

Presentación

Sven Schuster
Óscar Daniel Hernández Quiñones

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SCHUSTER, S., and HERNÁNDEZ QUIÑONES, Ó.D., eds. Presentación. In: *Imaginando América Latina: historia y cultura visual, siglos XIX al XXI* [online]. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2017, pp. 1-19. Textos de ciencias Humanas collection. ISBN: 978-958-738-945-6. Available from: <http://books.scielo.org/id/cw5zr/pdf/schuster-9789587389456-01.pdf>. <https://doi.org/10.12804/th9789587389456>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Presentación

Es un lugar común decir que una imagen vale más que mil palabras. En los albores del siglo XXI, en la era de la globalización informática, económica y cultural, estamos saturados de imágenes provenientes de cualquier contexto geográfico y social imaginable, lo cual hace que la primera constatación resulte casi banal hoy en día. En los países industrializados, los jóvenes pasan una gran parte del día absorbiendo informaciones visuales transferidas por sus portátiles, *tablets* y *smartphones*. Todos están inmersos en un mundo “hipervisual”, cuyos contenidos circulan entre millones de personas en “tiempo real” y cambian de sentido constantemente, dependiendo del contexto social de cada destinatario. No obstante, debido al aparente *digital divide* que aún excluye millones de personas en África, Asia y América Latina de la supuesta aldea global imaginada por Marshall McLuhan en los años sesenta, la “vieja” televisión todavía cumple un papel importante al llevar imágenes colectivas hasta los últimos rincones del planeta, sea el Amazonas o África Central. Así, estamos compartiendo películas, fotografías digitales o imágenes generadas por computador que, en su conjunto, forman una masa de datos tan vasta que hasta hace pocos años habría fácilmente excedido la capacidad de internet. Desde entonces, también han evolucionado las tecnologías de almacenamiento, y nos han dado la oportunidad de guardar y difundir imágenes en cantidades nunca antes imaginadas.

En la sociedad mediática del siglo XX, resultaba común pensar que las imágenes generadas de manera técnica y electrónica eran las únicas con el poder de “hacer historia”. Gracias a su reproducibilidad y a la velocidad de su difusión, estas eran capaces de penetrar sociedades y trascender fronteras, al adquirir en su transcurso una dimensión global y omnipresente. A partir de la masificación experimentada por este nuevo tipo de imágenes, se introdujo hace algunos años el término *íconos mediáticos*.¹ La principal diferencia entre estos íconos y sus pares pertenecientes a la

¹ Gerhard Paul, “Bilder, die Geschichte schrieben. Medienikonen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts”, en *Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute*, ed. por Gerhard Paul (Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 2011), 8-10.

historia del arte consiste en el hecho de que el contenido de los primeros depende o se ve estructuralmente alterado por los soportes y canales en que se desplazan. Esto significa, según el ya citado McLuhan, que el tipo de medio siempre determina las características del mensaje (“*The medium is the message*”).² Además, en muchos casos se trata de imágenes producidas y difundidas bajo criterios comerciales o políticos, razón por la que influyen en nuestras diferentes cotidianidades y experiencias colectivas.

De todas formas, muy pocas imágenes en este mar de visualizaciones efímeras llegan a obtener el estatus de “icónicas” hoy en día. ¿Será entonces que la generación de imágenes verdaderamente auténticas y poderosas, portadoras de una herencia cultural vinculada a lugares y tiempos concretos, finalmente ha cesado en la “era de su reproducción técnica”, como escribió Walter Benjamin de manera casi profética en 1936? ¿Será que los métodos de reproducción masiva del siglo XIX, como la litografía o la fotografía, han preparado el terreno para quitarles el “aura” a las que antes eran obras de arte únicas, cargadas de una genealogía simbólica, vieja y extensa? Según Benjamin, los procesos de mercantilización y difusión masiva, que se habrían intensificado entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, habrían cambiado la función social de las imágenes y fomentado, por un lado, la posibilidad de compartir colectivamente lo que antes era el privilegio de una pequeña élite que usaba la cultura para distinguirse.³ Por otro, este potencial emancipador y democrático de la masificación de la imagen también podría entenderse como una amenaza. El mayor peligro que veía Benjamin en la nueva estética colectiva de las imágenes masificadas era su posible instrumentalización política, ejemplificada en la iconografía de los movimientos fascistas contemporáneos a él.⁴

Inspirándose en las ideas benjaminianas, el historiador Gerhard Paul comenta que la “hipervisualidad” de nuestros días, probablemente, haga cada vez más difícil la creación de nuevos íconos mediáticos.⁵ A primera vista, esta idea puede parecer paradójica si pensamos que fue justamente la posibilidad de su reproducción ilimitada y la difusión masiva, por medio de agencias de imágenes, televisión e internet,

² Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (New York: McGraw-Hill, 1964), 8-13.

³ Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, en *Gesammelte Schriften*, vol. 1, ed. por Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980 [1936]), 475.

⁴ *Ibid.*, 506.

⁵ Paul, “Bilder, die Geschichte schrieben”, 11.

aquello que permitió la aparición de íconos, al transformar imágenes particulares en productos sin lugar y sin pertenencia concreta. Por otra parte, resulta evidente que la multiplicación y la filtración de información visual en cantidades nunca antes vistas desvía, cada vez más, la atención de los posibles destinatarios. En la medida en que los íconos mediáticos se separan de su contexto original —autonomizándose de sus soportes materiales y transformándose en símbolos con nuevos significados— resulta más difícil crear y difundir algo original e impactante que logre ocupar nuestras mentes cada vez más distraídas. Según la teoría del *agenda setting*, es la impertinencia (*obstrusiveness*) de las informaciones visuales transmitidas —por ejemplo la repetición continua de una imagen en un comercial— aquello que obtiene un efecto duradero, aunque no cumpla necesariamente con las expectativas de quienes encomendaron la producción de la imagen.⁶

Así, por ejemplo, la fotografía omnipresente del Che Guevara con su boina, originalmente tomada durante un evento oficial en Cuba en los años sesenta, se encuentra hoy en millones de camisetas, discos, tazas, relojes y pancartas. Los consumidores de esta imagen, sin embargo, no son necesariamente personas que luchan contra la represión capitalista en algún lugar del “Tercer Mundo”. Más bien, la imagen del Che se ha transformado en un plano de proyección universal, sin sentido político concreto, pero con buenas posibilidades de comercialización. Lo que se vende, de hecho, es la imagen descontextualizada y vaga de alguna forma de “heroísmo noble”; cada uno tendrá otras asociaciones particulares al apropiarse de la imagen del revolucionario fallecido. Más allá de profundizar en esto, el ejemplo anterior reitera cómo se presenta en la actualidad una fuerte tendencia de descontextualización de las imágenes, lo cual incluye la eliminación de las huellas documentales —como leyendas escritas o márgenes “inútiles” en el caso de la fotografía— y ello posibilita, de esta forma, su posterior iconización. La lógica comercial o política de su distribución, así como la movilidad y la multiplicación masiva, sacan estas imágenes de su contexto de origen y las desplazan a contextos más abstractos, a sociedades y culturas completamente ajenas. En este proceso, sin duda, las imágenes pierden su lugar y su genealogía, para poder transformarse en íconos mediáticos. Pero ¿pierden también su “aura”, es decir, el poder que radica supuestamente en la sacralización de la estética original, en su “aquí y ahora”, en palabras de Benjamin?

⁶ Maxwell McCombs, *Setting the Agenda: The Mass Media and Public Opinion* (Cambridge: Polity Press, 2004), 1-20; 134-145.

Es bastante cuestionable que sea así. Por un lado, debemos entender que la “unión mística” entre el espectador y la obra de arte es algo “real”, aunque sea un producto de nuestra experiencia subjetiva. La noción de que la comunicación entre el original y el observador sea un privilegio que no puede ser alcanzado siquiera por la copia más perfecta predomina entre todos nosotros, aunque muchas veces de manera inconsciente. Si no fuera así, nadie visitaría un museo hoy en día, sobre todo si consideramos que puede ser más fácil e incluso más íntimo apreciar una obra de arte en el computador de nuestros hogares. Así, por ejemplo, Google ofrece versiones digitalizadas en alta resolución de reconocidas obras localizadas en el Museo del Prado de Madrid.⁷ De hecho, la resolución de estas imágenes es tan alta que el “espectador digital” puede acercarse varios milímetros y ver detalles que serían imposibles de observar en el museo, porque se activaría la alarma. En este sentido, la obra de arte ha pasado por una especie de *reauratización*, en la cual los lazos íntimos entre observador y cuadro se dinamizan constantemente; los conocimientos sobre la técnica y la historia de la obra, combinados con una mirada más intensiva en un ambiente privado, hacen que el “aura” cobre fuerza nuevamente bajo nuevas modalidades.

Por eso, como historiadores, debemos fijarnos en las distintas convenciones históricas y culturales que definen las posibles maneras de ver e interpretar una imagen; en otras palabras, analizar las distintas oscilaciones que determinan los “modos de ver”, como lo señala Jonathan Crary.⁸ A propósito, la gente nunca iría a venerar la imagen de la Virgen de Guadalupe en Ciudad de México si no creyera en los poderes espirituales de este “original”, creado directamente por Dios, según reza la voz popular. El significado y la función social de la imagen de la Virgen solo pueden entenderse si nos acercamos al mundo religioso de sus discípulos católicos. También tenemos que aceptar que los millones de imágenes de la “Guadalupeana” que circulan hoy en México y Centroamérica, encima de varillas de carros o en forma de tatuajes y artesanías, no son menos *auráticas*. Aun cuando no siempre aparezcan en el contexto familiar del catolicismo oficial, pueden volverse imágenes sacralizadas, llenas de significados divergentes. Así, la imagen de la Virgen se

⁷ Museo Nacional del Prado, “Masterpieces of the Prado Museum with Google Earth”, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/sueltas/masterpieces-of-the-prado-museum-with-google-earth/> (31/03/2017).

⁸ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992).

adapta perfectamente al universo simbólico de una banda de narcotraficantes, al igual que cuando cumplió efectivamente su función en las banderas de la lucha por la independencia de México, hace más de doscientos años. Como historiadores con una fuerte afinidad antropológica, nos llaman la atención las formas en que grupos sociales pequeños o grandes emplean estas imágenes para crear universos simbólicos que dan un sentido a sus vidas y al accionar del grupo. En consecuencia, lo que nos interesa no es tanto la estética de la imagen, sino su función social y política dentro de discursos históricamente constituidos. Creemos que una imagen se complementa con el espectador, por lo cual no puede ser analizada fuera de su contexto social y cultural, como si fuera un fenómeno aislado, la obra de un “genio” o la representación del “espíritu de una época” en el sentido de Hegel. Este, sin demeritar sus alcances, sería el campo de la historia del arte más tradicional.

Otro aspecto fundamental que ha marcado nuestra manera de acercarnos a las imágenes en las últimas décadas es la conciencia creciente acerca de posibles manipulaciones. Como ejemplificaron las imágenes que Colin Powell presentó ante las Naciones Unidas, en 2003, para justificar la invasión estadounidense a Iraq —con el fin de detectar “armas de destrucción masiva” inexistentes—, las fotografías y planos presentados por supuestos expertos eran simples falsificaciones. Aunque herramientas como Photoshop facilitan en la actualidad la manipulación de imágenes electrónicas o fotografías digitales, la alteración de contenidos visuales no es un fenómeno reciente. En el siglo xx, el “maestro” en el empleo de estas técnicas era, sin duda, Stalin, quien mandó a borrar varios de sus adversarios políticos de las fotografías oficiales de la Unión Soviética, hasta tal punto que apareció prácticamente solo en algunos “retratos grupales”. Aparte de este episodio representativo, muchas otras fotografías, supuestamente verídicas, han sido manipuladas desde el siglo xx. Otro caso famoso sería, por ejemplo, la fotografía tomada por Robert Capa del soldado caído en la Guerra Civil Española, sobre la cual sabemos que no fue directamente una manipulación, pero sí una descontextualización deliberada; Capa tomó la foto durante un entrenamiento y no en el frente, como hizo creer a los medios masivos de la época. No obstante, era una guerra, y los republicanos necesitaban urgentemente ayuda internacional. Fotografías emotivas de este tipo podían fungir como aliados tan poderosos como las armas o el apoyo de tropas.

Frente a esta encrucijada que —dependiendo de momentos y lugares— sitúa la interpretación de lo visual entre la credibilidad y el escepticismo, este libro se guía por la convicción de que la historia puede hacer un aporte significativo al estudio

de las imágenes, al usarlas como fuentes primarias de climas sociales complejos.⁹ A partir de una mayor contextualización, y por medio de una crítica rigurosa de fuentes, la historia puede arrojar nuevas luces sobre el uso concreto de las imágenes materiales y su inserción en discursos específicos. Sin embargo, los ensayos aquí reunidos no privilegian algún método fijo que defina las coordenadas en las cuales dicho acercamiento analítico debe realizarse. Como la materialidad y el contexto cultural de las fuentes visuales aquí trabajadas —desde fotografías del siglo XIX hasta películas y obras de arte contemporáneas— son bastante dispares, preferimos articular una pluralidad de herramientas interpretativas, las cuales, más allá de caer en un eclecticismo sin criterio, se encuentran orientadas por las necesidades específicas que demanda cada imagen. En este sentido, los siguientes capítulos tienen la finalidad de demostrar el potencial historiográfico de vestigios visuales, entendiendo imágenes y textos como fuentes del mismo rango, pero principalmente con alcances explicativos complementarios.

Para el desarrollo del libro, un poco en contracorriente a la mayoría de discusiones adelantadas por los estudios culturales —donde lo particular frecuentemente desaparece detrás de “discursos” supraindividuales que asumen el papel de “agentes históricos”— queremos identificar algunas de estas imágenes concretas en su dimensión material, así como localizar sus productores y destinatarios. Las leeremos, las contextualizaremos y las interpretaremos dentro de los marcos discursivos y las tensiones de su época; también indagaremos acerca de su elaboración, su difusión y su recepción. Todo esto con el fin de entender por qué y cómo han podido desempeñar un papel como agentes de la historia, y no como simples representaciones pasivas. Con este horizonte en la mira, nos interesan los diferentes “modos de ver”; averiguar, a grandes rasgos, sobre las convenciones y negociaciones culturales de distintos periodos que definieron las maneras de leer y transmitir imágenes. Más allá de sus condiciones palpables, apostamos por pensar la imagen como el soporte codificado de un proceso comunicativo que solo puede ser entendido al ampliar nuestra base empírica. No obstante, en América Latina estudios de este tipo todavía son muy escasos. Nos gustaría entonces contribuir a llenar dicho vacío historiográfico, ofreciendo abordajes particulares que indagan respecto de los usos (y abusos) de imágenes en la historia del continente entre los

⁹ Este uso conceptual de las “imágenes” excluye explícitamente las imágenes mentales (*images*), cuya relación con las fuentes visuales tangibles todavía no ha sido tratada lo suficiente.

siglos XIX y XXI, incluso mostrando los alcances transnacionales que varias de las representaciones analizadas llegaron a tener.

La apuesta por una variedad de acercamientos interpretativos procura alejarse de los estudios inspirados por la historia del arte más tradicional, todavía fundamentados en el modelo “clásico” de Erwin Panofsky, que va de la “descripción preiconográfica” al “análisis iconográfico e histórico” y, por último, al “entendimiento del sentido documental”.¹⁰ Consideramos que esta metodología aún es válida, pero que puede ampliarse con las dimensiones de la circulación, la apropiación y la recepción. Como propuesta de cierre para esta reflexión introductoria, quisiéramos hacer un aporte a una nueva corriente de estudios visuales, cuyo auge podría enmarcarse en lo que se ha llamado *pictorial turn* (W. J. T. Mitchell) o *iconic turn* (Gottfried Boehm); es decir, una tendencia cuyo enfoque está en los múltiples usos sociales de imágenes materiales.¹¹ Al igual que los representantes de este campo, creemos que ciertas imágenes pueden extenderse al espacio público, donde ejercen un poder político dentro de contextos históricos definidos. Con esto, nos acercamos de manera más específica a lo que Gerhard Paul ha bautizado como *historia visual* (*visual history*), o sea, una visión constantemente repensada que además de comprender las imágenes como insumos temáticos, las entiende como actos en sí mismos que nos muestran en sus modulaciones y latencias una historicidad de “lo visual”, al igual que una visualidad de la historia.

Contenido

Esta antología, organizada y editada por los miembros del grupo de investigación Historias Conectadas, Memoria e Imagen, de la Escuela de Ciencias Humanas de la Universidad del Rosario, en colaboración con académicos de otras universidades, es una especie de “laboratorio”. Busca, desde líneas transdisciplinarias de acción, sugerir horizontes y modos de investigar la serie de pulsiones y silencios que guarda la imagen en sus apariciones, idealizaciones y, no menos importante, sus controversias desatadas. La inquietud por materializar el interés del grupo en el protagonismo de “lo visual” desde la historia latinoamericana permitió, luego de

¹⁰ Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1939).

¹¹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994); “El giro icónico: una carta entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell”, en *Filosofía de la imagen*, coord. por Ana García Varas (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 57-70.

varias reuniones, que algunos artículos procedentes de tesis de posgrado, pregrado, ponencias de invitados internacionales o trabajos afines a los intereses temáticos del equipo, logran concretarse en la selección de los escritos aquí presentados.

Los capítulos del tomo están distribuidos en cinco ejes o debates específicos sobre el estudio de fuentes visuales y, principalmente, sobre los usos y apropiaciones que estas —en medio de sus especificidades materiales y simbólicas— han tenido en el desarrollo de casos históricos concretos. Habría resultado poco conveniente, en un primer momento, organizar estos conjuntos de escritos en función de la composición o naturaleza de las fuentes (grafiti, fotografía, pintura, etc.), precisamente porque varios textos han hecho análisis transversales entre los diferentes tipos de representaciones que se pueden encontrar de un personaje reconocido, un lugar, un régimen político o, incluso, un acontecimiento presente en memorias grupales e individuales. A raíz de esta dificultad y con excepción del primer apartado dedicado a la fotografía y la pregunta por su “transparencia”, preferimos articular las temáticas de los ensayos bajo el criterio de los usos o dinámicas en que operan las imágenes consultadas. Esto permite visibilizar mejor aquellos “puntos comunes” donde cada acercamiento puede dialogar con los demás, a partir de fenómenos o preguntas cercanas. A continuación, presentamos una explicación concisa de los criterios que guían cada uno de los ejes, así como una descripción general de las contribuciones hechas por los autores del proyecto.

Fotografía y objetividad: la autoridad de la cámara en pugna

Como mencionábamos, la representación fotográfica o “el acto fotográfico”, en el sentido de Philippe Dubois, es un ejercicio cuyo análisis necesita distanciarse de la vista inocente que encuentra en sus dimensiones técnicas y sistemáticas un soporte ilustrativo cercano a la verdad de algo ocurrido.¹² Dubois señala que la decisión de tomar una foto conlleva una acción precisa de “golpe” o de “corte”, es decir, un ejercicio intencional de selección que extrae o aísla una imagen de su continuidad en el tiempo y el espacio.¹³ Esta intencionalidad puede rastrearse, en gran medida, desde los juegos de escalas y tonalidades que apreciamos en una pieza fotográfica hasta la serie de textos que complementan su significación. Para este primer eje decidimos, entonces, acercarnos a la fotografía como fuente primaria por medio

¹² Para referencia completa, revítese: Philippe Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos*, 2ª ed. (Buenos Aires: La Marca, 2015).

¹³ *Ibid.*, 147.

de una actitud crítica que permitiera explicar las limitaciones de su objetividad, así como los marcos de sentido y las audiencias dispares donde esta adquiere un carácter polisémico. El procedimiento mecánico ejecutado por la cámara gozó durante su emergencia en el siglo XIX y su desarrollo masivo en el XX, un auge inimaginable que pensaba la fotografía como una “evidencia” indiscutible. A partir de dicho estatus documental, los ensayos de este bloque buscan comprender y matizar distintas experiencias de producción y recepción fotográfica atravesadas por circunstancias históricas particulares.

La primera contribución está a cargo de Liliana Gómez-Popescu, quien realiza una lectura reflexiva de la conocida Masacre de las Bananeras, de 1928, ocurrida en Ciénaga, Magdalena, a partir de la doble representación que esta gozó por parte del archivo fotográfico de la United Fruit Company y por parte de la novela literaria, cuyo ejemplo más representativo continúa siendo *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Esta doble lectura —en términos de fuentes— permite a Gómez contraponer la materialidad químico-técnica de la fotografía asociada a su “veracidad” con la semántica “ficticia” de la literatura, la cual reivindica y visibiliza aquello que la narrativa de la cámara ensombrece, en este caso, detrás del sesgo documental de la United Fruit como agente político-global. Así, aportando una mirada novedosa a la relación propuesta entre fotografía y literatura, Gómez-Popescu sugiere pensar ambas como archivos con relatos y naturalezas diferentes, pero a su vez entrecruzadas, a fin de contrastar el carácter “evidente” de la primera —cuyo testimonio no habla por sí mismo— con el ejercicio alternativo de memoria o el punto de inflexión que representa la novela de García Márquez.

Luego, Sven Schuster y Alejandra Buenaventura nos presentan un capítulo sobre los modos en que el Imperio brasileño, bajo el mandato de don Pedro II, recurrió a la fotografía para justificar y representar de manera benigna su sistema esclavista vigente, en el marco de las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX. Con el ánimo de posicionarse como una nación moderna y civilizada, la participación de Brasil en estos certámenes del progreso internacional fue, sin duda alguna, la que más recursos destinó de toda América Latina para enaltecer el prestigio de su pabellón frente a millones de visitantes. No obstante, los reconocidos avances económicos del Imperio se vieron simultáneamente criticados por naciones donde el creciente debate abolicionista condenaba con mayor fuerza la continuidad de la esclavitud, lo que denuncia así una situación paradójica en la que el progreso brasileño coexistía con una institución no civilizada, según rezaban las críticas. De esta forma, Schuster y Buenaventura explican cómo los pabellones del imperio de

don Pedro, aprovecharon las grandes exposiciones como plataformas globales para ofrecer, desde la fotografía, una imagen positiva del polémico sistema económico y social. Más allá de representar este último como un modelo de trabajo forzado, los esclavos fueron fotografiados como una población en vías de civilización y, consecuentemente, como un sector en proceso de “blanqueamiento” racial y cultural; una estrategia que, según se aprecia en los comentarios de los visitantes o la misma prensa, tuvo muy buenos resultados al plasmar la esclavitud desde la cámara como un proyecto educacional y un acompañamiento paternalista del imperio hacia aquellos grupos raciales en mora de “hacerse modernos”.

Cerrando este primer bloque se encuentra el texto de Óscar Daniel Hernández, quien busca responder cómo el empresariado industrial colombiano entre 1945 y 1960 hizo de la fotografía documental una tecnología de autorrepresentación adecuada para fijar una “identidad de gremio” que separó visualmente su actividad de las de otras comunidades empresariales y, consecuentemente, presionó la modernización económica nacional. A partir del análisis de fotografías publicadas en revistas empresariales de circulación privada e internacional, el autor recoge algunos elementos estilísticos compartidos por las imágenes seleccionadas, vinculando sus características observadas con la serie de discusiones que en aquel periodo se desarrollaban en torno al debate por industrializar el país. Las revistas alusivas al sector fabril operaron como productos ícono-textuales para alfabetizar en sus oficinas a industriales de todo tipo o condición; pero, además, apelaron a la fotografía documental como uno de varios recursos para definir desde la imagen qué personajes, actividades y espacios encarnaban la consigna nacional de la industrialización y la modernización productiva. Esto permite al autor, en primera instancia, problematizar el lugar designado a la fotografía sobre la industria como un simple “registro técnico” y, en una reflexión más amplia, plantear las modalidades visuales con las que un fenómeno económico se pensó en términos de identidad a través de las máquinas, las fábricas y sus portavoces o “titanes” del progreso.

Imágenes para la nación

El proceso de formación de la nación en América Latina sigue despertando interés investigativo en las ciencias sociales, debido a su aparición temprana, que marcó en los albores del siglo XIX la emergencia de discursos patrióticos, tradiciones y poderosas narrativas hegemónicas alrededor de la nación como máxima entidad política y cultural. Esta construcción de relatos colectivos no puede entenderse por fuera del uso deliberado que han tenido las imágenes materiales para generar referencias

conceptuales sobre lo que debe y no debe ser la nación; una división simbólica que involucra necesariamente a grupos sociales, prácticas, espacios y legados históricos destinados intencionalmente a ser reconocidos u olvidados, dependiendo de los intereses en juego. Según Hans-Joachim König, las imágenes de corte nacionalista desempeñan, en su gestación y reproducción, un rol metafórico capaz de comprimir contextos políticamente complejos en ofertas visuales simples de asimilar.¹⁴ Desde esta breve mirada, el segundo eje del libro está compuesto por tres capítulos con diferentes temas y enfoques que permiten relacionar el papel alegórico de ciertas representaciones visuales con los procesos de construcción nacional que estas han ayudado a forjar. Lo interesante de la relación entre imágenes y formación de discursos nacionales es que su análisis no se agota en discusiones pasadas del periodo republicano; por el contrario, la constante reinención y actualización de símbolos patrióticos abre la posibilidad de encontrarlos en el presente, así como de apreciar sus cambios y apropiaciones en coyunturas donde han sido instrumentalizados.

El debate inicia con el capítulo de Daniela Prada, quien busca indagar en los diferentes criterios políticos y culturales bajo los cuales se han regido las representaciones de Policarpa Salavarrieta como heroína de la nación. A partir de diferentes tipos de fuentes, como estatuas, estampillas o pinturas, Prada destaca el caso de “la Pola” como un ejemplo que ilumina las disputas y tensiones para crear alegorías o relatos del pasado nacional, incluso doscientos años después de su muerte, donde el legado de la prócer independentista ha adquirido nuevas expresiones o modalidades de representación visual. No obstante, la autora señala que cada una de estas alegorías ha surgido después de negociaciones y luchas simbólicas por conquistar la memoria patriótica bajo principios atribuidos a un personaje. De este modo, se problematiza la “espontaneidad” de aquellas imágenes de Policarpa que la han proyectado, a veces, como mártir pasiva de la Reconquista española o como heroína altiva de la Independencia con un halo de inmortalidad presente en los mitos fundacionales del Estado-nación. Prada logra matizar, entonces, los elementos y contextos temporales que han hecho y hacen de la Pola un ícono en disputa, al igual que una figura cuyas definiciones cambiantes se han debatido entre la exaltación y el silencio.

¹⁴ Hans-Joachim König, “La función de las imágenes en el proceso de construcción de las naciones latinoamericanas”, en *La nación expuesta: cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*, ed. por Sven Schuster (Bogotá: Universidad del Rosario, 2014), 3.

La segunda contribución de este bloque es el capítulo de Camila Ramírez Maldonado, titulado “Fragmentando la unidad: análisis de la representación territorial chilena en el atlas de 1854”. A partir de un diálogo disciplinar entre geografía e historia, la autora destaca el papel de la cartografía como un saber especializado, que hacia mediados del siglo XIX tuvo una importancia crucial en la delimitación y legitimación del Estado chileno. A partir de esta premisa, Ramírez analiza el caso del atlas geográfico elaborado por el naturalista francés Claudio Gay, cuyos estudios y representaciones de diferentes regiones chilenas no se limitaron a levantamientos físicos del espacio; el atlas contó también con obras gráficas sobre los elementos naturales, sociales y culturales del país, que robustecieron una narrativa coherente acerca de la nación chilena, sus fronteras, recursos y población. De este modo, los mapas —como fuentes privilegiadas del capítulo— lograban articular elementos sociales y territoriales como un “todo unificado”. De manera más explícita, la representación visual del espacio fijaba los límites y alcances de la nación y permitía, incluso, plantear la existencia de una “historia común”, de una realidad exterior y homogénea compartida por todos los sujetos que se ubicaran dentro de dichos límites, institucionalizados en soportes físicos como los atlas. En este sentido, la autora reconstruye los aspectos principales de la obra de Gay que lograron posicionar simbólicamente una definición territorial del Estado chileno, así como una caracterización hegemónica de sus componentes, organizados por la práctica cartográfica en aras de configurar identidades nacionales.

Al final de esta sección se encuentra el texto de Lery Munar y Sebastián Gacha, que hace un recorrido histórico por la iconografía numismática colombiana, buscando identificar la presencia alegórica de figuras femeninas en billetes. El papel moneda —y el dinero en general— suele relacionarse estrictamente con su uso cotidiano como medio universal para el intercambio de valores. Frente a esta definición algo funcional, los autores proponen analizar un objeto tan rutinario y común desde su valor simbólico; específicamente, como un dispositivo cuyas ilustraciones temáticas (paisajes, personajes u objetos) forjan identidades e imaginarios cambiantes de la nación. Así, Munar y Gacha exploran desde los billetes —como vehículos visuales de circulación dinámica— representaciones de mujeres en diferentes etapas de la construcción nacional colombiana, indagando por la visibilidad, los significados y el lugar alegórico que tales figuras han ocupado en la definición “colectiva” de atributos y comportamientos ejemplares. Generalmente, dicha fijación de un *epos* patriótico ha contado con más rostros y legados masculinos, representados desde relatos oficiales por próceres, héroes y “hombres ilustres” con

mayor reconocimiento histórico. Frente a esta asimetría, resulta pertinente para los autores explorar cómo la reducida aparición de mujeres en el dinero ha estado enmarcada por determinadas condiciones políticas de producción que manifiestan una constante reinención y actualización de aspectos nacionales “dignos” de ser recordados, lo que reitera que la misma noción de lo “memorable” también se encuentra sujeta a cambios e interpretaciones distintas. Por lo tanto, no se trata de un análisis reducido a la materialidad de los billetes como piezas con estética nacionalista; al contrario, el dinero ilumina toda una serie de disputas simbólicas para monopolizar la memoria nacional, una discusión que sin duda conserva su vigencia, teniendo en cuenta que hasta el 2016 el Banco de la República reemplazó algunos de sus billetes por nuevos diseños que incluyeron rostros femeninos.

Propaganda política e imagen

El tercer bloque está conformado por dos capítulos: el primero, escrito por Paulo Córdoba, sobre la propaganda proestatal utilizada en el régimen de Getúlio Vargas para legitimar la participación de Brasil en la Segunda Guerra Mundial; el segundo es el texto de Anna Cant acerca del uso de imágenes por parte del Gobierno de Juan Velasco Alvarado para impulsar mediáticamente la Reforma Agraria de 1969 en Perú. Un análisis histórico sobre propaganda política resultaría incompleto si no incluyera los alcances de las imágenes materiales producidas y difundidas estratégicamente en audiencias masivas. En medio de múltiples definiciones que nutren la discusión, la propaganda puede entenderse, a grandes rasgos, como la manipulación de mensajes y símbolos en búsqueda de cambios pragmáticos en la opinión pública. En ese sentido, la propaganda opera sobre predisposiciones, acomoda y sintetiza discursos específicos con base en experiencias previas de aquellos grupos que se desea influenciar y que, además, se consideran necesarios para apoyar o rechazar ideas en el corto plazo.¹⁵ Con el ánimo de aportar reflexiones puntuales respecto de la elaboración y significación de estos “mensajes visuales” en América Latina, los textos de esta sección trabajan gobiernos o regímenes políticos concretos a partir de los cuales se identifiquen motivaciones, procesos e impactos de la propaganda en climas contextuales con su propia complejidad.

Paulo Córdoba realiza un análisis concentrado en la prensa brasileña publicada durante el periodo conocido como *Estado Novo* (1937-1945), bajo el Gobierno

¹⁵ Tom Bryder, “Conceptual Elements for a Theory of Visual Political Propaganda”, *Psicología Política*, n.º 37 (2008): 102-104.

centralizado de Getúlio Vargas. El autor plantea que, en medio de las inestabilidades del régimen, la Segunda Guerra Mundial fue la oportunidad perfecta para canalizar la atención y las críticas internas hacia un discurso de unidad nacional proclamado por el mismo Vargas, quien estratégicamente habría tomado posición en el conflicto, al prestar su apoyo político a Estados Unidos y los países aliados. Así, la percepción negativa que se tenía del *Estado Novo* como un aparato administrativo represor fue manipulada mediante discursos y ensamblajes visuales para legitimar el régimen como un gobierno heroico, protector de intereses comunes y receptor de una modernidad prometida por los protagonistas “occidentales” de la segunda conflagración mundial. De este modo, Córdoba intenta explicar cómo el uso de propaganda política en la prensa permitió la representación idealizada de las nuevas alianzas internacionales de Brasil, así como una mediación adecuada entre las contradicciones del Gobierno varguista y la exaltación de su papel en una guerra que ahora acaparaba la atención del país entero.

Por su parte, Anna Cant trae a colación la importancia de la propaganda política en el marco de la Reforma Agraria de Perú (1969), fomentada por el Gobierno militar de Juan Velasco Alvarado. Curiosamente, no favorecía los intereses de las élites terratenientes, como sí llegaron a hacerlo otros regímenes militares de América Latina. Por el contrario, este buscaba generar cambios drásticos en la distribución de la tierra, la cual para principios de los años sesenta reflejaba desigualdades abismales entre pequeñas y grandes unidades agropecuarias. Así, las transformaciones propuestas por Velasco y su aparato estatal debían ser estructurales y no simples medidas provisionales; surgía la necesidad de movilizar a sectores populares —principalmente campesinos— que apoyaran la iniciativa del Gobierno, dirigir “desde arriba” en palabras de la autora, una revolución contra el gran latifundio, a fin de perseguir una democratización de la tierra sustentada en un modelo de cooperativas agrarias. Cant destaca las modalidades en que dicha revolución fue representada visualmente, a través de una compleja comunicación de masas donde el Estado empleó símbolos tanto indígenas como campesinos para personificar la consigna de la reforma en rostros y sectores sociales específicos. Sin embargo, la autora también hace hincapié en que tal proceso tuvo partes problemáticas, donde la imagen idealizada de las clases populares no siempre reflejaba una agencia política asignada por el Gobierno a estos; una ruptura que invita inevitablemente a pensar la representación como ejercicio de poderes en permanente definición.

Fuentes visuales en la cultura de masas: producción y consumo de estereotipos

Señalábamos en los primeros párrafos de esta introducción lo problemática que parecería ser la tesis sobre una eventual “pérdida del aura” en las imágenes movilizadas y contempladas actualmente. Hasta cierto punto, los debates sostenidos por la Escuela de Fráncfort —entre estos los de Benjamin— sobre la denominada *cultura de masas* tuvieron cabida en el mundo contemporáneo, principalmente cuando apreciamos cómo, cada vez más, las distintas formas simbólicas producidas y consumidas industrialmente son degradadas a la categoría económica de mercancías.¹⁶ El mundo hipervisual al que nos hemos referido se distingue por una multiplicidad de tecnologías como la publicidad, la televisión o el cine, encargadas de estandarizar la masificación de productos visuales en contextos y soportes heterogéneos. Mediante complejas industrias y mecanismos persuasivos, algunos rostros o personajes (reales o ficticios) han llegado a resultarnos familiares, al naturalizar asociaciones inmediatas como aquella que relacionaba a Marilyn Monroe con la sensualidad femenina universal durante el siglo XX o, en un escenario más contemporáneo, aquellos esfuerzos mediáticos e incluso artísticos por simbolizar la figura de Osama bin Laden como la principal amenaza del hemisferio occidental, la democracia y la cristiandad. No obstante, los capítulos que componen esta sección rebaten desde sus respectivos temas el supuesto de la cultura de masas que concibe a las audiencias consumidoras de productos visuales como “contenedores vacíos” y sin criterio; como grandes cuerpos sociales de tendencias homogéneas. De cierta manera, los dos textos de este eje, escritos por Andrés Pérez y Laura Vigoya, se acercan más a una noción de *audiencias activas*, capaces de redefinir los significados de algunas imágenes habituales, apropiarse de estas tanto geográfica como culturalmente, así como sugerir alternativas para que sean representadas bajo nuevos sentidos e interpretaciones.

Andrés Pérez Carvajal ofrece una explicación contemporánea sobre las formas en que se ha representado a las mujeres afrodescendientes en Colombia durante los últimos treinta años, específicamente a la luz del personaje publicitario conocido como Blanquita. Para el autor, el caso de esta mujer —cuyo nombre y atributos fueron diseñados para una extensa campaña de limpiadores— resulta significativo, en la medida en que permite observar cómo ciertos imaginarios procedentes del

¹⁶ Antonio Ariño, *Sociología de la cultura: la constitución simbólica de la sociedad* (Barcelona: Ariel, 1997), 149.

interior del país sobre la población negra han sido materializados en representaciones simbólicas de inferioridad y subordinación tanto económica como social. Así, las apariciones de Blanquita en distintas pautas comerciales constituyen, en palabras de Pérez, un proceso de “racialización”; es decir, la construcción de relaciones de dominación a través de las diferencias fenotípicas y culturales como principales fundamentos de exclusión. Sin embargo, lo que el autor resalta de dicho ejemplo es la forma en que la representación de Blanquita la ha inscrito, durante sus treinta años, en un proceso de movilidad social e incluso de “blanqueamiento” (racial y cultural), donde la mujer pasó de ocupar labores de empleada doméstica a ser en los últimos años de su aparición publicitaria un ama de casa ahorradora, independiente y con rasgos fenotípicos “menos negros” que en sus orígenes de los años ochenta. Más allá del personaje en sí mismo, el capítulo de Pérez Carvajal hace una lectura crítica sobre las transformaciones de dichos imaginarios en una temporalidad reciente, conectando el conjunto de representaciones visuales mencionadas con las luchas reivindicativas que la población afrodescendiente ha sostenido y sigue sosteniendo en torno a su identidad y visibilidad masiva.

Luego, encontramos el capítulo de Laura Vigoya Arango, titulado “Carlos Gardel: de la imagen al mito”. En el texto la autora recorre las principales etapas artísticas del reconocido cantautor y actor argentino, al mostrar cómo su legado e iconización póstuma fueron configurados por las incipientes industrias culturales de América Latina, pero también por distintos sectores sociales que hicieron del tanguero una figura de identidad colectiva, no solo restringida al espacio argentino, sino a otros contextos como el colombiano. De hecho, la producción mediática, y en gran medida artificial de Gardel como producto cultural, puede considerarse un caso exitoso de las primeras iniciativas por masificar la imagen de un artista latinoamericano, tal como se hacía con celebridades estadounidenses. Sin embargo, volviendo a la noción de las *audiencias activas*, Vigoya otorga un papel igual de importante a las clases populares urbanas que integraron la vida y obra de Gardel a sus propios relatos, expresiones e identidades. Así, algunos aspectos, por ejemplo, la apariencia física escenificada, el contenido de sus letras, los itinerarios por el mundo e, incluso, su muerte repentina, son analizados en el texto a modo de insumos que no solo permiten referirse a Gardel como figura mítica del tango, sino también como un personaje que encarna memorias y narrativas sociales, presentes en fuentes visuales, entre ellas la publicidad, la fotografía, el arte urbano y el cine.

Construcción de memorias e identidades políticas en clave gráfica

Los capítulos reconstruidos hasta el momento comparten un rasgo fundamental: se trata de casos en los cuales el uso deliberado de imágenes ha perseguido alcanzar consensos o fijar opiniones parcializadas desde lugares hegemónicos de enunciación, como los Estados nacionales modernos, entidades imperiales, regímenes autoritarios o ciertas instituciones influyentes en la esfera económica y cultural. En buena medida, aquellas imágenes parecerían gozar de mayor visibilidad, precisamente por haber circulado en soportes legítimos y ortodoxos, con mejores posibilidades de perdurar en la discusión pública, de seguir siendo reproducidas a través del tiempo. Sin embargo, consideramos que esta exploración en materia de fuentes, pero también de problemas históricos, se complementa de forma valiosa al incluir espacios y modalidades poco convencionales, donde la imagen también ha facilitado articular memorias grupales e inscribirse en agendas políticas. Los dos textos de este último eje funcionan de cierta manera como un contrapunto: abordan representaciones visuales que en su momento han evocado experiencias dolorosas y definido los símbolos de luchas reivindicativas llevadas a cabo por sectores no oficiales. De esta forma, se trata de investigaciones en que el elemento popular no solo es receptor e intérprete de contenidos “unidireccionales”, sino también artífice y productor de alegorías locales en las cuales se fortalecen tanto identidades como prácticas conmemorativas, no siempre manifiestas en clave formal o legítima.

Dicho esto, el primer capítulo del bloque es escrito por Natalia Mahecha Arango, quien se acerca a la historieta como fuente principal para analizar las narrativas gráficas realizadas sobre la violencia política en Perú entre 1980 y 2000. Mahecha contrapone los casos de dos historietas con estilos y tendencias ideológicas distantes y muestra cómo cada una de estas realizó, desde sus relatos ícono-textuales, lecturas diferentes sobre las relaciones problemáticas entre el Estado, la población y la guerrilla Sendero Luminoso. Las historietas figuraron entonces, para el caso peruano, como productos culturales de realización artesanal, los cuales llegaron a recoger experiencias populares y construyeron posteriormente memorias y percepciones sobre la agitada situación política, ya fuera —dependiendo de la publicación— desde la posición de las víctimas o desde la propaganda estatal a favor de la contrainsurgencia. De este modo, uno de los propósitos del texto es explicar las condiciones de producción en que se gestó cada una de las historietas contrastadas, indagando por aquellos elementos estéticos e ideológicos con los cuales estas se

constituyeron como ejercicios gráficos capaces de representar la dimensión “indecible” y traumática de la violencia en todas sus expresiones cotidianas.

A manera de cierre, Christiane Hoth explica cómo el movimiento estudiantil chileno ha tenido una apropiación simbólica del expresidente socialista Salvador Allende, cuya figura idealizada ha desempeñado un rol fundacional y familiar en el marco de las movilizaciones por la educación gratuita, intensificadas desde el 2011. En otras palabras, el argumento central de la autora es que el legado de Allende ha sido representado visualmente por la comunidad estudiantil como un “mito” que —a pesar de haber fallecido hace más de cuarenta años en el Golpe de Estado (1973)— personifica los ideales y fundamentos del debate por la democratización educativa. Hoth entiende a los estudiantes como un movimiento social que justifica su accionar político apelando a referentes históricos que otorguen sentido a su movilización, y Salvador Allende es aquel rostro instrumentalizado en tiempo presente. Lo interesante, en términos empíricos, es que el análisis de Hoth se enfoca en las representaciones murales del expresidente, las cuales adquieren relevancia al insertarse en el espacio público concurrido por todo tipo de transeúntes. Tanto el mural como el grafiti son mensajes y “síntomas” políticos informales, reflejados en ofertas visuales que codifican problemáticas y críticas en lugares cotidianos, donde la contemplación del observador es involuntaria e inevitable. De cierto modo, se trata de una representación visible en las mismas espacialidades donde se llevan a cabo las movilizaciones, lo que permite que la figura póstuma de Allende no solo ocupe una importancia simbólica, sino que unifique a sus seguidores en la práctica contemporánea.

Agradecemos la participación y entusiasmo de todos los autores para la realización de este libro. Igualmente, agradecemos a Joan Manuel López y Ana María Jiménez, por sus valiosos aportes en la revisión de textos; a Andrés Vargas Valdés, por su meticulosa revisión del manuscrito final; a cada uno de los miembros del semillero, por sus comentarios y sugerencias durante el proceso; a la Editorial de la Universidad del Rosario, por su apoyo, y a todos los investigadores que en diferentes momentos estuvieron prestos a dar un vistazo al tomo que aquí presentamos, el cual esperamos contribuya a la curiosidad por historizar una realidad social cada vez más poblada de huellas visuales.

Bibliografía

Ariño, Antonio. *Sociología de la cultura: la constitución simbólica de la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1997.

- Benjamin, Walter. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. En *Gesammelte Schriften*, editado por Rolf Tiedemann, 471-508. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- Boehm, Gottfried. “El giro icónico: una carta entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell”. En *Filosofía de la imagen*, coordinado por Ana García Varas, 57-70. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Bryder, Tom. “Conceptual Elements for a Theory of Visual Political Propaganda”. *Psicología Política*, n.º 37 (2008): 101-117.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos* (2ª ed.). Buenos Aires: La Marca, 2015.
- König, Hans-Joachim. “La función de las imágenes en el proceso de construcción de las naciones latinoamericanas”. En *La nación expuesta: cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*, editado por Sven Schuster, 1-28. Bogotá: Universidad del Rosario, 2014.
- McCombs, Maxwell. *Setting the Agenda: The Mass Media and Public Opinion*. Cambridge: Polity Press, 2004.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representations*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Museo Nacional del Prado, “Masterpieces of the Prado Museum with Google Earth”, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/sueltas/masterpieces-of-the-prado-museum-with-google-earth/> (31/03/2017).
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press, 1939.
- Paul, Gerhard. “Bilder, die Geschichte schrieben. Medienikonen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts”. En *Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute*, editado por Gerhard Paul, 7-16. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht, 2011.
- Sienra, Sofía et al. “Introducción”. En *La imagen como pensamiento*, editado por Sofía Sienra, Adriana Pérez, Leonardo Rodríguez y Juan Mojica, 13-17. Toluca, Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2015.