discusión sobre el nuevo ser humano fue, de hecho, muy central a lo largo del siglo xx, tanto en los discursos políticos como religiosos. Esto va mucho más allá de Warburg, aparte de *kainos anthropos* también es un tema central en el cristianismo (2003, p. 11-12).

21 Durante las conferencias del 150 aniversario de Aby Warburg en el Instituto Warburg de Londres, Ulrich Raulff (2016) sugirió recientemente “recepción creativa” en lugar de *Nachleben*.

puede verse a través de motivos específicos como el de la representación de las Ninfas²², de las cuales trataremos más adelante.

Para nuestro argumento, ahora es importante seguir el siguiente razonamiento: los textos bíblicos son también textos de la Antigüedad, más precisamente, de la Antigüedad tardía. Y en este texto también encontramos formas de la *Nachleben der Antike* que ocupan el mismo espacio y una función similar que en la concepción propuesta por Warburg. Toda la Biblia es una forma compleja de *Nachleben*, tanto del mundo del Antiguo Testamento como del mundo grecorromano clásico y “contemporáneo”, incluidos sus diversos contextos. Proponemos, pues, trasladar a las concepciones warburgianas una adaptación que él no había pretendido. De hecho, este fenómeno de *Nachleben* existe en diferentes niveles y en diferentes momentos en el texto bíblico mismo.

Para comprender el aspecto de *Nachleben* en nuestra litografía de Charlotte Reihlen, es importante examinarlo a la luz del segundo paso de Panofsky: el análisis iconográfico. Este momento implica la puesta en relieve de aquellos motivos compartidos por otras composiciones o visualizaciones del tema de los dos caminos. En esta lista también incluimos obras que iconográficamente son absolutamente independientes de esta imagen y sus antecedentes hasta la versión de Wierix. Para hacer esta comparación, elegimos obras tanto del siglo XVIII como del XIX²³:

1. Anglicano: Thomas Kitchin: *The tree of life*, 1770, Browles e Carver: *The tree of life*, 1780 Thompson, *The tree of life*, 1804 (Renders, 2019a, p. 120-153).
2. Presbiteriano: John Warner Barber (1798-1885): *A miniature of the world of the 19th century*, 1824 (Renders, 2019b, 121-143).
3. Católico: François Georin (1801-1863): (a) *La nouvelle Jérusalem*, 1824; (b) *Le chemin du Ciel et le chemin de l'Éternité*, 1837; (c) *Les 3 Chemins de l'Éternité*, 1840 (Renders, 2018, p. 524-546).
4. Luterano: Charlotte Reihlen (1805-1868): *Der breite um der schmale Weg*, 1867 (Renders, 2016, p. 1321-1351).

²² Para Warburg un *Leitmotiv*, un motivo central o guía (Burucúa, 2003, p. 16).

²³ Las referencias iconográficas en la bibliografía permiten el acceso a los grabados y litografías de Kitchin, Barber, Georin y Reihlen que se mencionan a continuación.

Estas 4 obras comparten un número significativo de motivos bíblicos, tales como:

- 1) El de los caminos alternativos;
- 2) El del árbol de la vida;
- 3) Los motivos del cielo (y/o la Nueva Jerusalén) y (la boca o puerta) del infierno;
- 4) El del crucifijo y la cruz o, como atributos de Jesucristo y los peregrinos;
- 5) Los motivos de ángeles y demonios;
- 6) Los motivos de personas que muestran el camino.

Luego sugerimos, en una expansión de la propuesta original de Warburg, incluir estas visualizaciones de motivos bíblicos y sus elementos como una forma de *Nachleben der Antike*.

Arte religioso en espacios de contemplación y de pensar con serenidad

Las imágenes, según la comprensión de Warburg, tienen una función fundamental en la formación cultural del ser humano. Representan un camino creado por las personas para proyectar sus más íntimas angustias y esperanzas, pasiones potencialmente destructivas y devastadoras, pero también altamente vitalizantes y satisfactorias, trayendo felicidad. Una imagen materializa el rico mundo interior del ser humano, creando una doble posibilidad. Por un lado, representa la distancia entre el ser humano y la imagen, una seguridad posible. Warburg lo llamó, hablando de la imagen misma: “Vives, pero no puedes alcanzarme”. Surge aquí una noción del poder de la imagen sobre el ser humano, es el poder de la imaginación misma, un poder, digamos, transferido. Pero, según Warburg, este poder puede ser observado, medido y, en cierto modo, “domado” o vitalizado, dentro del espectro de lo constructivo. La palabra *Andachtsraum* para Warburg adquiere un significado propio. En el idioma alemán todavía describe un espacio real dedicado a la contemplación y la devoción, con énfasis en el desarrollo de una estrecha e íntima relación entre el adepto o adepta y una deidad. Esta, sin embargo, no es la misma forma

en que Warburg usa esta concepción. Para él, lo contemplativo está cerca de una fusión indivisa entre el yo humano y el yo divino. La sustitución de *Andachtsraum* por *Denkraum der Besonnenheit* representa esta superación temporal.

Las fórmulas de *Pathos* y la *mysterium tremendum et fascinans*

Toda esta proyección del imaginario, desde adentro hacia afuera en forma de pantalla, busca crear una distancia suficiente para lidiar con lo que angustia y fascina en el interior. Esto no quiere decir que necesariamente afirmemos que la causa de esta fascinación y angustia sean las fantasías o invenciones humanas. De hecho, dichas fantasías se asentaron al lado de un cierto imaginario, y aquello pudo involucrar incluso elementos religiosos. Ni el imaginario ni su expresión en el arte, incluido el arte religioso, discuten la veracidad o singularidad de un sistema religioso, más bien, describen cómo lo enfrenta el ser humano y revelan algunos de sus aspectos relevantes. Las fórmulas de *pathos*, como mencionamos anteriormente, pueden representar impulsos negativos y positivos, angustiosos o motivadores, descritos por Warburg dentro de las categorías nietzscheanas de dionisiaco y apolíneo. En un sentido casi tipológico, Warburg entiende al renacentista —o al hombre florentino— como alguien que se encuentra buscando saber cómo lidiar con “la irracionalidad y la racionalidad, la magia y la razón, el éxtasis y (...) la *sophrosyne*, (...) la rendición medieval al destino y la acción autoconsciente moderna” (Rösch, 2010, p. 134). En palabras de Burucúa:

[...] en la obra artística del Renacimiento, Warburg develaba no solo los choques, los compromisos, las mezclas de horizontes, tradiciones y experiencias, sino las metamorfosis de la direccionalidad del arte hacia la ratio o hacia la magia de las representaciones, y convertía semejantes oscilaciones en el diagrama de los cambios culturales que inauguraban en Europa la experiencia moderna. (...) Vistas en el espejo de un período, las diversas formas de captar [lo antiguo] revelan las elecciones conscientes o inconscientes de las tendencias de una época y llevan así a la luz el alma colectiva que crea aquellos deseos y postula aquellos ideales, a la par que testimonia, en el movimiento incesante de lo concreto a lo abstracto

y viceversa, las luchas que la humanidad debe acometer para lograr la conquista de la *sophrosyne* (2003, p. 26 y 154).

Warburg considera *sophrosyne* o un estado mental saludable, prudente y de sentido común, en oposición a las pasiones desenfrenadas, la furia, incluso la furia intelectual, a la *hybris*. Para Warburg, el ser humano del Renacimiento, en la lucha con la herencia medieval, se sumerge profundamente en estas cosmovisiones opuestas, que describe como *Schwingungsweite*, amplitud de oscilación, esas marcas del movimiento de un péndulo, siempre en peligro de dejarse llevar por sus pasiones positivas y negativas, a veces tratando de observarlas y, de esta manera, eventualmente, dominarlas y canalizarlas. Aparentemente, Warburg enfrentó el mismo desafío, algo con lo que probablemente muchas personas en Brasil estarían de acuerdo²⁴, ya que su dinámica cultura híbrida procesa simultáneamente aspectos premodernos, modernos y posmodernos (aunque este sería más el caso de lo que ocurre en la actualidad es decir, un proceso en el que las imágenes se tragan unas a otras). En otras palabras: en la modernidad tardía todavía existe iconografía, pero esta sigue nuevas reglas desconocidas en épocas anteriores.

En la obra de Charlotte Reihlen, los aspectos dionisiacos y apolíneos, o lo indomable y lo dominador, las pasiones de ira y compasión, como la búsqueda de su dominio a través de la acción razonable, se articulan de múltiples formas en una gran *Spannungsbreite*²⁵, una máxima de tensión entre los dos polos, describiendo una polaridad:

24 A diferencia del tipo de “hombre cordial” brasileño, desarrollado por Sérgio Buarque de Holanda en los años treinta del siglo xx, en una adaptación de una tipología weberiana, Warburg entiende que tanto el aspecto pasional como el racional en forma aislada representan una pérdida de vida. Las fuerzas apasionadas pueden revertirse energéticamente, pero no extinguirse. Warburg probablemente habría estado de acuerdo con la comprensión de Carlos Eduardo Sell y Franz Josef Brüseke (2006, p. 187) de una “modernidad religiosa”: “La teoría de la modernidad religiosa (...) nos proporciona un cambio de paradigma que nos permite ver la relación entre religión y modernidad desde un nuevo ángulo. Ya no subrayando la decadencia de la religión en la realidad secular (secularización) ni sugiriendo la decadencia de la realidad secular frente a una supuesta venganza de las religiones (retorno de lo sagrado)” (Sell y Brüseke, 2006, p. 187). Pero recordemos que Weber también observa con escepticismo el proceso de desencanto, previendo una nueva “envoltura de completa dependencia” o una nueva “morada de servidumbre” (*Gehäuse der Hörigkeit*).

25 Warburg no utiliza esta concepción, pero podría, ya que la *Schwingungsweite*, al transponer lo físico a lo psíquico, describe una *Spannungsbreite*.

Polarität: un principio que subyace a todo pensamiento, a toda acción, al ser humano. La bipolaridad y la oscilación entre los dos polos crean el movimiento en el que se basan todas las expresiones de la vida. No hay desarrollo hacia un solo polo, solo una oscilación constante de un polo al otro. El ser humano solo puede intentar equilibrarse a sí mismo, a través de la inclusión del respectivo otro polo (Rösch, 2010, p. 133).

Esto, según Warburg, sucedió durante una “sistematización racional de la ciencia griega versus superstición o fantasía irracional de oriente, lógica versus magia, matemática versus mitología, Atenas versus Alejandría” (Burucúa, 2003, p. 116)²⁶. En el sentido amplio se recogen escenas, situaciones o hechos angustiosos que describen amenazas reales por parte de las personas en la cotidianidad de su época. Su máxima expresión son las escenas de guerra, donde la racionalidad es sustituida por completo por la furia dionisiaca. Una furia capaz de ser barrida y tragada por ella. Peor aún, ser parte de ello. La desintegración de la vida, sin embargo, comienza mucho antes y obliga a las personas a dejarse llevar por sus angustias. El miedo a perderlo todo en un instante. El miedo a no poder ganarse la vida. El alto costo de las elecciones equivocadas. Vista a través de los ojos de Warburg, esta litografía de Reihlen sería un panóptico que permitiría visualizar lo que privó a Reihlen y sus contemporáneos del sueño. Después de una primera mirada, estas escenas cotidianas revelan ocasionalmente rastros de *Nachleben der Antike*, de la supervivencia de la Antigüedad.

26 Interesante para Latinoamérica es que Warburg encontró la misma dinámica en las culturas americanas. Esto no es parte de nuestra investigación, pero debe mencionarse. “Estamos acostumbrados a calificar el modo de pensar implícito en la participación mística como una mentalidad menos racional y menos reflexiva que la nuestra. Sin embargo, muchas lenguas de los indígenas americanos, y una buena cantidad de idiomas africanos, cuentan con una riqueza exuberante de diferenciaciones sutiles y maravillosamente lógicas sobre la causa de una acción y sus efectos, las cualidades energéticas y dinámicas de los procedimientos del entorno, el carácter inmediato de la experiencia, etc. Precisamente, estas diferenciaciones comprenden la quintaesencia del razonamiento lógico. Al respecto, superan en mucho a los idiomas europeos” (Whorf apud Raulff, 2004, p. 98).



Figura 5. O caminho largo e estreito, 1932. Seção 1ª. Rafaela Robertti Souza.

Sobre los dos pilares del amplio portal encontramos dos esculturas muy expresivas: las figuras de Baco y Venus. El primero, el dios romano Baco, es precisamente el equivalente del dios griego Dioniso. Venus y Baco, en ocasiones en combinación con la diosa romana Ceres, forman pareja o trío en la iconografía grecorromana, retomada posteriormente en el arte renacentista. La iconografía del portal rige, en cierto modo, sobre todas las escenas que se encuentran en el camino.

Pero, por otro lado, vemos la compasión apolínea en el camino angosto, la construcción de un camino inverso, pasos de reintegración, no de abandono, gestos de contacto, de no distanciamiento, manos tendidas, contacto físico, el intercambio de miradas, la pasión para promover la benevolencia.

Consideraciones finales

En este breve texto establecimos un diálogo entre una litografía religiosa evangélica y dos propuestas diferentes para la interpretación de imágenes, en diálogo con las contribuciones de Panofsky y Warburg. A pesar del amplio debate sobre las intenciones de Panofsky (centradas en lo que no hizo), proponemos explorar lo que sí sugirió hacer: un estudio detallado de cada imagen, sus formas y sus orígenes textuales y visuales. Para nosotros, Panofsky es, ante todo, una escuela de mirada incansable que privilegia lo visual como lenguaje propio.

Warburg, por su parte, presenta una concepción de la imagen como algo encantador, articulador de pasiones, angustias y esperanzas. Originales son sus ideas sobre un lenguaje visual como lengua de signos y su concepción general de la función de la imagen en la vida como algo que facilita una forma más racional de enfrentarse a su imaginario.

Juntos, Panofsky y Warburg, nos invitan, en primer lugar, a adentrarnos con nueva curiosidad en la imagen religiosa en toda su riqueza visual. En un segundo momento, vemos cómo las imágenes articulan la vida, las emociones y las pasiones, tanto destructivas como integradoras, y así comprendemos que cuando estas se observan a distancia y fuera del ser humano, pierden su carácter aterrador.

Con esto, valoramos la interacción entre la imagen y su observador. Se abren, por tanto, nuevas interpretaciones y la posibilidad de comprender la cultura visual religiosa popular. Una lectura que va más allá del entendimiento clásico de este género de la cultura visual como una orientación moral enfocada principalmente a alcanzar los cielos. Aunque se pueda sostener que el camino aún no es el objetivo, en la dirección del objetivo todavía hay un camino por recorrer y para recorrer ese camino hay que enfrentarse a los propios fantasmas²⁷.

La litografía, objeto de nuestra investigación, que intentamos releer desde las perspectivas de Erwin Panofsky y Aby M. Warburg, sorprende lo escasamente considerada que ha sido esta imagen en la literatura especializada. Los nuevos resultados se deben a que intentamos mirar la imagen y dejar que hable, dándonos cuenta, por ello, que esta incluso

²⁷ Varios autores (Didi-Huberman, 2009) utilizan el concepto de lo fantasmático en relación con la obra de Warburg, Usamos el término aquí para describir el aspecto dionisiaco en la vida de las personas.

habla en diferentes intensidades. En cuanto al tema de los uniformes de los soldados, no encontramos correspondencia en los textos bíblicos que acompañan a este elemento iconográfico específico. Sobre la cuestión de la importancia y centralidad de las referencias del evangelio de Mateo 25 como clave hermenéutica para la interpretación del camino estrecho, podemos decir que los motivos y textos se acompañan, estableciendo una intertextualidad, una intervisualidad o una inter(vizual/textual)idad. Además, se subestima el aspecto del encanto y la articulación de las pasiones religiosas en relación con el arte religioso evangélico. Y aquí vienen las observaciones de Aby M. Warburg. Para apreciar esto de mejor manera, poniendo de relieve aquí los aspectos visuales, es necesario entender los textos bíblicos como escritos de la Antigüedad cuyas metáforas, o imágenes textuales, se convirtieron en motivos visuales en el arte religioso, llevando consigo emociones y pasiones, capaces de renacer en sus observadores, moverlos y conmoverlos. La función del arte religioso evangélico no es educar racionalmente, sino también emocionalmente. El arte religioso evangélico, aunque concebido en la forma aquí estudiada, aparentemente quiere nutrir los afectos junto con la mente. Y para ello se apropia de un lenguaje visual como lo describe Warburg. Finalmente, el hecho de que en la obra de Reihlen haya incluso una referencia a la Antigüedad pagana no hace más que reforzar nuestra tesis. Muchas metáforas bíblicas, que sugerimos leer aquí en paralelo con las representaciones de gestos en la lectura de Warburg, tienen precedentes precristianos, es decir, sus energías apolíneas o dionisiacas beben ya de otras fuentes. Pero este aspecto no se explora en este capítulo.

Como resultado de esta investigación, también sugerimos estudiar el protestantismo, el pentecostalismo y el neopentecostalismo bajo una nueva perspectiva. Un mundo visual forma un tejido mucho más ecuménico y pluricultural, cruzando fronteras religiosas, confesionales y teológicas y desafiando muchas de nuestras definiciones de identidades religiosas como herméticas unas de otras. Por el contrario, suponemos que estudios más sistemáticos de la cultura visual evangélica confirmarán cómo el campo religioso evangélico es descrito de mejor manera por conceptos como el bricolaje, el mestizaje o la metamorfosis.

Referencias

- Adam, G. (1991). Der breite und der schmale Weg: Symboldidaktische Reflexionen anhand eines bemerkenswerten Andachtsbildes. En W. Fleckenstein e P. Neuenzeit (eds.). *Lernprozesse im Glauben: Paul Neuenzeit zum 60. Geburtstag*. Selbstverlag des Fachbereiches Evangelische Theologie und Katholische Theologie der Universität Gießen, pp. 11-20.
- Baitello Junior, N. (2014). *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. Paulus.
- Boehm, G. (ed.) (1994). *Was ist ein Bild?* Fink.
- Boehm, G. y Mitchell, W. J. T. (2009). "Pictorial Versus Iconic Turn: Two Letters". En *Culture, Theory and Critique*, 50 (2-3), 103-121.
- Bowles y Carver (1780). Tree of life. British Museum, número de colección 1935,0522.3.51. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1023150reitasntId=1478968&partId=1
- Bredenkamp, H. (2011). *Theorie des Bildakts: Über das Lebensrecht des Bildes*. Suhrkamp Verlag.
- Bredenkamp, H. (2015). *Teoria do acto icônico*. KKYM.
- Burucúa, J. E. (2003). *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Fondo de Cultura Económica.
- Campos, L. S. (2014). O caminho estreito da 'salvação' e o caminho largo da 'perdição': observações sobre uma iconografia protestante do século 19. En: L. S. Campos y E. Moura y H. Renders (eds.). *O estudo das religiões: entre a história, a cultura e a comunicação*. Editora da UNICAMP / Editora da Umesp, pp. 143-144.
- Campos, L. S. (2014). Os dois caminhos: observações sobre uma gravura protestante. En: *Horizonte*, Belo Horizonte, 12(34), 339-381.
- Casanueva, M. y Bolaños, B. (coords.) (2009). *El giro pictórico: epistemología da imagem*. Anthropos Editorial.
- Daiber, K. (1997). *Charlotte Reihlen: Mitbegründerin der Evangelischen Diakonissenanstalt Stuttgart*.
- Delcides, M. (2013). *Da vida santificada: A moralidade do caminho estreito*. [Tesis para optar al grado de Doctorado en Antropología Social]. Unicamp.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- Dondis, D. A. (1973). *Primer for visual literacy*. MIT.
- Elkins, J.(ed.) (2008). *Visual literacy*. Routledge.
- Festing, H. (1982). *Wege zum Heil. Was bedeuten die christlichen Tugenden, die Zehn Gebote, die Werke der Barmherzigkeit, die Seligpreisungen für uns?* Freiburg: Herder.

- Georgin, F. (1824). *La nouvelle Jerusalem*. Pellerin. http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0661/m053702_000961_p.jpg
- Georgin, F. (1840). *Les 3 Chemins d' l'Eternité*. Dembour & Gange.
- Georgin, F. (1837). *Le chemin du Ciel et le chemin d' l'Eternité*. Pellerin http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/joconde/0661/m053702_000964_p.jpg
- Jung, M. H. (2006). Charlotte Reihlen: (1805-1868). En A. M. von Hauff (ed.). *Frauen gestalten Diakonie: Vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. 2d vol. Kohlhammer, pp. 181-199.
- Kis. (1800?) *Schmerzlicher Irrtum des üppigen Lebens jetziger Weltmenschen*. Cannstatt, Alemanha. <https://www.wkgo.de/medien/Themen/16.%20Inv.00.037.jpg> [Acervo do Landeskirchliches Archiv Stuttgart, número de inventário: 00.037].
- Kitchin, T. (1750-1770). *Tree of life*. British Museum, número de acervo 1906,0823.40. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=1023160reitasntId=1478760&partId=1
- Lang, F. G. (2021). *Charlotte Reihlen (1805-1868) und ihr Bild vom breiten und schmalen Weg: eine Wirkungsgeschichte von 150 Jahren*. En: *Blätter für württembergische Kirchengeschichte*, 121, 187-210.
- Ling, J. E. (1840). *Seelenspiegel oder der Wettlauf es alltäglichen Lebens*. Ulm [Alemanha], 1840. <https://www.wkgo.de/medien/Themen/11.%20Inv.92.255.jpg>
- Monteiro, D. T. "Sobre os Dois Caminhos". *Cadernos do Instituto Superior de Estudos da Religião (ISER)*. Rio de Janeiro, Tempo e Presença Editora LTDA, n. 5, nov. 1975. p. 21-29.
- Mitchell, W. J. T. (1987). *Iconology. image, text, ideology*. The University of Chicago Press, 1987.
- Pastro, C. (2010). *A arte no cristianismo: fundamentos, linguagem, espaço*. Paulus.
- Pastro, C. (2001). *Arte sacra*. Paulinas.
- Pastro, C. (1993). *Arte sacra: o espaço sagrado hoje*. Loyola.
- Pastro, C. (1999). *Guia do espaço sagrado*. Loyola.
- Pastro, C. y Tavares, A. (2011). Iconografia como expressão da fé. En: C. Baptista Mariani y M. A. Vilhena (eds). *Teologia e arte: expressões de transcendência, caminhos de renovação*. Paulinas. pp. 39-49.
- Pixley, J. (1997). "Mat 24-25: The End of the World". *Ribla*, Quito, 27, 82-95.
- Raulff, U. (2004). "Epílogo". *A Warburg. El ritual de la serpiente*. Sexto Piso.
- Raulff, U. (2022). "Nachleben". *A Warburgian concept and its origins. 150 years Aby Warburg*. <https://www.youtube.com/watch?v=u6Hgw80oams>.
- Raulff, U. (2003). *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*. Wallstein Verlag.
- Reihlen, C. (1932). *O caminho largo e o caminho estreito*. Casa Publicadora da Igreja Presbiteriana do Brasil.

- Renders, H. (2016). A linguagem visual transconfessional da xilogravura pietista “O caminho largo e o caminho estreito” de Charlotte Reihlen. *Horizonte*, Belo Horizonte, 14(44), 1321-1351, <https://doi.org/10.5752/P.2175-5841.2016v14n44p1323>
- Renders, H. (2012). A tradução do livro católico *O coração do ser humano*, de J. E. Gossner (1812), pelo presbiteriano A. Jensen (1914): promoção de um imaginário católico ou sua releitura protestante?. *Estudos de Religião*, São Bernardo do Campo, SP, 26(43), 77-105. 10.15603/2176-1078/er.v26n43p77-108
- Renders, H. (2022). Arte religiosa. En F. Usarki y J. Décio Passos y A. Teixeira (eds.). *Dicionário de Ciência da Religião*. Paulinas, Paulus, Loyola, pp. 78-84.
- Renders, H. (2012). As origens do livro emblemático *O coração do ser humano* (1812) de Johannes Evangelista Gossner: continuidade e releituras da religio cordis nos séculos 16 a 19. *Protestantismo em Revista*, São Leopoldo, RS, v. 29, p. 65-78 10.22351/nepp.v29i0.422
- Renders, H. (2022). Iconografia/Iconologia. En: F. Usarki y J. Décio Passos y A. Teixeira (eds.). *Dicionário de Ciências da Religião*. Paulinas, Paulus, Loyola, pp. 545-439.
- Renders, Helmut (2022). Imagem. En F. Usarki y J. Décio Passos y A. Teixeira (eds.). *Dicionário de Ciência da Religião*. Paulinas, Paulus, Loyola. p. 573-577.
- Renders, H. (2019b). A gravura Uma miniatura do mundo do século 19 de John W. Barber: o motivo dos dois caminhos em perspectiva presbiteriana de 1825”. *Paralellus*, 10(23), 121-143 10.25247/paralellus.2019.v10n23.p121-143
- Renders, H. (2009). Imaginário religioso católico-protestante-pentecostal-neopentecostal? Implicações da origem e múltiplas reedições do Livrinho do coração e em solo brasileiro. *Ciências da Religião, História e Sociedade*, 7, 2, 116-153. <http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/ct/article/view/602/1240>
- Renders, H. (2019). Alessandra Russo “A imagem intraduzível” (2014): contribuições de uma história da arte do Sul para a interpretação de linguagens visuais religiosas”. *Revista Brasileira de História das Religiões. (RBHR)* ANPUH, Maringa, PR, 12(34), 313-319. <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/RbhrAnpuh/article/view/42526>
- Renders, H. (2019c). J. E. Gossner’s emblem book *The heart of men* in Brazil: a Protestant and Pentecostal perpetuation of the Catholic Reform’s worldview. *Emblematica: Essays in Word and Image*, Librairie Droz, Suiça, 3, 147-191.
- Renders, H. (2018). “Onde andam os militares? Soldados em xilogravuras e litografias religiosas populares dos séculos 17 é 19”. *REVER – Revista de Estudos da Religião*, 18(3), 163-181. DOI: 10.23925/1677-1222.2018vol18i2a11

- Renders, H. (2018). A xilogravura *Os três caminhos para a Eternidade* de François GeorGIN: uma exemplo da cultura visual popular católica antes do Concílio Vaticano I. *Estudos Teológicos*, São Leopoldo, RS, 58(2), 524-546. 10.22351/et.v58i2.3124
- Renders, H. (2^a19a). Os motivos da árvore da vida e de dois pregadores metodistas numa gravura inglesa do século 18: visualizando a sinergia divino-humana na arte anglicana popular. *Revista Brasileira de História das Religiões [RBHR]*, Maringá, 11(33) [11], 120-153.
- Renders, H. (2018). Uma proposta de periodização da cultura visual evangélica brasileira: surgimento, abasileiramento e metaformização glocal [Dossiê Cultura Visual]. En: *Numen*, 21(1), 10-37. <http://dx.doi.org/10.34019/2236-6296.2018.v21.22119>
- Renders, H. (2007). Um precursor do PVM na época da autonomia: a declaração A Atitude da Igreja Metodista do Brasil perante o Mundo e a Nação de 1934. *Caminhando*, São Bernardo do Campo, SP, 12(2), 167-176. 10.5603/2176-3828/caminhando.v12n2p167-176
- Renders, H. (2016). A linguagem visual transconfessional da xilogravura pietista “O caminho largo e o caminho estreito” de Charlotte Reihlen. *Horizonte*, Belo Horizonte, 14(44), 1321-1351, <https://doi.org/10.5752/P.2175-5841.2016v14n44p1323>
- Richter-Reimer, I. (2001/2002). Economy of God and Diakonia: Strategies of Hope for the World (Matthew 25,31-46). *Ribla*, Quito, 115-129, 2001/2002 <https://archive.org/details/-revistadeinterpr39depa/page/n9/mode/2up>
- Russo, A. (2014). *The untranslatable image: a mestizo history of the arts in New Spain, 1500-1600*. University of Texas Press.
- Santos, L. de Araújo. (2006). Dois Caminhos: um paradigma da crença protestante no Brasil. In: I. A. Manoel y N. M. Barbosa (Orgs.). *História das Religiões: desafios, problemas e avanços teóricos, metodológicos e historiográficos*. Paulinas. pp. 217-244.
- Santos, L. de Araújo. (2006). *As outras faces do sagrado: protestantismo e cultura na Primeira República Brasileira*. Editora da Universidade Federal de Maranhão.
- Santos, L. de Araújo (2004). *Protestantes na República Velha*. Editora da Unesp.
- Sell, C. E. y Brüseke, F. J. (2006). *Mística e sociedade*. Paulinas.
- Silva, J. M. da (2019). A iconofagia gospel: arte, corpo, consumo e suas ressignificações no cenário evangélico brasileiro contemporâneo. 219 folhas. [Tesis para optar al grado de Doctorado en Ciencias de la Religión, Universidade Metodista de São Paulo]. <http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/1929>

- Thompson, G. (1804). *Tree of life*. British Museum, número de colección 2000,0930.43. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=185369001&objectId=691338&partId=1
- Whorf, B. L. (1963). *Sprache, Denken, Wirklichkeit*. Rowohlt.
- Wierix, H. (1600). *De brede en de smalle Weg*. <https://geheugen.delpher.nl/nl/geheugen/view?coll=ngvn&identifier=BVB01%3AVOOR-LOPIG25PK>.

“Ya no eres la Catalina sin cámara”. Reflexiones desde la fotografía y otras estrategias visuales en una etnografía feminista¹

Catalina Mansilla-Aguilera

Resumen: este capítulo expone distintos tipos de visualidades que han emergido en el transcurso de una larga etnografía (2014-2022) en tanto que estrategias metodológicas. A partir de una perspectiva situada de la investigadora que se posiciona desde un diálogo transdisciplinario entre las artes visuales, la estética y la antropología, se elaboran reflexiones sobre las implicaciones que las visualidades han tenido en aspectos éticos y políticos de la investigación, relevando la importancia de las imágenes y materialidades en distintos ámbitos del trabajo de campo. De la mano de perspectivas descoloniales en antropología (T. Smith, 2016) y de la etnografía feminista (Esguerra, 2019; García González, 2019), se abordan cuestiones como la posicionalidad, el acceso al campo, la presencia de la cámara fotográfica, el desplazamiento del lugar de enunciación y la maternidad en el trabajo de campo.

Palabras clave: antropología visual, etnografía, maternidad, metodologías colaborativas, posicionalidad.

¹ Este texto lo terminé de escribir en julio de 2022, en la mitad de lo que fue mi trabajo de campo prolongado en la Región de Arica y Parinacota (norte de Chile).

Introducción

En la antropología latinoamericana, las estrategias visuales asociadas al trabajo etnográfico han sido abordadas desde el campo de la antropología visual, desde donde se han explorado diversos dominios de la imagen en contextos sociales y, entre otros asuntos, se han propuesto experiencias en la línea de metodologías colaborativas o participativas (Andrade y Zamorano, 2012). Advirtiendo de antemano que mi trabajo etnográfico no se inscribe en este ámbito, los elementos visuales han emergido de manera espontánea y reiterada, entendidos inicialmente como documentos de respaldo, o como material complementario al trabajo de observación y de las conversaciones (entrevistas u otras interacciones conversacionales). Con el transcurso del tiempo, las estrategias visuales utilizadas han empezado a conformar un cuerpo que va más allá de las herramientas metodológicas, provocándome como investigadora para gestionar otras cuestiones, que repercuten en asuntos éticos y políticos en la línea de una etnografía con enfoque feminista.

Articulo las reflexiones incorporadas en este capítulo en el marco de las perspectivas descoloniales en las metodologías antropológicas (T. Smith, 2016), que han levantado críticas relevantes a las formas convencionales de pensar la investigación académica, particularmente hacia las relaciones jerárquicas —y reproductoras de desigualdad— entre investigadorxs e investigadx que suelen presentarse en este tipo de investigación, proponiendo nuevos marcos metodológicos que nos convocan a construir campos donde no existan “informantes” que provean de datos, sino coinvestigadorxs y coautorxs de conocimiento. En esta línea, entiendo la etnografía feminista como una práctica metodológica que cuestiona el lugar de enunciación, reflexionando permanentemente sobre el poder y la verticalidad en las relaciones de investigación, específicamente entre la investigadora y lxs coautorxs del campo (Araya y Chávez, 2022; Esguerra, 2019; García González, 2019). Así también, la postura feminista en etnografía implica necesariamente la consideración de los cuerpos —y sus vulnerabilidades— involucrados en la producción de conocimiento (García González, 2019), así como las sensaciones y emociones de la investigadora en el campo (Esguerra, 2019). Esto requiere un proceso permanente de reflexividad sobre la práctica de investigación, lo que en esta oportunidad realizo a partir de diferentes estrategias visuales

que se han presentado, destacando las oportunidades y desafíos que presentan las imágenes para cuestionar y abrir espacio a prácticas de investigación en línea con un enfoque feminista.

Dicho lo anterior, en este ensayo reflexiono sobre el uso de la imagen en la etnografía a partir de la experiencia situada en mi propia labor de campo, que he desarrollado desde hace nueve años en un área de la sierra andina, particularmente en la precordillera aymara de la Región de Arica y Parinacota, en la frontera norte de Chile. Exploro estas visualidades combinando experiencias y perspectivas que he acuñado a partir de una formación y oficio académico transdisciplinario, que va de las artes visuales a la estética y de esta a la antropología, en un ejercicio permanente —y desafiante— de traducir y circular entre objetos, conceptos y métodos disciplinares diversos.

En la primera parte de este texto expongo distintos tipos de visualidades que se han elaborado durante el registro etnográfico (2014-2022), dando cuenta de una participación amplia de imágenes en esta etnografía (fotografías, videos, dibujos, cartografías, composiciones materiales *in situ*). Luego, en el segundo apartado, abordo el impacto que ha tenido la fotografía en torno a mi posicionalidad como investigadora y el acceso al campo. Finalmente, en la tercera parte del escrito, analizo algunas oportunidades y desafíos metodológicos de las mencionadas estrategias visuales, abordando problemáticas asociadas al desplazamiento del lugar de enunciación, la percepción fotográfica, la devolución de la investigación en el marco de investigaciones colaborativas y las estrategias metodológicas que implican a la maternidad en el campo.

Visualidades que emergen en el campo

La imagen fotográfica y el registro audiovisual constituyen dos estrategias visuales que he utilizado frecuentemente como complemento a la observación participante y a la construcción de las notas de campo. He elaborado un vasto archivo de imágenes fotográficas, principalmente relativas a ceremonias rituales y festividades andinas, de un total de 9 localidades de la precordillera de la Región de Arica y Parinacota. Junto con la fotografía, destaca el registro audiovisual que, aunque he utilizado de forma mucho más esporádica, ha sido oportuno en el análisis

posterior de *performance* ritual. La mayor cantidad de fotos y videos han sido tomados con una cámara réflex digital y, en segundo lugar, con una cámara réflex análoga, que posteriormente he revelado digitalmente. En los últimos años he utilizado también la cámara de mi teléfono celular *smartphone*, que aunque no tiene el mismo valor simbólico de las anteriores, contribuye a facilitar la circulación de las fotos con lxs coinvestigadorxs. Todos estos registros visuales han sido tomados por mí, por motivos que mencionaré en el tercer apartado de este texto.

Una segunda estrategia visual relevante es el dibujo, desarrollado principalmente como complemento del registro etnográfico. Entre 2014-2021 dibujé bocetos y esquemas en mi cuaderno de campo, sobre todo para registrar posiciones y desplazamientos de las personas y las cosas en instancias ceremoniales. En mi trabajo de registro, la información que brindan estos bocetos no se puede reemplazar por la descripción etnográfica, y funcionan muy bien como complemento. La claridad que aporta un dibujo para registrar posiciones y relaciones espaciales suele ser más efectiva, rápida y evidente que una buena descripción (Figura 1).

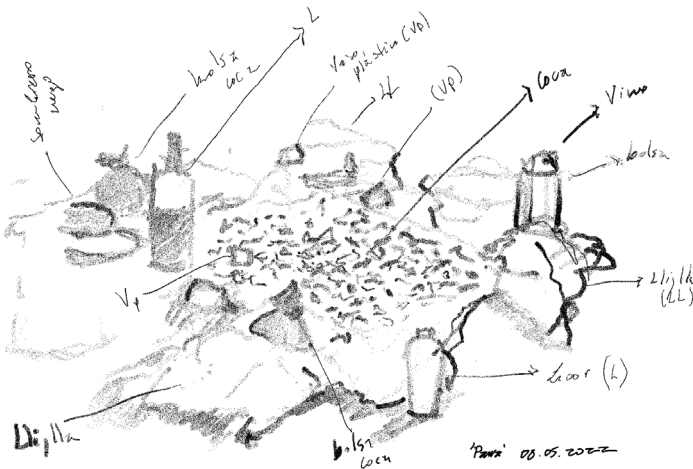


Figura 1. Boceto o esquema de campo.

A partir de 2022, empecé a realizar dibujos en un dispositivo de tinta digital, a través del cual he registrado principalmente escenas, arquitectura y paisajes que incluyo entre las notas de campo (Figura 2). Este dispositivo permite desarrollar dibujos de forma manual sobre un soporte digital de aproximadamente 15 x 25 cm., y lo utilizo en momentos en que puedo sentarme a observar, contemplativamente, lo que no siempre puedo hacer en el trabajo de campo. Esta estrategia me ha permitido momentos de observación atenta, sobre todo a cerros y montañas, que en el mundo aymara corresponden a seres sagrados de gran complejidad. Entre lxs coinvestigadorxs, ver que desarrollo este “ejercicio de dibujo de paisaje” (diríamos desde la disciplina del arte), suele despertar interés, iniciando instancias de interacciones conversacionales convocadas por el dibujo y caracterizadas por una proximidad física, que en gran parte está determinada por las dimensiones del dispositivo. Algunas personas se acercan o se sientan a mi lado a mirar el dibujo e identificar sus cerros, recordando sus nombres y características, así como relatos y pasajes biográficos asociados.



08.05.2022

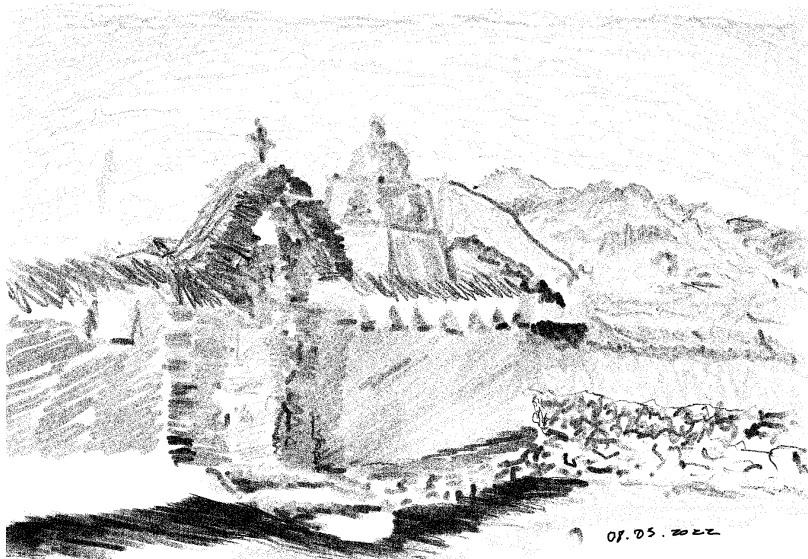


Figura 2. Dibujos realizados en dispositivo de tinta digital a partir de 2022.

Un tercer tipo de imágenes corresponde a un trabajo de cartografías que desarrollamos entre enero y febrero de 2021 con algunxs comunerxs en el marco de un conflicto de extractivismo minero que afectaba un cerro sagrado de la zona, y que mantenía a seis comunidades indígenas activadas políticamente en torno a su defensa. Debido al contexto de emergencia sanitaria por COVID-19, estas cartografías no se desarrollaron en formatos colectivos o comunitarios, como es usual en el caso de las cartografías participativas, sino que fueron realizadas por cada unidad familiar, de una o dos personas. Las cartografías resultantes dieron cuenta de formas de pensar el territorio en conflicto, la relevante posición del cerro en cuestión y su fuerte relación con los afluentes y cursos de agua que permitían la vida humana y no humana local. Asimismo, en este trabajo fue evidente la preferencia que se les daba a las mujeres en la confección de los dibujos dado que, incluso en aquellos hogares donde existía presencia masculina participando de la conversación, se le solicitaba a ellas que realizaran los dibujos, quienes no parecían sentirse incómodas con esta posición, lo que contrasta con los contextos de entrevistas, en que resultó más frecuente la participación masculina.

Finalmente, destaco también la emergencia de ciertas composiciones materiales que confecciona mi hijo (3 años) a partir de elementos locales recolectados en el espacio del campo, a los que denomina “artificanes” (Figura 3). Suele componerlos en espacios abiertos, durante rutinas de pastoreo, cuidado de animales, o contextos festivos. A menudo constituyen instancias gozosas y lúdicas, en las que participa de forma solitaria, en mi compañía o de algún(a) niñx presente en ese momento, interesadx de manera espontánea por la actividad. La confección de estas creaciones suele finalizar porque se acaba el tiempo de permanencia en ese sitio, quedando la creación en el mismo lugar, a disposición de otras interacciones posibles.



Figura 3. “Artificanes”. Composiciones materiales construidas en el campo.

Las imágenes en la construcción del acceso al campo y la posicionalidad

En antropología, la producción de conocimiento ocurre a partir de la práctica empírica que emerge en el trabajo de campo. Me interesa entender este *campo* como “un espacio de interacción social” (Larrea Killinger, 2011, p. 12) que constituye una construcción única, subjetiva y dinámica de relaciones que implican a la investigadora en reflexión, afectos y emociones, y que por lo tanto “está en nuestros cuerpos, no es un lugar

del que se pueda salir y entrar” (García González, 2019, p. 13). Además de no constituir un territorio o espacio geográfico, el “campo” entendido como construcción subjetiva tiene límites difusos que le permiten crecer, modificarse y sobrepasar los lindes trazados por las prácticas académicas, permeando la vida (Esguerra, 2019) e interpelando acciones y activismos posibles. En este escenario, en el que resulta difícil identificar dónde termina la investigación y dónde comienza la vida, la sensibilidad de la investigadora va señalando hacia dónde avanzar “su” campo, en base a, como indica Peirano (2021), decisiones arbitrarias que dependen de “la potencialidad de extrañamiento, de lo insólito de la experiencia, de la necesidad de examinar por qué algunos eventos vividos u observados, nos sorprenden” (p. 33).

Señalada esta comprensión del “campo”, la etapa de *acceso* a este implica aquellas primeras interacciones con las personas con las que se trabajará, y que hasta ese momento probablemente son desconocidas para la investigadora. En mi caso, esta etapa estuvo mediada desde un inicio por la producción fotográfica, relevancia que puedo apreciar actualmente en relación a los procesos posteriores. Hasta entonces venía de una formación académica en arte y, desde una búsqueda personal, había llegado a conocer una académica y antropóloga que me orientó amablemente brindándome una introducción a ciertas herramientas etnográficas, principalmente a la elaboración de notas y cuadernos de campo. Tampoco era —ni lo soy hasta ahora realmente— una buena fotógrafa en términos disciplinares, pero tenía una cámara cuyas características podrían aparentar algún “profesionalismo” ante una mirada no disciplinaria. Así, llegué por primera vez a la Región de Arica y Parinacota (norte de Chile), sin mayor consciencia del proceso que implicaba este *acceso al campo*, a través de una invitación personal. Llegué con la mencionada cámara y un cuaderno de campo, dispuesta a producir muchas fotografías en tanto que, como investigadora formada en visualidades, la cámara fotográfica era una forma cómoda de mirar, de estar y de tratar de entender.

A los estudiantes de Antropología se les suele advertir de manera temprana que la toma de fotografías en el trabajo de campo es una cuestión delicada y que debe ser abordada con cautela. Por un lado, existen exigentes protocolos de ética de investigación asociados a este tema —en los que me instruí de manera formal algunos años después de haber accedido al campo—, especialmente habiendo imágenes de por medio,

lo que requiere procesos de consentimiento informado. Por otro, la sola presencia de la cámara fotográfica y su potencia simbólica desencadena reacciones en las personas con las que se quiere trabajar, afectando la percepción de la investigadora, así como las relaciones que se pueden establecer en el campo. Sin esta advertencia previa, mi acceso de la mano de la fotografía tuvo varios incidentes, que fueron desde negociaciones e instrucciones que daban cuenta de un protocolo local para el uso de la cámara fotográfica, hasta momentos en los que se me prohibió tomar fotografías o que se me marginó de algunas actividades por presentarme con este dispositivo. Ello implicó que rápidamente la cámara quedara relegada, a la espera de instancias en que se me permitiera llevarla conmigo, lo que comenzó a ocurrir tras varios viajes en un lapso de seis u ocho meses.

Por otra parte, mi acceso al campo estaba mediado también por la atención a determinados objetos: un conjunto de ofrendas que en la literatura andina reciben el nombre de “mesas rituales” y que definí en un texto temprano que, aunque presenta equívocos, da cuenta de un proceso de transición de mi pensamiento y comprensión etnográfica, así como de la conjunción de disciplinas donde la visualidad aparece como elemento relevante (Mansilla, 2016). A diferencia de un trabajo propiamente antropológico, mi motivo de investigación no eran precisamente las relaciones sociales, sino más bien estos objetos y las materialidades implicadas en ellos. La práctica de la observación participante era, en ese momento, un asunto secundario y, en cambio, primaba la atención a estas ofrendas en tanto materialidades. En este contexto, la fotografía era un dispositivo de trabajo fundamental que permitiría acceder a estas ofrendas para su posterior análisis visual. Sin embargo, pronto advertí que tal intención resultaba ilusa, ya que estos objetos se fundían con las prácticas rituales, conformando una totalidad en permanente transformación, donde no era posible identificar un estado o resultado final (estático) en el proceso de producción de la ofrenda. En términos de imágenes, lo que obtenía eran secuencias fotográficas, que no me ayudaban —por sí solas—, a comprender estos objetos, por lo que la fotografía podía llegar a ser un dispositivo atractivo para un estudio visual como este, mas resultaba que daba cuenta parcialmente de ellas y, por lo tanto, era insuficiente como medio de registro.

Estos dos aspectos frustraban mis primeras intenciones de desarrollar un estudio visual de unas ofrendas en un contexto aymara, por lo que empecé a trabajar la “descripción densa” (Geertz, [1973] 2010) en función de las visualidades. Esta descripción constituye una forma de hacer etnografía que implica un “tipo de esfuerzo intelectual” que registra profusamente lo observado, asumiendo que lo apuntado constituye una interpretación de la investigadora sobre las interpretaciones de las personas del campo, y que aquello que está observando es una maraña de estructuras superpuestas, como un “manuscrito, extranjero, borroso y lleno de elipsis”, al decir de Geertz (p. 24). Muchas observaciones captadas parecen incomprensibles —o insignificantes, desestimables— en el momento, pero ser sensible a ellas y describirlas puede resultar en valiosos descubrimientos con el paso del tiempo y la ampliación de los registros realizados. En mi trabajo, uso la descripción densa prestando atención a la producción de objetos, a la caracterización de espacios y a las formas en cómo se ven, suenan, saben o huelen esos lugares. En este sentido, es un ejercicio estético, si entendemos esto no en términos de “lo bello” sino como una aproximación fenoménica que involucra la percepción sensorial como una relevante forma de conocimiento. Dichas descripciones las efectúo sistemáticamente, reconstruyendo las escenas idealmente el mismo día en que han acontecido —sea a la hora que sea— a través de una escritura que llena páginas y páginas no publicadas. Estas descripciones las reconstruyo sobre la base de tres fuentes principalmente: 1) frases o palabras rápidas registradas en una pequeña libreta de campo, que funcionan como disparadores de la memoria; 2) las fotografías o dibujos (bocetos) desarrollados en el campo, que además de permitirme ver cosas que no advertí en el momento, proporcionan secuencias temporales; y 3) mi propia memoria, que dentro de los registros, conserva también imágenes, olores y sabores.

Junto con el *acceso al campo*, la fotografía también ha incidido de manera sobresaliente en mi *posicionalidad*, lo que ha decantado en la construcción de la posición de una fotógrafa-que-es-también-antropóloga. En antropología, la posicionalidad corresponde al lugar que ocupa la investigadora en el contexto del trabajo de campo, y desde el cual construye conocimiento, en tanto que la etnografía constituye necesariamente —al menos a mi modo de entender— una forma de investigación situada. Pienso la posicionalidad como una composición de roles e identidades

fluidas que, con los años, van sumando nuevas posiciones, sin que ello implique, necesariamente, la anulación de las anteriores. Ello implica la posibilidad de moverme entre ellas de acuerdo a diferentes circunstancias y relaciones, intentando cuidar siempre la potencial desigualdad que puede mantenerse encubierta en una supuesta relación respetuosa entre la investigadora y lxs coinvestigadorxs del campo (Esguerra, 2019, p. 96). En este sentido, la cuestión de la posicionalidad implica un trabajo constante de reconocer y reflexionar sobre este lugar, lo que conduce a la producción de investigaciones situadas (La Salle, 2010).

Como la posicionalidad implica un ejercicio relacional, al tiempo que requiere decisiones y reflexiones de la investigadora, también está determinado por las percepciones y construcciones que las demás personas que participan del campo hacen de ella. Esto se potencia con cuestiones de género y atributos sociales locales asignados, lo que en mi caso se traduce en prácticas de cuidado y protección que me son brindados, pero que al mismo tiempo implican limitaciones y asignaciones de lugares en los que a veces no me gusta permanecer, lo que de una u otra manera dibuja ciertos límites en esta transición de posicionalidades y en las formas que va tomando “mi” campo (Guber, 2011, pp. 121-122). Una vez superada la etapa de acceso, yo no era todavía considerada una “antropóloga”, que es una de las posiciones que se me han sumado desde que inicié mi trabajo de campo prolongado, entregué informes de resultados de investigación (escritura) y formé parte del equipo de una consultora regional (desarrollo de proyectos). En ese tiempo, tenía una posición medianamente definida, todavía ambigua, que oscilaba entre amiga/hija/turista y un lugar que me había otorgado, precisamente, la fotografía: el de una investigadora-con-cámara [fotográfica], esto es, una persona que usaba la cámara fotográfica para estudiar las “costumbres” (rituales).

“Ya no eres la Catalina sin cámara [fotográfica]”, me dijo riendo, hace poco tiempo, una mujer aymara a quien conozco hace varios años, haciendo notar esta fuerte relación entre la fotografía y mi posicionalidad. Al mismo tiempo, con esta frase me mostraba cómo ella advertía una decisión metodológica que yo había tomado en el marco de mi actual investigación, y que estaba implicando suspender temporalmente la fotografía en función de explorar otro tipo de registros visuales —y de lograr conciliar la maternidad con el trabajo de campo—. En este caso, me estaba invitando a un evento de propiciación de un *chacha warmi* (unión

conyugal heterosexual aymara) en el marco de los 50 años de matrimonio de su cuñada, pidiéndome que asistiera con mi cámara fotográfica para “sacar fotos”. Por un lado, me invitaba como amiga de la familia, por otro, como fotógrafo² de eventos, quienes suelen ser contratados en las festividades andinas para generar registros audiovisuales de larga duración, que luego se distribuyen entre los asistentes, se comparten y reproducen múltiples veces mediante la red social *facebook*. En la conversación, quedaba claro que no me invitaba como antropóloga-a-secas o investigadora-con-cámara, aun cuando ella sabe que también lo soy. En este caso, la fluidez de la posicionalidad me permitía entrar al campo desde otro lugar, también mediado por la fotografía, pero con la fotografía en el centro. Accedí entonces a la solicitud, apareciendo en aquella fiesta no con una, sino con dos cámaras fotográficas, que usé de manera intercalada durante el evento, performando, divertida, la posición que se me asignaba ese día tras años de verme a mí misma como investigadora-con-cámara o también como etnógrafa-que-es-madre.

Como la posicionalidad es fluida y los límites del campo no son rígidos, no me fue posible dejar de mirar también con ojos de etnógrafa, por lo que bastará decir que el material de esa ocasión es uno de los más bonitos y significativos que he registrado, y que en ese evento advertí cómo me he convertido en una fotógrafa-que-es-también-antropóloga. Por un lado, esto es interesante porque, tal como lo he descrito, forma parte de un ejercicio de negociación entre las actoras del campo (investigadora y coinvestigadoras) en la que esta mujer me propuso una dislocación del lugar de enunciación que acepté explorar: aunque yo misma no me identifico o propongo como fotógrafa, decidí aceptar esa propuesta y situarme desde allí. Lo que terminó resultando maravilloso. Por otra parte, me interesa porque a diferencia de la posición de investigadora-con-cámara, que usa la fotografía como un complemento a su trabajo etnográfico (lo que personalmente me gusta mucho como aproximación metodológica), la fotógrafa-que-es-también-antropóloga implica que la fotografía está en el centro del contacto con el campo, que es un dispositivo de encuentro a partir del que nace la investigación y las relaciones que construyen el campo antropológico. A partir de esto último es que en el siguiente

2 Utilizo el sustantivo masculino para referirme al fotógrafo, el artista o el antropólogo como estereotipos que en sus distintas disciplinas han sido históricamente figuradas por varones y/o como varones.

apartado abordaré algunos puntos que han constituido oportunidades y desafíos de la fotografía y otro tipo de imágenes en mi experiencia de investigación.

Imágenes: algunas oportunidades y desafíos metodológicos para la investigación etnográfica

Las primeras fotografías que hice como “encargo” de coinvestigadorxs en el campo, consistían en retratos de una pareja de comunerxs con su chacra. Apenas nos conocíamos y yo llevaba una semana viviendo en su casa con el propósito de observar ritos de carnaval. En esa oportunidad se me dieron instrucciones de lo que debía “verse” en la imagen. Ellxs, tras pedirme la foto y sin conversar delante de mí el asunto, se dispusieron cada unx, con seriedad, a un extremo de su chacra en flor, recientemente *ch'allada*³. Caminé a través del área de cultivo para tomar la distancia necesaria para que alcanzaran a verse ambxs, hasta que estuve a unos 20 metros de distancia. Al mirar por el visor, observé que el encuadre no permitía advertir sus rostros, dado que posaban demasiado lejos: esto no era un retrato de personas humanas. En términos de la disciplina artística no era una foto atractiva, porque era bastante estática y no se advertían particularidades, texturas, alturas, contrastes. Dudaba. Levanté la vista: ellxs seguían ahí, esperando, en esa pose elegida. Volví a mi posición tras la cámara. No dije nada y solo apreté el disparador varias veces. Esa misma tarde, después de *ch'allar* otro espacio de chacra, repitieron la solicitud, el tipo de pose y yo volví a situarme tras la cámara y disparar el objetivo. Luego, imprimí esas fotografías y se las regalé, lo que agradecieron. Conservaron la foto en el dormitorio común. Durante los primeros años de conocerles, siempre volví a mirar esas fotografías, enmarqué una de ellas junto a mi escritorio, sin entender muy bien por qué me parecían especiales respecto de las demás: eran importantes de una forma que me estaba velada. Solo con el tiempo entendí cuán relevantes eran la chacra, la agricultura y las *ch'allas* de carnaval en los Andes y en este territorio en particular, y entonces observé que esta fotografía —y el encuentro que

3 *Ch'allar*: acción ritual aymara asociada a la fertilidad, buena ventura o multiplicación de aquello que se está bendiciendo, mediante los dones de hoja de coca y bebidas rituales (vino, licores o bebida de maíz).

esta había hecho posible—, me había dado tal información mucho antes de que lograra entenderlo por medio de otras observaciones.

En este caso, se constata una relación interesante entre la fotografía, la posición de la investigadora como fotógrafa y el problema de la cesión del *lugar de enunciación*, esto es, en términos simples, la voz que escribe el relato etnográfico, lo que antes del giro lingüístico coincidiría con la voz del antropólogo. El uso nativo de la cámara fotográfica se ha explorado tanto desde un plano multidisciplinar que abarca desde el arte a la antropología (Buschmann et al., 2017). La práctica de entregar la cámara fotográfica, puede constituir una estrategia que implica cuestionar el *lugar de enunciación* de la investigadora en el campo, aun cuando no necesariamente implica que la investigación misma esté incluyendo a las distintas personas del campo como coinvestigadorxs. En este sentido, me parece crucial el concepto de “*continuum* colaborativo” (Colwell-Chanthaphonh y T.J. Ferguson, 2008), que propone que la colaboración en investigación es constante y atraviesa los distintos momentos de esta, incluyéndose la escritura y publicación, posiblemente la etapa más difícil de abordar colaborativamente. Como el campo es un tejido de relaciones, para alcanzar un *continuum* colaborativo se deben construir relaciones de trabajo (de investigación), lo que además de tomar tiempo y dedicación, implica procesos reflexivos de lxs involucradxs, en tanto que quien se convierte en autora no soy solo yo —que me dedico hace algunos años casi exclusivamente a eso—, sino también las personas con las que estoy trabajando⁴.

A partir de ahí, me interesa en este caso observar el lugar de la fotógrafa como una operadora técnica, que usa el dispositivo tecnológico siguiendo las instrucciones de las personas del campo, movilizándolo como “genio” creativo. Este gesto operaría a la inversa de lo que ha sido el giro del arte contemporáneo, en que se ha generado una tendencia a desplazar el lugar del artista desde artesano o manufacturero hacia la de un intelectual que piensa la forma de la obra, llegando incluso a liberarse —en algunos casos— de la ejecución de esta. Comprendiéndolo así, el operador de la cámara no necesariamente es la misma persona que quien imagina o compone la fotografía, tal como tiende

4 Este es uno de los motivos por los que no he trabajado entregando la cámara a lxs coinvestigadorxs.

a suceder en el caso descrito. En segundo lugar, me interesa destacar que la emergencia de lxs coinvestigadorxs como intelectuales de la fotografía permite cierto acceso a la percepción de los referentes (lo fotografiado) como aquello que es relevante a nivel local, y que por ello merece quedar registrado en la foto. En este sentido, en el primer ejemplo, la necesidad de fotografiar profesionalmente el evento del *chacha warmi* es manifestación de un patrón de consumo de la fotografía a nivel local; mientras que en el segundo ejemplo, la pose que crean ellxs y que ubica la chacra en el medio de la fotografía devela la relevancia social de esta.

Una segunda posibilidad atractiva que deriva del ejercicio fotográfico tiene que ver con el trabajo de percepción local de una fotografía. Comentar las fotografías con las personas del campo ha sido muy interesante para comprender formas de “leer” composiciones fotográficas e interpretar una misma foto, evidentemente distinta de las formas de percibir/interpretar en que se nos “entrena” a quienes pasamos por una formación en artes visuales. Así también, este método resulta atractivo para observar la atención que tienen ciertos seres humanos —y no humanos, como cerros⁵, animales y chacras— en estos vínculos particulares que constituyen determinada comunidad. La constatación de esta diferencia en la percepción visual que se vuelve evidente en la conversación que emerge a partir de una fotografía, advierte que la forma en que un mismo referente da lugar a entendimientos distintos, que sin embargo, están potencialmente conectados (Pazzarelli y Lema, 2018, p. 4). En este sentido ha sido particularmente importante 1) la selección de fotografías y sobre la que se comentará (¿Quiénes aparecen?, ¿cómo aparecen?, ¿en qué proporciones respecto del total del encuadre?); y 2) la selección que pueden hacer las personas de un montón de fotografías aleatorias (¿Qué seres se reiteran en las fotos?, ¿qué se destaca en las interpretaciones?, ¿por qué algunas fotos se comentan más que otras?, ¿en qué puntos divergen las interpretaciones cuando hay varias personas comentando una misma foto?). Este ámbito, que sin duda tiene mayor potencial que el que he explorado hasta ahora, da cuenta de la oportunidad que abre un cuerpo de fotografías para gestionar conversaciones y encuentros de colaboración en la investigación.

5 Desde la perspectiva ontológica, los cerros andinos son entendidos como “seres-tierra” o *earth-beings* (De la Cadena, 2015), entidades vivas que participan de las relaciones en el *ayllu* o tejido comunitario.

Otro tipo de oportunidad que brindan las visualidades dice relación con su capacidad de complemento para el desarrollo de la observación etnográfica. En el caso de la fotografía y el audiovisual, se advierte un gran potencial en términos de poder observar cuestiones que no se advirtieron en el momento del registro. Es interesante en este sentido la comprensión de la cámara fotográfica como co-observador, que permite volver a mirar tanto los espacios como la performatividad y el lenguaje no verbal implicado (Padawer, 2017). En el caso del registro de rituales, la cámara fotográfica ha sido fundamental para retornar a una escena ceremonial en la que existen tantos elementos que difícilmente se puede prestar atención a todos ellos. En esta línea, la fotografía también me ha servido para congelar vistas de paisajes en las que mi percepción visual no alcanza a advertir lo que me quieren mostrar lxs coinvestigadorxs, quienes a mi entender tienen una gran capacidad de avistamiento desde lejos (p. ej. para distinguir animales en cerros lejanos), y que, además, comparten una percepción estética que yo aún no tengo entrenada o desarrollada (y quizá nunca la tenga). Es así que, por ejemplo, durante una jornada de pastoreo, la mujer a la que acompañaba en sus labores de ganadería “vio” (miró) lo mismo que yo, pero ella “distinguió” (percibió, identificó) animales en el cerro y yo no. Entonces, cuando me es posible, fotografío aquello que “veo” pero no “distingo”, registrando en mis notas eso que no he podido distinguir, en caso de que llegue el día en que mi percepción visual o conocimiento visual me acompañe en ese avistamiento.

El complemento de registro etnográfico no reside exclusivamente en apoyarlo, sino que es en sí mismo una forma distinta de mirar: una mirada a través del hacer. El hacer imágenes constituye una experiencia privilegiada para ver y pensar el mundo, como lo manifiestan de forma reiterada la teoría estética y la experiencia misma del arte. Tal vez en la línea del esfuerzo intelectual al que se refiere Geertz para la traducción que implica la descripción densa, cuando haces un dibujo de boceto, observas con mayor detención tanto las superficies como a través de ellas. Es quizá una mirada analítica (técnicamente hablando) o contemplativa (en los términos de la estética kantiana), pero la mirada está siempre atenta a las formas generales y los detalles esenciales que, en el poco tiempo que se tendrá el referente a la vista, podrá dar cuenta de lo que se está observando. Dibujar cerros y montañas, por lo tanto, ha sido efectivo

en mi comprensión de los *mallku* (cerros sagrados) y mi capacidad de “distinguirlos” y recordar sus características, atributos visuales que les son distintivos a cada uno, o las relaciones de posición entre ellos.

Simultáneamente, estas capacidades de complemento del registro etnográfico también pueden devenir en una dificultad: la de entorpecer la observación participante en los términos mismos de la participación. Hacer *observación participante* —el método por excelencia del trabajo etnográfico— implica observar en el sentido de estar atenta a todo lo que acontece, y participar, entendiendo esto como vivir las experiencias y actuar de las formas en que lo hacen las personas del campo (Guber, 2011). Hablamos entonces de observar y vivir para registrar mediante notas, fotografías y en la experiencia. Sin embargo, es preciso considerar que la observación participante trae aparejada una paradoja: la de que mientras más se observa menos se participa y viceversa (p. 53). De esta manera, ocurre que mientras hay más implicación en la participación, a veces he necesitado suspender o rotar los métodos de registro, para fluir en el campo. Como mi trabajo de campo se ha caracterizado por la posibilidad de prolongar las relaciones en el tiempo, ha habido periodos en los que he decidido enfatizar o suspender el uso de ciertos métodos de registro, como identifiqué bien la mujer que me advertía que no soy la misma sin la cámara fotográfica. Esta suspensión ha ocurrido en distintos momentos, particularmente con la fotografía, de la que he prescindido en algunos periodos porque: 1) no siempre colabora con los procesos del campo (por ejemplo, los problemas del acceso, que he narrado antes); 2) entorpece la observación en algunos momentos o espacios (por ejemplo, espacios de mayor intimidad o actividades que implican grandes caminatas, en las que se precisa andar más ligera), y 3) yo misma paso por etapas en las que estoy más atenta o sensible a observar otro tipo de registros, como el sonido, los olores o las llamadas “textualidades” (lo que dicen las personas y cómo lo dicen). Con esto quiero decir que, si bien la fotografía me parece un buen complemento de la observación, también creo preciso relativizar su uso, tomando decisiones con sensibilidad y arbitrio más que ceñirse a un trazo metodológico que nos hayamos impuesto.

Por otra parte, una etnografía en clave feminista debe considerar formas en que los resultados de la investigación retornan y/o contribuyen a las personas o comunidades con las que se ha trabajado como parte de su diseño, poniendo atención al extractivismo que puede subyacer a las

prácticas académicas, como parte del cuidado de las relaciones de campo y las personas con que nos vinculamos. Soy de la idea de que esto no se resuelve hacia el fin de la investigación, a través de una jornada de entrega de informe y resultados, sino que tiene que ver con la construcción del *continuum* colaborativo y la disposición a soltar el lugar de enunciación desde el inicio. En este tema, que me parece un aspecto ético crucial en la investigación, las estrategias visuales tienen un repertorio generoso, en tanto que tienden a ser apreciadas socialmente —y solicitadas explícitamente— y pueden tener mayor alcance o difusión de los resultados que la escritura académica, teniendo la potencial facultad de reinsertarse como recursos con los que las personas del campo construyen nuevos proyectos propios y comunitarios.

En mi trabajo de investigación, la solicitud explícita de las fotos por parte de las personas del campo ha sido frecuente, a veces de forma inmediata, otras veces con espacio de meses o incluso años. La fotografía es retribuible en distintos formatos: impresos, como archivo, en forma de libros o catálogos, de manera digital para que las mismas personas lo archiven, reproduzcan y compartan las veces y en los formatos que les plazca. Los primeros intercambios de investigación que hice con las personas del campo fueron fotografías impresas —regaladas a las familias más cercanas y los dirigentes— y fotolibros de tiraje acotado (Mansilla y Lira, 2016; Lira y Mansilla, 2020; Prato y Mansilla, 2016). Estas prácticas de devolución de resultados de investigación en productos visuales de difusión local han abierto la posibilidad de que las personas soliciten las fotografías para 1) conservarlas, como recuerdo de alguna ocasión especial, pasando a formar parte de un archivo familiar; 2) evidenciar que existen antecedentes del valor cultural de las prácticas desarrolladas en comunidad, especialmente cuando se ven enfrentadxs a entrevistas o conversaciones con profesionales del área de la cultura o el desarrollo local (asociadxs a consultoras regionales, CONADI, gobierno local o estudios de impacto socioambiental en contexto de minería); y 3) desarrollar nuevos proyectos familiares o comunitarios.

Este último plano es especialmente atractivo, porque exhibe un intercambio de investigación que va y viene entre investigadora y coinvestigadorxs, y que no siempre ocurre de forma inmediata, excediendo los plazos de los diversos proyectos de investigación que financiaron mis estadias en terreno. Tanto dirigentes representando comunidades como personas

con intereses individuales o familiares me han contactado solicitándome antiguas fotografías, para elaborar nuevos proyectos locales: fomento de turismo comunitario (proyecto de gigantografías a instalar en sitios culturales, 2020); elaboración de material panfletario en el marco de elecciones (concejalías) o de movilizaciones en espacio público (marchas en contexto de conflicto por extractivismo minero, 2019); organización de eventos de cumpleaños y matrimonios; material de difusión de candidaturas a reina de belleza (Fiesta de la Papa Chuño, 2022). En estos casos, el tiempo prolongado de trabajo en una misma zona me ha permitido observar cómo los resultados de las investigaciones —en este caso, particularmente el material visual— exceden las posibilidades imaginadas por la investigadora, en un ejercicio dialógico de intercambios que me parece muy importante y hermoso, lo que ha venido a ser una respuesta posible a la pregunta que cada cierto tiempo se vuelve a instalar, preocupándome: mi retribución como investigadora hacia las comunidades con las que trabajo.

Antes de cerrar este tema, es preciso destacar que hacerse cargo de devolver las fotografías y de responder a las solicitudes es un trabajo enorme del que muchas veces no he logrado responsabilizarme por completo. Esto me parece importante de señalar puesto que los compromisos en el marco de las investigaciones colaborativas a veces parecen crecer demasiado, casi infinitamente, amenazando con volverse agobiantes. Reconozco que, en ocasiones, no he podido responder positivamente a las solicitudes de fotografías, por distintas razones: hay cuestiones de ética de investigación implicadas que me impiden entregar ciertos materiales que fueron levantados —y consentidos— en contextos de investigación y que, por lo tanto, requieren una nueva consulta de consentimiento para nuevos fines (por ejemplo, en el caso de propaganda); ya que, dado el paso del tiempo, he extraviado algunas fotos o no logro identificar aquellas que me han solicitado dentro de mi archivo; o porque, como en el campo hay muchas responsabilidades relacionales, a veces simplemente no logro responder a todas ellas, o incluso, me olvido. Esto pasa y ha sido un proceso entender que no poder dar siempre la respuesta esperada no merma el compromiso ético que tengo con el tipo de investigación que hago y con las relaciones que cuido en el campo.

Para concluir este apartado, quiero hacer mención a las “artificanes” de mi hijo como una práctica visual/material que le (y me) permiten habitar

el campo y gestionar su presencia allí. Para comprender la importancia de estas creaciones, cabe mencionar que para el desarrollo de mi trabajo de campo no tengo “dupla” ni “ayudante de campo” —que constituyen estrategias metodológicas sugeridas, pero que en definitiva se pueden practicar si es que hay recursos económicos suficientes para ello— y desde que inicié mi trabajo de campo prolongado (febrero de 2022), he asistido al campo, la más de las veces, junto a mi hijo y a nuestra perra de compañía. En este contexto, las “artificanes” se han vuelto relevantes como forma de reflexionar en torno a la participación de mi hijo que interactúa de modos diversos con seres humanos y no humanos implicados allí. La interacción oral es sin duda uno de los elementos más evidentes, dado que su forma de preguntar (de niño) es diferente a la mía (como investigadora), pero también porque, a menudo, las respuestas que algunxs coinvestigadorxs le brindan son más completas y pedagógicas que las que se me entregan a mí, en tanto que, como niño, es considerado (por algunas personas) como alguien a quien se puede enseñar. Las “artificanes”, por su parte, constituyen una forma de integrarse en el espacio en tanto que niño durante las jornadas de trabajo, a menudo cuando se producen largos tramos temporales en que lxs adultxs nos encontramos a la espera o transicionando entre una actividad y otra. En esos contextos, él ha hallado una forma de habitar ese campo, recolectando elementos del lugar para construir composiciones sobre el suelo, que quedan en el mismo lugar donde él las produjo, disponible a otras interacciones posibles.

Considerar este tipo de elementos ha sido también relevante en tanto que abre una reflexión metodológica sobre las maternidades de las investigadoras en el campo antropológico. Esguerra se refiere al trabajo de cuidados que la antropóloga delega en otrxs cuando su investigación implica que ella debe trasladarse (2019). En mi caso, y considerando las circunstancias que tenía, decidí incluir a mi hijo en el campo, lo que resulta en un traslape de ambas formas de trabajo. Entre otras cosas, las “artificanes” me han permitido reflexionar sobre la (mi) maternidad en la etnografía, que además de modificar mi posicionalidad se ha volcado también sobre la pregunta por nuevas estrategias metodológicas, dado que hay prácticas metodológicas en antropología que, simplemente, no se logran desarrollar en simultáneo con el cuidado de un hijo pequeño, lo que constituye un tema de interés considerando que la figura del

etnógrafo, entendida en los términos clásicos, es la de un investigador hombre, blanco y sin ejercicio de paternidad en el campo.

En este sentido, las “artificanes” de mi hijo se han vuelto una oportunidad cuando ya no me es posible continuar una conversación entre adultxs en el campo porque él solicita reiterada o inmediatamente mi atención. Entonces, he aprendido a dejar de insistir en el desenlace de la interacción conversacional, excusarme con quien dejaba esa conversación interrumpida, invitarlo a sentarnos en el lugar y, si estamos en espacios abiertos, a recolectar y dialogar juntxs desde un hacer que involucra al cerro o la chacra —el “paisaje”, diríamos—, articulando creaciones en un ejercicio lúdico que al mismo tiempo son “estudios libres” (de color o de composición) como los que constituyen prácticas de enseñanza de tantxs artistas y estudiosxs del arte que hemos sido formados en Chile bajo la teoría de la Bauhaus. Tras tal ejercicio, que puede durar unos 10 o 15 minutos, algunas veces se puede retomar la conversación interrumpida, otras veces no, y también ha sido un aprendizaje aprender a soltar esa expectativa. Sin embargo, lo interesante es la pregunta que abre esta propuesta —de carácter visual/material, que originalmente fue planteada por mi hijo como actividad de campo— acerca de cómo hacer etnografía cuando simultáneamente se está ejerciendo la maternidad. Esto, que me ha aparecido como un asunto fundamental, no está resuelto todavía en mi trabajo y, como es de esperar, no tenemos estrategias “de manual” para ello. Entonces, a las etnógrafas que somos también madres nos queda seguir gestando —y contando— estrategias que nos permitan girar estos desafíos, dando espacio a campos antropológicos en los que están implicadas las maternidades en tanto que relaciones desde donde pensar el quehacer investigativo.

Conclusiones

Las estrategias visuales en etnografía pueden operar de formas diversas, que animan a pensar la relevancia de las imágenes en el trabajo antropológico. En el caso de mi etnografía, las visualidades han destacado en distintos niveles que, dada su reiterada emergencia, se han vuelto objeto de mi atención. Por una parte, han participado en distintas fases de la investigación, como son la observación participante, el registro y la

devolución de resultados de investigación, y no tanto en etapas analíticas o de exposición de los resultados. Por otra parte, han aportado a la forma en que se ha construido mi campo y a mi posicionalidad en este, como he advertido a partir del análisis de las figuras que he definido como “investigadora-con-cámara” y “fotógrafa-que-es-también-antropóloga”. Esto implica que parte del carácter situado de la etnografía que desarrollo está enredado con ámbitos de lo visual, quedando pendiente develar de qué maneras estas relaciones se pueden intencionar más, para qué y en qué dirección(es).

Así también, en este caso, las visualidades en etnografía son responsables de ciertas preguntas ético políticas asociadas a las formas de trabajar, prevaleciendo una orientación feminista que propone entender lo visual como un espacio oportuno para incorporar ciertas problemáticas que requieren incorporarse en los esquemas metodológicos, como son la preocupación por construir horizontalidades en las relaciones de campo, el desplazamiento del lugar de enunciación y la incorporación de la maternidad de la etnógrafa dentro del espacio del campo.

Referencias

- Andrade, X., y Zamorano, G. (2012). Antropología visual en Latinoamérica. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 42, 11-16.
- Araya, I., y Chávez, N. (2022). Metodologías colaborativas: etnografía feminista con mujeres afrodescendientes e indígenas en Arica (Chile). *Revista Antropologías Del Sur*, 9(17), 19-38.
- Buschmann, J., Homad-Hamam, G., Cabaña, G., y Murray, M. (2017). *Manual de Antropología y Medios*.
- Colwell-Chanthaphonh, C. y Ferguson, T. J. (2008). "Introduction: The Collaborative Continuum". Chip Colwell-Chanthaphonh & T.J. Ferguson [Eds.]. *Collaboration in Archaeological Practice Engaging Descendant Communities*. Altamira Press, 1-34.
- Esguerra, C. (2019). Etnografía, acción feminista y cuidado: una reflexión personal mínima. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 13(35), 91-111. <https://doi.org/10.7440/antipoda35.2019.05>
- García González, A. (2019). Desde el conflicto: epistemología y política en las etnografías feministas. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 35, 3-21. <https://doi.org/10.7440/antipoda35.2019.01>
- Geertz, C. (2010). *La interpretación de las culturas*. Editorial Gedisa.
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno Editores.
- la Salle, M. (2010). Community Collaboration and Other Good Intentions. *Archaeologies: Journal of the World Archaeological Congress*, 6(3), 401-422. <https://doi.org/10.1007/s11759-010-9150-8>
- Larrea Killinger, C. (2011). Intensidad etnográfica. Reflexividad y emoción en el trabajo de campo. *Ankulegi*, 15, 11-22.
- Lira, C. y Mansilla, C. (2020). *Almitas en Cobija. Son como un segundo Dios*. Fotolibro de tiraje limitado para retribución comunitaria.
- Mansilla, C. (2016). Mesas aymara-católicas en Cobija: la narrativa que presentan las ofrendas para negociar con los seres sagrados. *Diseña*, 10, 196-207.
- Mansilla, C. y Lira, C. (2016). *Cobija, un pueblo hermoso*. Fotolibro de tiraje limitado para retribución comunitaria.
- Padawer, A. (2017). La observación participante y el registro audiovisual: reflexiones desde el trabajo de campo. In A. Domínguez Mon (Ed.), *Trabajo de campo etnográfico. Prácticas y saberes* (pp. 87-118). Facultad de Filosofía y Letras.
- Pazzarelli, F., y Lema, V. (2018). Paisajes, vidas y equivocaciones en los Andes Meridionales (Jujuy, Argentina). *Chungara Revista de Antropología Chilena*, 50(2), 307-318.
- Peirano, M. (2021). Etnografía no es método. *Antípoda*, 44, 29-43. <https://doi.org/10.7440/antipoda44.2021.aop.01>

- Patro, L. y Mansilla, C. (2016). *San Santiago y Virgen de la Asunta. Cuaderno de un viaje a la experiencia de dos fiestas aymara-católicas*. Fotolibro para retribución comunitaria y material pedagógico.
- T. Smith, L. (2016). *A descolonizar las metodologías. Investigación y pueblos indígenas*. LOM Ediciones.

Fotografías familiares y creencias: un estudio desde los métodos mixtos con foto-elicitación

Agostina Zaros

Mis espacios son frágiles: el tiempo los consumirá, los destruirá: nada se parecerá a lo que era, mis recuerdos me traicionarán, el olvido se infiltrará en mi memoria, miraré sin reconocer las fotos amarillentas con los bordes carcomidos...¹
GEORGES PEREC

Resumen: el capítulo aborda el estudio de la socialización religiosa en familias de diferentes credos en Italia (2012-2013) y Argentina (2016-2017) desde el abordaje de los métodos mixtos y en referencia al pasado familiar. La relación entre familia y religión, contribuye al análisis de la religión como marco interpretativo y del rol de los parientes como agentes de socialización primaria. Los modos en que la memoria familiar religiosa se activa y es habitada en el presente pueden garantizar a los sujetos la continuidad y reinterpretaciones de lo heredado afirmando la propia individualidad.

Durante la investigación se utilizaron álbumes de familia como materialización de las trayectorias familiares, permitiendo acceder al relato de los recuerdos de los entrevistados. La recolección de datos se realizó a través de la técnica de la foto-elicitación durante las entrevistas a dos generaciones de una misma familia. La segunda etapa abarcó un análisis de contenido de las imágenes para sistematizar dimensiones y subdimensiones en el instrumento de observación indirecta para el desarrollo del análisis de coordenadas polares.

Esto permitió establecer una referencia entre los parientes que aparecen en las fotografías y los mapas que muestran las relaciones existentes

1 Traducción propia.

entre las conductas. El abordaje desde los métodos mixtos permite integrar los resultados, cuyos datos cualitativos surgen de las imágenes, y su relato, así como de la reproducción visual de los datos cuantificados.

Palabras clave: religión y familia, métodos mixtos, Buenos Aires, Padua, foto-elicitación

Introducción

Este ensayo es producto de una investigación cuyo objetivo fue indagar los cambios socioreligiosos de la transmisión de la religión en familias judías, musulmanas, católicas y evangélicas desde la perspectiva analítica de la memoria religiosa familiar y en base a entrevistas con foto-elicitación en Buenos Aires y Padua.

Esta metodología visual fue elegida pensando en el concepto de memoria como clave de lectura, la que representa no solo transmisión de un capital simbólico, sino un trabajo constante sobre la identidad del grupo y sobre los límites de la fe, lo que implica una resignificación continua de los lenguajes y simbolismos de la comunicación según el momento histórico y social. Esta memoria se materializa en los álbumes fotográficos y retrata las generaciones de este espacio singular y contradictorio que es la familia, lugar de las primeras socializaciones.

Las fotografías son consideradas testimonio del tiempo. No siempre están protagonizadas en primera persona por quien relata el álbum sino por sus antepasados. Son objetos transportables y constituyen un depósito de memoria que permite revivir el pasado en el presente, tal como ocurre en los rituales religiosos. En este trabajo las imágenes son objetos de comunicación de la memoria y también de reconstrucción del pasado familiar: “Quien cuenta está obligado a traducir sus recuerdos, a comunicarlos” (Halbwachs, 1925, p. 37).

La pregunta que guía este texto es qué dicen las fotografías sobre la socialización familiar y religiosa, respecto al rol de los miembros de la familia, los vínculos familiares y en relación a las creencias. Nos interesa el recuerdo que se vislumbra a través del visionado de las imágenes y el modo en que se relatan a ellos mismos y sus familias: los recuerdos de la casa y estar en familia está inscrito en la memoria de la infancia y de quienes se vinculan a la religión desde niños. La memoria se habita en la repetición y reinterpretación, en la transmisión y apropiación de lo que es herencia y lo que es construcción de sentido.

Para esto, se propone un abordaje desde los métodos mixtos que entiende a las estrategias metodológicas cuantitativas y cualitativas como complementarias, privilegiando la integración de los resultados del análisis para responder a las preguntas de investigación. En la selección se privilegiaron las fotos que hacen referencia a la vida religiosa, en especial,

las que destacan el aspecto comunitario, la pertenencia a los grupos religiosos y sus lugares de memoria. El análisis de las imágenes vistas durante las entrevistas fue organizado en una estructura —que denominamos instrumento de observación— a partir de la perspectiva teórica de la memoria, principalmente vinculado con las instituciones y grupos por los que los sujetos transitan durante la socialización primaria y secundaria. Luego se identificaron conductas focales y condicionales para aplicar un análisis de coordenadas polares e identificar la relación entre ellas.

El texto contempla una introducción del marco conceptual que sustenta la investigación, seguido de un apartado sobre las consideraciones metodológicas y el desarrollo del análisis de coordenadas polares, para finalizar con las principales conclusiones.

Cadenas de memoria

En este apartado describiremos cómo entendemos a la memoria a partir de la pertenencia a una familia, a diversos grupos sociales y en particular aquellos de tipo religiosos que denominamos memoria familiar, de los grupos y autorizada, que serán desarrolladas a continuación.

La familia es uno de los lugares privilegiados de la construcción social de la realidad, productora de subjetividades y sujetos, así como también escenario para la transmisión de valores y prácticas transgeneracionales a través de los rituales domésticos de la vida en común, sus discursos y sus vínculos (Saraceno y Naldini, 2007). El habitar inscribe los modos de hacer, de comunicar, de actuar en el ambiente familiar, la memoria del habitar la casa y de estar en familia está inscrita en los recuerdos de la infancia. La memoria se habita en la repetición y en la interpretación, en la transmisión y en la apropiación entre lo que se hereda y la construcción de sentido.

Dentro de la cronología familiar hay parientes y sucesos que tienen la función de ser puntos de referencia, pero cada una de estas figuras expresa un carácter en su totalidad; cada uno de estos hechos —como por ejemplo los ritos de pasajes—, resume todo un período de la vida del grupo; son al mismo tiempo imágenes y nociones (Halbwachs, 1925, p. 38).

Según Muxel (2002), la memoria familiar es el presente de un pasado, guardián de los recuerdos de infancia y fiel servidor de los deseos, de los intereses, pero también de las demandas y exigencias del presente. La familia tiene una memoria propia al igual que otros tipos de comunidades en las que se insertan relaciones de parentesco y eventos familiares (Halbwachs, 1925).

En sentido generacional, se ha denominado posmemoria a la posibilidad de transmitir al interior de la familia recuerdos vividos por algunos de sus miembros en el pasado, definiendo su presente. Esta condición no es una posición identitaria, sino una estructura generacional de transmisión profundamente arraigada a través de estas experiencias encarnadas (Hirsch, 2008). La memoria transgeneracional es la sucesión de generaciones que contribuye a ensanchar el círculo de los más cercanos, comunicando las experiencias de una generación de antepasados a la descendencia actual (Ricoeur, 2004, p. 565).

La memoria es en gran parte una reconstrucción del pasado que cuenta con la ayuda de datos tomados del presente y otras reconstrucciones previas, de las cuales la imagen original ya ha emergido abundantemente alterada (Halbwachs, 1968, p. 80). La memoria colectiva funciona como una instancia de regulación de la memoria individual, según las circunstancias del presente, que la reemplaza cada vez que va más allá de la memoria de un determinado grupo y la experiencia vivida de aquellos para quienes es una referencia.

Compartir un pasado común y la misma descendencia genera un sentimiento de solidaridad que subyace a las “comunidades de sangre” conocidas como linajes, sistemas de parentesco, grupos de ascendencia o sistemas de parentesco (Zerubavel, 2003, p. 110).

El tiempo de la memoria atraviesa las fotografías, los recuerdos de la infancia, dando vida a proyecciones utópicas de la familia y de los grupos creyentes. La memoria de los grupos mantiene conceptos y proposiciones generales que le son propias y compartidas con sus miembros; en el caso de aquellos religiosos, conserva la memoria de las verdades dogmáticas que le fueron reveladas originalmente o que las siguientes generaciones de fieles y clérigos fijaron y formularon. Para ser fijada en la memoria de un grupo, los puntos fijos en el pasado se presentan en la forma concreta de un evento, una figura personal o un lugar para conservarse (Halbwachs, 1941, p. 133; Nora, 1984) que poseen un significado

simbólico que genera identificación y cohesión social dentro de la comunidad, funcionando como un apoyo a la memoria que falla a través de sus inscripciones. Es un lenguaje en el que las memorias pueden ser transmitidas a través de prácticas sociales, dotándolas de significado (Jedlowski, 2002, p. 61).

Assmann (2002) distingue los recuerdos entre memoria funcional y memoria de archivo, donde la primera constituiría un depósito de contenidos que pueden ser utilizados, y la segunda sería el cúmulo de recuerdos sin organización que representa el trasfondo de la primera. Los grupos organizan la memoria funcional a partir de los recuerdos de la memoria de archivo, que son siempre objeto de construcción y de un significado que se estabiliza posteriormente; reconstruyen su pasado a partir de memorias compartidas que garantizan su continuidad, se comunican y fijan en prácticas aunque no están exentas de modificación (Pollak, 1989).

La doctrina trata de fijar en la memoria los contenidos perennes de una creencia religiosa al igual que el canon trata de fijar la palabra viva en un texto escrito, pero todo acto de fijación no puede escapar al riesgo del movimiento de transmisión. Así como un pasaje de un texto sagrado puede ser leído y releído de diferentes maneras a lo largo del tiempo, de la misma manera la doctrina puede ser interpretada selectiva o críticamente, llegando a cuestionar algunos de sus puntos que se consideraban inmutables (Pace, 2008, p. 202).

Desde la sociología de la religión, la creencia religiosa se entiende como ligada a una “memoria autorizada”, a una tradición que une a cada individuo del grupo creyente con sus antecesores y sucesores, creando una memoria colectiva de cuyo pasado la comunidad se nutre para afrontar el presente y proyectarse hacia el futuro como un linaje en crecimiento. La continuidad se manifiesta en el acto esencialmente religioso de recordar —anamnesis— cuya práctica generalmente tiene lugar en forma de rito que garantiza la identidad del grupo transmitida bajo la forma de la repetición (Hervieu Leger, 1996). Reconocerse en un grupo creyente permite la experiencia del tiempo cuya particularidad es que está fuera de la vida diaria por su sacralidad, está fuera del tiempo. El individuo puede, en su experiencia religiosa, encontrarse y reencontrarse en esta permanencia, que repite en los rituales que fueron transmitidos generacionalmente (Halbwachs, 1941; 1968; Zerubavel, 2003).

El tiempo de los rituales se diferencia de la temporalidad del recuerdo porque el primero reproduce la manifestación religiosa, les otorga un sentido interno al proceso social y emocional. Si la religión, las creencias y prácticas, la memoria produce sentido que es compartido con la familia y los grupos de referencia. Por último, la socialización religiosa es entendida como proceso relacional y recíproco, que sucede en diferentes momentos de la vida y que transmite formas de comportamiento, valores, creencias y prácticas; y distingue entre socialización e influencias sociales en un contexto cultural específico. Superando concepciones previas que la entendían como el resultado de un proceso unilineal que tenía como premisa la reproducción de normas sociales (Long, 1983), viene a sintetizar la relación entre familia, transmisión de memorias y creencias.

Álbumes de familia

Una de las funciones de la fotografía es inmortalizar aspectos de la vida familiar y fortalecer la unidad del grupo (Bourdieu, 1971). Entre sus usos como herramienta de investigación social, las imágenes se utilizan como indicador visual de la percepción subjetiva de una situación por parte de los sujetos observados. Por lo anterior, la importancia de la historia se da desde el punto de vista de la construcción de sentido de los sujetos observados. De este modo, se considera a la fotografía una especie de “tercer actor”, en conjunto con el entrevistador y el entrevistado, a través del cual el informante quiere obtener narrativas que hagan aflorar datos subjetivos de sus recuerdos, de sus emociones y, en general, desde el punto de vista de la experiencia individual que tiene de la situación (Gariglio, 2010).

Foto-elicitación es el término utilizado por el fotógrafo e investigador John Collier (Harper, 2002) en un artículo publicado en la década de 1950, donde resalta la capacidad del dispositivo fotográfico de empujar la memoria para estimular y liberar los estados emocionales del entrevistado. La técnica implica introducir fotografías durante las entrevistas que pueden ser producidas por el entrevistado o sugeridas por el investigador; lo que permite ampliar las posibilidades de la investigación empírica tradicional y producir datos relacionados con sentimientos y recuerdos que constituyen una forma particular de representación. Los principales

resultados de la estrategia metodológica destacan que es un llamamiento a las emociones, ya que al incorporarse el material visual, este produce un estímulo que genera una interacción diferente, de mayor intimidad entre el entrevistador y el entrevistado; principalmente porque el foco de la comunicación pasa a la fotografía y habilita a los entrevistados a recordar las historias que las fotos cuentan (Banks, 2001; Collier y Collier, 1986; Harper, 1998; Pink, 2001).

Los álbumes familiares son un registro de los recuerdos, un archivo visual que constituye una forma de representación del significado de pertenecer a una familia. La información se transmite generacionalmente y simboliza una materialización de una memoria habitada (Chalfen, 1997; Zaros, 2016, 2018). Es un objeto que será legado a quienes lo sucedan, y que constituye un espacio que revela tanto las relaciones de parentesco como las afinidades y las desigualdades (Carvalho, 2005; Moreira Leites, 2000). “Es una idealización de la familia, que presenta una unidad sin problemas que no deja espacio para un reconocimiento de las tensiones y conflictos que caracterizan a las familias extendidas en el mundo más allá de la foto” (Zussman, 2006, p. 31).

Las imágenes habilitan memorias y narrativas, a través de su testimonio, que fundan identidades e identificaciones (Trinquell, 2012), son datos que constituyen una evidencia documental que se complementa con el relato de los entrevistados que las vuelven significativas para ellos, y permite sumar el trabajo interpretativo del entrevistador en función de sus preguntas de investigación (Rose, 2010).

Entre los trabajos académicos de Argentina, destacamos el estudio de la biografía familiar (Pérez y Torricella, 2005), la producción de imágenes a cargo de jóvenes (Meo y Dabenigno, 2011) y la más reciente revisión académica sobre las metodologías visuales con la foto-elicitación entre una de las tipologías de etnografías visuales (Armijo Cabrera, 2021).

Particularmente en el estudio del fenómeno religioso —como peregrinaciones, relevamiento de marcas religiosas, devociones populares, rituales, etc.— se ha demostrado que las fotografías revelan documentación visual valiosa, ilustran un texto, reproducen elementos de la cultura

material y permiten profundizar en la capacidad de interpretación de la realidad abordada (Ameigeiras, 2019)².

Aspectos metodológicos

Se trata de un diseño de investigación desde el abordaje de los métodos mixtos (Creswell y Plano Clark, 2017; Johnson et al., 2007; Mendizábal, 2019), que propone la combinación de elementos cualitativos y cuantitativos para responder a las preguntas de investigación integrando los resultados. Se realizaron tres etapas: la recolección de datos con foto-elicitación, la categorización de las fotografías según el instrumento de observación y el análisis de coordenadas polares.

Se utiliza la metodología observacional, bajo la modalidad de observación indirecta (Anguera et al., 2018) que resulta adecuada cuando se trabaja en contextos naturales y se dispone de información procedente de entrevistas en profundidad (Arias-Pujol y Anguera, 2020; Lee et al., 2013). El diseño observacional es Nomotético/Seguimiento/Multidimensional (N/F/M) (Anguera et al., 2001) porque los participantes forman parte de diferentes unidades; es de seguimiento intrasesional dado que cada entrevista se analizó desde el inicio al final; y es multidimensional, porque en el instrumento de observación indirecta se contemplaron varias dimensiones.

Participantes

La estrategia metodológica de recolección de datos fue a través de las entrevistas con foto-elicitación a 20 familias. De las cuales, 8 son católicas, 2 evangélicas, 6 musulmanas y 4 judías.

De un total de 65 entrevistados, 12 eran matrimonios y 6 eran madres o padres solos. También se consultaron 29 hijos, 2 nietos y 2 abuelas. Las entrevistas se realizaron seis meses después del inicio de la etnografía en diferentes comunidades religiosas. Las parejas interrogadas tienen hijos,

² Sobre el uso de la técnica de la foto estímulo en temáticas religiosas ver el artículo de Anders Vassenden y Mette Andersson, "When the image becomes sacred" en *Visual Studies* (2011).

estuvieron casadas por más de 40 años y residen en Buenos Aires (Argentina) y Padua (Italia)³.

Para las entrevistas, de aproximadamente dos horas de duración, se realizó un encuentro con el matrimonio y otro con cada uno de los hijos; utilizando una guía abierta de preguntas cuyos temas centrales fueron la socialización religiosa, los vínculos al interior de la familia y las trayectorias institucionales. Mediante la visualización de las fotografías se pidió a los informantes que describieran lo que decían las imágenes y, a partir de ese relato, el investigador iba introduciendo preguntas para profundizar ciertos aspectos presentes en su guion. Se apeló a los recuerdos de la infancia relacionados con lo religioso, como por ejemplo: quiénes enseñaron los ritos, qué parientes tuvieron importancia en el proceso de aprendizaje y, al mismo tiempo, cómo son esas prácticas religiosas actuales, la frecuencia y modalidad en la que los miembros de la familia comparten ciertas ritualidades domésticas o comunitarias. De cada familia se consideró un álbum o conjunto de fotografías seleccionados por los propios integrantes de la familia.

Las imágenes

Un total de 178 fotografías pertenecientes al archivo privado de 20 familias fueron obtenidas durante la recolección de datos en Italia —entre 2012 y 2013— y Argentina —entre 2016 y 2017—, la cantidad mínima de fotos presentadas y cedidas por cada familia fue de 2 a 10 y el máximo, de 19; el promedio fue de 9,9.

Los documentos visuales abarcan el periodo desde 1928 hasta 2016, con excepción de una cuya fecha es 1896. El ciclo de tiempo que muestran las fotografías varía en cada familia desde 12 hasta 94 años según la reconstrucción de fechas a partir de las entrevistas realizadas. Estas imágenes eran fotografías provenientes de álbumes de familia y fotos sueltas seleccionadas por los informantes para la entrevista, y, en algunos casos, se incorporaron fotos expuestas en portarretratos encontradas en las propias casas de los participantes.

³ En estas dos ciudades se concentraron los campos de investigación doctoral y postdoctoral de la autora.

La estructura creada para el análisis de las fotografías contiene los siguientes temas: a) quiénes aparecen; b) motivo de la foto; c) cuándo y dónde se realizó; d) credo al que pertenece la familia.

A partir del marco conceptual y, específicamente del concepto de memoria, identificamos subdimensiones, categorías y subcategorías organizadas en el instrumento de observación indirecta (ver Tabla 1). Entre las subdimensiones, la primera es la memoria familiar, que incluye figuras y hechos que son puntos de referencia, Recuerdos de la infancia de los padres o de los hijos, posmemoria —sobre experiencias encarnadas del genocidio armenio, el holocausto y la experiencia migratoria— y transgeneracional, a partir de quién relata el álbum. Por ejemplo, si es la madre en relación a sus hijos o a sus padres; en las fotos de infancia con los hermanos, se priorizó la categoría que rescataban ese vínculo; al igual que en el caso de las imágenes en que aparecen los abuelos/as con los nietos/as.

La segunda, es la memoria de los grupos para los que identificamos a las amistades, “comunidades” de tipo étnica, religiosa y juveniles. Aquí relevamos eventos, figuras o lugares que forman parte de esa memoria archivo y, por otro lado, las prácticas sociales que pueden marcar huellas en la memoria de estos colectivos como viajes, conjuntos de baile, etc. En el caso de los grupos étnicos y religiosos en Italia, la ciudad de Trento y la isla de San Lazzaro son tomados como lugares de memoria de esas personas.

La última subdimensión refiere a la memoria autorizada, que la identificamos en los grupos específicamente religiosos a través de los ritos, celebraciones litúrgicas y los otros miembros y actividades que destacan y reproducen la pertenencia a una tradición religiosa particular.

Tabla 1. Categorización

Subdimensiones	Categorías	Subcategorías	Códigos
Memoria familiar (A)	Figuras y hechos que son puntos de referencia (A1)	Padre/madre	A1PM
		Hijos	A1H
			A1AN
	Recuerdos de la infancia (A2)	De los hijos	A2H
		De los padres	A2P
	Posmemoria (A3)	Genocidio armenio	A3G
		Migración	A3M
	Transgeneracional (A4)	Padres e hijos	A4P
		Hijos y abuelos	A4HA
		Hermanos	A4H
Memoria de los grupos (B)	Memoria archivo del grupo de referencia	Eventos	B1E
		Figuras	B1F
		Lugares	B1L
	Prácticas sociales que fijan memorias		B2
Memoria autorizada (C)	Doctrinas de creencias religiosas		C1
	Linaje creyente		C2
	Ritos	Casamiento	C3C

Subdimensiones	Categorías	Subcategorías	Códigos
		Bautismo	C3B
		Comunión	C3C
		Brit Milá	C3BR

A partir de esta categorización que muestra la Tabla 1 se establecieron conductas focales y condicionales para aplicar el análisis de coordenadas polares que es una técnica que analiza datos que tiene el objetivo de construir mapas que muestran las relaciones estadísticas de asociación que existen entre los diferentes códigos de conducta y, específicamente, entre aquella que se considera central o nuclear, y todas las otras, que son las condicionales, con las cuales se analiza la existencia de relaciones, y de haberlas, de qué tipo e intensidad son dichas relaciones. Esta técnica de análisis se ha utilizado en ámbitos diversos, como psicología clínica (Del Giacco et al., 2020), interacción en el aula (Belza et al., 2019), deporte (Castañer et al., 2016). La técnica considera como datos los residuos ajustados obtenidos en el análisis secuencial de retardos (Bakeman, 1978; Gottman y Notarius, 2002), opera complementando las perspectivas prospectiva (hacia adelante) y retrospectiva (hacia atrás), y permite conocer cómo varía o evoluciona la relación entre la conducta focal y las conductas condicionadas con el transcurso del tiempo. Este análisis se fundamenta en los conceptos de prospectividad y retrospectividad. Sackett (1980) aplicaba el concepto de prospectividad de Bakeman (1978) de forma impecable, pero consideraba la retrospectividad hacia adelante, desde un retardo negativo, pasando de un retardo -5 a un retardo -4 , de este al -3 , y así sucesivamente, lo cual podía ser criticable. Anguera (1997) propuso un nuevo concepto, que denominó retrospectividad genuina, que permitía realizar el análisis hacia atrás, del retardo 0 al -1 , de este al -2 , y así sucesivamente, y se incluyó en el algoritmo del análisis al programar el software HOISAN.

Sackett (1980) tuvo el acierto de utilizar el parámetro Z_{sum} que había propuesto Cochran (1954), el cual permitía materializar una gran reducción de datos, siempre que estos fueran independientes. Sackett

lo aplicó a los valores de residuos ajustados obtenidos, que eran valores independientes entre ellos porque cada uno respondía a un cálculo diferente al tratarse de un retardo distinto. Considerando la conducta criterio del análisis secuencial como focal y las conductas condicionadas en retardos positivos para obtener los valores de Z_{sum} prospectivos y la conducta criterio del análisis secuencial como focal y las conductas condicionadas en retardos negativos para obtener los valores de Z_{sum} retrospectivos. El número de retardos positivos y negativos debe ser el mismo (Sackett, 1980).

A partir de los valores Z_{sum} prospectivos y retrospectivos, Sackett (1980) propuso una vectorialización de las relaciones entre la conducta focal y las conductas condicionadas, cada vector tendría tanto longitud, radio y ángulo. Por lo tanto, se obtendrán tantos vectores como conductas condicionadas, y todos tendrán gráficamente el origen en la conducta focal. Debido a que los valores de los Z_{sum} (prospectivos y retrospectivos) tendrán signo positivo o negativo, se podrán graficar los correspondientes vectores teniendo en cuenta que los Z_{sum} prospectivos se representarán en el eje de abscisas, y los Z_{sum} retrospectivos en el eje de ordenadas.

Los programas informáticos que se utilizaron fueron:

- ATLAS.ti, v.8.4.4, para la codificación de las entrevistas.
- GSEQ5 (Bakeman y Quera, 2011), para estructurar el registro en forma de matriz de códigos, obteniendo datos secuenciales de multievento, siguiendo las directrices de Bakeman (1978).
- HOISAN (v. 1.6.3.3) (Hernández-Mendo et al., 2012), permitió realizar el análisis secuencial de retardos y, a partir de los residuos ajustados obtenidos, el análisis de coordenadas polares.

Resultados

Las fotos dan cuenta de los ritos de pasaje como matrimonios, comuniones y festividades religiosas, del nacimiento de los hijos y de los nietos, de la presencia de antepasados (abuelos y abuelas, bisabuelos y bisabuelas), de viajes y vacaciones, de reuniones familiares y cumpleaños. Aparece fotografiada la pareja que se casa, sus hijos y sus nietos en los hogares,

en destinos turísticos o en escenarios exteriores, en ambientes religiosos y, en menor medida, en estudios fotográficos escenificados. La selección de fotos destaca momentos significativos en el ciclo de vida de un grupo de personas, que dan cuenta de temporalidades y de las uniones dentro de la red de parentesco; muestran una familia que cambia, que incorpora nuevos miembros, entre otros. Son momentos en que los miembros del grupo están juntos, comparten una cena en el ámbito doméstico, y en festividades o viajes, que son ocasiones por fuera de lo cotidiano que dan cuenta de la pertenencia a una comunidad con la que se comparten prácticas de espiritualidad.

Introduzco aquí algunas de las imágenes visionadas durante las entrevistas con la técnica de la foto-elicitación. En la primera, los protagonistas son el padre y el hijo de la persona entrevistada, en la segunda se trata de la madre entrevistada que está retratada en la fotografía junto a sus hijos para el festejo de Halloween. La tercera imagen muestra el casamiento católico, realizado bajo el rito armenio en la ciudad de Padua, de los padres del entrevistado, uno de los cuatro hijos de la familia. Por último, la imagen 4 también es del día de la boda de la pareja entrevistada y fue tomada junto a los hermanos del novio y sus parejas.



Figura 1. El abuelo y nieto en unas vacaciones navideñas, 1990.



Figura 2. La madre con sus hijos en el festejo de Halloween, 1992.



Figura 3. Casamiento según el rito armenio, 1959.



Figura 4. Hermanos del novio el día de la boda, 1968.

Hasta aquí, se identificaron familias que fueron entrevistadas con encuentros con los padres, madres, hijos e hijas donde se utilizó la técnica de la foto elicitación. Sobre la selección de fotografías se hizo una categorización a partir del marco conceptual organizado en el instrumento de observación indirecto como muestra la Tabla 1.

Las categorías asignadas a las fotografías se analizaron según los comportamientos focales y condicionales como muestra a continuación la Tabla 3, que dan como resultado, con el programa HOISAN, un mapa conductual sobre la relación entre conductas, su tipo e intensidad.

En este estudio, se realizó un análisis de coordenadas polares considerando como conducta focal cada uno de los códigos del instrumento de observación indirecta, y como conductas condicionales la totalidad de los códigos. El gráfico que se obtiene representa en el mapa conductual la relación entre conductas, su tipo e intensidad.

Se enumeran a continuación los comportamientos focales y condicionales seleccionados para el análisis:

Tabla 2. Tipos de conductas

Conductas focales	Conductas condicionales
Figuras y hechos (A1)	Recuerdos de la infancia de los hijos (A2H), posmemoria migración (A3M), transgeneracional hijos abuelos (A4HA), transgeneracional hermanos (A4H), memoria archivo de eventos (B1E), memoria archivo lugar (B1L), prácticas que fijan memorias (B2), ritos de casamiento (C3C)
Recuerdos de la infancia (A2)	Memoria archivo de eventos (B1E), memoria archivo de figuras (B1F), memoria archivo de lugares (B1L), prácticas que fijan memorias (B2), ritos de bautismo (C3B), ritos de comunión (C3CO), ritos de Brit Milá (C3BR)

Conductas focales	Conductas condicionales
Transgeneracional hermanos (A4H)	Recuerdos de la infancia hijos (A2H), figuras y hechos padres/madres (A1PM), figuras y hechos hijos (A1H), memoria archivo de eventos (B1E), memoria archivo de figuras (B1F), memoria archivo de lugares (B1L), prácticas que fijan memorias (B2), ritos de comunión (C3CO), ritos de Brit Milá (C3BR)
Memoria archivo (B1)	Figuras y hechos padres/madres (A1PM), figuras y hechos hijos (A1H), recuerdos de la infancia hijos (A2H), recuerdos de la infancia padres (A2P), ritos de casamiento (C3C)
Ritos (C3)	Figuras y hechos padre/madre (A1PM), figuras y hechos de los hijos (A1H), transgeneracional padres (A4P), transgeneracional hijos (A4H), memoria archivo de eventos (B1E), memoria archivo de figuras (B1F), memoria archivo de lugares (B1L), prácticas que fijan memoria (B2)

Los residuos ajustados, los valores Z , ángulos y longitudes de los vectores se hallan mediante el programa libre HOISAN (v. 1.6.3.3) [www.menpas.com] (Hernández-Mendo et al., 2012), que lo calcula a partir de datos secuenciales de multievento (datos tipo II), siguiendo la terminología de Bakeman (1978).

La interpretación de los vectores se realiza en función de los signos positivos o negativos de los valores Z_{sum} prospectivos y retrospectivos obtenidos, tal como se indica en la Tabla 3.

Tabla 3. Interpretación del mapa de vectores

Cuadrante	Zsum prospectivo	Zsum retrospectivo	Significados
I	+	+	La conducta focal y la condicionada se activan mutuamente
II	-	+	La conducta focal inhibe a la condicionada y esta activa a la focal
III	-	-	La conducta focal y la condicionada se inhiben mutuamente
IV	+	-	La conducta focal activa a la condicionada y esta inhibe a la focal

Fuente: Castañer et al. (2016).

Análisis de coordenadas polares

Para la conducta focal “figuras y hechos que son puntos de referencia antepasados”, el mapa de coordenadas polares muestra a B2 en el cuadrante III lo que indica que las “figuras y hechos que son puntos de referencia de los antepasados” y las “prácticas que fijan memorias” se inhiben mutuamente.

C3C en el cuadrante III indica que las “figuras y hechos que son puntos de referencia antepasados” y los “ritos de casamiento” se inhiben mutuamente. Por último, B1E en el cuadrante IV señala que las “figuras y hechos que son puntos de referencia antepasados” activan la “memoria archivo de eventos” y esta inhibe a las “figuras y hechos que son puntos de referencia de los antepasados” (Figura 5).

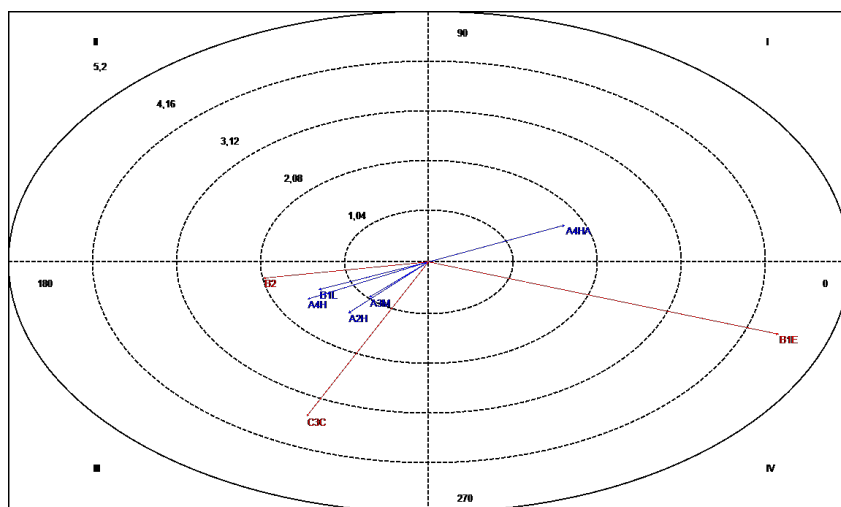


Figura 5. Figuras y hechos que son puntos de referencia de antepasados.

Tabla 4. Parámetros de AIAN

Categoría	Cuadrante	Zsum Prospectivo	Zsum Retrospectivo	Ratio	Longitud	Significación	Ángulo
A_A2H	III	-1	-1,07	-0,73	1,46		226,76
A_A3M	III	-0,7	-0,74	-0,71	1,04		225
A_A4HA	I	1,7	0,77	0,41	1,87		24,2
A_A4H	III	-1,51	-0,78	-0,46	1,7		207,26
B_B1EIV	IV	-1,51	-0,33	4,61	**	340,86	
B_B1LIII	III	-0,58	-0,39	1,49		202,78	
B_B2	III	-0,34	-0,17	2,09	*	189,5	
C_C3C	III	-1,52	-3,23	-0,91	3,57	**	244,84

La siguiente figura (Figura 6) muestra la conducta focal “memoria archivo lugar” que inhibe a las “figuras y hechos de los hijos” y esta activa a la “memoria archivo de lugares” (A1H en cuadrante II). La “memoria archivo de lugares” y los “recuerdos de la infancia hijos” se inhiben

mutuamente (A2H en cuadrante III). La “memoria archivo de lugares” activa los “ritos de casamiento” y esta inhibe a la “memoria archivo de lugares (C3C en cuadrante IV).

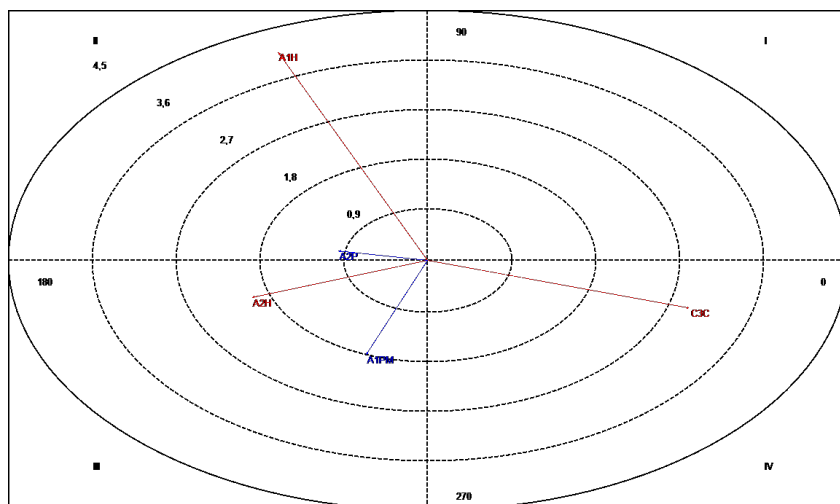


Figura 6. Memoria archivo de lugares.

Tabla 5. Parámetros de BIL

Categoría	Cuadrante	Zsum Prospectivo	Zsum Retrospectivo	Ratio	Longitud	Significación	Ángulo
A_A1PM	III	-0,66	-1,7	-0,93	1,82		248,62
A_A1H	II	-1,61	3,76	0,92	4,09	**	113,18
A_A2H	III	-1,89	-0,67	-0,34	2	*	199,57
A_A2P	II	-0,96	0,17	0,17	0,98		170,18
C_C3C	IV	2,82	-0,86	-0,29	2,95	**	343,01

En la Figura 7 “recuerdos de la infancia hijos” inhibe a los “ritos de comunión”, y esta activa a los “recuerdos de la infancia de los hijos” (C3CO en cuadrante II), se comporta de la misma manera con la “memoria archivo de figuras” (B1L en cuadrante II).

Asimismo, la relación existente entre las conductas focales “recuerdos de la infancia de los hijos” con la “memoria archivo de lugares” y con la “memoria archivo de eventos” se inhiben mutuamente como lo evidencian el mapa conductual en el cuadrante III.

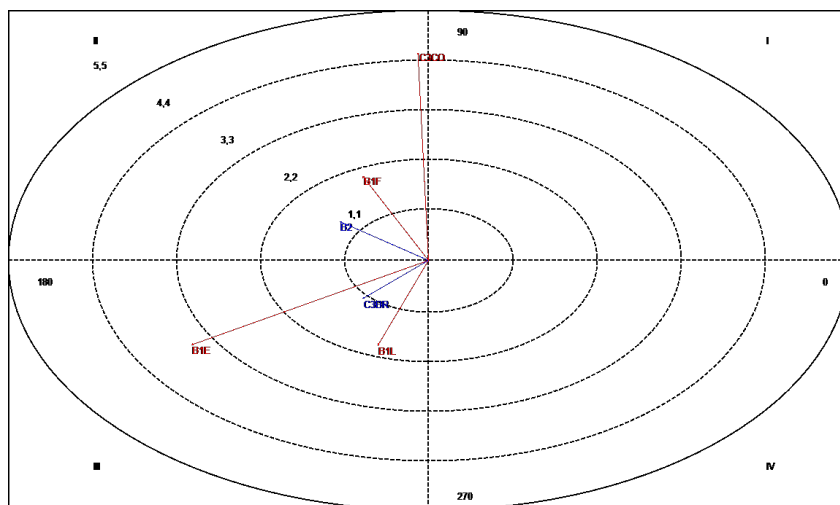


Figura 7. Recuerdos de la infancia de los hijos.

Tabla 6. Parámetros de A2H

Categoría	Cuadrante	Zsum Prospectivo	Zsum Retrospectivo	Ratio	Longitud	Significación	Ángulo
B_B1E	III	-3,12	-1,87	-0,51	3,64	**	210,89
B_B1F	II	0,87	1,87	0,91	2,06	*	114,98
B_B1L	III	-0,67	-1,89	-0,94	2	*	250,43
B_B2	II	-1,17	0,86	0,59	1,45		143,79
C_C3CO	II	-0,14	4,6	1	4,6	**	91,77
C_C3BR	III	-0,87	-0,85	0,7	1,22		224,42

Sobre la categoría de los ritos analizados (Figura 8), aquellos relacionados con el bautismo activan la “memoria archivo de eventos” y esta inhibe a los “ritos de bautismo”. En cambio, los “ritos de Brit Milá” inhiben a la “memoria archivo de lugares”, a las “figuras y hechos de los hijos”, y a su vez estas últimas activan a los “ritos de Brit Milá”.

Se han representado los vectores resultantes considerando como conducta focal a los “ritos de casamiento” y “figuras y hechos de los hijos” que están en el primer cuadrante, esto nos ayuda a interpretar la relación entre ellas, que se activan mutuamente.

“Ritos de casamiento” inhibe a la “memoria archivo de lugares”, y esta activa los “ritos de casamiento”, que se comporta de la misma manera en relación a “prácticas que fijan memorias” (B1L y B2 en cuadrante II).

Los “ritos de casamiento” y el “transgeneracional padres” se inhiben mutuamente (cuadrante III). Por último, el cuadrante IV señala que “ritos de casamiento” activa las “figuras y hechos de padre/madre” y esta inhibe a los “ritos de casamiento”.

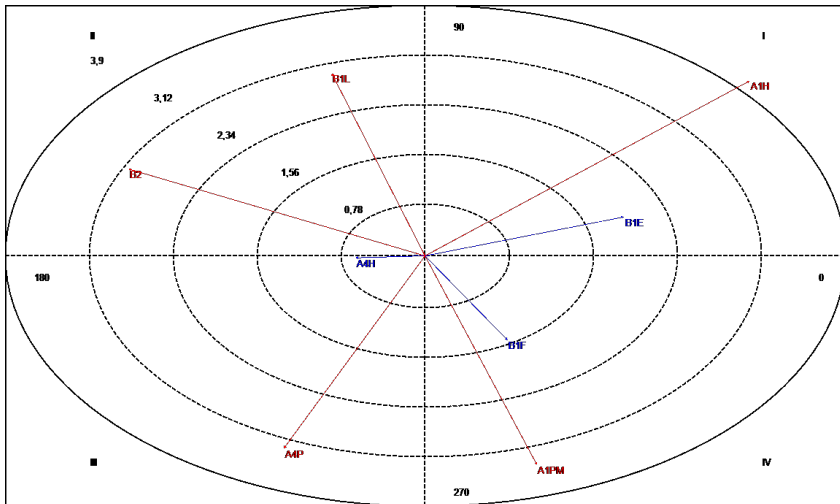


Figura 8. Ritos de casamiento.

Tabla 8. Parámetros de A4HA

Categoría	Cuadrante	Zsum Prospectivo	Zsum Retrospectivo	Ratio	Longitud	Significación	Ángulo
A_A2H	III	-2,3	-2,35	-0,71	3,29	**	225,58
A_A1PM	III	-1	0	0	1		180,08
A_A1H	IV	1,4	-1,14	-0,63	1,8		320,74
B_B1E	II	-0,28	1,09	0,97	1,12		104,33
B_B1F	III	-0,46	-0,46	-0,71	0,65		225
B_B1L	III	-1,49	-0,74	-0,45	1,66		206,45
B_B2	IV	2,02	-0,64	-0,3	2,11	*	342,42
C_C3CO	IV	1,15	-1,13	-0,7	1,62		315,39
C_C3BR	III	-0,46	-0,46	-0,71	0,65		225

Conclusiones

A modo de cierre, destacamos que el análisis de coordenadas polares permite pensar las relaciones entre las categorías emergentes de las imágenes organizadas en el instrumento de observación a través de categorías. Los recuerdos relacionados con las fotos con los antepasados pueden fijar en la memoria de los entrevistados momentos, lugares, prácticas y sobre todo eventos de la cronología familiar. Estos acontecimientos registrados visualmente permiten que el relato de ese recuerdo sea repetido generacionalmente, es decir, muestra la historia que encierra la foto.

Las fotografías de los álbumes vistos durante las entrevistas expresan las relaciones sociales entre las personas de la familia y el grupo, reflejan los períodos de la vida de las familias entrevistadas y los cambios y continuidades de la tradición religiosa en la vida familiar y, al mismo tiempo, de la vida de la comunidad a la que pertenecen. Se muestran lugares de memoria de la historia del grupo religioso, donde el significado simbólico genera identificación y cohesión social dentro de la comunidad. Lo mismo ocurre en términos familiares con la relación nietos/as-abuelos/as.

Finalmente, la utilización de métodos mixtos con el uso de fotografías permitió obtener resultados relevantes a partir de datos cualitativos, siguiendo con una segunda fase cuantitativa —a través de un software—

para integrar ambos elementos en el análisis y así, mejorar la comprensión de los resultados en función de las preguntas de investigación. En este capítulo buscamos detallar las decisiones metodológicas de la recolección y análisis con la finalidad de que pueda ser aplicado en otros trabajos empíricos que se interesen por las metodologías visuales.

Agradecimientos

Agradezco la colaboración y guía en el análisis de coordenadas polares de la Dra. María Teresa Anguera de la Facultad de Psicología, Instituto de Neurociencias, Universidad de Barcelona (UB), cuyo aporte fue fundamental para este texto.

Referencias

- Alvarado-Alvarez, C. Armadans, I., Parada, M.J., Anguera, M.T (2021). Unraveling the Role of Shared Vision and Trust in Constructive Conflict Management of Family Firms. An Empirical Study From a Mixed Methods Approach. *Front. Psychol.* <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.629730>
- Ameigeiras, A. (2019). La fotografía en la investigación cualitativa: entre la sociología y la antropología visual. Vasilachis de Gialdino, I (Coord.). Estrategias de investigación cualitativa. Volumen II. (pp. 241-285). Gedisa.
- Anguera, M. T. (1997). From prospective patterns in behavior to joint analysis with a retrospective perspective. In *Colloque sur invitation Méthodologie d'analyse des interactions sociales*. Université de la Sorbonne.
- Anguera, M.T., Blanco-Villaseñor, A., y Losada, J.L. (2001). Diseños Observacionales, cuestión clave en el proceso de la metodología observacional. *Metodología de las Ciencias del Comportamiento*, 3(2), 135-161.
- Anguera, M.T., Portell, M., Chacón-Moscoso, S., y Sanduvete-Chaves, S. (2018). Indirect observation in everyday contexts: Concepts and methodological guidelines within a mixed methods framework. *Frontiers in Psychology*, 9(13). doi: 10.3389/fpsyg.2018.00013
- Arias-Pujol, E., y Anguera, M.T. (2020). A Mixed Methods Framework for Psychoanalytic Group Therapy: From Qualitative Records to a Quantitative Approach Using T-Pattern, Lag Sequential and Polar Coordinate Analyses. *Frontiers in Psychology*, 11:1922. doi: 10.3389/fpsyg.2020.01922
- Armijo Cabrera, M. (2021). Investigar las experiencias infantiles con post-etnografía escolar visual: dilemas epistemológicos. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 11(1), e085. <https://doi.org/10.24215/18537863e085>
- Assman, A. (2002). *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Il Mulino.
- Bakeman, R. (1978). Untangling streams of behavior: sequential analysis of observational data. In G.P. Sackett (Ed.), *Observing Behavior, Vol. 2 Data Collection and Analysis Methods* (pp. 63-78). University Park Press.
- Bakeman, R., y Quera, V. (2011). *Sequential Analysis and Observational Methods for the Behavioral Sciences*. Cambridge University Press.
- Banks, M. (2001). *Visual Methods in Social Research*. Sage.
- Banks, M. (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Morata.
- Belza, H., Herran, E., y Anguera, M.T. (2019). Early childhood, breakfast and related tools: Analysis of adults' function as mediators. *European Journal of Psychology of Education*. DOI: 10.1007/s10212-019-00438-4.

- Bourdieu, P. (1971). *La fotografia: usi e funzioni sociali di un'arte media*. Guaraldi.
- Bourdieu, P. (2003). *La fotografia, un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografia*. Gustavo Gili Editor.
- Carvalho, C. (2005). *Coisas de Família: Análise Antropológica de Processos de Transmissão Familiar* (tesis doctoral inédita). Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Castañer, M.; Barreira, D.; Camerino, O.; Anguera, M.T.; Canton, A.; Híleno, R. (2016) Goal Scoring in Soccer: A Polar Coordinate Analysis of Motor Skills Used by Lionel Messi. *Front. Psychol.* 7, 806. doi: 10.3389/fpsyg.2016.00806
- Chalfen, R. (1997). *Sorrída prego!* Franco Angeli.
- Collier, J. y Collier, M. (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. University of New Mexico Press.
- Creswell, J. W., y Plano Clark, V. L. (2017). *Designing and conducting Mixed Methods Research*. Sage.
- Dam, S.C. (2021). Breaking the frame: evolving practices of first-generation photo-elicitation researchers, *Visual Studies*. DOI: 10.1080/1472586X.2021.1907780
- Del Giacco, L., Anguera, M. T., and Salcuni, S. (2020). The action of verbal and non-verbal communication in the therapeutic alliance construction: a mixed methods approach to assess the initial interactions with depressed patients. *Front. Psychol.* 11, p. 234. doi: 10.3389/fpsyg.2020.00234
- Gariglio, L. (2010). I visual studies e gli usi della fotografia nelle ricerche etnografiche e sociologiche. *Rassegna italiana di sociologia*, 117-136.
- Gottman, J.M. and Notarius, C.I. (2002), Marital Research in the 20th Century and a Research Agenda for the 21st Century. *Family Process*, 41, 159-197. <https://doi.org/10.1111/j.1545-5300.2002.41203.x>
- Halbwachs, M. (1968). *La memoria collettiva*. Edizioni Unicopli.
- Halbwachs, M. (1925). *Los marcos de la memoria*. Anthropos.
- Halbwachs, M. (1941). *Memorie di Terrasanta*. Arsenele.
- Harper, D. (1988). Visual sociology: expanding sociological vision. *The American Sociologist*, 19(1), 54-70.
- Harper, D. (2002). Talking about pictures: a case for photo elicitation. *Visual Studies*, 17(1), 13-26.
- Hervieu Leger, D. (1996). *Religione e memoria*. Il Mulino.
- Hernández-Mendo, A., López-López, J. A., Castellano, J., Morales-Sánchez, V., and Pastrana, J. L. (2012). HOISAN 1.2: programa informático para uso en metodología observacional. *Cuadernos de Psicología del Deporte*, 12, 55-78. doi: 10.4321/s1578-84232012000100006
- Hirsch, M. (2008). The generation of postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- Jedlowski, P. (2002). *Memoria, esperienza e modernità*. Franco Angeli.

- Johnson, R.B., Onwuegbuzie, A.J., y Turner, L.A. (2007). Toward a definition of mixed methods research. *Journal of Mixed Methods Research*, 1(2), 112-133 <https://doi.org/10.1177/1558689806298224>
- Lee, W.-Y., Nakamura, S.-I., Chung, M.J., Chun, Y.J., Fu, M., Liang, S.C., y Liu, C. L. (2013). Asian couples in negotiation: A mixed-method observational study of cultural variations across five Asian regions. *Family Process*, 52, 499-518.
- Long, T.; Hadden, J. Religious Conversion and the Concept of Socialization: Integrating the Brainwashing and Drift Models. *Journal for the Scientific Study of Religion*, 22(1), 1983, p. 1-14.
- Losacco, G., y Faccioli, P. (2010). *Nuovo manuale di sociologia visuale*. Franco Angeli editore.
- Mendizábal, N. (2019). El otro río: las investigaciones en ciencias sociales realizadas con métodos mixtos. Vasilachis de Gialdino, I (Coord.) *Estrategias de investigación cualitativa*. Volumen II. (pp. 241-285). Gedisa.
- Meo, A y Dabenigno, V. (2011). Imágenes que revelan sentidos: ventajas y desventajas de la entrevista de foto-elucidación en un estudio sobre jóvenes y escuela media en la Ciudad de Buenos Aires. *Empiria* 22, 13-42.
- Moreira Leites, M. (2000). *Retratos de Familia*. FAPESP.
- Muxel, A. (2002). *Individu et mémoire familiale*. Nathan.
- Nora, P. (1984). *Les lieux de mémoire*. Gallimard.
- Pace, E. (2008). *Raccontare Dio*. Il Mulino.
- Perec, G. (1989). *Specie di Spazi*. Bollati Boringhieri.
- Perez, I., y Torricella, A. (2005). Memoria de género y biografía familiar. *Revista Argentina de Sociología*, 3(4), 99-116.
- Pink, S. (2001). *Doing Visual Ethnography: Images, Media And Representation In Research*. Sage.
- Pollak, M. (1989). Memoria, Esquecimiento, Silencio. *Estudios Históricos*, Rio de Janeiro, 2(3), p. 3-15, 1989.
- Ricoeur, P. (2004). *Ricordare, dimenticare, perdonare. Ricordare, dimenticare, perdonare. Lenigma del passato*. Il Mulino.
- Rose, G. (2010). *Doing Family Photography. The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment*. Ashgate.
- Saraceno, C. y Naldini, M. (2007). *Sociologia della famiglia*. Il Mulino.
- Trinquell, A. (2012). *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. CdF Ediciones.
- Zaros, A. (2016). Retratos de una comunidad religiosa: sobre la memoria y las fotos familiares de la comunidad armenia en Padua. *Revista Cultura y Religión*, 10, 88-106.
- Zaros, A. (2018). Los herederos de los abuelos: sobre la socialización religiosa en familias de diferentes credos en Buenos Aires. *Debates do NER*, 33, 235-262. doi: <https://doi.org/10.22456/1982-8136.79923>

- Zaros, A. (2019). Familia y religión en Buenos Aires: el análisis reticular en una investigación cualitativa con foto elicitación. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales (Relmecs)*, 9(2), e060.
- Zerubavel, E. (2005). *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*. Il Mulino.
- Zussman, R. (2006). Picturing The Self: My Mother's Family Photo Albums. *Contexts*, 5 (4), 28-34.

Vencedores por la mirada. Lineamientos iconofágicos para el estudio de los discursos de victoria-sudamericanos del siglo XXI

Javiera Palacios Rozas

Para un hombre de Estado, actuar y comunicar constituyen las dos caras de una misma realidad.

ALAIN MINC

Resumen: los discursos de victoria de los presidentes electos son espacios comunicativos multisignificativos que están compuestos por un variado contenido material y simbólico, bastante afectivo. Estas enunciaciones contienen, además de mensajes políticos explícitos, un alto número de imaginarios que remiten a su contexto local, pero también responden a patrones ideológicos específicos, los cuales pueden ser de tendencia política de izquierda o derecha. Uno de los vehículos más relevantes de este tipo de enunciaciones es la imagen, la cual funciona en múltiples niveles y se reafirma como una parte fundamental para la significancia de los discursos. Esto es porque lo visual tiende a cimentar simbólicamente las promesas propuestas para el país, realza la figura del político electo, pero también reafirma lógicas macro-ideológicas.

Para analizar los discursos de victoria se ha propuesto una observación desde la comunicación visual y la antropofagia, con el fin de exponer cómo los recursos semióticos son expuestos y engullidos por la audiencia, generando como resultado terceros elementos comunicativos que parecen nuevos simbolismos ideológicos. Muchas veces, presentados con fines persuasivos. Por tanto, desde una mirada *fágica* se presentarán lineamientos teóricos-metodológicos de estudio que buscarán analizar los discursos desde los factores ópticos, sensoriales y perceptivos, explicitando la relación comunicativa, valorativa y de sentido entre

candidato-audiencia de acuerdo a cinco niveles de construcción visual, específicamente en el contexto sudamericano del último siglo.

Palabras clave: discursos, política, visualidad, antropofagia, comunicación.

Introducción

Si observamos el escenario posterior a las elecciones presidenciales democráticas, especialmente en el caso sudamericano, la escena del discurso de victoria se piensa como el acto final simple y lineal, donde hay un candidato elegido por la población y el proceso eleccionario y propagandístico ha terminado. Pero no. Se postula, en cambio, que este momento enunciativo es el inicio de una fase de suma relevancia en el ejercicio político-democrático, el cual está conectado con la hermenéutica y el sentir. Por esta razón las post-elecciones son el inicio de un proceso cíclico, pero sobre todo, rizomático.

Lo anterior pone énfasis en que estos actos no pueden ser considerados de forma lineal ni desde una perspectiva jerárquica-verticial, sino que, por su contenido rizomático, deben ser trabajados desde un espacio *fágico* a nivel comunicacional. Esto implica el desarrollo de una mirada horizontal, simultánea y compleja para observar la forma en que, mediante los discursos de victoria, tanto el candidato electo como sus votantes, devoran y son devorados (Baitello, 2008). Pero, al mismo tiempo, en un acto de praxis conjunta, crean nuevos elementos materiales, inmateriales y contextuales que favorecen una devoración simbólica ilimitada (Browne, 2013).

En este ensayo, además de exponer los principios básicos relacionados al acto comunicativo del triunfo de los candidatos electos sudamericanos, se presentará la referencia al concepto de lo *fágico*, la relevancia de los mensajes visuales, y cómo estos son un ente clave para una reflexión de los discursos post-eleccionarios. Se propone una pequeña propuesta metodológica de visualización y aplicación al objeto de estudio de esta investigación.

De las lógicas *fágicas* post-eleccionarias a los discursos de victoria

Antes de abordar de forma técnica lo referente a las enunciaciones triunfales de los presidentes electos, se debe indicar a qué nos remitimos con el concepto de *fágico*. Este término indica la acción de comer, la deglución de sustancias ingeridas, pero también aborda una forma de identificación de las conductas alimentarias de los seres vivos. Y es que, a pesar que este

concepto está ligado a la rama biológica, está directamente relacionado a los procesos del comportamiento humano, interpretaciones y afecciones. En efecto, la base del comer es el principio de la vida, es parte del ciclo vital de la subsistencia, la piedra angular de las acciones y del ser, pero siempre localizado en la materialidad del cuerpo (Baitello, 2008).

Por tanto, el acto de devorar es un proceso múltiple, pues puede ser el inicio, el desarrollo o el término del elemento ingerido y, también, la transformación de las sustancias o, en este caso de estudio, de los discursos visuales. Es por ello que, de aquí en más, entenderemos a los procesos de *fagia* como un rizoma, el cual puede ser conectado en múltiples direcciones y combinaciones (Deleuze y Guattari, 2005).

Entendiendo la perspectiva *fágica* en la etapa política posterior a los comicios, este ensayo propone una escena clave relacionada a los discursos de victoria, que se vincula con aquel momento en el que el candidato electo está sobre la tarima, dirigiéndose a la masa de votantes (Figura 1), enunciando su ratificación y aceptación de su victoria. El triunfo está consumado, pero no es el fin del proceso, ya que esa enunciación del ganador será el primer acto de gobernanza. Esta escena empieza y termina en el cuerpo, tanto del candidato electo como de sus votantes, situado como el principal medio de las acciones (Viveiros de Castro, 2013), enunciaciones y recepciones. En él, se contienen cualidades portadoras de memoria e historicidad (Baitello, 2008) que remiten a eslabones semióticos de toda naturaleza (Deleuze y Guattari, 2005), entendiendo que el subsuelo social, cultural y político está lleno de signos (Tapia, 2008) al servicio del *decir* y especialmente del *ver*. De esta forma es que se construye un punto central de la actividad depredatoria (Castro, 2018), vista en los niveles centrales del comunicar por la mirada, ejercer poder y sentir.



Figura 1. Eitan Abramovich (AFP), *Mario Abdo Benítez celebra su triunfo la noche del domingo*, fotografía digital a color, 23 de abril de 2018.

Hemos expuesto la escena clave en esta investigación, no obstante, este primer acto post-eleccionario no figura en solitario, sino que está envuelto en una actividad mayor, en una celebración triunfal que, aunque no ocurre bajo un orden establecido, cumple con una programación implícita en su desarrollo, sea para la celebración de candidatos —o ya presidentes— de izquierda o derecha. Estos actos públicos son multitudinarios y cuentan con bastantes patrones comunes en la ejecución, especialmente si se habla del contexto sudamericano. Rostros conocidos por la población dan la bienvenida a los adherentes; colores, confetis y banderas son repartidas por el lugar; el jingle de campaña suena de fondo; compañeros, rostros y emblemas políticos agradecen el triunfo; la presencia de la familia del candidato sube a la tarima; se realizan shows artísticos de toda índole; la entonación del himno nacional; y, desde luego, el emotivo discurso de victoria.

Estas actividades no están dadas al azar, pero tampoco se realizan como una simple tradición de celebración democrática, sino que se ejercen como un tipo de contrato afectivo entre los políticos y sus seguidores, para así, generar lazos de pertenencia por medio de sentimien-

tos y experiencias compartidas previas o bien, invocando los “universos discursivos” multisignificativos de la audiencia (Abril, 2010). En dicho caso, el discurso final del personaje electo será el hito clave para reforzar tales sentimientos (Pérez-Díaz, 1997). De esta forma, se comienzan a forjar niveles de mediación tanto en el programa en general como en el discurso triunfal en particular, al punto de llegar a un tipo de “mediatización” que funciona como un gran acto que “tiene un efecto sobre las prácticas sociales, los significados y la organización de estos” (Pardo, 2009, p. 54). Lo anterior, en palabras de Paulo Freire, constituye para el candidato electo “el momento de decir su serie de engaños y promesas, encontrando ahí, casi siempre, un terreno fecundo” (1977, p. 131). La política, por tanto, se transforma en una propaganda constante (Pardo, 2009), produciendo prácticas altamente significativas a nivel material, mental y corporal.

Reconociendo el factor mediador de los discursos y la incidencia real que tiene en la población, este capítulo abordará la perspectiva visual de los discursos de victoria. Para esto, se sostiene que la enunciación del ganador no es solo una imagen que se agota en lo visible, sino que alberga una alta dotación de lo invisible, transitando de forma multisensorial y multisoprote como una forma de escritura contenida en “lo visual, auditivo, táctil o performativo” (Baitello, 2008, p. 18), ligadas al cuerpo y al sentir. Esto se debe a que el contenido del discurso está cargado de significados vinculados a imaginarios sociales, ideologías y, especialmente, por experiencias comunes expresadas en el contexto particular y general, movilizadas mayoritariamente desde lo visual.

Por tanto, la complejidad de los discursos de victoria recae, también, en el hecho que, desde su formación, enunciación y posterior interpretación, son altamente visuales y significativos, tanto para los receptores como para los enunciadores, entendiendo, según la lógica eleccionaria, que fueron escogidos y vencedores por la mirada. Silvia Rivera Cusicanqui (2010) realza ese rol de lo visual a la hora de recepcionar e interpretar, pues es la mirada la que permite captar los sentidos bloqueados y abrir caminos de significación. Esto último ha sido vital para el desarrollo político del siglo XXI, en el que se puede observar un regente dominio de las imágenes, ya que dan forma a una sociedad hiperconectada que ya no solo necesita alimentarse de palabras, sino que, a su vez, necesita

nutrirse de lo visual y lo simbólico, transformándose hoy en la piel de las relaciones sociales y sus estructuras.

En este punto, la finalidad de la imagen se fundamenta en el propósito consciente e inconsciente de perpetuar operativos de orden de poder político, específicamente ideológico (Leppert, 1993), por medio de una condensación visual de la interacción social. Y es que, si miramos los periodos propagandísticos y finales de las campañas latinoamericanas del último siglo, se puede observar la sobre utilización de lo visual, pues en una época de poca credibilidad de las palabras, las imágenes presentan elementos capaces de incidir sobre qué creer y hacia dónde dirigir el interés (Landi, 1991).

De esta forma, las palabras quedan subyugadas al alcance del ojo. También se puede aseverar que los grupos políticos, especialmente en los actos de triunfo eleccionario, se sustentan y expresan por medio de regímenes de visión, administrando selectivamente y de forma consciente qué es lo que se quiere mostrar, qué ocultar, qué —y a quién— apuntar y, desde esta misma forma, controlar hacia dónde debe mirar la audiencia (Abril, 2010).

Cabe destacar que estas imágenes político-comunicativas no están creadas en un vacío material, sino que son empleadas en una dimensión abismal iconofágica, donde “detrás de una imagen siempre habrá otra imagen que también hará referencia a otras imágenes” (Baitello, 2000, p. 2). Es decir, la iconofagia nos remite constantemente a signos e imágenes anteriores presentes en nuestro archivo personal y colectivo, a las que les asignamos un sentido (Baitello, 2008) y que, a su vez, genera un vínculo con quien interpreta (Bulo, 2019). Estas referencias, mayoritariamente simbólicas, van mucho más allá de las palabras y los textos discursivos, incluyendo en su formación componentes prácticos como imágenes fijas o en movimiento, sonidos, acciones en vivo o códigos digitales (Hase-man en Contreras, 2013), siendo estos sistemas de signos productos y procesos multisaporte que intervienen directamente en la construcción de la realidad (Eco, 2008).

Sabemos que las imágenes multisaporte que son creadas bajo alguna finalidad —en este caso, de validación eleccionaria— no son mensajes dados de “buena fe”, sino que están en un constante ejercicio de mediación y persuasión (Przeworski, 2019) en la búsqueda *fágica* de deglutir al otro, situando a las personas en un abismo de imágenes, cuyo proceso,

tal como se mencionó previamente, interacciona con la memoria. Sin embargo, es en el desgaste y capacidad de relacionar “donde se produce la inversión del proceso devorador: de devoradores indiscriminados de imágenes, pasamos a ser devorados indiscriminadamente por ellas” (Baitello, 2000, p. 4). En palabras de Eduardo Viveiros de Castro, todo comunica y nos remite a sensaciones, pero esto “no quiere decir que seamos capaces de entender todo lo que nos es dicho” (2013, p. 62). Es allí donde está el espacio de la manipulación política, marco en que se convence con la mirada y se engaña con las palabras (Eco, 2008), pero a su vez, se configura y transforma la realidad (Przeworski, 2019) por medio de los mensajes.

Los mensajes visuales

La necesidad de dar informaciones por medio de la mirada se constituye como una necesidad en este ejercicio político, pues, según su contenido *fágico*, necesita ser una especie de “cebo” para fidelizar al público y, a su vez, satisfacer a la audiencia en el control de los políticos. En otras palabras, los contenidos deben tener significaciones de validación y sentido capaces de levantar imaginarios, perspectivas ideológicas, y aspectos afectivos y atractivos que movilicen y activen la mente de quien recibe el discurso —y su respuesta— a la hora de interpretar las imágenes —visuales, auditivas, mentales, conceptuales— (Baitello, 2000). En este nivel, es de suma relevancia la estetización de los mensajes visuales, la utilización de elementos dramáticos y —especialmente— la espectacularidad de ellos (Abril, 2010), los cuales deben ser amigables para ser expuestos por la televisión, *streaming* y redes sociales en todos sus formatos. Este escenario simbólico *online* y su énfasis en la mirada es más que una estrategia, es también la respuesta a una necesidad de la información del siglo XXI, con el fin de expandir los mensajes para llegar y ser significativos para la mayor cantidad de audiencia, por medio de una imagen recordable, familiar y accesible visualmente.

En Sudamérica, desde los inicios del siglo XX, se ha podido observar cómo han evolucionado las jornadas de victoria en materia visual. Como punto clave, se puede destacar que la última mitad de la década de los 80 estuvo marcada por una sobreutilización de lo estético, juegos

de luces y colores, para poder utilizar las ventajas de la transmisión por la televisión (Landi, 1991). En concreto, se buscaba presentar una suerte de espectáculo vistoso con matices propagandísticos. Esa dinámica fue manteniéndose en el tiempo, agregando poco a poco el matiz afectivo, tanto en las enunciaciones como también en el material sonoro, verbal y, especialmente, visual. Pero ya en el año 2000, las nuevas tecnologías y la forma de ver el mundo fueron evolucionando la forma de presentar esta enunciación de triunfo, adecuándose a nuevos formatos, lenguajes y formas propias de las redes sociales. Esto hizo mutar los contenidos a piezas con una alta carga gestual, emotiva e inmaterial de la acción política moderna. Este tránsito fue respondiendo a ciertas claves culturales de necesidades en la audiencia, replanteándose el mensaje político en términos de imágenes, lo cual buscaría una eficacia simbólica mucho más rápida que el discurso oral. En palabras iconofágicas, en este proceso es importante que la interpretación esté “al alcance del ojo”, con una fuerte significación del gesto político y lo netamente afectivo. Para lograr lo anterior, ya no se necesita utilizar únicamente estrategias dirigidas solo a la transmisión por televisión, sino que se debe responder también a la legibilidad instantánea de los mensajes, atravesando el espacio público y político de forma transversal, con discursos sensibles contextualmente y con un alto impacto cultural (Abril, 2010).

Para llegar a lo particular tanto como a lo masivo, es importante destacar que lo visual no se agota en lo visible, pues en esta dimensión se trata de contener la mayor parte de contenido invisible. Como se señalaba, la finalidad de los mensajes es que tengan sentido en el gesto político y el afectivo. Al respecto, Óscar Landi expone que, en una época de poca credibilidad de las palabras, los políticos, más que dar a conocer sus programas, buscan dar “señales de sinceridad, familiaridad cultural, honestidad” (1991, p. 30). Además de esto, prevalecen orientaciones ideológicas cubiertas con propósitos cortoplacistas e historias de vida lo más cercanas a su audiencia, expuestas desde géneros narrativos visuales diversos. Como exponen Francisco Cruces y Ángel Díaz de la Rada “la política de nuestros días adquiere una condición ‘parásita’ al impregnarse de espectáculo, religión, fiesta, humor popular, canto, competición deportiva, etc.” (1995, pp. 177-178), todo con la finalidad de llegar a la psiquis de la audiencia.

Lo subterráneo del mensaje

Esta condición de parasitismo político busca contener información con sentido —lo simbólico— que invite a la audiencia a invocar imágenes anteriores que permitan construir espacios de interacción y, a su vez, de comunión entre políticos-audiencia y viceversa, con la finalidad de responder a los intereses que un grupo busca satisfacer del otro.

Y es que “lo que no se ve” en las imágenes viene a constituir lo sustancial de los mensajes de victoria, pues, desde el momento en que se emiten, se da un espacio para volver a exponer promesas, eslóganes de campaña, imágenes de capital simbólico conocido y rostros de respaldo, lo que genera una especie de pre-gobierno simbólico que moviliza a la audiencia a observar lo que vendrá. Sin embargo, paralelamente, es en este espacio donde la misma población se siente parte del proceso, dándole un sentido de pertenencia, aunque siempre orientado a lo que el grupo enunciador decida. Esto desemboca en que el poder, dado por lo simbólico, se constituye en crear —e imponer— ciertas visiones de mundo y, a su vez, legitimar dichas visiones y perspectivas (Bourdieu, 1999). Aquí recae su importancia, pues en estas significaciones dadas y aceptadas por la masividad es donde los mensajes comienzan a incidir en el público, tanto en cómo se representa, percibe y se vive la realidad contextual. Todo este proceso será a partir de los sentimientos, creencias o actitudes que se podría generar en la audiencia representada, por medio de un universo de significaciones compartidas (Le Bart, 1998).

Aunque *a priori* se piensa que el contenido solo puede ser mediado por el grupo de poder, la audiencia también dirige los puntos de su interés para que estén dentro del mensaje político y las promesas enunciadas. Lo anterior, debido a que el candidato elegido debe adherir a imágenes pertenecientes a un determinado imaginario social que tengan los seguidores de masa y una supuesta proximidad con lo cotidiano-contextual, entendiendo esto como un terreno simbólico negociado. Para esto, los mensajes deben comenzar a construirse desde lo que “no se ve”, desde la raíz de la psiquis social, ya que de ellos surge el mando y control de los sentidos del uso social. Por tanto, los imaginarios son variadas construcciones mentales que están socialmente compartidas por un grupo de personas (Baeza, 2003), lo cual remite a un plano constitutivo de la sociedad por medio de lo simbólico. Desde esta perspectiva, los

imaginarios son esquemas que estructuran las experiencias y creencias sociales (Riffo-Pavón y Sancho-Larrañaga, 2021).

En el último siglo en Sudamérica, a pesar de existir varios partidos políticos, sigue siendo notoria la división entre las izquierdas y derechas. En este contexto, cada país ha utilizado históricamente sus propios imaginarios y simbolismos ideológicos referentes a perfiles conservadores o progresistas, los que algunas veces vienen a repetir patrones de exposición visual, pero también, diferencias en su contexto particular. Norberto Bobbio (1981) sostiene que las ideologías son sistemas de creencias políticas, donde un conjunto de postulados políticos tiene la función principal de guiar los comportamientos políticos colectivos. Y, aunque existen diferencias en los diferentes lineamientos, también hay similitudes de pensamiento, expuestas en valores comunes o consensos, en lo que hoy conocemos como ideología política. Cabe destacar que ninguna ideología es positiva o negativa; se trata, más bien, de una perspectiva construida bajo un determinado sistema de creencias que ofrece a la sociedad una óptica para ver el mundo y, con ello, formas de resolver necesidades y promesas que se pueden cumplir.

Las ideologías atañen a todas las sociedades, pero estas no se quedan en el punto romántico de solo exhibir sus puntos a sus ciudadanos, sino que buscan ganar adherentes y representar al grupo dominante que supere a su contrario. En este marco, una de las formas más comunes de expandir sus creencias es a través de la propaganda, donde se presentan sus lineamientos, promesas y el lado positivo/esperanzador de sus ideas. Esto sucede también en el acto de los discursos de victoria, donde se cimentan las creencias ideológicas, las cuales están intencionadas y dirigidas hacia donde el grupo político y su ideología desee. Para esto, el discurso ideológico visual considera los puntos desarrollados previamente, tomando como centro la imagen simbólica con alta carga de imaginarios para poder articular su contenido. De tal forma, rostros políticos evaluados positivamente en encuestas, o la presencia de figuras públicas aceptadas por la mayoría de la sociedad, son clave. Es por esta razón que es de suma relevancia para la estrategia discursiva tener un lazo afectivo por medio de imaginarios que lleven esos rostros consigo.

Estas significaciones de las imágenes alimentan el mundo interior y la psiquis de los receptores. Son alimentos que componen y descomponen el cuerpo de forma individual (Alfama, Bona y Callén, 2005), pero

que también, interpretan el cuerpo de forma colectiva, definiendo así el modo en que las sociedades se representan a sí mismas, aunque con fines netamente mediados por los grupos políticos a través de la persuasión visual.

En el caso de los discursos de victoria, tanto el candidato electo como la audiencia se persuaden mutuamente. En esta dinámica, no se habla de manipulación en ningún momento, pues ambos, en su interpretación e interacción, buscan creer en el otro para poder satisfacer sus necesidades —por un lado, de poder y, por otro, de bienestar—. Por ello, en este juego de “gato y ratón” ambos grupos buscan convencerse, uno por medio de la enunciación y el otro por medio de la adherencia y respuesta. En lo referido al discurso visual se puede observar que el grupo político busca exponer imágenes con significados en todos los niveles referidos de la mirada. Estas representaciones deberán operar directamente con elementos emocionales que, a su vez, estén en un completo balance con ideas racionales (Renkema, 2009). Estos elementos, en su conjunto, pueden ser presentados con cierta inocencia en el contenido explícito, con la consigna que no tienen “nada que esconder”, pero en su exposición contienen un abismo iconofágico que remite a otros cientos de imágenes, imaginarios y significancias.

En el último siglo, esta operación emocional-racional de la persuasión ha sido utilizada especialmente por su alcance a través de redes sociales. Esto se debe a que el contenido del sentir se vuelve cada vez más una práctica recurrente en la política, pues se ha “convertido en la principal fuente de creación de valor” (Alfama, Bona y Callén, 2005, p. 2). Este hecho es de suma importancia para las herramientas estratégicas de la persuasión, debido a que el cuerpo está inserto en lo político y, en ese ejercicio de poder, se ejercen presiones que “lo cerca[n], lo marca[n], lo somete[n], lo fuerza[n] a trabajos y exige[n] de él unos signos específicos y determinados” (Browne, 2013, p. 94). Esto ocurre especialmente en lo visual, entendiendo que en la época que vivimos, nuestros ojos se han convertido en cazadores indiscriminados de los incentivos visuales circulantes en todas las vías y direcciones (Baitello, 2000), principalmente las ligadas al sentir. Con ello, el contenido afectivo busca traducir el entorno social por medio de estrategias emocionales y, así, fidelizar mensajes multimodales y cimentar el control de sentido. Como resultado de este

proceso, las características principales de afectividad y cuerpo se constituyen como el centro de la mediación política.

Cinco niveles de construcción visual política

Para poner en valor los conceptos en los mensajes visuales y políticos durante las enunciaciones de victoria, se debe pasar a una nueva dimensión, la cual responda a un orden y espacialidad de los discursos, con el fin de conocerlos y cartografiarlos. De esta forma, se desarrollará una metodología en niveles que buscan exponer cómo se relacionan los mensajes visuales, los contextos que habitan, su utilización iconográfica en la relación comunicativa, y su sentido entre candidatos y audiencias. Cabe destacar que este modelo no trata de ignorar las especificidades técnicas de los mensajes visuales, sino que intenta poner de relieve el valor de las situaciones como entes de significación para, posteriormente, ver detalles semióticos a nivel micro.

Para explicar esta perspectiva, se debe destacar previamente la tríada de la experiencia visual en el ser humano, la cual expone puntos interrelacionados que permitirán el análisis de los escenarios y, a su vez, delimitar conceptos para la observación. Esta tríada está compuesta por la mirada, lo sensorial y lo perceptivo.

Aunque parezca obvio hablar de la mirada cuando hablamos de visualidad, se debe considerar que para que exista lo visual, debe existir alguien que mire desde un tiempo y un sitio culturalmente determinado (Abril, 2012). Y es que la observación se genera desde la superficie a lo profundo, es decir, desde lo que se presenta de forma evidente bajo nuestra experiencia y lo que se debe interpretar de forma implícita, dotando los elementos observados con características estéticas, técnicas y normativas. Asimismo, la mirada sitúa a las personas dentro del escenario visual, tanto en su rol de espectadores como de participantes.

En efecto, mirar y hacer mirar no es algo que se quede netamente en la visión, sino que es un ejercicio perceptivo que desemboca en actos sensoriales informativos, los cuales son conscientes y voluntarios, y donde la mirada se alimenta de todos los sentidos a través de los diferentes estímulos del ambiente. Son estos aspectos los que ubican espacialmente a los espectadores, cuyo fin es determinar comportamientos y acciones

de quien mira, despertando en la figura receptora sensaciones que no son necesariamente visuales (Peña, 2014).

Al tener la experiencia sensorial dada por la mirada, se debe relevar el papel de la percepción en su complejidad, considerando que esta va más allá de la interpretación. En cambio, se advierte como un proceso activo donde se realiza una interpretación valorativa de lo que es significativo o no, visualmente. Esto permite identificar los estímulos dependiendo de los sujetos y categorizar de acuerdo al sentido dado previamente por lo sensorial, añadiendo contenidos de la psiquis que ayuden a complementar la experiencia. Dicho de otro modo, esta tríada de elementos ayuda a observar de manera general la experiencia visual, pues para poder delimitar los niveles de construcción visual se debe tener control de lo físico de la mirada, así como de lo multisensorial de los estímulos del escenario analizado y, en este sentido, del contenido mental socioculturalmente compartido.

Al tener claro los elementos sensoriales, perceptivos y de mirada, se expondrán cinco niveles teóricos que tienen como propósito la observación de la construcción visual política. Estos niveles que incluyen un pequeño ejemplo de análisis de acuerdo a los discursos de victoria sudamericanos del siglo XXI. Antes de desarrollar cada punto, se debe destacar que algunas conceptualizaciones son de Gonzalo Abril (2012), como punto de partida y, posteriormente, se asignaron rotulaciones temáticas propias por nivel, con la finalidad de poder identificar los elementos que participan en las elocuciones visuales de los mensajes de triunfo electoral, y cómo se relacionan entre los enunciadores políticos y audiencias. Igualmente, es de suma relevancia develar cuáles son las estrategias particulares empleadas en este proceso, o si se repiten patrones en los mensajes políticos.

Al respecto, las categorías a desarrollar son:

1) Visual-mundo. En este nivel se observan elementos presentes relacionados a la globalización y a la mirada pública. Se trata de estrategias que van más allá del uso político, remitiendo, además, a otras disciplinas como el marketing o la psicología, pero que tienen un lenguaje en común. Además, en este punto se observa el uso de otras formas expresivas y materiales probadas internacionalmente. De igual modo, tal como se mencionó anteriormente, el discurso expuesto en este nivel cuenta con

una condición parásita, la cual se expone por diversas vías probadas desde estrategias de espectáculo de farándula a factores religiosos, las que, en su uso y asignación van más allá de su contexto, asociándose a una estrategia de carácter mundial. Este modelo es de comprobada efectividad en dar sentido al mensaje y generar una respuesta en la audiencia, garantizando una participación positiva frente a estos estímulos políticos.



Figura 2. Mauricio Macri (Canal Youtube). Es hoy. Es acá. Es ahora.
Discurso de Mauricio Macri, fotograma, 27 de octubre de 2015.

La Figura 2 retrata el discurso de victoria de Mauricio Macri, electo presidente de Argentina en noviembre de 2015, donde se puede observar la utilización de elementos asociados a un espectáculo de cultura de masas más que a un evento de índole política. Como ejemplo, se advierte el uso de pantallas LED para transmisión de mensajes, globos con los colores patrios y diferentes arreglos de iluminación intervenidos por profesionales con énfasis en la teatralidad. Este último apartado es clave, ya que le confiere centralidad al escenario con una luz de mayor intensidad, como si de un concierto se tratara. También se utiliza estratégicamente la presencia de cámaras al final de la multitud, con el fin de mostrar la interacción entre político y audiencia y, a su vez, poner al visualizador no presente a una distancia que lo sitúe imaginariamente en ese lugar, dando la sensación de estar en el acto y, así, sentirse parte de la masa vencedora.

2) Visual-local. Este punto se refiere al contexto en que están dados los mensajes visuales, tanto en la utilización de su contenido como en presencias, ausencias u omisiones. Este apartado contiene el análisis de elementos de experiencia sociocultural compartida o de uso común, pues por esta vía los discursos se sitúan, encontrando como base un lugar, ideología o programa en particular. En este nivel se visualizan los imaginarios generales que causan interés en la audiencia directa, los cuales son apoyados directamente por la Agenda Setting establecida por los medios de comunicación y los grupos de poder. Las temáticas presentadas por medio de la agenda, están construidas en base a lo que le preocupa/motiva a la población y, por ende, hace un uso estratégico de los puntos centrales y más atractivos del quehacer político presente en la enunciación ganadora, con el propósito de ampliar y enriquecer el contenido del mensaje, que es reforzado por medio de imágenes. En esta categoría también se hace referencia al sentido de pertenencia, ya que al utilizar lo que motiva y da sentido a la audiencia se genera la sensación de que esta está siendo escuchada y representada. Para ello, se sobre utilizan las promesas de campaña, los eslóganes dirigidos a un grupo específico de la población, y el respaldo político del candidato ganador.

En la Figura 3 puede apreciarse que el candidato electo José Manuel Santos en su mano derecha tiene escrita la palabra “paz”, al igual que su hija y su esposa, quienes lo acompañan a sus espaldas. Este concepto hace referencia a una situación que vivía el pueblo colombiano con la guerra armada de la Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) contra el Estado colombiano, y que era una parte central de la agenda mediática del país. En su campaña electoral del año 2014, el candidato mencionó que su eventual gobierno iba a ir en pos de la paz entre el pueblo y la guerrilla, apuntando al imaginario de la unión y la estabilidad socio-emocional de una nación dividida. Su discurso estaba dirigido hacia la conciliación nacional, pero reforzado visualmente por él en primera persona, por sus acompañantes directos y sus adherentes. Otra característica, de tipo sutil, es que el mensaje está en su mano derecha, mano que representa la ideología del candidato, desligando la opción de una potencial “paz” de parte de la tendencia izquierdista.



Figura 3. Hora 13 Noticias (Canal Youtube). Discurso del presidente de la República, Juan Manuel Santos, luego de su triunfo en las elecciones, fotogramas, 15 de junio de 2014.

3) Visual-símbolo. Este punto se relaciona al uso de matrices de significación que son reconocidas de forma más implícita en la población y que, paralelamente, cuentan con significados profundos a la hora de interpretar. Los símbolos expuestos visualmente, están ligados a líneas específicas sociales, relacionadas a experiencias, concepciones y creencias, que se relacionan a redes de los imaginarios en la producción y reproducción de imágenes.

El nivel simbólico es uno de los más fructíferos al observar, pues en él se pueden identificar varios subniveles de significación, como la presencia de elementos patrios, la evocación a un momento histórico determinado por medio de fotografías, la relación con algún personaje querido por el contexto o, inclusive, la exposición de su lineamiento ideológico. Del mismo modo, en esta dimensión se valora la puesta en escena del político electo, así como también en sus acompañantes, poniendo énfasis en sus gestos, carisma y formas de proceder tendientes a la conexión y cercanía con lo humano y afectivo presente en la mayoría de la audiencia. Por último, también se puede identificar el uso de conceptos clave como “mujeres”, “estabilidad”, “derechos”, utilizados en formato verbal y visual de manera reiterada para la audiencia.



Figura 4. NTN24 (Canal Youtube). Maduro realiza discurso tras primer boletín del CNE en elecciones venezolanas, fotogramas, 15 de abril de 2013.

La Figura 4 expone el discurso de victoria del presidente electo Nicolás Maduro en Venezuela en abril del 2013, a poco más de un mes de la muerte del presidente en ejercicio de ese entonces, Hugo Chávez. En el cuadro principal se denota la utilización simbólica de una cruz, pero no de forma alusiva a su uso religioso ortodoxo, sino que acompañando la figura de Chávez, expuesto como un santo. En la imagen se demuestra que el presidente electo, Nicolás Maduro, asigna su victoria implícitamente a una suerte de poder divino, asignado a su antecesor. De igual modo, se observa, a través de la utilización simbólica de este artilugio, que su gobierno estará guiado bajo la tutela ideológica de este personaje político, como, a su vez, de la figura de Jesús que se encuentra en la imagen del crucifijo que acompaña la fotografía de Chávez. Se podría interpretar, también, una suerte de metáfora entre la imagen de Jesús y la de Chávez. La utilización de la figura simbólica de Chávez no es dada al azar por parte de Maduro, sino que sabe es significativa para la población, siendo altamente reconocida y con valor afectivo positivo por un porcentaje importante de venezolanos en ese entonces.

4) Visual-sentir. Refiere al uso de matices afectivos visuales que buscan conmover el espíritu y “mueven el ánimo” (González García, 1998, p. 57), a través de expresividades gestuales y estéticas altamente emotivas. Esta es la forma más efectiva para que el público pueda sentir el mensaje de forma multisensorial y, con ello, poner los mensajes en sensación. Es aquí donde los discursos visuales cuentan con propiedades básicas tendientes a generar un vínculo e interacción con la audiencia, mostrando elementos que promuevan simpatía, familiaridad, capacidad, compromiso, cercanía con ancianos y jóvenes, inclusión de diversidades, etcétera. Esto juega un

rol capital, ya que los sentimientos de aprobación son los que influyen de forma más efectiva en la respuesta de la audiencia. Asimismo, en este nivel se puede observar la historia personal del candidato, sus fortalezas en torno al liderazgo e, inclusive, valorar su posición personal por sobre sus contendientes.

Como aplicación del sentir, la Figura 5 presenta al presidente electo de Brasil en los comicios del año 2018, Jair Bolsonaro, junto con su esposa y adherentes cercanos, orando junto a un líder religioso antes de subir al escenario a exponer su discurso de triunfo. Esta transmisión fue expuesta por pantallas gigantes al público que lo esperaba en la calle. Lo anterior, viene a mostrar el carácter religioso que promovió en su candidatura, apuntado de forma central al público evangélico, donde demuestra implícitamente que su gobierno iniciará con la guía de Dios, y que él estará sobre todas las cosas en su periodo de gobernanza. Esto hace que sus adherentes se conmuevan y sientan cierta aproximación afectiva por la actitud, sus gestos y creencias del líder político. Dicho sentir juega un rol que aporta positivamente al electorado, pues los vincula y relaciona bajo un sentimiento común.



Figura 5. DW en Español (Canal Youtube). La victoria de Jair Bolsonaro, fotograma, 31 de octubre de 2018.

5) Visual-ser. Esta categoría responde a lo que afecta emocionalmente de forma particular al visualizador. Si bien este nivel no es considerado una fuente de sentido general por sí mismo, está fuertemente relacionado con la mirada, lo sensorial y lo perceptivo. En esta línea, se busca mirar la profundidad de los mensajes que llevan a las personas a “creer”, observando las sutilezas dadas por el show mediático de los discursos de victoria y, a partir de esto, al dominio de la sensación, sensibilidad y afectación del cuerpo. Esto es identificable con la presencia, ausencia u omisiones afectivas en los discursos, algo que, tal como señala Juan Fló (2010), está estrechamente vinculado a las relaciones mentales determinadas sobre algún hecho o personaje en específico, los que cuentan con información o sentidos implícitos sin la necesidad de ser explicitados en el discurso de victoria.

Por todo esto, la imagen puede ser portadora de significaciones extensas y de sensaciones propias de quien la ve, donde el fin es llegar a creer de forma personal en el candidato electo y/o de un programa político en cuestión, por medio de las necesidades centrípetas ligadas al “yo”, tanto en su expresión como complejidad.



Figura 6. Canal 13 (Canal Youtube). Michelle Bachelet la primera presidenta en Chile. Los 2000, Canal 13, fotograma, 14 de octubre de 2021.

En el caso de la categoría visual relacionada al ser, se puede ver cómo en la Figura 6, una madre con su hija visten una banda presidencial, a la espera de la candidata electa, Michelle Bachelet en las elecciones presidenciales chilenas del año 2006. Esto viene a responder un gesto individual de carácter simbólico de parte de las adherentes, las cuales, además de respaldar el triunfo de Michelle Bachelet en el primer periodo en enero del 2006, se identifican con su figura más allá de lo político, situándose en un plano de lo multisignificativo que la candidata electa representaba en dicho momento. Y es que, además de ser la primera mujer electa en Chile, la propaganda de su candidatura instaba a que cualquier minoría sería representada en su gobierno: niños, ancianos, gente de regiones y por sobre todo, mujeres. Posteriormente, en el ejercicio de su cargo, ese concepto de mujer se vería reflejado en la forma de gobernar y de actuar, marcado por signos asociados a la sencillez, simpatía y gestos ligados a lo maternal. De esta forma, la banda presidencial se transforma en un ícono de apoyo, pero su uso y representación individual se ligan directamente a ese “creer”.

Conclusiones

Aunque se ha desarrollado un barrido rápido de lo que se concibe como discursos de victoria y cómo estos emiten mensajes por medio de la visualidad, se debe señalar la importancia que tiene esto último en el ejercicio político. Y es que estos candidatos electos que emergen sobre la audiencia ya no son simples contendientes, sino personas que han vencido por la mirada en sus diferentes etapas políticas a la masa electoral, siendo lo visual el transporte de las significancias que llegan a la sociedad. Así, en pos de dicho objetivo, se busca —y consigue eventualmente— generar respuestas colectivas a una forma de ver el mundo, mediante el uso de mensajes ideológicos determinados, el reforzamiento de imaginarios sociales asociados a su nación en particular e, inclusive, la expresión de sentimientos. Es en esta dinámica en que lo visual, con su expansión transversal, puede ampliarse y significar de forma colectiva e individual simultáneamente, incidiendo sobre los imaginarios sociales colectivos, pero nutriendo también los personales. Y si bien la visualidad

puede aportar a la racionalidad de los argumentos, en política es mejor conocido su impacto en lo afectivo.

Por tanto, la imagen irrumpe como cebo/estrategia en lo público y en lo privado, en lo plural y en lo singular, siendo una herramienta clave en la significación. El candidato o candidata, por su parte, ejecuta el rol de depredador —tanto productor de dichas imágenes— a la espera de que la masa electoral devore —y, por tanto, asimile— un determinado mensaje.

Sin embargo, se ha expuesto, también, que las audiencias no son inmóviles. En cambio, se trata de entes activos del proceso comunicativo cuyo rol no recae solamente en la interpretación de los mensajes, sino también en la respuesta afectiva e inclusive corporal hacia estos procesos. De esta manera, la audiencia es capaz de estimular los elementos base que compondrán aquel discurso de victoria, dando continuidad a una rueda *fágica* en que la línea que delimita inicialmente al cazador —asociado al político electo— y a la presa —la audiencia— se difumina absolutamente. En la dinámica de la antropofagia uno debe devorar al otro para sobrevivir, y es allí en que lo visual tiene central relevancia, y es que, posterior al engullimiento tanto del político como de la audiencia, se generan nuevos elementos discursivos, los que serán expuestos por medio de imágenes, para, así, lograr captar la atención del otro. Es en esta suerte de lógica iconofágica que prevalecerá un tipo de relación de subsistencia en el ahora gobierno democrático que comienza.

Igualmente, aunque este texto expone una breve visión sudamericana, es un hecho de que las actividades de victoria post-eleccionarias son extendidas en espacios políticos de todo el mundo, específicamente en aquellos países que cuentan con elecciones democráticas por medio de urnas y espectáculos de victoria masivos y públicos. Estos espacios, en su espectacularización, no distinguen ideologías de derecha o izquierda, sino que responden a la utilización de estrategias probadas para conmovir —y convencer— a la audiencia por medio de contenido simbólico altamente afectivo.

Con las cinco categorías que este ensayo desarrolla, se buscó demostrar que existen distintos niveles de mediación de los discursos, los cuales van más allá de lo material. Existe un especial énfasis en lo oculto que hay en las imágenes. Esto demuestra que los mensajes están dados por medio de imaginarios y simbolismos que se insertan silenciosamente en

las grietas del ojo que lo interpreta, pues dentro de la sinceridad y buenas intenciones de un mensaje de promesas políticas también se ocultan mediaciones, actuaciones y alteraciones de la realidad para lograr fines específicos.

Y es por lo anterior que se hace necesario relevar el rol de lo afectivo como el capital base de la composición de los discursos de victoria, ya que los sentimientos funcionan como un cebo discursivo efectivo que logra generar pertenencia en todos los niveles de utilización de las cinco categorías expuestas. De esta manera, lo afectivo no funciona como un componente aislado dentro de los mensajes, sino que es un punto central a la hora de la creación de estos. Su presencia en ellos, y su uso estratégico en los diferentes niveles, será clave en el estado de pertenencia que la audiencia asigne a los mensajes. De igual modo, el público receptor utiliza este mismo componente para dar una respuesta afectiva, movilizándolo su cuerpo, traduciendo en vitoreos, gritos o llantos, permitiendo que la rueda *fágica* siga su curso, pero con una audiencia activa en su recepción y posterior enunciación/respuesta.

Se puede concluir, por tanto, que lo visual tiene un peso protagónico, transversal y clave en el manejo de la política actual. Y lo que entra por el ojo, deambula por la psiquis de la audiencia y el corazón de cada individuo, operando desde el inicio de las campañas propagandísticas hasta el final del eventual gobierno, transformándose el ejercicio político en una política visual. Por esta razón, los políticos y los grupos de poder que los utilizan se vuelven vencedores por la mirada, influenciadores sémicos de la audiencia, cimentadores de lo simbólico y mediadores de la realidad. En síntesis, estrategias *de mirar y hacer mirar*.

Referencias

- Abril, G. (2010). Cultura visual y espacio público-político. *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*, 15, 21-36.
- Abril, G. (2012). Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. *IC - Revista Científica de Información y Comunicación*, 9, 15-35.
- Alfama, E. Bona, Y. y Callén, B. (2005). La Virtualización de la Afectividad. *Revista Athenea Digital*, (7), 1-17.
- Baeza, M. (2003). *Imaginarios sociales. Apuntes para la discusión teórica y metodológica*. Editorial Universidad de Concepción.
- Baitello, N. (1 de abril de 2000). *As imagens que nos devoram* [Texto presentado]. Seminario Internacional "Imagem e Violência" en CISC (Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia), São Paulo, Brasil.
- Baitello, N. (2008). *La era de la iconofagia*. Arcibel.
- Bobbio, N. (1981). Ideología. En N. Bobbio, N. Matteucci y G. Pasquino, *Diccionario de Política*, (pp. 755-770). Siglo XXI Editores.
- Bourdieu, P. (1999). *Intelectuales, política y poder*. Eudeba.
- Browne, R. (2013). *No al canibalismo. Anatomía del poder eurooccidental*. Editorial Universidad de la Frontera.
- Bulo, V. (2019). *Sobre el placer*. Síntesis.
- Castro, R. (2018). Pensar el lugar del otro. Colonialismo y metafísica caníbal. *Tabula Rasa*, (28), 257-274.
- Contreras, M. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Revista Poiésis*, (21-22), 71-86.
- Cruces, F. y Díaz de Rada, Á. (1995). Representación simbólica y representación política: el mitin como puesta en escena del vínculo electoral. *Revista de Occidente*, (170-171), 162-180.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2005). *Rizoma, Introducción*. Pre-Textos.
- González García, J. (1998). *Metáforas del poder*. Alianza.
- Eco, U. (2008). *Entre mentira e ironía*. Lumen.
- Fló, J. (2010). *Imagen, icono, ilusión: investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual*. Siglo XXI.
- Landi, Ó. (1991). Videopolítica y cultura. *Diálogos de la Comunicación*, (29), 24-35.
- Le Bart, C. (1998). *Le discours politique*. Presses Universitaires de France.
- Leppert, R. (1993). *Music and Image. Domesticity, Ideology and Socio-cultural formation in Eighteenth-Century England*. Cambridge, U.P. Cambridge.
- Pardo, N. (2009). Los bordes en la significación discursiva y la mediación mediatizada. *Revista Comunicación y ciudadanía*, (1), 54-73.
- Peña, N. (2014). La fotografía como imagen sensorial. Recuerdos invisibles para una interpretación visual. *Revista Tercioeciente*, (5), 27-36.
- Pérez-Díaz, V. (1997). *La esfera pública y la sociedad civil*. Taurus.

- Przeworski, A. (2019). ¿Por qué tomarse la molestia de hacer elecciones? Pequeño manual para entender el funcionamiento de la democracia. Siglo XXI.
- Renkema, J. (2009). Sobre las rutas periféricas de la persuasión. En J. León (Ed.). *Persuasión Pública*, (p. 129). Editorial Universidad del País Vasco.
- Riffo-Pavón, I. y Sancho-Larrañaga, R. (2021). Sistemas de significación: representaciones e imaginarios sociales en producciones audiovisuales. Análisis semiótico del discurso de spots del plebiscito chileno 2020. *MAD*, (45), 78-98.
- Rivera, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Tapia, L. (2008). *Política Salvaje*. Muela del Diablo Editores.
- Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*. Tinta Limón.

El archivo activo: derivas urbanas y prácticas colaborativas que lo posibilitan¹

Natalia Matzner

Resumen: en este capítulo se propone el objetivo de dar a conocer proyectos de autoedición interactiva con transeúntes en el espacio público. Estos ofrecen una manera dinámica de ver y hacer archivo, y con ello dan una nueva definición, entendido tradicionalmente como espacio de mantención de documentos. Esto lo ejemplifico principalmente a través de los siguientes proyectos: Bienal del Pasacalle (2012, origen Argentina), Secreto (2016, origen Chile) y Proyecto Pregunta (2014, origen Chile). Mediante dispositivos visuales, materiales y lectivos, interactúan con el entorno y ofrecen al usuario de archivo implicarse en autoría de documentos o en gestión de archivo. De esta manera, el corpus aquí reunido remueve cuestionamientos medulares sobre el quehacer archivístico y la creación, cuidado y circulación del conocimiento, poniendo énfasis en las preguntas ¿quién archiva?, ¿qué le mueve a archivar? y ¿cuáles elementos visuales y materiales cooperan con la activación del dispositivo? Estas preguntas pueden ser respondidas, en parte, poniendo atención en el lugar dónde se archiva; vale decir, un espacio transitado por un público deseoso de romper el trayecto cotidiano laboral o funcional, que está pauteado principalmente por cartelera visual sobre normas cívicas y publicitarias.

Palabras clave: archivo, archivo activo, anarchivo, hashtag, autoedición

1 Este texto forma parte de mi tesis doctoral en proceso de escritura, titulada “Publicar a la intemperie: autoedición literaria y artística interactiva”, del Doctorado en Estudios Americanos del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile, financiado con la Beca ANID de Doctorado Nacional 2020.

Introducción

En una investigación donde lo experiencial, estético y político son relevantes, sostengo que la visualidad está más relacionada con la interpretación que con la percepción, por lo que es necesario, en este fenómeno, poner atención en las características y estrategias de los artefactos que median entre lo visto y nosotras. Hablaremos, entonces, de artefactos, archivos y documentos.

Son siete partes del texto que se presentan como argumentos hilvanados para un Archivo Activo:

- I. Introducción
- II. Dispositivos y prácticas que motivan al anonimato del archivista
- III. Un archivo que se cuestione como ícono de “cofre del saber”
- IV. Un archivo en el espacio público que altera el tránsito funcional
- V. El *hashtag* como archivismo en Latinoamérica
- VI. El archivo y performatividad: desprivilegiar el monumento (tabú)
- VII. Archivo y anarchivo

Dispositivos y prácticas que motivan al anonimato del archivista

Los proyectos incluidos en el corpus de esta investigación fueron desarrollados en la última década, por lo que actualmente no hay investigaciones académicas extensas que profundicen respecto a su proceder. En aquellos proyectos, inicialmente, es posible contemplar que la persona que consulta el archivo, y la que hace el documento que también formará parte del archivo, no siempre son identificados formal o visiblemente. Un efecto de esto es otorgar mayor protagonismo a una “opinión territorial” que refleja el espacio público donde se presenta el proyecto, como también a una autoría digital con *nickname*, que va desde la calle a lo digital.

Proyecto Pregunta, Milm2 (Chile)

Es un dispositivo que despliega en el espacio público una pregunta vinculada al territorio de los transeúntes. El proyecto se activa con la participación de quienes se acerquen para generar nuevas preguntas a partir de la inicial. El equipo ejecutor, Milm2, lo define en su web (2020) como un dispositivo crítico “orientado a la intervención de metodologías de participación pública”, teniendo por objetivo principal “la activación de territorios y de comunidades en base a la generación colectiva de conocimiento”, de acuerdo a una noción de pregunta como una concebida en su “contexto y a la vez en movimiento, una pregunta sobre el archivo en diálogo con lo artístico, lo performativo, el oficio, lo urbano, lo arquitectónico, lo educativo, lo antropológico, lo filosófico, geográfico, museístico, tipográfico, intermedial e inter-trans-intra-antidisciplinar, como también una disciplina que no tiene nombre o está a punto de aparecer”.



Figura 1. Evelyn Cazanave, fotografía digital de Proyecto Pregunta activado en los exteriores del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016.

En cuanto a la activación que vemos en la imagen de la Figura 1, unas horas antes la pregunta inicial de Milm2 que colgó en el artefacto fue “¿Qué le preguntaría a la historia?” en las inmediaciones del Museo de Solidaridad Salvador Allende, el año 2016. Las personas que participaron respondieron, a su vez, con diferentes preguntas que fueron colgadas en ese dispositivo. Una de estas fue: “¿Carabineros de Chile pidió perdón?”, pregunta que directamente señala a carabineros y a los aparatos del Estado como responsables de una dictadura que es de conocimiento transversal, por lo que no es necesario mencionarla en el enunciado. En este ejemplo, el sujeto enunciatario de la siguiente contrapregunta se presenta casi ya en la melancolía como el eco de la historia al no tener respuesta en más de cuarenta años.

Este proyecto busca fomentar la sensibilidad ante lo cotidiano, al agudizar los sentidos mediante estrategias artísticas que invitan a detenerse y a mirar fuera del campo visual del guion naturalizado que hacemos al habitar el espacio público. La diversidad de materiales y lenguajes, como también la activación de lo sensorial de ambos dispositivos, se enarbolan como un *modus operandi*, más aún cuando es menos claro a qué esfera o disciplina pertenecen; ¿a lo histórico, sociológico, artístico, etnográfico, literario, político, performático, etcétera?

En consecuencia, sus frases y contrapreguntas, en tanto resultados de las interacciones con los transeúntes, no son frases cerradas que representan proyectos que hacen una sola obra, sino más bien se exhibe como un dispositivo vivo, que abre abanicos de posibilidades y resultados, apelando a los sentidos, presentándose como frases de punto seguido y no punto final.

Bienal de Pasacalles de F.D.A.C.M.A. (Argentina)



Figura 2. Anónimo. Archivo de internet por hashtag #bienaldelpasacalle.

Bienal del Pasacalle es un proyecto coordinado por Lino Divas, agente principal de la Fundación para la Difusión del Arte Contemporáneo en el Mercosur y alrededores (F.D.A.C.M.A.). El proyecto inicialmente procede haciendo una convocatoria online abierta para la realización y votación popular de 20 tuits con 140 caracteres como máximo, con el hashtag #bienaldelpasacalle. Los mensajes ganadores son dispuestos en forma de pasacalles (con material de tela arpillera plástica) en distintas intersecciones de la ciudad. Lino Divas lo define en su web como una propuesta que “busca problematizar el pasaje del formato digital de la red social al marco analógico de la vida cotidiana, pretendiendo dotar de poesía la vida cotidiana de los transeúntes, con el objetivo de buscar el extrañamiento en el ciudadano que se encontrará no con el típico mensaje característico de los pasacalles, sino más bien con una textualidad original que escape de esas lógicas”. En cuanto a la imagen de la Figura

2, pertenece a la cuarta activación de Bienal del Pasacalle, el año 2016 en la ciudad de Córdoba.

Su mensaje evidencia que estos pasacalles le quitan espacio a la polución visual, interpelativa y afectiva que produce la invasión publicitaria en el espacio público, e invita a detenerse ante ellas. De esta forma, ritmo y afectividad se unen. Al comenzar el concurso de frases en Twitter y materializarse en la calle, la metodología de F.D.A.C.M.A. visibiliza intermedialmente el desplazamiento que hay entre la vida digital y la material. Otro pasacalle de la misma cuarta edición, señala: “El corazón es grande pero la conexión es lenta”, destacando lo inconmensurable que son los afectos en contraposición a la vida digital sujeta a variantes económicas, como también refiere al anhelo por la materialización carnal de los sentimientos que se desenvuelven en la red. Queda en evidencia la relación de la economía, con la velocidad de la información de mensajes íntimos; a mayor riqueza, mayor visibilidad, y mayor fluidez de información, lo cual no significa efectividad (y afectividad) del mensaje. En cuanto al pasacalle “De comer hay wifi”, recuerda el absurdo que se puede llegar a pagar por la cuenta de internet, pero no sobra dinero para comprar comida, señalando los efectos orgánicos que puede tener dedicarle tanto tiempo a la actividad digital, como así también al trabajo gratuito que se realiza en las redes sociales al estar intensamente activos. En cualquiera de los casos, este dispositivo al situarse de manera convergente en ambos territorios (físico y digital), expone la transformación visual y afectiva de las relaciones interpersonales en el espacio público de la calle y en el espacio público virtual en entornos digitales.



Figura 3. Archivo personal de gestora proyecto Secreto.

Secreto de María P. Vila (Chile)

María P. Vila comenzó a gestionar Secreto el año 2016 como un dispositivo que se ubica en el espacio público y contiene diversos secretos dentro de sobres. La dinámica supone que para leer uno, el paseante debe dejar escrito otro de su historia de vida, “tejiéndose así una red de información confidencial revelada de manera espontánea y que, a su paso, ha inducido un instante de reflexión en torno a nuestros recuerdos”, señala la coordinadora María P. Vila (Secreto, s/f). El proyecto se activó en diversas ciudades a lo largo de América, Europa y Asia.

En octubre del año 2022, su directora, junto a Naranja Ediciones, lanzaron un libro compilatorio de la iniciativa Secreto, para el cual escribí el prólogo y señalé algunas de las reflexiones que expondré a continuación. Este dispositivo nómada, de no más de 5 kilogramos, permite desplazar el proyecto y obtener resultados que varían según el contexto, formando así una red de información confidencial a lo largo del mundo.

No es un proyecto de autoría única, sino que promueve el desapego con la viralización de los tabúes de cada cultura.

Los secretos —al estar dentro de un sobre que el lector debe abrir para develar— ponen de relieve la necesidad del cuerpo para acceder a la información valiosa: me refiero a esa materialidad en la escritura que se evidencia como elemento visual para los lectores. La acción no solo refiere la necesidad del cuerpo al abrir los sobres, también hace referencia a que los actos de escritura y lectura no son únicamente cognitivos y fisiológicos. En este sentido, la escritura a mano alzada reafirma la idea de la lectura como una expresión que involucra visualidad, cuerpo, circunstancia y afecto, con lo que su definición logra trascender su interpretación como únicamente un signo lingüístico. A modo de lector (y en breves momentos confidente en el juego de Secreto), el trazo a mano alzada nos acerca a quien escribe, a su cuerpo y a su emoción, como también a la atmósfera y espacialidad de su contexto, entonces ese trazo a mano alzada nos invoca un espacio privado propicio para que en breves minutos escribamos nuestro propio secreto.

Cada uno de estos proyectos involucra diversas estrategias mediales artísticas para trabajar en territorio el tema del archivo y la autoría. Tanto Proyecto Pregunta como Secreto se exhiben en la calle con soportes pensados para ser trasladados, es decir, son dispositivos nómades, obteniendo resultados muy diferentes según contexto. Por otra parte, Bienal de Pasacalle y Proyecto Pregunta suponen documentos interactivos, publican sin autoría, y con una noción de archivo colaborativo para que se difunda en las redes sociales con facilidad. Mientras que en Secreto el documento de carta cerrada, y la necesidad de anonimato del secreto, refuerza desde otra arista la privación de autoría.

Un archivo que se cuestione como ícono de “cofre del saber”

Antes de exponer mi reflexión en torno a estas cuestiones, cabe mencionar mi experiencia con el proyecto Fanzinoteca Espigadoras, para así develar parte del lugar de enunciación de este ensayo. En dicho espacio, gestiono un archivo de autoedición y publicaciones experimentales y también he activado proyectos de imprenta colaborativa. Para ello, creamos un dispositivo que se presenta como un mueble multifuncional que

otorga simultáneamente la experiencia cultural de consulta de archivo y el hacer documentos para archivar, es decir, la coalición entre recibir y crear información. Esto implica una postura política y epistemológica en cuanto a la creación, cuidado y circulación del conocimiento. Paralelamente, estoy realizando una investigación doctoral en torno a estas prácticas, donde también he tenido la oportunidad de conversar con diferentes gestores de archivos (institucionales o autogestivos), como también con personas que realizan autoedición y trabajos de arte colaborativo. En el transcurso de este quehacer, me he encontrado con diversas motivaciones de la práctica archivística, las que presento a continuación como un texto dramático de diferentes voces, con sus maneras de gestionar diversas y a veces éticamente muy diferentes:

- Archivo para conservar: para que no se deteriore el documento
- Archivo para controlar: el documento lo compartimos con quien queremos
- Archivo para comprender: para otorgar tiempo de observación
- Archivo para perpetuar: porque creo en el futuro
- Archivo para recordar: porque la memoria colectiva requiere de soportes materiales
- Archivo para silenciar: la producción desigual de fuentes interviene la narración histórica
- Archivo para democratizar: quien consulta también está capacitado para crear un documento

Estos pensamientos vienen desde archivos institucionales hasta archivos autogestionados y entiendo que, independientemente de su manera económica o política de gestión, lo que los hace versátiles, en términos prácticos, es la apertura y disposición con las personas consultantes del archivo; y en términos románticos, es el apego por el documento: la entrega hacia su conservación y la creencia que ese archivo será necesario en un futuro.

Ahora bien, cuando imagino un archivo dinámico y que replantea su epistemología base de “autoridad del conocimiento” y de “cofre del saber”, es uno que concibe el documento como un organismo vivo, es decir que se plantea cómo disponer un archivo de consulta que a la vez presente facilidades para la realización de un documento. De esta manera, el

usuario del archivo deja su modo pasivo enteramente como “receptor”, el archivo se dinamiza y la construcción humana del saber dilata su estructura de poder y se abre como una flor.

Un archivo en el espacio público que altera el tránsito funcional

En el año 2020 publiqué un ensayo sobre la autoedición durante el estallido social chileno (Matzner, 2020) donde apuntaba que, exceptuando los carteles y signos de normas ciudadanas, solo las propagandas publicitarias tienen el permiso normativo para llamar nuestra atención en el espacio público. Nuestro desplazamiento en la calle es movido por objetos de deseo, consumo y producción (restringido por normas ciudadanas de conducta). Esto, en efecto, ha creado una especie de entrenamiento a nuestros cuerpos sobre cómo debemos trasladarnos por la calle. Es en este mismo adoctrinamiento que, señalo, se enfrentan las iniciativas Proyecto Pregunta, Secreto y Bienal de Pasacalles: le quitan ese espacio a la publicidad para emplazarla y quebrar la cadena de montaje de nuestros deseos y consumo.

Esto nos lleva a pensar en una práctica colaborativa de crear y documentar conocimiento, diferente al tipo de arte que vanagloria la interacción entre una gran obra de arte y su espectador pasivo. También apunta al imaginario del ritual literario de la lectura, como algo que se hace en solitario y en silencio, convirtiendo al libro uno de los dispositivos hegemónicos de autoridad del conocimiento y teniendo, en consecuencia, como representación naturalizada a la biblioteca silenciosa como el templo donde se lleva a cabo tal rito individualmente.

El archivo activo da apertura a una idea del conocimiento como un acontecimiento, algo vivo y con un potencial de discusión constante. Para aterrizar la idea, en mi investigación doctoral he realizado un compendio de proyectos de literatura y arte que alteran la manera en que se usa el espacio público: las personas desaceleran el paso en el trayecto e inevitablemente comparten un momento de lectura².

2 En las propuestas de psicogeografía del situacionismo y, en específico, con los aportes de Lefebvre (2013), es posible percatarse de una oposición entre “espacio vivido”, uno de transeúntes que se funden con el espacio usando gozosamente todos sus

En este sentido, el fenómeno del archivo en el espacio público posibilita el acontecimiento de consulta de documento como un momento compartido, así como sucede con las obras de teatro o las exposiciones de arte que permiten poner en común las impresiones y pareceres de las personas que están recepcionando al mismo tiempo³. Bajo estas condiciones podemos acercarnos a una concepción de conocimiento como un acontecimiento, algo vivo y con un potencial de discusión constante.

El *hashtag* como archivismo en Latinoamérica

En octubre del 2019 tuvo lugar el estallido social chileno⁴ en el que diversos documentos de autoedición fueron presentados en el espacio público a través de diferentes soportes, tales como afiches, pancartas, escudos y grafitis. Esta manera particular de difundir información conllevó bastante exposición visual, que se dispuso tanto en las manifestaciones mismas, como en los registros fotográficos que se difundieron en las redes sociales. Aquel fenómeno, como efecto colateral, implicó mayor predisposición de apropiación y registro, ya que estaba fácilmente dispuesto a desaparecer, por lo que la reacción de resguardo y archivo del mensaje por parte de los transeúntes fue subiéndolos a la red, muchas veces con diferentes *hashtags*. Esto implica una serie de factores a considerar: la mayoría de estos documentos son vulnerables, ya sea por su material débil que se corroe al aire libre en el caso de carteles o grafitis, o bien se desgasta por la manera urgente y apasionada con que se distribuye de mano a mano en el caso de fanzines o volantes, como también debido a

sentidos disponibles, y el “espacio concebido” que es el espacio donde los planificadores han sido autorizados para delimitar nuestros trayectos.

- 3 Es importante destacar que las cualidades estéticas de los documentos de estos proyectos son diferentes al soporte convencional del libro, como así también las relaciones del proceso editorial suelen no ser jerárquicas como las tradicionales. Esto es debido a la naturaleza transdisciplinar de los proyectos, como también a la hibridez con las plataformas digitales, las que ofrecen un tipo de narrativa no lineal, o bien más cercano a lo que se ha denominado como “metanarrativa”.
- 4 El estallido social chileno es la manera en la que se denomina una serie de manifestaciones ocurridas en diversas ciudades a lo largo de Chile entre octubre del 2019 y marzo del 2020, finalizando cuando comienzan las cuarentenas por el COVID-19. Las exigencias sociales apelaban a diversos aspectos de los derechos fundamentales, entre ellas, destaca la exigencia por la reelaboración de la constitución chilena.

las diferentes censuras de tachado o rasgado por parte del oficialismo y el *statu quo*.

Entonces, la amenaza al daño material de las autoediciones de la calle fue resuelta por estrategias de archivo mediante la documentación fotográfica de afiches, pancartas, volantes, fanzines, escudos y grafitis, documentos que finalmente aumentaron la difusión de los contenidos al ser subidos a redes sociales bajo categorías identificadas como *hashtag*⁵. Esta práctica de archivado, similar a lo que se hace en Bienal del Pasacalle, tiene características particulares debido a su actividad en el ciberespacio y relación con el espacio público. Por lo que, en estos casos, es necesario refrescar lo que entendemos tradicionalmente por los conceptos de archivo, base de datos, catalogación y proceso editorial.

Ahora bien, los archivos digitales de los que estamos hablando no almacenan información acompañados por un trabajo editorial planificado, por lo que desde una perspectiva académica podrían ser clasificados como una “simple” base de datos (database) más que un archivo, pero también desde la crítica antiacademicista se ha planteado que cualquier tipo de archivo *per se* solo provee datos y no herramientas (Emerson L., Robertson J., Ryan M. Eds., 2009, p. 18).

En estos casos, tampoco considero fructuoso detenerse a discutir si esta forma de “catalogar” con el *hashtag* resulta una especie de compilación desordenada (no lineal) de material⁶, es más valioso, pienso, prestar atención a lo que envuelve el archivo, ya sea su aspecto estético, la presencia o ausencia de prácticas institucionales que le interfieren, como señala Kenneth Price en la guía de Medios Digitales editada por Emerson, Robertson y Ryan (2009, p. 128). En esta misma guía, Katherine Harris⁷ al definir *archive*, también asevera que el aspecto estético del archivo “crea significado” y en estos casos estamos hablando de redes sociales como Instagram o Twitter. Ahora bien, este acto de archivar conlleva un movimiento de lo material a lo digital interesante, es decir, los documentos provienen de la calle y, como acto performativo, son reubicados en estas

5 En agosto del 2020 se lanzó la web www.laciudadcomotexto.cl. También se pueden seguir los Instagram [@estadorebeldiografica](https://www.instagram.com/estadorebeldiografica/), [@museodelestallidosocial](https://www.instagram.com/museodelestallidosocial/) o [@cartelesdecambio](https://www.instagram.com/cartelesdecambio/), entre otros, pero también se pueden seguir hashtags como [#archivandochile](https://www.instagram.com/explore/tags/archivandochile/) [#chiledesperto](https://www.instagram.com/explore/tags/chiledesperto/) o [#rebeldiografica](https://www.instagram.com/explore/tags/rebeldiografica/)

6 Lev Manovich (2001, p. 225) advierte que la “base de datos” digital y la narrativa lineal son enemigos naturales.

redes sociales. De esta manera, el Archivo Activo que propongo se centra en el uso dinámico de los mensajes, de ese acto de “mover información” por un agente anónimo, desde la autoría de los documentos, hasta el nombramiento formal de quien archiva.

El anonimato también presupone una autoría colectivizada y una forma participativa de archivar, lo que recuerda a *Obra abierta* de Umberto Eco, así como a las propuestas de Marjorie Perloff (2010), quienes conciben las obras de procedimiento con distintos grados de potencialidad interactiva.

En particular, Marjorie Perloff (2010) sitúa al arte en una actualidad digitalizada y concibe al autor como una especie de programador que conceptualiza, derribando la idea de originalidad o artista genio y potenciando, en cambio, la de un *unoriginal genius* que mueve información (su término es *moving information*), receptivo a los hallazgos y despreocupado de la originalidad. Esto no solo se acerca a los términos de plagio, intertextualidad o pastiche, sino más bien busca concebir lo literario como una acción de relocalización, teniendo por resultado una concepción de autoría como un acto de deambular por espacios no estrictamente literarios y reubicados en un mismo lienzo, y/o luego, en un mismo archivo.

Para que esto suceda espontáneamente es necesario estar alerta al hacer la deriva en el espacio público y así estar receptivo a los hallazgos. Entonces, quien archiva los resultados (documentos) de la Bienal del Pasacalle y la autoedición del estallido social chileno, es una persona que detiene su trayecto funcional y productivista en la ciudad, para luego, en su momento de asombro, responder a una especie de necesidad o impulso por salvaguardar y difundir el material, usando la estrategia del *hashtag* en redes sociales, ya sea inventando uno o añadiendo a otro ya existente.

Otro aspecto destacable de este archivo en movimiento es la cualidad física del documento que pasa de lo material a lo digital. Por ejemplo, en Bienal del Pasacalle sucede en dos ocasiones: primero, al comenzar la recolección de frases en Twitter para luego plasmarla en un pasacalle y, segundo, cuando el transeúnte la documenta y la devuelve a la red formando un archivo con sus respectivos *hashtags*, creando así una especie de secuencia de las frases que hay en diferentes calles.

Este aspecto del proyecto colabora en otra arista del acto de “mover información”, propia del rol de lo digital con su interactividad. En palabras del coordinador de la Bienal, Lino Divas:

La propuesta busca problematizar el pasaje del formato digital de la red social al marco analógico de la vida cotidiana, pretendiendo dotar de poesía la vida cotidiana de los transeúntes, con el objetivo de buscar el extrañamiento en el ciudadano que se encontrará no con el típico mensaje característico de los pasacalles, sino más bien con una textualidad original que escape de esas lógicas (Bienal del Pasacalle, s/f).

En el caso de la autoedición en el espacio público y del estallido social, al estar la información en la pared sin firma se nos presenta directamente como un tipo de literatura para difundir, copiar, plagiar o “mover”⁷. Dependiendo de la interpelación que elabore el lector puede en sus adentros gritarla o representarla, luego reproducirla/plagiarla, es decir, escribir en otro lugar la consigna. En el marco del estallido social lo anterior puede ejemplificarse con las frases: “no era depresión era capitalismo” o “somos el río recuperando su cauce”.

La proliferación de frases y documentos callejeros colaboró con esta respuesta inventiva de archivar, por lo que entender archivo como un conjunto ordenado de documentos no viene al caso, ya que el resultado de lo que sucedió fue la estrategia del *hashtag*, que obedece a una naturaleza de organización más bien desordenada, parecida a un tubérculo. Con aquello me refiero a que los diferentes *hashtags* pueden formar relaciones diversas, dando la sensación de infinitud creciente de enlazar documentos, lo que también colabora a “desenredar” (clarificar) el contenido que se presenta como un palimpsesto típico de las paredes rayadas en las calles, donde la información se encuentra superpuesta una arriba de otra, casi ilegible.

⁷ Me refiero específicamente al trato más apasionado y menos ceremonioso del libro en tanto material. Cabe mencionar al respecto que, desde el inicio de la imprenta, se fomentó la producción de publicaciones más frágiles, relacionadas a la “baja cultura” y se traficaron con desenvoltura y desapego. Destaco los chapbooks, la *Bibliothèque bleue*, la literatura de cordel o poemas de pliego suelto, libros de *onepenny*, las octavillas, etc., o en nuestras paredes, las Liras populares del s. xix. Respecto a este tema profundizo en la publicación “Leer Juntas: autoedición durante el estallido social chileno” (2020).

Este fenómeno de organización de mensajes, ayudó a comprender las demandas sociales creadas en colaboración; también permitió otorgarle dinamismo al documento de archivo en el lugar digital que será albergado. En este caso, lo colaborativo surge gracias a que las categorías de clasificación son “puestas en común” en un archivo digital manipulado por diferentes usuarios, los que pueden efectuar relaciones de etiqueta continuamente. En consecuencia, la situación de movimiento sostenido de los documentos, posibilita que estos puedan ser encontrados y recuperados desde diferentes lugares y no solo desde un portal web.

En suma, por mencionar otros conceptos que abordan el fenómeno de Archivo Activo con *hashtag*, es relevante destacar la heterarquía, como un sistema que potencialmente puede ser categorizado de diferentes maneras. En este caso, el o la archivista, de antemano, se enfrenta a estos documentos teniendo en cuenta que el traspaso a lo digital lo o la libera de una catalogación de contenido jerarquizado o de descripción lineal como lo requiere el libro análogo. Entonces, al darle un espacio de archivo en lo digital, le da mayor fluidez y dinamismo, con lo que también lo colaborativo (las categorías “puestas en común”) proseguirán en el archivo digital haciendo relaciones en continuo movimiento.

Finalmente, es importante mencionar otro concepto que dilucida las relaciones de poder de la creación y conservación de conocimiento, me refiero a la “episteme inquieta” que señala Rita Segato, que nos ayuda a identificar a una Latinoamérica que contiene “otras historias” dentro del orden y organización colonial del conocimiento que no logra adecuarse a contingencias geopolíticas y geopoéticas. Entonces, siguiendo las ideas de Segato, localmente podríamos hablar de un pluralismo histórico (2010, p. 9) y así concebirnos como un pueblo con una episteme inquieta (no como esa línea recta del vector histórico), con un archivo inquieto y audaz, colaborativo, donde también los diversos lenguajes, recursos representacionales y materialidades suplanten el vector histórico y la organización jerárquica del “cofre del saber”.

El archivo y performatividad: desprivilegiar el monumento (tabú)

Como mencioné, el acto performativo de mover información, implica la divulgación del conocimiento y concierne a estrategias de acción. En ese contexto, hasta hace una década, Ileana Diéguez (2009) se centró en investigar diversas estrategias estéticas y políticas en el espacio público, dirigido por artistas y la ciudadanía latinoamericana, para dar cuenta de problemáticas sociales. En este estudio se puede acceder a una serie de proyectos que podrían considerarse como una especie de herencia histórica de las iniciativas analizadas en este capítulo: Bienal del Pasacalle, Proyecto Pregunta, Secreto y las graffias callejeras del estallido social chileno de 2019. Estas propuestas se inscriben en una tradición estético política latinoamericana, que se caracteriza por activar obras que no tienen un solo autor, sino que forman parte de una cocreación social y territorial, lo que incluye al equipo que coordina el dispositivo del proyecto en el espacio público, a los transeúntes coautores, a quien lee y a quien archiva. Con respecto a este tipo de experiencia mancomunada, Ileana Diéguez señala que la performance permite el conocimiento del “sí mismo”, que nos presenta una oportunidad de revelarnos a nosotros mismos, como también favorece que grupos sociales se conozcan de diferente manera, ya sea en la observación o participación de la misma performance. Según ella, se trata de “carnavalizar las prácticas espectaculares del poder devolviendo los golpes de arriba en gestos simbólicos que desde abajo mediatizan la violencia y propician otras formas de escenificación de la propia espectacularidad cotidiana” (2010, p. 58).



Figura 4. Evelyn Cazanave, fotografía digital de Proyecto Pregunta activado afuera del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016.

En el contexto de los proyectos que dan difusión a mensajes que interrumpen el tránsito cotidiano funcionalista con arte y poesía, el archivo activo que aglomera esa documentación, diversifica las vías de difusión y quiebra la continuidad de “cofre del saber” de los archivos institucionales en contextos colonialistas como el latinoamericano.

Podríamos remitir esta tradición al *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade, cuando señala “la transformación del Tabú al tótem” (1928) como una manera de “ingerir” la violencia de la “censura” (o el tabú en Secreto, por ejemplo) para devolverla a modo de apropiación gloriosa e irreverente al adversario, teniendo como efecto también, lúdicamente, desprivilegiar edificaciones u objetos simbólicos relacionados al colonialismo, lo que incluye a los archivos hegemónicos.

Cabe mencionar, en el caso del corpus de mi tesis, la apropiación de documentos y espacios publicitarios, como también la de archivos oficiales (por ejemplo, la constitución), tiene de efecto una especie de desclasificación de documentos ocultos o muy resguardados, eso sí con una motivación antropófaga. En resumidas cuentas, el archivo activo desclasifica del cofre del saber y del cofre del tabú.

Archivo y anarchivo

A lo largo de este texto me he referido a los archivos convencionales, a veces señalándolos como hegemónicos o dispositivos de control, lo que puede ser una generalización maniquea, por lo que creo necesario detenerse en cada caso y estudiar sus relaciones o jerarquías de gestión del conocimiento.

En relación a lo mencionado, es pertinente presentar algunos estudios respecto al proceder colonialista de las academias e instituciones culturales, los que con argumentos y ejemplos, postulan que el efecto principal de las alianzas de academias con otras instituciones es el blindaje del conocimiento, en específico acotando el grupo autorizado para su producción y, a su vez, para la creación de fronteras en las estrategias de difusión y recepción⁸. Entonces, los libros y papers académicos serían el engranaje colonialista que representa a estas instituciones: estos documentos oficiales entran y salen de los archivos visibilizando las características de qué es y qué no es información para investigar, quién puede o no producir conocimiento, qué es material para producir/perpetuar el saber, y qué es material objetualizado del saber.

Dentro del área intelectual y académica, el investigador José Santos (2012) ha planteado el problema de la jerarquización de los discursos en relación al paper y al archivo como “procedimientos destinados a conjugar, dominar y esquivar las peligrosidades propias del discurso humanista” (p. 208), donde la exclusividad de participación se dirige en

⁸ En la definición de *archive* efectuada por la investigadora Katherine Harris en su libro *The Johns Hopkins guide to digital media* (2009) se señala: “Estos debates esenciales articulan una batalla de autenticidad entre la base de datos y el archivo, que tal vez se deriva del deseo académico de controlar, o editorializar, los registros culturales del conocimiento” (p. 16. Traducción propia).

términos raciales (Quijano, 2014)⁹ y de currículum institucional. En consecuencia, los ensayistas que tienen lugar central en la tradición de las Humanidades en América¹⁰, no son los autodidactas o “sin la acreditación correspondiente”, y quedan “así del todo marginados, [y] su voz es simplemente desautorizada” (p. 210).

Ahora bien, si traigo este debate a los proyectos del corpus, difícilmente estos podrían caber dentro de un archivo académico, ya que son polimorfos en materialidad, contenido y autoría. Asimismo, se accionan desde la apropiación, se piensan con el cuerpo y en el contexto del lugar donde se emplazan: como diría Silvia Rivera Cusicanqui, se piensa en “una experiencia del habitar” (2010, p. 23).

De esta manera, tales documentos tienen sus propias cualidades, pero en contraste es posible observar que son una especie de oxímoron del archivo (Alcántara, 2015). Esto es, un archivo que se define negando al archivo, tanto por sus recursos poéticos y organizaciones de sintaxis escrita y visual, como también en términos de originalidad (siempre en devoración y deglución de lo del enemigo- manifiesto antropófago) y por su intención de dar cabida a una “episteme inquieta”. Por lo tanto, señalan específicamente la decadencia del archivo desde su negación y reelaboración antropófaga latinoamericana, a su vez, abriendo otras vías de estrategias representacionales y mediales para con la documentación.

Para esta discusión traigo una cita de Lafuente, que establece un diálogo entre la vitalidad del terreno de lo común y el archivo:

Lo público nació para ser expresión de lo que se diseña o propone para todos, lo común en cambio solo puede existir en la medida en que se coproduce entre todos [...]. El archivo sueña con estabilizar el mundo, el anarchivo nos promete desorganizarlo. En las entrañas del archivo viven los historiadores, los jueces, y los auditores, en las del anarchivo prolifera

9 Aníbal Quijano (2014) en el artículo “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” explica cómo América, desde su colonialidad, se constituyó a partir de un orden racializado, que tiene efectos en “todas las formas históricas de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos, en torno del capital y del mercado mundial” (p. 779).

10 Cfr. el “Discurso sobre el Colonialismo” (1950) de Aimé Césaire, con un modo literario de desmembramiento de los componentes principales racistas que le ha valido al colonialismo para argumentar la masacre y dominación, creando el mito de la civilización.

ran los poetas, los rebeldes y los cómicos. La inteligencia que promueven los archivos es procedimental, mientras que los anachivos cultivan la emocional. Sin los archivos la vida pública sería imposible, sin los anachivos la vida común será improbable (2015, p. 5).

Matizando un poco el tinte mesiánico que le da el autor al anachivo hacia el final del párrafo citado, es interesante revisar cómo se producen y produjeron documentos y anachivos en otras áreas lejos de lo académico, como estrategia política de “lo común” o bien, para generar *comunidades* (Diéguez, 2009), o transformaciones del “tabú en totem”, como señala el manifiesto antropófago.

Con esto me refiero en específico a las maneras de publicar y de hacer archivos activos, que propician estos proyectos con sus metodologías, soportes y dispositivos en la calle: un pensamiento como difracción y la producción de conocimiento como un acontecimiento, algo vivo y con un potencial de discusión. Lo cual, finalmente, modifica también las concepciones de conocimiento, verdad e historicidad que constituyen nociones controversiales como “América” y su conformación, y que tiene efecto en las vidas reales de las personas que la habitan y circulan por sus ciudades y poblados.

Finalmente, se plantea el fomento a una etapa de regeneración e inventiva de los aparatos y dispositivos que activan los archivos, ya que gestionan documentos y juegan con la autoría única. La necesidad de tal cambio se puede explicar cuando Crary menciona que “la visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador, que es a la vez un producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones, y procedimientos de subjetivación” (2008, p. 21), por ende, la visualidad es un acto de ver, pero que también está mediada por estos aparatos que orquestan colectivamente la experiencia visual (Bryson, 1988, p. 91).

Dicho de otra manera, los aparatos institucionales y jerárquicos, que median la mirada y los productos culturales, al ser artificiales, son necesariamente renovables por que el acto de ver también cruza por las subjetividades, necesidades (políticas) y deseos del observador, y es justamente lo que en este texto expongo, con casos de estudio que proponen una ampliación del término institucional de archivo como aparato de control

institucional del conocimiento, a su vez, promoviendo metodologías que plantean una voz territorial y colectivizada.

Con ello, finalmente se promulga abrir el régimen escópico de la era industrial que llevó al libro, documento y noción de autoría a una ilusión de proceso necesariamente individual para crear y gestionar documentos, teniendo por efecto una producción y divulgación de la cultura de manera colonialista y jerarquizada. Cabe mencionar igualmente, que este texto no es el lugar para detenernos y desentrañar si el archivo es el que hace la cultura, o si es la cultura expresada en documento que facilita la proliferación de un tipo de autoría individual o colectivizada. En este ensayo se plantearon algunas reflexiones en torno a los procedimientos de los aparatos y metodologías de los proyectos Secreto, Bienal del Pasacalle y Proyecto Pregunta, que posibilitan activar la autoría, gestión y creación de documentos y archivos, tanto desde el arte, la literatura y los estudios sociales.

Referencias

- Alcántara Sánchez . M.A. (2015). *Una archiva del DIY (do it yourself): autoedición y autogestión en una fanzinoteca feminista-queer*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia. Facultad de Bellas Artes.
- Andrade de, O. (1928). Manifiesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, 1(1).
- Bryson, N. (1988). *Vision and visuality*. Bay View Press.
- Crary J, (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac.
- Emerson L., Robertson J., Ryan M. Eds. (2014). *The Johns Hopkins guide to digital media*. Johns Hopkins University Press.
- Diéguez, I. (2009). *Escenarios Liminales: teatralidad, performance y política*. Ed. Atuel.
- Lafuente, A. (2015). *Los laboratorios ciudadanos y el anarchivo de los comunes*.
- Lefebvre, H. (2013 [1974]). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Matzner, N. (2020). “Leer Juntas: autoedición durante el estallido social chileno”. *Revista Blue Gum*, (7), 41-68.
- Perloff, M. (2010). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. University of Chicago Press.
- Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/decolonialidad del poder*. CLACSO.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.
- Santos, J. (2012). “Tiranía del Paper. Imposición institucional de un tipo discursivo”. *Revista Chilena de Literatura* 82, 197-217.
- Segato, R. (2010). “Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial”. *La Cuestión Descolonial*. Quijano, A. y Mejía J. (eds.). Universidad Ricardo Palma.

Fuentes

- Bienal del Pasacalle (s/f) <https://bit.ly/2SegMgB>
- Proyecto Pregunta (s/f) <https://bit.ly/336elCR> - <https://bit.ly/3cwCG7O>
- Autoedición estallido social Chile: archivo personal desde octubre 2019 a marzo 2020.
- Secreto (s/f) <https://bit.ly/2S0mEcX> - <https://bit.ly/3kPBwHt>
- El Pueblo <https://bit.ly/3zfGC92>

Cuerpxs, territorios, visualidades

Kathya Morón Tadic

Resumen: los mapas como dispositivos de representación retórica de los territorios influyen las maneras en que los habitamos en torno a los parámetros de visibilidad e invisibilidad de cada época, técnica y discurso de quién los inscribe. Cada epistemología registra maneras diferentes de representar los territorios, y en general, nos relacionamos con cartografías hegemónicas, inscritas desde sistemas cartesianos con una impronta organizacional y de gobierno alineados con el proyecto de la modernidad y el estado-nación, pero ¿qué pasa con lo que no se está mirando desde ahí? Lxs cuerpxs parecieran no estar presentes en tanto elementos que se relacionan con sus entornos. Entonces ¿cómo se inscriben lxs cuerpxs en un mapa? y ¿qué relación guardan estos con los territorios y sus representaciones? En este sentido, abordaré la propuesta corpocartográfica vinculada a la geografía feminista decolonial, en la cual a partir del trazo de la piel como el límite con lo otro, se proyecta un ejercicio metodológico basado en la noción de cuerpx-territorio, que inscribe la geografía de los afectos como argumentos geopolíticos. Luego, me aproximaré a los espacios de un *awayu*, pieza textil femenina de Qaqachaka, en tanto representación territorial y de cuerpxs humanxs y no-humanxs interrelacionados en una ecología ambiental. Ambos casos nos dan cuenta de dispositivos representacionales que hilan vínculos entre cuerpxs, territorios y visualidades, para fluir hacia formas de representación territoriales que traman lxs cuerpxs como lugares de enunciación, y los lugares como espacios de significación.

Palabras clave: cuerpxs, afectos, territorios, representación, relacionalidad.

Territorios y visualidades

Las dimensiones corporales y del habitar de lxs cuerpxs en la cartografía han sido históricamente proyectados desde un régimen de visibilidad que opera bajo un sistema de representación territorial demarcado por el proyecto de la modernidad, que tiende a invisibilizarlxs en su afán de categorizar, cuantificar y uniformar los territorios, con el fin de administrar y controlar lo que acontece dentro de esos espacios delimitados.

Son varias décadas de discusión en torno al mapa como un dispositivo que contribuye a la construcción social del territorio, sea desde publicaciones oficialistas realizadas por el aparato estatal, que usualmente remiten su producción a instituciones militares, o desde trazados cartográficos vinculados a reivindicaciones territoriales de quienes habitan los lugares descritos. Estos últimos, usualmente se desarrollan a través de procesos de organización y construcción colaborativas de conocimiento, que decantan en procesos de cartografías críticas y mapeos participativos, produciendo variaciones, evidencias visuales de otras proyecciones territoriales, que se inscriben bajo códigos oficiales en búsqueda de consolidarse como tales ante la institucionalidad. Pero también podemos reconocer otros modos de representación territorial, que se rigen por códigos diferentes a los de la ciencia de los mapas, y que se proyectan visualmente a través de técnicas de representación que provienen de otras epistemologías como los tejidos, la alfarería, tradición oral, onírica, entre otros.

Desde la perspectiva de los estudios nacionalistas y relaciones internacionales, Benedict Anderson, en *Comunidades imaginadas* (1983), propone que la noción de mapa responde a una de las tres instituciones de poder que en la era de la reproducción mecánica moldearon las formas en el que el Estado colonial imaginó sus dominios. De tal modo, junto al censo, que organiza el gobierno de los seres humanos, y el museo, que protege la legitimidad de su linaje, ubica el mapa, como resguardo de la geografía de sus dominios, a través de la reproducción formal y simbólica de un territorio. En cuanto a lo cartográfico, el autor referencia a Thongchai Winichakul, historiador e investigador de Estudios del Sudeste Asiático, para apuntar que en la historia colonial la relación de la representación territorial como una abstracción científica de la realidad, de algo que ya existe y está ahí, se había invertido. El mapa, comenzó a

anticiparse a la realidad espacial, y se habría empleado como “un modelo para lo que se pretendía representar, en lugar de ser un modelo de esto” (Thongchai, 1997, en Anderson, 1993, p. 242), constituyéndose el paradigma discursivo bajo el cual funcionaron y sirvieron las operaciones administrativas y militares posteriores.

Desplegando los mapas como imágenes cargadas de valor, en 1988 se publica *La nueva naturaleza de los mapas*, compilación de ensayos de Brian Harley. Allí se refuta la idea de que los mapas son registros monosémicos, inertes o reflexiones pasivas del mundo de los objetos. Más bien, se asumen como imágenes reflejadas que contribuyen a un diálogo en un mundo que está construido socialmente. El autor señala que el contenido de los mapas es selectivo, ya que implica sujetos y puntos de vista que se proyectan mediante signos y estilos de representación, por lo que son una manera de concebir, articular y estructurar el mundo humano, resonancias de los imperativos territoriales de un sistema político y su régimen de visibilidad particular. Al respecto, apela a que tal y como en los estudios iconográficos, el contexto es determinante en los significados de los objetos a analizar. Así, “las circunstancias en que se hicieron los mapas implican la reconstrucción del ambiente físico y social que determinan. Determinarán también quiénes lo utilizan y los efectos que los mapas pueden tener en la información que comunican” (Harley, 1988, p. 84).

De esta forma, las proyecciones cartográficas allegadas al sistema cartesiano, el punto de fuga y las cuadrículas han trazado la geometrización de los territorios a través de sus modos de representación, instaurando maneras de hacer cartografía y, por lo tanto, maneras de observar, imaginar y habitar. Esta normalización del espacio, representado como algo uniforme y continuo, genera “silencios de uniformidad” (Harley, 1988, p. 130). Continuos representacionales que de acuerdo a Paul Virilio (1998) conducen a la desaparición de los cuerpos o, al menos a su invisibilización en la homogeneidad.

La distribución de los elementos en el espacio, sus formas, pesos visuales y las grillas que van constituyendo, crean estructuras de conocimiento. En relación a lo anterior, Harley comenta que “si los lugares se ven parecidos, se les puede tratar de manera parecida”. Por lo tanto, con el progreso del mapeo científico “el espacio se volvió muy fácilmente un producto socialmente vacío, un paisaje geométrico de hechos fríos, no humanos” (2005, p. 131). Las omisiones producen la sustracción de lxs

sujetxs y posterior desocialización de los territorios. Así, el comprender estos silencios como acciones humanas activas (p. 116), y no como meras omisiones de información, nos lleva a pensar en las influencias que se ejercen en lxs lectorxs de los textos cartográficos, tanto por las omisiones como por todo aquello que sí aparece, se describe y enfatiza.

En la resistencia a la ocupación y racionalización por medio de la normalización cartográfica, las epistemologías indígenas han fracturado este dispositivo de poder utilizándolo en su defensa para el reclamo de sus tierras, cuerpxs y territorios. En ese sentido, desde la investigación y utilización de metodologías de mapeo participativo para la conservación de la naturaleza y los derechos de las tierras indígenas, Irene Hirt (2009) sostiene que en estos procesos se construye un lenguaje intercultural que transforma conocimientos geográficos de otras epistemologías —que decantan en otros modos representacionales, como he referido, textiles, oníricas, orales, entre otras— a formatos cartográficos estándares, oficializados y validados socialmente.

Estos contenidos disputan los trazados geométricos y racionales de los mapas oficiales, que han significado históricamente la proyección de campañas de desarrollo que devienen en la desposesión de sus tierras, la devastación medioambiental, el extractivismo y las violencias sistemáticas hacia las diversidades corporales y sexuales, entre otros, frente a la relación de codependencia entre los territorios y las comunidades que los habitan y resguardan. Se han generado así, mapas que reivindican puntos de vista de las comunidades, incluyendo en estos montajes visuales a los múltiples sujetxs, humanxs y no-humanxs, interconectados de manera rizomática, unos con otros en su vivencia y subsistencia¹. Aunque lo anterior no asegura derechos territoriales, es más, en ocasiones han sido instrumentos tergiversados por parte de instituciones estatales bajo la justificación del desarrollo económico².

En esa misma línea, las geografías críticas, las geografías feministas, los diversos movimientos de mujeres y ciudad, feminismos negros

1 Por ejemplo, el mapeo de Chodoy lof mapu realizado por la comunidad regional mapuche williche *Gvbm Logko Pikunwimapu*, junto a Irene Hirt (2009); el Mapa Waorani (2018) realizado por la comunidad *Waorani*, junto a Alianza Ceibo. He profundizado respecto a estos dos procesos en tanto apropiación de técnicas y modos de representación cartográficos en Morón, K. (2019).

2 Offén, K. (2009) profundiza al respecto.

e indígenas y de las diversidades han sido espacios de exploración de metodologías que operan desde la diferencia y visibilizan aquello que no se estaban mirando. Así, por ejemplo, Sofía Zaragocin, desde la geografía feminista decolonial, nos habla de “trazar las relaciones de fuerza que operan mediante y por sobre los cuerpos, subjetividades y corporalidades que son vulneradas, explotadas o violadas en relación con la seguridad, la población, el territorio y el nacionalismo” (2019, p. 88).

Mi intención en este texto es hilar espacios que proyecten vínculos entre cuerpxs, territorios y visualidades explorando formas visuales que permiten reflexionar acerca del cuerpX como un lugar de enunciación y los lugares como espacios de significación. Esto nos permite visibilizar la forma en que las representaciones cartográficas actúan en tanto dispositivos que inscriben territorios y las maneras en que los habitamos, a partir de las espacialidades, límites, apariciones, silencios y toponimias que estas performan.

CuerpXS, territorios y visualidades

Al abordar los territorios desde el punto de vista de quienes los habitan, se torna esencial prestar atención a la relación intrínseca del sentir de nuestrxs cuerpXS, con las experiencias que conforman nuestras interacciones con el entorno.

En el II Encuentro de Pensamiento Situado (realizado el 2 de julio de 2022 en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos), Suely Rolnik retoma el relato sobre las arañas y sus telarañas que habría iniciado con Felix Guattari. Comenta que cuando la tejedora lanza un hilo de seda desde su cuerpX, este queda conectado a ella funcionando como un sensor del ambiente y sus vibraciones, las que capta a través de los pelos que tiene en sus patas. Este vínculo con el exterior, que es amplificado a través de su telaraña, le permite evaluar el ambiente por medio de las frecuencias que la rodean, orientando sus acciones en la ecología ambiental en la cual participa. Los efectos que suceden en el cuerpX de la araña, son la presencia viva de esos otrxs cuerpXS que componen el ambiente, y producen transformaciones en el estado vital del cuerpX de la tejedora.

Primero, en una presencia pasiva, la araña recepta. Descifra el sentido, la dirección y los efectos de las vibraciones en su potencia vital. Esto le

muestra qué es lo que precisa para participar en aquel ambiente, para protegerse, alimentarse, anidar, y con qué elementos cuenta para resolverlo. Luego, toma una posición activa, cuando descifra dónde anclar el primer hilo y con qué estructura hilvanar la telaraña, pues cada estructura depende de cada entorno y tiene diferentes funciones. Cuando ha construido su red, esta pasa a ser parte del ambiente, y esa red que ha hilado cambia tanto el ambiente, como el cuerpo de la araña. La presencia del otro es lo que le permite saber cómo hacer para estar ahí. Con ello, la araña y los otros cuerpos, participan de un proceso constante de cambio en el ambiente, siendo agentes activos de su ecosistema.

Nuestros cuerpos, como el de las arañas, se emplazan y existen en entornos repletos de otros cuerpos, humanos y no-humanos, que emanan y absorben espectros tonales. En ese sentido, de acuerdo con Valentina Bulo (2020), nos emplazamos como nodos de interacciones en todas direcciones, que al encontrarse con otros cuerpos definen un determinado tono vibracional, proyectándose dimensiones temporales, políticas y espaciales que se entretajan abigarradamente.

Relativo a lo anterior, la autora sostiene que todas nuestras relaciones están cruzadas por dispositivos de poder, “constelaciones de diversos órdenes que actúan y se materializan en nuestros cuerpos” (2020, p. 121). Estos “paisajes psicosociales”, como los llama Suely Rolnik (2011, p. 71) son cartografiados, teniendo en cuenta que 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 crear sentido a través del trazado de formas, disposiciones, vacíos, colores y materialidades.

Proyectando los cuerpos como primer territorio en disputa y, entonces, como un lugar de enunciación y acción, las teorías del punto de vista exploran formas de representación situadas, en las que la experiencia es central para pensar las vinculaciones entre las vivencias personales y los procesos históricos y sociales (Lugones, 2011; Ribeiro, 2018; Viveros, 2016). A partir de lo anterior, Migliaro et al. (2020) apuntan que, desde las teorías feministas y descolonizadoras, la experiencia aparece como categoría clave para la recuperación de aquellas narrativas que han sido ignoradas desde relatos patriarcales e imperiales, resaltando experiencias de personas subalternizadas a partir de su clase social, etnia, género, nacionalidad, entre otras, como elaboraciones que pueden expresar formas

resistentes a lo hegemónico (p. 77). Las autoras afirman que el resaltar estas diferencias “posibilita enfocar cómo las formas de dominación se imbrican, se anudan como fibras de un telar y operan tanto estructural como históricamente en un tiempo-espacio dado” (p. 76).

Haciendo de la experiencia el insumo principal para la producción de representaciones territoriales, la geografía feminista decolonial estudia cuerpxs y afectos para interrumpir una larga historia de producción de conocimiento que ha sido planteada, como apuntábamos en un principio, objetiva e incorpórea. Para esto, se centra en cómo las personas y los lugares se constituyen, articulan y son afectados por las emociones, las cuales no son comprendidas como subjetividades individualizadas, sino que experiencias encarnadas, relacionales y situadas, intersubjetivas y co-producidas (Zaragocin y Caretta, 2020, p. 1505).

Así, Sofía Zaragocin (2019) aborda los discursos de la geopolítica de las emociones proponiendo reflexiones multisituadas, que proyectan pluralidades geográficas, enfocando la mirada hacia perspectivas hemisféricas. La autora, junto a Caretta (2020), plantea que este desplazamiento es relevante, en tanto que la aproximación cartográfica hegemónica comprende el cuerp x y el entorno como dos separados, y muchas poblaciones conceptualizan estas categorías como inseparables (p. 1506). Por tanto, los enfoques metodológicos oficialistas no son efectivos para la comprensión y trabajo sobre todas las poblaciones. En ese sentido, la búsqueda metodológica se proyecta para abrir espacio a propuestas que trabajan con y desde las comunidades de las que se levantarán datos, en formas participativas de trabajo. Aquí, la priorización de la práctica y del hacer sobre la teoría, es el énfasis que han sostenido las colectivas, colectivos y espacios de militancia geográfica.

Metodológicamente se aborda la corpocartografía, mapas corporales que posicionan lxs cuerpxs como lugar de enunciación. Luego de instancias conversacionales acerca de historias de vida, posicionamientos respecto a la problemática a trabajar y las relaciones que guardan con las experiencias de quienes participan, se proyectan lxs cuerpxs en un soporte material, generalmente en papel o tela para intervenir. A partir del trazado de la piel, como un borde poroso del cuerp x, se gesta una forma y una contraforma, un adentro y un afuera interconectados. Estos espacios van significándose por medio de la inscripción de figuras, materialidades y vacíos en el soporte, que van haciendo lugar en la interacción con lo

que les rodea. Como describe su porosidad, este entremedio no es algo cerrado, es un lugar umbral, receptáculo de la urdimbre cultural. Así, en palabras de Buló:

La experiencia de la piel no es solo el límite en el sentido de dividir 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 (2020, p. 23).

La estructura de estas interfaces visuales está dada por la información que se va agregando en el diagrama del cuerpo y no solo actúa como un acceso a ella. Por tanto, las corpocartografías y el trabajo con mapas desde múltiples puntos de vista, se comportan como espacios de provocación en los cuales la experiencia es lo que da forma al lugar. Las representaciones son articuladas desde las subjetividades, por lo que en su trazado produce y se produce sujeto de enunciación.

En la misma línea, Xitlally Flecha plantea la corpocartografía como un dispositivo de análisis territorial que describe como un instrumento teórico metodológico diseñado para abordar la configuración de nuevos lugares producto de la (des) y (re) territorialización a partir de un conocimiento corporeizado y del desarrollo de subjetividades otras (2019, p. 74). Ambas propuestas abordan espacios de muerte lenta, que por consecuencias del extractivismo han obligado a migrar o han puesto en crisis la vida de las personas que habitan los territorios explotados. Independiente de la aplicación, la autora señala que la importancia de la metodología de investigación a través de la acción participativa reside en su flexibilidad, dependiente del lugar y las experiencias de las personas con las que se vaya a trabajar, enfocando la atención a las corporalidades antes que cuerpos, temporalidades antes que tiempos, territorialidades antes que territorios. Se propone entonces, construir conocimiento situado que articula aspectos no contemplados de manera previa ni tampoco accesibles a partir de un trabajo con herramientas que apelan solo a un conocimiento racionalizado. Sobre lo anterior, Zaragocin y Caretta reflexionan que las experiencias corporales y las emociones pueden ser incómodas de exponer y compartir en un intercambio verbal, por lo que el uso de la imagen puede ayudar a superar limitaciones que tienen metodologías etnográficas tradicionales (2020, p. 1506), apelando a uno de los aportes

que conlleva esta metodología en términos de creación de conocimiento y acceso a las experiencias en primera fuente.

Profundizando en la propuesta analítica de Flecha, la autora presenta la intervención de tres elementos para plantear la corpocartografía como dispositivo de análisis territorial (2019, p. 26-27). En primera instancia reconoce la corporalidad, atendiendo a la necesidad de pensar lxs cuerpxs desde la experiencia. Esto genera un desplazamiento en la interacción entre investigadores y participantes, ya que entiende a los llamados *agentes* de una investigación en calidad de personas que se relacionan con su entorno, concepción inherente en una pedagogía corporal. Luego, apunta la cartografía social como una propuesta teórica y metodológica que realza el poder que implica la construcción de mapas, ya sea mentales, temporales, espaciales, territoriales. De este modo, se realizan procesos participativos como herramientas dialógicas a un problema cotidiano de un grupo social, en miras de analizar la circulación de significados, objetos e identidades culturales. Por último, se refiere a la región, apelando a que, en la observación de la corporalidad a través de la cartografía social, es posible observar el lugar y la experiencia en una región en particular. Pero las corpocartografías no solo registran hechos ya sucedidos, sino también posibilidades e imaginaciones que surgen en la interlocución de los mundos que se proyectan a partir del trabajo colectivo. De esta forma, se busca reconocernos en un sentido crítico que moviliza hacia la desnaturalización de las formas canónicas, pues se generan otros consensos de la realidad local a partir de sus propios reflejos y reflexiones.

Considerando todo lo anterior, el uso de los mapas corporales no es solo una posición técnica sino epistemológica, que promueve recorridos en las atmósferas de lo afectivo. Estas líneas de construcción de conocimiento, se han asociado a los estudios del encarnamiento o *embodiment* desde las teorías del norte de este continente, y la propuesta de cuerpo-territorio desde el sur, que Zaragocin y Caretta enmarcan en un diálogo que se inscribe a nivel continental en torno a la construcción de imaginarios y narrativas territoriales plurales y afectivas. Ambas discusiones resaltan la necesidad de heterogeneizar a lxs sujetxs que participen en las instancias de construcción de conocimiento “que ya no serán un tipo ideal sino que se encarnarán en historias singulares y colectivas que actualizan las desigualdades” (Migliaro et al., p. 65). Así, exponer la

diferencia es fundamental para agrietar el euronorcentrismo epistemológico de la normalización y su apego a la estandarización.

Es importante señalar que esta experiencia no es inocua para quienes investigamos. El ejercicio de investigar es un acto encarnado, y en la búsqueda de horizontalizar, no solo la participación en los procesos, sino que también el diseño de la propuesta metodológica, implica tomar distancia con perspectivas “desde afuera” o “desde arriba”, para “configurar una mirada que reconoce y desentraña las relaciones opresivas, pero también visibiliza en la misma trama las estrategias de disputa y resignificaciones que realizamos las personas individual y colectivamente” (Migliaro et al., 2020, p. 76).

Profundizando en torno a cómo la disposición de las técnicas y objetos que utilizamos afectan los modos en los que investigamos, Blanca Callén y Tania Pérez-Bustos apuntan que:

...la metodología es, sobre todo, un dispositivo para el encuentro y el reconocimiento atento y sensible entre corporalidades diversas que se relacionan y afectan mutuamente. Más aún, se trata de un dispositivo de mediación que pone en evidencia, en realidad, la continuidad orgánica irremediable entre los supuestos sujetos-objetos, para advertir que unos y otros no son otra cosa que cuerpos en continuidad (2020, p. 455).

Entonces, la corpocartografía, como dispositivo de mediación para la producción de conocimiento, si bien es una práctica guiada, en su uso resulta en aplicaciones heterogéneas e impuras, que están sujetas a las soluciones materiales y técnicas con las que cada persona o grupo compone su mapa, ya sea desde decisiones racionales, intuitivas o el flujo entre ambas a partir de la observación de lo que se inscribe. Las formas y formatos resultantes, también son efecto de las afectaciones que la imagen va produciendo. Al igual que quienes participamos somos interpelados por lo que el trazado de la piel como borde propone en tanto método; este es interpelado, impugnado, desplazado y objetado por nosotros, sus interlocutores.

Es por esto que las autoras reparan en la riqueza de reconocer la vulnerabilidad, parcialidad y limitación de toda metodología y su posición epistémica, apelando a mantenerse en “una constante apertura, atención, escucha y sensibilidad hacia lo desconocido, inesperado, invisibilizado,

excluido, desconsiderado *a priori*, y en el cuidado de las condiciones que atraviesan toda producción de conocimiento” (Callén y Pérez-Bustos, 2020, p. 441). Esto, en búsqueda de establecer relaciones de cercanía e intimidad que desplacen los puntos de partida desde los que ha sido planteada cada instancia.

El concepto de relacionalidad es fundante para esta propuesta, en la que “no se presupone la existencia del mundo material, sino que se entiende que la materialidad deviene en relación” (Callén y Pérez-Bustos, 2020, p. 438). Si la araña teje la red en cuanto a su percepción y relación con el entorno, de manera similar, nosotrxs como sujetxs experimentamos los soportes y metodologías en tanto nodos de relaciones que van estructurando afectos. Esto conlleva que “no es posible atender a los objetos y sus interpretaciones por fuera de su interdependencia y continuidad con quienes investigamos, pues devenimos con los objetos con los que estamos preguntándonos” (Callén y Pérez-Bustos, 2020, p. 438). A propósito de lo anterior, se aclara que la investigación no se realiza *de o por*, sino *con, a través de o junto* a los objetos-sujetos, lo cual implica que la información emerja de forma relacional.

Es así, que nos desplazamos hacia un entramado semiótico-material-afectivo, donde las fronteras entre contexto-objeto-persona se diluyen. Estas reflexiones son presentadas por las autoras mediante el trabajo de entrevistas con objetos y piezas textiles de diversa índole, en las que un encuentro situado permite apreciar “que más que un contexto, el habitar cotidiano implica una ecología material y temporal desde la que los objetos en cuestión se presentan siempre múltiples y enredados entre sí” (Callén y Pérez-Bustos, 2020, p. 453).

Atendiendo lo anterior, y en miras de ampliar estas reflexiones hacia formas de representación que impliquen relaciones entre cuerpxs con territorios y se desarrollen en soluciones distintas a las antropomorfizadas, me parece interesante revisar una pieza de tejido andino, que nos da cuenta de cómo se anudan la experiencia vivida con el entorno que se habita. A partir de sus memorias, técnicas y materiales, las tejedoras dan forma a entramados de cuerpxs que coexisten y constituyen espacio en sus múltiples relaciones.

Desde los Andes del Sur, Denisse Y. Arnold (1994) elabora un análisis en torno a las técnicas de tejido desde el lenguaje que usan las propias tejedoras contemporáneas de Qaqachaka, en el altiplano de Bolivia, para

Por su parte, las áreas del aguayo que tienen diseños son nombrados *salta*, concepto que remite a sobresalir, pues el tejido sobresale sobre sí mismo marcando la etapa de crecimiento de las cosechas al germinar la tierra luego de haber sido trabajada. En ocasiones, estos relieves también responden a que las tejedoras “incorpora[n] las semillas de la producción futura en sus diseños, proporciona[ndo] la matriz reproductiva que garantiza dicha producción futura” (Arnold, 1988; Arnold, Jiménez y Yapita, 1991; 1992 en Arnold, 1994, p. 99).

Al haber comenzado el tejido de la *salta*, se sigue el camino único (*t'ak'i*) del diseño. Quien teje intentará no perderse ni desviarse del camino de la *salta*, de lo contrario cometerá un error. Aparecen ahí los senderos que pisan con sus rebaños, marcando el rumbo que siguen con sus animales cuando va entre corrales, desde el pueblo principal hacia las casas y tierras de pastoreo que la rodean. También se incorporan las plantas y arbustos silvestres que son familiares cuando realiza estos recorridos, cuyos diseños ha copiado en su *salta*.

Los caminos presentados conforman canales de vida en las telas, por lo que “al seguir la senda de su diseño está siguiendo la ruta de su territorio, ya que los caminos constituyen ‘las venas de la tierra’” (Arnold, 1994, p. 98). De hecho, cada *salta* del tejido se considera animada, “tiene un principio, un fin y un centro, es decir, el ombligo: *kururu*” (p. 99), y cada tejido se considera un cuerpo, tal que en la región de Pacajes, por ejemplo, “los habitantes de la región son comparados con el telar y todo lo que producen, con la trama” (Arnold, 1994, p. 88).

Así, los espacios, formas, planos y relieves, dan vida y proyectan la historia del *ayllu* en el tejido, entrelazando sus caminos andados, rebaños pastados y campos cultivados. A partir de todo lo anterior, la autora nos amplía que existe este otro modo de ver a la tierra como recurso productivo, en la que esta se considera de género femenino:

[...] cuando la tierra es personificada y denominada *wirjina*, es decir, virgen, [...] se considera que los productos de la tierra pertenecen a las mujeres y son controlados por ellas. Se estima que los hombres de mayor fuerza física, trabajan la tierra para llevar sus productos agrícolas a los depósitos y despensas de las mujeres, donde ellas podrán supervisar su preservación, transformación, distribución y consumo (Arnold, 1992b en 1994, p. 83).

En relación a esto último, Arnold sostiene que las demandas en la continua batalla por el derecho a la tierra de los ayllus contra el Estado, han sido relegadas por el enfoque propio de historiadores, etnógrafos y su sistema político, “que asigna mayor importancia al estudio de la evidencia documental de las demandas, a los textos escritos, documentos de archivo y títulos pertinentes” (p. 82). Esto, a pesar de que diversos autores han comentado, desde interpretaciones taxonómicas o semióticas, las telas andinas como una forma de expresión textil del territorio del *ayllu* (Cereceda, 1978; Gisbert et al., 1978; Platt, 1978; Torrico, 1989; en Arnold, 1994, p. 94).

Consideraciones finales

A lo largo de este texto, he abordado consideraciones en torno a las relaciones entre cuerpos, territorios y visualidades. Al respecto, la propuesta ha sido revisar representaciones territoriales en tanto lugares de interacción de las experiencias y vivencias que allí se vuelcan. Es a partir del montaje de las figuras, espacios, caminos y bordes que aparecen, que estas representaciones procuran describir relaciones antes que entidades, presentándose como visualidades que priman el encuentro sobre la forma (Rodríguez, 2014, p. 116, como se citó en Buló, 2021).

Los elementos que se despliegan en una visualización, generan espacios llenos y vacíos que se relacionan sobre un soporte material finito. Estas formas y contraformas interactúan de acuerdo a sus entramados, yuxtaposiciones, superposiciones y encuadres, que van configurando paisajes que se proyectan semánticamente, generando zonas de argumentos. En ese sentido, se puede observar que las prácticas de representación, ya sean gráficas, textiles u otras, conllevan procesos que pueden ser tanto conscientes como espontáneos, de selección, clasificación, simplificación y jerarquización de datos que se irradian en las imágenes que sustentan. Comprendemos así, al menos al mapa corporal y el *awayu* de *qaqachaka*, como dispositivos de representación afectiva que, en el despliegue encarnado, relacional, situado e intersubjetivo de información, constituyen mundo y estructuran nuestra experiencia en él.

Sobre lo anterior, y a partir de lo expuesto por Callén y Perez Bustos (2020), inscribir a partir de la expresión gráfica, una aguja enhebrada

o un telar no es la metodología en sí, sino que la contención que se ha seleccionado para sostener condiciones materiales generativas, configurando disposiciones corporales específicas que guían las tensiones hacia donde la visualización se propone llevarlas. La invitación es abrirnos a las vidas de cada imagen, en cuanto a los elementos que contienen, pero también en relación a cómo se transforma ese contenido cuando interactúa con otrxs cuerpxs.

Particularmente, la metodología que se dispone desde los mapas corporales, promueve la corporificación de conocimiento y el aprendizaje colectivo, esto implica apelar a un desplazamiento en el paradigma comunicacional, alejándonos de la idea de ciudadanías pasivas y solo consumidoras de estructuras de levantamiento de información, para apelar a ciudadanías que se comprenden como creadoras de su comunidad y como parte de los aparatos enunciativos. Así, nos acercamos a las posibilidades que se abren al pensarnos como sujetxs en interrelación con los entornos que habitamos. En ese sentido, la hegemonía de la imagen cartográfica se resiste desde la creación colaborativa de conocimientos, en este caso, desde la acción creativa de paisajes pluriversales. De otra manera, cedemos los territorios a la interpretación de las autoridades nacionales, a la información objetiva e independiente del observador que estas despliegan desde modelos de visualización cuantitativos.

Por todo lo anterior, la exploración de sistemas visuales que sostengan instancias de construcción de conocimiento colaborativo precisan proyectar formas que promuevan la multiplicidad de vínculos y posibilidades de deambular y trazar relatos individuales y colectivos, articulando y registrando conversaciones comunes, en las cuales se señala “la vida personal como terreno político, público y lugar de transformación y (re) producción de las relaciones existentes (Vargas, 2008, en Migliaro et al., p. 76).

Mi intención hasta aquí, es promover el uso de visualidades para la construcción de argumentos geopolíticos, abordando metodologías corporales y creativas que nos faciliten la observación y reflexión en torno a las formas en que nuestrxs cuerpxs habitan de manera diversa y compleja los territorios, en otras palabras, poner en práctica formas de espacializar la relación entre lxs cuerpxs, territorios y el poder.

Referencias

- Alianza Ceibo. (2018). *Mapeo territorial Waorani* [Aplicación web]. Mapa Waorani-Alianza Ceibo. <https://www.alianzaceibo.org/mapas/waorani/>
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas*. Fondo de Cultura Económica.
- Arnold, D. (1994). Hacer al hombre a imagen de ella: Aspectos de género en los textiles de Qaqachaka, *Revista Chungara*, 26(1), 79-115.
- Bulo, V. (2020). *Sobre el Placer*. Editorial Síntesis.
- Bulo, V. (2021). El placer de las cosas. *Byzantion Nea Hellás*, (40), 15-24.
- Callén, B.; Pérez-Bustos, T. (2020). "Metodologías con objetos-objeciones metodológicas". *Política y Sociedad*, 57(2), 437-458.
- Flecha, X. (2019). La corpocartografía como instrumento de análisis del paisaje invisible o invisibilizado de la migración interna de pueblos originarios, en Fenner, G., Monroy, J., Aguilar, J. y Barrera, S. (Eds.) *Memorias, II Taller internacional de creación cartográfica*. Grupo de Investigación Espacio, Tecnología y Participación (ESTEPA). Universidad Nacional de Colombia-Instituto de Estudios Ambientales.
- Harley, B. (2005). *La nueva naturaleza de los mapas, ensayos sobre la historia de la cartografía*. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- Hirt, I. (2013). Mapeando sueños/soñando mapas: entrelazando conocimientos geográficos indígenas y occidentales. *Revista geográfica del Sur*, 3(1), 63-90.
- Lugones, M. (2011). Hacia un feminismo descolonial. *La manzana de la discordia*, 6(2), 105-119.
- Migliaro, A.; Mazariegos, D.; Rodríguez, L.; Díaz, J.; (2020). Interseccionalidades en el cuerpo territorio, en: Cruz, Delmy y Manuel Bayón 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.
- Morón, K. (2019). No te pases de la raya: antropofagia cartográfica. *Revista Geo Pantanal UFMS/AGB Corumbá/MS* (2), 71-81.
- Offen, K. (2009). O mapeas o te mapean: mapeo indígena y negro en América Latina. *Tabula Rasa*, 10, 163-189.
- Ribeiro, D. (2018). Breves reflexiones sobre Lugar de Enunciación. *Relaciones Internacionales*, 39, 13-18. <https://doi.org/10.15366/relacionesinternacionales2018.39.001>
- Rolnik, S. (2011). *Cartografía sentimental: transformações contemporâneas do desejo* [Cartografía sentimental: transformaciones contemporáneas del deseo]. Editora UFRGS.

- Rolnik, S. [Museo de la Memoria y DDHH] (2 de julio de 2022). *II Encuentro Pensamiento Situado: Des/constituyentes: Prácticas e imaginarios por-venir* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=FxJcJrvK79Y>
- Virilio, P. (1998). *La estética de la desaparición*. Anagrama.
- Viveros, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate feminista* (52), 1-17. <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>
- Zaragocin, S. (2019). La geopolítica del útero: hacia una geopolítica feminista decolonial en espacios de muerte lenta, en: Cruz, Delmy y Manuel Bayón 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.
- Zaragocin, S y Caretta, M. (2021). Cuerpo-Territorio: A Decolonial Feminist Geographical Method for the Study of Embodiment, *Annals of the American Association of Geographers*, 111(5), 1503-1518. <https://doi.org/10.1080/24694452.2020.1812370>

Epílogo

Algunos acuerdos básicos en el estudio de las imágenes

Ana Bugnone

Los estudios visuales o de la cultura visual han significado, sin dudas, una ampliación no solo en los temas que tradicionalmente abarcaba la historia del arte, al incluir otro tipo de imágenes no consideradas obras de arte, sino también una expansión en la perspectiva del análisis. Han permitido el estudio de otros objetos como vídeos, telenovelas o publicidades, sin dejar de lado las imágenes artísticas, al tiempo que se posicionan desde un punto de vista crítico sobre la cultura y la sociedad de las que las imágenes forman parte. Además, han expandido el horizonte de los estudios culturales al incorporar el análisis y la interpretación de las imágenes como parte de la cultura. En estos cruces, los estudios visuales propusieron el trabajo inter o transdisciplinario para poder abarcar adecuadamente sus objetos de estudio, de manera que no parece posible analizar las imágenes sin tener en cuenta varios factores que de forma simultánea y compleja, participan en cada una de ellas.

Otras disciplinas, como la antropología, la historia, la literatura y la sociología han producido conocimiento que abona o parte de los estudios visuales, interesándose por visualidades o regímenes de visualidad muy diversos entre sí. Así, objetos de diferentes características y temporalidades que van desde las imágenes religiosas del pasado hasta las publicaciones actuales en redes sociales se han transformado en centro de pesquisa desde estas diversas perspectivas.

Algunos abordajes del arte se ocuparon de tres momentos diferenciados, tales como la producción, la circulación y el consumo o la recepción. Los estudios visuales se concentran, fundamentalmente, en la imagen, aunque también pueden referirse a los tres momentos mencionados. Me refiero a los casos en que se investigan imágenes producidas por diversos sujetos y/o instituciones, no a las que se producen por parte de quien

investiga para ser utilizadas como insumo en el proceso de la pesquisa, como en el caso de la antropología visual o una parte de la sociología visual. Otra parte de esta sociología busca analizar las imágenes existentes para entender desde allí la dinámica social, por lo que la visualidad no es un asunto central, como sí lo es para los estudios visuales. Por lo tanto, los textos metodológicos de estas dos ramas disciplinarias, no son especialmente interesantes en el abordaje que quiero presentar.

Las distintas investigaciones realizadas desde los estudios visuales nos dan pautas de la relación entre la imagen y la cultura de una sociedad determinada, vínculo fundamental en el análisis. Sin embargo, es necesario evitar riesgos de caer en el sociologismo, es decir en interpretar la imagen como mera expresión de las normas, estructuras o cambios sociales, dejando de lado las particularidades de la propia imagen.

De esta manera, es posible establecer un camino que vaya de la imagen a la sociedad y/o a la inversa, pero en todos los casos, ubicar a la imagen en un lugar prevalente parece ser indispensable. La pregunta que surge a partir de esto es: ¿Cómo hacerlo?, ¿qué metodologías y técnicas aplicar? Lamentablemente, hay un vacío en relación con la producción de textos metodológicos propios de los estudios visuales en español. Encontramos, sin embargo, materiales publicados en inglés como los de Van Leeuwen (2001), Pauwels (2015) y Rose (2016).

Para el análisis de imágenes existe una serie de estrategias clásicas desarrolladas por diversos teóricos, tales como la retórica de la imagen de Roland Barthes (1986), el método iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky (1993), o la iconología de Aby Warburg (2005), todos ellos de gran incidencia en los estudios artísticos. Algunas veces, los estudios visuales se han servido de estos métodos y otras, han seguido un camino más libre.

Las imágenes tienen mucho para decirnos o, mejor dicho, para mostrarnos. En esta frase se ve otra de las dificultades que atraviesan los estudios visuales: históricamente se “leyó” a la imagen como un texto. Más allá de las amplias discusiones que surgieron al respecto —y sobre las cuales no podré extenderme aquí—, y de todo el espectro de posiciones que los teóricos de los estudios visuales han tomado entre lo que se ha llamado el giro lingüístico y el giro icónico, lo que queda claro es que la imagen es, ontológicamente, algo distinto a un texto. Por lo tanto, es

evidente que, en términos metodológicos, serán necesarias otras estrategias de análisis.

Según Prosser:

Los investigadores visuales más versátiles y capaces son lo suficientemente flexibles para aplicar sus habilidades en una amplia gama de preguntas y situaciones de investigación (...). Este continuo de enfoques incluye el posmodernismo, la teoría crítica, los estudios culturales, la semiótica, la sociosemiótica y el simbolismo visual, utilizados para interpretar imágenes existentes, y la etnografía visual y la sociología visual para generar imágenes adicionales. Un objetivo subyacente es abordar los problemas derivados del privilegio manifiesto de las palabras verbales y escritas, que son pandémicos en la investigación cuantitativa y cualitativa (2007, p. 15. La traducción es propia).

Lejos de pretender establecer una receta o una serie de etapas, trataré de presentar algunas de las formas en que se puede investigar sobre las imágenes desde los estudios visuales, según el abordaje cualitativo.

En el libro *Reframing visual social science: Towards a more visual sociology and anthropology*, Pauwels (2015) presenta nueve aspectos fundamentales para el abordaje de las imágenes en los estudios sociales que nos proveen una guía general que va desde la descripción de las imágenes hasta la presentación de los resultados. Divididos en tres grupos, estos aspectos son:

1. Origen y naturaleza de las imágenes
 - a. El origen de las imágenes: ¿De dónde vienen las imágenes?
 - b. El referente y el tema de las imágenes: ¿De qué tratan las imágenes?
 - c. El medio y la técnica visual: ¿Cómo se hacen las imágenes?

2. Foco de la investigación y diseño
 - a. El foco analítico: ¿Qué pueden decirnos las imágenes?
 - b. Fundamento teórico: ¿Qué teorías son útiles para comprender el sentido de las imágenes?
 - c. Aspectos metodológicos: ¿Cómo debe realizarse la investigación con imágenes?

3. Formato y propósito

- a. Producción y formato de presentación: ¿Cómo se deben informar los hallazgos?
- b. Estatus de lo visual: ¿Qué papel deben jugar las imágenes en un informe?
- c. Destinatarios y usos secundarios: ¿Quiénes son los receptorxs del informe?

Esta serie de cuestiones nodales que Pauwels plantea para el estudio de las imágenes pueden ser útiles cada vez que se realiza una investigación, ya que abarcan todo el proceso de la indagación y la producción de conocimiento.

Por otro lado, Gillian Rose (2016) en *Visual Methodologies. An Introduction to Researching with Visual Material* propone tres criterios a la hora de trabajar con una metodología visual crítica:

- a. Tomar las imágenes seriamente: evitar reducirlas al contexto, ya que tienen sus propios efectos.
- b. Tener en cuenta las condiciones sociales y los efectos de las imágenes y sus modos de distribución: estos dependen de los procesos sociales de exclusión e inclusión.
- c. Considerar tu propia forma de ver las imágenes: los modos de ver están condicionados histórica, geográfica, cultural y socialmente.

Asimismo, la autora propone, específicamente para el análisis de las imágenes, diferentes métodos: el análisis de la composición, el análisis de contenido, el análisis cultural, la semiología y el psicoanálisis. Estos pueden llevarse a cabo desde la semiótica social, el análisis del discurso y la etnografía (Rose, 2016).

Muchas veces, producimos los métodos mientras estamos investigando, por ello, tengo la convicción de que, tal como afirmó Jim McGuigan (1997), el método debe servir a los objetivos de la investigación, en lugar de la investigación servir a los objetivos del método. Ello no significa que vayamos totalmente ciegos en el análisis de las imágenes, sino que es posible organizar ciertos momentos o procesos por los que la investigación pasará. Esto colabora no solo en la sustentabilidad metodológica de la

investigación —y más cuando se trata de una tesis— sino también en la propia organización de tiempos y procesos de quien investiga.

De esta manera, desde nuestro punto de vista, podemos decir que hay algunas acciones que parecen indispensables para pensar las imágenes, sin pretender con esto producir una receta o un manual. Así, la primera acción para investigar desde los estudios visuales es comenzar por las propias imágenes para pensarlas siempre en relación con sus contextos socioculturales, tanto en el momento de la creación como de circulación y recepción. Esto incluye, también, observar documentación asociada a ellas, así como las interacciones que los sujetos producen en relación con las imágenes. La realización de entrevistas y observaciones, cuando esto sea posible, brindará información relevante para un análisis más completo de la complejidad de las imágenes. También será importante establecer relaciones entre las imágenes que analizamos con las otras que circulan en este tiempo y espacio, ya que no existen aisladas, sino en vínculos diferentes con la hegemonía y alternativas visuales. Además, vincularlas con los contextos es un paso para analizar los sentidos que esas imágenes expresan, lo cual no significa considerarlas como reflejo ni como resultado directo e inmediato. Indagar en la relación de las imágenes con el orden social, en sus múltiples direcciones, que van de la búsqueda de subversión o disenso, hasta la reproducción conservadora, parece ser también un aspecto interesante. Para llevar a cabo este proceso, es necesario seleccionar los marcos teóricos adecuados que nos permitan interpretar y comprender nuestro objeto de estudio. Finalmente, producir una teorización para entender las imágenes en relación con un marco conceptual adecuado, no reduccionista.

Empezar por las imágenes

Las técnicas de recolección de datos son tan amplias como las posibilidades que ofrecen las imágenes como objetos de estudios. Se trata de técnicas que no son propias de los estudios visuales, sino que provienen de las diversas disciplinas con las que trabaja. Así, el análisis de las imágenes implica, en general, su recolección o captación a través de imágenes digitales o en soportes materiales. En ese proceso, se produce un archivo digital o físico.

La descripción de las imágenes objeto de nuestro estudio es un paso ineludible. Además, es importante tener en cuenta que si queremos producir conocimiento sobre las imágenes desde los estudios visuales, debemos tener cuidado con que el trabajo sobre ellas no quede en el nivel de una mera descripción y pase a las instancias de interpretación y comprensión.

Otra cuestión central es tener en cuenta y explicitar con qué criterios se creó el *corpus* o conjunto de imágenes que se analizan. Es decir, es necesario tener en cuenta que la selección no es autoevidente ni se justifica por un simple recorte temporal o espacial, sino que deberá primar un criterio basado en las características de las propias imágenes. Los lazos que las relacionan para poder analizarlas en conjunto es, por lo general, la razón central en la justificación de la selección.

Documentos relacionados

Este proceso se complementa con la recopilación documental que implica varios tipos de documentos, desde artículos periodísticos en línea hasta fuentes históricas. En general, estas fuentes aportan datos importantes a la hora de comprender las imágenes y complementan su análisis.

Interacciones con las imágenes

Se trata de analizar de qué forma quienes producen y reciben las imágenes interactúan con ellas. Este aspecto no siempre es posible de observar, ya que solo se trata de imágenes producidas en el presente o, si fueron producidas en el pasado, que puedan hallarse registros de dichas interacciones.

Entrevistas y observaciones

Vinculado con lo anterior, la realización de entrevistas y observaciones, cuando sean posibles, amplía, por un lado, el conocimiento que podamos tener sobre el tema (por ejemplo, quién es, qué piensa lx productorx de

la imagen, cómo es el espacio en que la imagen se elabora, distribuye y recibe, etc.). Por otro lado, esta información extiende el marco posible del análisis, al brindarnos datos que nos ayudarán a interpretar —o, a veces, a evitar sobreinterpretar— las imágenes. En este sentido, concuerdo con Prosser (2007) cuando sostiene que:

(...) en el momento en que una imagen se ‘lee’ como si fuera texto se hacen suposiciones —lo que Barthes denomina *deja-lu* o ‘ya leído’. Pero las imágenes son polisémicas, tienen múltiples significados. Añadir el contexto sobre la elaboración o el uso de la imagen amplía la interpretación, pero no se puede ignorar el punto de vista del observador (p. 18. La traducción es propia).

Sin embargo, es necesario tener aquí un recaudo metodológico: no caer en la lectura lisa y llana de lo que quien produce la imagen dice de sí mismo, o de lo que sostienen quienes las reciben. Esto implica que, más allá de convicciones y explicaciones que expresen las personas entrevistadas, es quien investiga la persona que tomará estos discursos y acciones como objeto y no como una verdad con peso propio. Es decir que todas las precauciones que debemos tener en cuenta a la hora de analizar cualquier entrevista u observación seguirán siendo centrales en los estudios visuales.

Otras imágenes

Es relevante identificar la relación que las imágenes de nuestro estudio tienen con otras imágenes que circulan o circularon en el mismo espacio y tiempo. Esta puesta en relación, que no significa realizar un estudio comparativo como estrategia principal, puede ayudarnos a establecer el sentido que las imágenes tienen en un contexto determinado, porque forman parte de una hegemonía visual, porque se alejan, o porque establecen otro tipo de relaciones. Es decir que cuando suponemos que nuestras imágenes proponen nuevas visualidades o contravisualidades, no podremos saberlo hasta constatar cuál es la visualidad hegemónica a la que se enfrentan, de otro modo, nuestra hipótesis quedaría en el espectro de la especulación. Lo mismo podemos decir cuando entendemos

que las imágenes que analizamos se relacionan con el orden visual, ya sea reproduciendo o reforzando ciertos valores o ideas. Estas operaciones difícilmente pueden realizarse sin tener en cuenta las otras imágenes que se producen, circulan y se reciben al mismo tiempo.

Contextos

Nos referimos antes a que el contexto sociohistórico y cultural es un aspecto central en este tipo de investigaciones. Esta información puede provenir de textos de análisis realizados desde la historia, sociología o antropología, ya que en pos de una economía de la investigación, cuando hay información de este tipo ya producida por otras fuentes y textos, conviene acudir a ellos y centralizar el trabajo en el problema que surge de la imagen. Si esta información no existe, quien investiga deberá detenerse en plantear el panorama sociocultural en el que se produce, circula o se recibe la imagen.

Interpretar los sentidos

Probablemente, interpretar los sentidos de las imágenes sea una de las etapas más difíciles de la investigación. La dificultad se encuentra, en parte, en el carácter polisémico de las imágenes, y en que no existe un verdadero significado que anule los demás. En este sentido, Stuart Hall (1997) nos recuerda que en este campo de estudios se realiza un trabajo interpretativo sobre las imágenes, donde lo que importa no es tanto lo que está bien o mal, sino los significados e interpretaciones posibles. Para ello, frente a diferentes interpretaciones, sugiere ir al caso concreto y justificar la “lectura” detallada en relación con las prácticas reales y las formas de significación utilizadas, para explicar qué significados se están produciendo (Hall, 1997).

Al mismo tiempo, interpretar las imágenes requiere de una posición crítica. En palabras de Rose (2016), una metodología visual crítica utiliza:

Un enfoque que piensa lo visual en términos de significación cultural, prácticas sociales y las relaciones de poder en las que se inserta; y esto

significa pensar en las relaciones de poder que se producen, se articulan y que pueden ser desafiadas por las formas de ver y la imagen (p. xxii. La traducción es propia).

Así, comprender qué nos dice la imagen de lo social o la cultura, cómo se conecta con ella, en qué medida reproduce, contradice u opera sobre sus valores, sus convenciones, sus normas, es algo que no debemos dejar de atender. Esto se relaciona con el afán de los estudios visuales de pensar la imagen siempre como parte de la cultura —aunque parezca una obviedad, no siempre ha sido así— y en relación con su sociedad.

Ahora bien, como decíamos, esto no significa caer en reduccionismos poco fructíferos que vean las imágenes como una mera consecuencia o efecto de las relaciones sociales, sino como parte productiva de la cultura. Es desde esta estrategia que podremos interpretar su sentido.

Marco teórico

Mencionamos la importancia de trabajar con un marco teórico que nos brinde conceptos adecuados para el análisis de las imágenes. Me refiero con esto a elaboraciones teóricas que orienten nuestro trabajo empírico, al mismo tiempo que abran la posibilidad de nuevos usos conceptuales. Así, los conceptos deberían ayudarnos a interpretar, no funcionar como límites que no nos permitan observar o comprender aspectos de las imágenes que queremos estudiar. Muchas veces sucede que nos encantamos con ciertos autorxs o perspectivas, pero notamos que a la hora de utilizarlos en análisis concretos no cubren el panorama que abren nuestras imágenes, o nos permiten solo una visión parcializada. En esos casos, la alternativa es buscar nuevos conceptos que nos faciliten entender específicamente aquello que queremos conocer.

Producción de una teoría

Una vez que hemos recolectado, analizado y vinculado con los contextos, además de haber interpretado a la luz de ciertos conceptos, es importante producir una propia teorización con respecto a los casos de estudio. Esto

no supone intentar producir un gran libro de teoría, sino que cada producción investigativa logre aportar algo más que la descripción y el uso automático de conceptos, sino una nueva elaboración. Este aporte será, seguramente, lo central de la investigación.

Estas acciones, que no presuponen un orden determinado de antemano, son algunos de los pasos que, una vez realizados, nos permiten abordar la complejidad de las imágenes y generar resultados que provean nuevos conocimientos sobre ellas.

Observaciones finales

Como bien ha señalado de diversas maneras la antropología, cuando investigamos, no solo producimos la metodología cruzada con nuestras teorías, sino también con nuestras biografías y situaciones subjetivas (Pink, 2013), a lo que podríamos sumar, los procesos sociales, culturales y políticos que nos rodean o de los que formamos parte. Por ello, hay otras cuestiones que surgen en el estudio de las imágenes y que exceden lo metodológico, que me gustaría puntualizar aquí. Dijimos que en el trabajo de recolección o captación de las imágenes se crea un archivo. Es importante tener presente que ese archivo debe tender a hacer accesible la información que allí se contiene, sea ofreciendo a la institución que contenga las imágenes las copias digitalizadas —si no las posee—, elaborando un catálogo de lo encontrado, o de otras múltiples formas, que implican hacer circular la información, compartir, en definitiva, democratizarla.

Quisiera establecer un posicionamiento ético con respecto al trabajo de investigación. Pensarnos y situarnos no únicamente como sujetos que investigamos, sino como personas que participamos de las sociedades en las que vivimos —que, a veces, coincide con las que estudiamos— implica tomar posición con respecto a las desigualdades, las injusticias, las violaciones de derechos. Y esto, queramos o no, participa de nuestras interpretaciones de las imágenes.

Por otro lado, es necesario mencionar algunos posicionamientos teórico-políticos que influyen en nuestra cultura visual, ya que forman parte de ella. Por un lado, es necesario mencionar el crecimiento que está teniendo la perspectiva decolonial en el estudio de diversas ciencias

sociales y humanas, específicamente en América Latina. En los estudios visuales, la mirada desde esta parte del mundo puede abonar al análisis donde la colonialidad del poder, del saber y de la estética no sean elementos menores. Esto incluye estar alertas tanto al tipo de marcos teóricos que seleccionamos —lo cual no significa desechar autores europeos o estadounidenses, sino evaluar sus posicionamientos autocentrados, etnocéntricos, en la mirada hacia el *otro*— como al tipo de análisis que realizamos de las imágenes: qué nos muestran y qué vemos en relación con esa colonialidad.

Hay otros dos posicionamientos que también intervienen en todo este proceso, que son el feminismo y el ecologismo. En el estudio de las imágenes no quedan afuera aspectos centrales de nuestros propios contextos, que imprimen un sentido específico a nuestras miradas y que funcionan no como condicionantes externos, sino como parte de las sociedades y culturas. Me refiero al patriarcado y ecocidio. Conocer sus formas y hacerlo parte del análisis crítico de las imágenes y de la cultura, parece ser algo que, en estos momentos, no podemos dejar de hacer.

En resumen, conocer, analizar e interpretar las imágenes no es una tarea sencilla, pero, claramente, es fascinante. Encontrar en ellas puntos nodales de la cultura de una época, ver allí despliegues de ideas o ideologías, hallar oposiciones y tensiones con respecto al orden social, implica que las imágenes tienen más para mostrar de lo que hasta hace poco tiempo se había considerado, dándole una preeminencia indiscutible al texto. No solo nos encontramos con la ubicuidad de las imágenes por el avance en el uso de dispositivos tecnológicos que nos permiten su producción, circulación y consumo de forma permanente, sino que a lo largo de la historia, de diferentes maneras, las imágenes han tenido en lugar preponderante en la cultura y la comunicación. Pensar su especificidad, nos ayudará a comprender y proyectar mejor el mundo en que vivimos.

Referencias

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.
- McGuigan, J. (1997). *Cultural Methodologies*. Sage.
- Panofsky, E. (1993). *Estudios sobre iconología*. Alianza.
- Pauwels, L. (2015). *Reframing visual social science: Towards a more visual sociology and anthropology*. Cambridge University Press.
- Pink, S. (2013). *Doing visual ethnography*. Sage.
- Prosser, J. (2007). Visual methods and the visual culture of schools. *Visual Studies*, 22(1), 13-30. <https://doi.org/10.1080/14725860601167143>
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*. Sage.
- Van Leeuwen, T., y Jewitt, C. (Eds.). (2001). *The handbook of visual analysis*. Sage.
- Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo*. Alianza.

Sobre las autoras y autor

Ana Bugnone

Doctora en Ciencias Sociales y Licenciada en Sociología por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora de las cátedras Cultura y sociedad y Sociología del arte y los objetos visuales en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Ha dictado seminarios de grado, posgrado y conferencias para diversas universidades en México, Brasil, Chile, Argentina, entre otros. Integra la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos. Ha publicado numerosos artículos y libros en el marco de su trabajo de investigación y docencia.

María José Delpiano

Es doctora en Estudios Americanos, Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile (2021). Actualmente, desarrolla su proyecto postdoctoral ANID (N° 3250156) titulado “Configuraciones de lo popular bajo el aparato editorial Zig-Zag. Un estudio desde la perspectiva medial y la historia cultural” y enseña en el pregrado del Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado. Sus líneas de investigación abordan problemas relacionados con la cultura gráfica de Chile y Perú, así como los nexos entre cultura popular y cultura gráfica. Participa de manera activa en la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica.

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 religiosas, patrimonio religioso y prácticas devocionales en Chile central.

Catalina Mansilla-Aguilera

Es investigadora postdoctoral de la Universidad Alberto Hurtado y del Instituto Milenio para la Investigación en Violencia y Democracia Vio-Demos (2025-2026). Se doctoró en Antropología por la Universidad de Tarapacá (2024) y tiene un magíster en Estéticas Americanas por la Pontificia Universidad Católica de Chile (2016). Licenciada en Estética (2013) y Licenciada en Artes Visuales (2012) UC. Desde 2014 al presente ha investigado con grupos aymara en el norte del país, donde también ha residido. En 2013 co-fundó la Residencia Artística UC, principal proyecto de investigación-creación de esta universidad en torno a fiestas religiosas del norte de Chile.

Natalia Matzner

Doctora en Estudios Americanos (Universidad de Santiago de Chile), máster en Estudios de la Cultura Visual (Universidad de Barcelona) y licenciada en Literatura Creativa (Universidad Diego Portales). Es realizadora de publicaciones experimentales y directora del archivo y proyecto de imprenta colaborativa Fanzinoteca Espigadoras. Más información en www.nataliamatzner.cl

Kathya Morón Tadic

Es diseñadora 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. Participa del Núcleo de Investigaciones en Visualidades y de la Red de Investigaciones en Cuerpo y Movilidad (RICMO).

Javiera Palacios

Es académica del Departamento de Comunicación Social de la Universidad de Concepción y doctora en Estudios Americanos por el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Además, es magíster en Comunicación por la Universidad Austral de Chile y licenciada en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica del Norte. Las líneas de investigación que desarrolla son las relacionadas a la prensa e imagen, estudios críticos del discurso visual y comunicación de las ciencias.

Helmut Renders

Es doctor en Ciências da Religião de la Universidad Metodista de San Pablo (2006) y realizó pasantías de posdoctorado en Ciencias de la Religión en la Universidad Federal de Juíz de Fora (2011) y en Historia del Arte en la Universidad Federal de São Paulo (2022). Es profesor colaborador del programa de posgrado en Ciencias Religiosas Universidad Pontificia de São Paulo, profesor invitado en la Universidad Metodista de Angola, Luanda, en el programa de posgrado en Estudios Religiosos y Teología. y coordinador del grupo de investigación RIMAGO-Cultura Visual Religiosa. Su línea de investigación se centra en los lenguajes religiosos visuales, materiales, performativos y ritualistas, así como en el impacto del fenómeno de la aceleración del tiempo en la religión.

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. Es investigadora posdoctoral del proyecto Anillos ANID “Mestizo cultural heritage and appreciation of the local culture” (ATE 220008) e investigadora responsable del proyecto FONDART “Imaginario visual sobre la Guerra Fría: humor gráfico chileno entre 1959 y 1970” (778364). Sus líneas de investigación abordan problemáticas de la historia de América Latina desde una perspectiva cultural, la historia y el uso de las fuentes visuales y la prensa con imágenes de los siglos XIX y XX.

Agostina Zaros

Es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Padua, Italia (UNIPD), magíster en Comunicación y Cultura de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y licenciada en Comunicación Social de la Universidad de Rosario (UNR). Fue becaria posdoctoral del CEIL-CONICET en Argentina y de Shanghai University (SHU) en China. Sus temas de investigación abarcan las temáticas de la memoria, creencias, familia y migración. Es profesora de Metodología de la investigación en la Universidad del Salvador (USAL) en Buenos Aires.

Director

Galo Ghigliotto

Equipo editorial

Luz María Astudillo

Daniella Gutiérrez

Katherine Hoch

Consuelo Olguín

Equipo diseño

Andrea Estefanía

Andrea Meza

Ana Ramírez

Equipo administrativo

Martín Angulo

Daisy Farías

Claudia Gamboa

Equipo comercial

Darío Núñez

Javier Solís



EDITORIAL
USACH

Esta primera edición de
*Desde las imágenes. Planteamientos metodológicos
para la investigación en visualidades desde el sur*
se terminó de editar en junio de 2025.

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