MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos
Número 9, mayo-octubre 2017, 7-26

Correspondencias y tensiones de la relación palabra/imagen en la cultura latinoamericana

1. Las imágenes en la encrucijada de disciplinas y saberes

Ya en 1964 Roland Barthes advertía que "el hombre moderno, el hombre de las ciudades, pasa su tiempo leyendo. Lee, ante todo y sobre todo, imágenes, gestos, comportamientos" (Barthes, *La aventura* 223). Medio siglo después, vivimos en medio de una proliferación vertiginosa de imágenes que nos interpelan desde carteles, pasacalles, afiches publicitarios, pancartas, libros, revistas, periódicos, cuadros, objetos, álbumes de fotografías, pantallas y sucesivos dispositivos electrónicos con los que convivimos a diario. En todos estos casos, la palabra "imagen" equivale a signo visual o icónico, lo que la lengua inglesa designa como *picture.* Tanto la expansión de la cultura visual llevada a cabo por las nuevas tecnologías como el avance de los estudios de la imagen son factores que han contribuido a que se hable, desde hace unas décadas, de un "giro visual", "icónico" o "pictórico" en las humanidades y las ciencias sociales (Martin Jay; Gottfried Boehm; W. J. T. Mitchell).

Los estudios contemporáneos de la imagen tienen un antecedente imprescindible en la obra del alemán Aby Warburg. A partir del análisis de las artes y de la vida en el Renacimiento, Warburg examinó los mecanismos de la transmisión cultural de las imágenes. Arribó así a la noción de "vuelta a la vida" o "supervivencia" de lo antiguo [*Nachleben der Antike*] que dio cuenta, por un lado, de la síntesis de las visiones pagana antigua y medieval cristiana y, por otro, del desasosiego y la inestabilidad frente al dilema que

proponía el enfrentamiento de horizontes (Burucúa; Warburg). Luego del traslado del Instituto Warburg de Hamburgo a Londres a causa del nazismo, las investigaciones en torno a la imagen fueron continuadas por Erwin Panofsky, el fundador de la iconología, y otros destacados historiadores y críticos del arte como Frances Yates y Ernst Gombrich. Ya en los albores del siglo xxi, Georges Didi-Huberman ha retomado las hipótesis de Warburg para integrarlas a su reflexión sobre los alcances, límites y desafíos actuales de la historia del arte. Didi-Huberman (*Ante el tiempo*; *La imagen superviviente*) asocia la supervivencia de las imágenes señalada por Warburg a la idea de "anacronismo". En este sentido, toda imagen nos coloca ante el tiempo en un movimiento dialéctico, puesto que en la interpretación coinciden el pasado, en que se creó la imagen, y el presente del espectador y de la imagen hoy. En su dimensión de memoria o de tiempo histórico condensado, las imágenes crean intervalos y fallas en el continuo de la historia.

En el contexto de las universidades anglosajonas, los estudios visuales surgieron en los años ochenta y noventa como una disciplina que comparte intereses y objetos de estudio con la estética, la historia del arte y los estudios de comunicación [*Media Studies*] (Mitchell, "Showing" 166). Uno de sus puntos de partida fue la distinción de Hal Foster entre "visión" y "visualidad". Mientras que el primer término hace referencia a los mecanismos físicos del acto de ver, la visualidad está relacionada con sus técnicas históricas y sus determinaciones discursivas. Es esta construcción social del ver, su historicidad y su heterogeneidad, lo que se propone estudiar el nuevo campo de los estudios visuales. Al desmontar los dispositivos de la imagen y evaluar su circulación en la vida cotidiana, se pone el énfasis en los valores, las identidades sexo-genéricas y las cuestiones de clase construidas en el ámbito de la cultura visual (Barnard; Guasch).

La antropología de la imagen, por su parte, aboga por la necesidad de considerar la imagen en su medio material. En esta disciplina se destaca el trabajo de Hans Belting, quien ha remontado su análisis a las formas más antiguas del arte, las máscaras de barro que se hacían sobre el cráneo de los muertos, hacia el 7000 a. C. Estas máscaras, como tantas otras figuras y momias de distintas culturas, ofrecen un material duradero en lugar del cadáver perecedero. Son imágenes que "median entre la vida y la muerte", corporizando la presencia de una ausencia (Belting 49). De ese modo, en los orígenes del arte se manifiesta la paradoja de la imagen en tanto signo que, por un lado, evidencia la ausencia del referente y, por otro, posibilita la eternidad de la obra.

Al momento de reseñar las distintas teorías de la imagen que proponen la historia del arte, los estudios visuales y la antropología de la imagen –a las que deberíamos sumar los abordajes propios de la semiótica, los estudios de cine y la literatura comparada–, se impone la necesidad de una perspectiva diacrónica que dé cuenta de las condiciones de producción, circulación y recepción de las imágenes en diferentes coordenadas de tiempo y espacio. La historia de las imágenes revela el impacto de grandes revoluciones en sus modos de producción, que a su vez se corresponden con distintos "ecosistemas de la visión", al decir de Régis Debray: si la primera revolución se originó con la invención de la imprenta, a fines del siglo xv y durante el xvi, la segunda estuvo pautada por el descubrimiento de la fotografía y el cine y, posteriormente, de la televisión, en los siglos xix y xx (Burke 20; Debray 175-176). Podemos considerar también una tercera revolución que, a comienzos del siglo xxi, nos ha sumergido en la era digital de las imágenes y su circulación masiva a través de internet.

En el mundo occidental, la reflexión sobre la imagen y sus distintos soportes se ha desarrollado ininterrumpidamente desde la Antigüedad. También las diferencias y similitudes entre el signo icónico y el verbal suscitaron un rico debate a lo largo de los siglos. Aunque en la *Epístola a los Pisones* Horacio simplemente recomendaba que la poesía buscara ser análoga de la pintura, el *ut pictura poesis* se convirtió en un tópico recurrente de las retóricas y las preceptivas hasta el neoclasicismo (Markiewicz). Luego de que Lessing estableciera una antítesis entre literatura y artes plásticas a fines del siglo xviii, la unidad de las artes fue planteada *de facto* por las vanguardias del siglo xx. A partir de los años sesenta, la reflexión teórica se vio enriquecida por el arsenal metodológico de la semiótica, al tiempo que E. H. Gombrich demostraba en *Art and Illusion* (1960) que la perspectiva pictórica es una convención, puesto que no existe el ojo inmóvil. Por su parte, John Berger retomaba la senda benjaminiana cuando en *Modos de ver* (1972) invitaba a reevaluar el significado de las pinturas al óleo en el marco de sus múltiples reproducciones.

Como lo advirtió Walter Benjamin ("Pequeña historia"), la fotografía estuvo signada, desde sus orígenes, por la tensión entre documentación y creación. Son muy citadas las dos reacciones posibles que Barthes (*Camera Lucida*) observó en los espectadores: una pautada por la información y el contexto cultural –*studium*– y otra determinada por la fascinación ante un azar que "despunta" –*punctum*–. La foto capta lo familiar y lo somete a un extrañamiento; participa de la mortalidad y la caducidad del retratado "como

un *memento mori*" (Sontag). En la imagen fotográfica siempre aparece un "encuadre" que dice "yo soy" (Nancy 105) y que remite a la instancia del acto fotográfico (Dubois 54).

El avance de la técnica permitió llevar a cabo la plasmación de la imagen en movimiento que ya habían probado, a través de sus juegos ópticos, muchos precursores del cine (Oubiña 27). El séptimo arte ofreció a las audiencias, según André Bazin, "el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la [...] interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo" (ctd. en Oubiña 31).

La gran velocidad para producir imágenes, sobre todo en la era digital, trajo aparejada lo que Paul Virilio denomina una "estética de la desaparición", donde el espacio, la percepción y las estructuras de significado propiamente humanas se disuelven. Siguiendo el razonamiento del filósofo francés, en una época hipercomunicada e hiperinformada, que crea y superpone constantemente imágenes, "las funciones productivas y perceptivas y las capacidades del hombre se automatizan, porque son demasiado lentas frente al mundo que él construye y en el que ha de vivir" (García Varas 235).

2. Las imágenes como documentos históricos

En los años treinta el Instituto Warburg se instalaba en Londres, y en los años cuarenta Marc Bloch escribía sus reflexiones sobre el oficio del historiador mientras participaba activamente en la Resistencia francesa. En ellas, el fundador de la revista *Annales d'histoire économique et sociale* –surgida en reacción a la historiografía positivista– subrayaba la necesidad de una "gran finura del lenguaje" para entender los hechos humanos cuando se preguntaba "¿acaso es posible comprender lo que no se sabe decir?" (Bloch 25). Si bien Bloch le otorgaba la supremacía a la palabra para la construcción de las narrativas históricas, también afirmaba que el conocimiento del pasado era "indirecto"; es decir, las y los historiadores accedían a él a través de "huellas" dispersas por doquier: "[L]a diversidad de los testimonios históricos es casi infinita. Todo cuanto el hombre dice o escribe, todo cuanto fabrica, cuanto toca, puede y debe informarnos acerca de él" (55). Nada decía explícitamente de las imágenes, pero, dentro de dicha enorme diversidad, ellas tenían su lugar en tanto creación humana. Finalmente, a la narrativa histórica y

a la diversidad de fuentes se sumaba el "método crítico" para abordar la verosimilitud de cada testimonio.

Desafortunadamente, Bloch no vivió para presenciar la expansión del campo historiográfico a lo largo del siglo xx porque fue fusilado por los nazis. Como señaló Peter Burke, semejante expansión amplió la agenda de investigación sumando a la historia política, la económica y la social, entre otras tantas, la de las mujeres, la de la vida cotidiana y la de la cultura material. Solo una amplia diversidad de testimonios pudo hacer posible tal expansión. La exclusividad de los documentos escritos quedó relegada a la historiografía decimonónica, mientras que las imágenes, en su enorme pluralidad de formatos –pinturas, tapices, dibujos, fotografías, películas, publicidades gráficas–, ingresaron como parte de la evidencia empírica a la que recurrían las y los historiadores. Como fundamenta Burke, las imágenes resultaron fundamentales para el estudio de aquellos períodos de los cuales se conservaron pocos o nulos documentos escritos. En este sentido, el conocimiento de la prehistoria europea le debe tanto a las pinturas rupestres de Altamira y Lascaux como la historia de Inglaterra al tapiz de Bayeux. No en vano el gran sueño de Aby Warburg era escribir una historia cultural basada en imágenes. A este mismo propósito contribuyeron los trabajos pioneros de Jacob Burckhardt y Johan Huizinga, centrados respectivamente en el Renacimiento y la Edad Media (Burke 13).

Asimismo, Burke resalta la utilidad y la particularidad de las imágenes para el abordaje de la cultura material. Así como a partir de ellas se pudieron reconstruir las herramientas que usaban los campesinos europeos, también se pudo abordar los procesos de trabajo que invadían las oficinas modernas. La imagen posee un gran poder de síntesis frente al texto escrito, porque concentra en uno o pocos folios lo que el documento escrito presenta en muchos. Distanciado tanto de una lectura positivista que interpreta las imágenes como un espejo de la realidad como de una estructuralista que se concentra en su lógica interna desatendiendo el contexto social, el historiador británico propone un escudriñamiento cauteloso que repare en los contextos de producción y que atienda tanto a la totalidad de lo representado como a los detalles e incluso a las ausencias. ¿Qué nos dice la imagen acerca de la sociedad en que fue creada? ¿Cómo podemos traducir en palabras su significado denso, expresado mediante formas y colores? Burke cita al respecto el "principio del testigo ocular" planteado por Gombrich, según el cual las imágenes funcionan como testigos presenciales de una situación y un mundo desaparecidos (17).

Cuando es tenida en cuenta como documento histórico, la imagen resulta un *index* en el sentido pierciano, es decir, un signo que guarda una "conexión física", causal y temporal con su referente (Dubois 52). Por su dimensión de huella o síntoma, las imágenes resultan claves a la hora de plantear una "microhistoria". Justamente, en *El queso y los gusanos* (1976) y otros ensayos, Carlo Ginzburg proponía un "paradigma indiciario" que, a partir del examen de lo singular y excepcional de un caso particular, permite descifrar una parte de la realidad. Otro antecedente notable lo constituyen, desde luego, los análisis icónicos incluidos por Michel Foucault en sus libros. Basta recordar su magistral estudio dedicado a *Las menina*s de Velázquez, en el primer capítulo de *Las palabras y las cosas* (1966).

Al examinar la entrada correspondiente a "representación" en el *Dictionnaire* de Furetière de 1727, Roger Chartier comprueba que, por un lado, la representación pone de manifiesto una ausencia, como podría ser el caso del paño mortuorio que representaba al difunto sobre la litera fúnebre vacía. Pero, por otro, la imagen constituye siempre una presencia, en la medida en que aparece ante nuestros ojos y hace visible un contenido (Chartier 57-58). El valor simbólico de las imágenes es un plus de significado que no debe escapar a la mirada crítica del historiador. Para ello, cuando postula el pasaje "de la historia social de la cultura a la historia cultural de lo social", Chartier defiende, al igual que Burke, la necesidad de indagar "las reglas que gobiernan la práctica de la representación", lo cual implica atender tres dimensiones: los géneros discursivos donde las representaciones se moldean, los destinatarios a quienes se dirigen y las intenciones que contienen (VII-VIII).

Con relación a la tercera de las dimensiones, la pregunta por la ética de las imágenes nunca es ajena a la tarea del investigador, como lo prueba la discusión en torno a las imágenes de Auschwitz: si bien resulta ineludible el tópico de la irrepresentabilidad del horror, por otra parte –arguye Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo*– existe la imperiosa necesidad de recuperar y analizar, "contra todo lo inimaginable", la memoria visual del Holocausto (37).

Gracias al estudio de las imágenes, la historia de las mujeres, enriquecida por los estudios de género, pudo encontrar evidencias para argumentar el protagonismo femenino en el pasado. Michelle Perrot celebró la renovación documental que aportó "la avalancha de imágenes", sin desatender que muchas de ellas respondían a un imaginario masculino que expresaba

las representaciones que los hombres construían sobre las mujeres (29-31). Asimismo, Griselda Pollock ahondó en las tensiones que portaban las representaciones visuales de lo femenino patriarcal conceptualmente enfrentadas con un arte feminista. Sus análisis se detuvieron en las obras de mujeres artistas del siglo XIX, como Berthe Morisot y Mary Cassat, integrantes de la escuela impresionista.

En el seno del latinoamericanismo, la escritura de la historia también se ha enriquecido en las últimas décadas gracias a la consideración y el análisis de documentos visuales. Muestra de ello son los trabajos de Serge Gruzinski (*La colonización*; *La guerra*), centrados en el México colonial, o el novedoso estudio de Joanne Rappaport y Tom Cummins que pone el foco en diversos aspectos de la dominación española en los Andes que van "más allá de la ciudad letrada". En el contexto sudamericano, Marcela Gené se detuvo en el análisis de las imágenes diseñadas por las agencias estatales para indagar en las representaciones de los trabajadores durante el primer gobierno peronista, mientras que Mirta Zaida Lobato y su equipo construyeron un repositorio fotográfico para estudiar los certámenes de belleza surgidos bajo el patrocinio de diferentes actividades productivas en la Argentina del siglo XX: así, en los concursos femeninos, como es el caso de "la elección de la reina de la vendimia" en la provincia de Mendoza, les fue posible examinar la construcción de sentidos en torno a la feminidad y el trabajo. Otro campo emblemático lo ofrece la historia reciente del Cono Sur, donde unas pocas imágenes durante años ocultas, manipuladas y sesgadas, resultan testigos fundamentales de las distintas formas de violencia y exterminio ejercidas por las dictaduras (Feld). Por otra parte, a partir del retorno de la democracia en la región, las imágenes protagonizan las reivindicaciones de derechos humanos y devienen instrumentos fundamentales en la construcción de la memoria social (Longoni y Bruzzone; Feld y Stites Mor). Para concluir este breve repaso, queremos destacar el desarrollo de una importante teorización sobre los vínculos entre imagen y política, y entre arte y sociedad en América Latina, lo cual evidencia la importancia del análisis de las imágenes para comprender los procesos sociales (Malosetti Costa; Gilman; Wechsler, *Papeles en conflicto* y *Desde el salón*; Giunta; Malosetti Costa y Gené, *Impresiones porteñas* y *Atrapados por la imagen*).

3. Palabra/imagen: nuevos abordajes de un vínculo complejo

La imagen es el signo que parece ocultar su estatuto de signo en la medida en que aparece como una presencia inmediata, "natural". En este sentido, la palabra es su "otro", el signo ostensiblemente artificial y arbitrario (Mitchell, "What Is" 529). Para quienes hemos sido educados mayormente en una cultura escrita, "pensar lo icónico" –según la fórmula de Gottfried Boehm– implica el desafío de abrazar un modo de conocimiento distinto del lingüístico, aproximarse al significado de la imagen, que responde a una "lógica de la intensidad" (Boehm).

¿Existe una rivalidad entre lo verbal y lo visual? ¿De qué maneras o en qué condiciones ha sido y es posible su coexistencia? La genealogía occidental de la relación entre palabra e imagen registra dos grandes movimientos: uno *analógico*, que subraya la similitud entre ambos sistemas de representación, y otro *antitético*, que pone el foco en la diferencia. Entre los principales antecedentes del primer movimiento se cuentan el griego Simónides de Ceos y, siglos después, Leonardo da Vinci. Para estos artistas y pensadores la poesía debía ser entendida como una "pintura elocuente" o "ciega", en tanto que la pintura resultaba una "poesía muda". Por su parte, la tendencia a remarcar la diferencia entre las artes cristalizó en la conocida fórmula del *Laocoonte* (1776) de Gotthold Lessing, que identificaba la palabra con lo temporal y la imagen con lo espacial (Sarabia, *La poética visual* 25).

Promediando el siglo xx, Nelson Goodman abordó el problema desde el campo de la filosofía analítica. Comprobó entonces que el lenguaje verbal es sintácticamente articulado, en tanto que la imagen es densa, inscrita en un sistema no diferenciado. Desde el polo de la recepción, la sucesión del lenguaje se opone a la simultaneidad de la visión. Como señala Jean-Luc Nancy, siempre se establece una tensión entre imagen y texto verbal, al punto que se puede decir que cada uno de ellos representa "arco y flecha para el otro" (65). No es posible entender que la imagen es el cuerpo y el texto el alma, porque eso equivaldría a reducir la imagen a mera ilustración de la palabra. Ningún texto tiene su propia imagen, así como ninguna imagen tiene su propio texto. Existe siempre una "oscilación" entre la doble referencia (Nancy 73).

Las relaciones de lo visual con la escritura han sido objeto de la literatura comparada desde el surgimiento de esta disciplina a mediados del siglo xix (Villanueva; Albaladejo). En este marco, han gozado de buena fortuna dos

términos de origen griego: *ekphrasis*, que en la retórica clásica designaba la descripción literaria de obras de arte, e *hypotiposis*, estrategia que "hace ver el contenido del texto al lector, a través de la detallada y minuciosa fuerza expresiva de las palabras" (De la Calle 63). Estos recursos refieren a procesos que funcionan de manera antagónica, pues la imagen se traduce en texto mediante la écfrasis, en tanto que el texto busca asemejarse a la imagen a través de la hipotiposis.

Ahora bien, en el marco innovador que ofrecen los estudios visuales, Mitchell (*Picture Theory*) señaló tres limitaciones del método comparatista a la hora de analizar las imágenes. La primera tiene que ver con el uso de conceptos homogeneizadores, pertenecientes a una disciplina, como sucede cuando se pretende explicar la "experiencia" o "lectura visual" a partir del modelo de la textualidad lingüística. La segunda debilidad del comparatismo es su tendencia a privilegiar la semejanza o el contraste en detrimento de la yuxtaposición metonímica, la inconmensurabilidad y las formas no negociables de alteridad. El tercer límite se relaciona con su frecuente apelación al historicismo (Mitchell, *Picture Theory* 87). Frente a esto, vislumbramos dos desafíos: por un lado, repensar la literalidad y la materialidad en sistemas mixtos como el cómic, el libro de artista o el *mail art* y, por otro, investigar qué hay de visual en el texto y qué hay de verbal en la imagen. En este último punto resultan pertinentes, por ejemplo, los abordajes que examinan la relación entre los movimientos de la mirada que postula la imagen y las características de la focalización literaria (Bal) o que rastrean las operaciones literarias que adoptan "mecanismos y estrategias extraídas directamente de las nuevas tecnologías visuales" (De los Ríos). Este tipo de enfoques apuntan, justamente, a "avanzar, más allá de la comparación, hacia formas de pensar la complejidad" (Monegal 43).

Rosa Sarabia ("Interarte" y *La poética visual*) retoma argumentos de Gilles Deleuze y Antonio Monegal para analizar la zona de contacto entre palabra e imagen en obras vanguardistas. En ese límite advierte, al mismo tiempo, un punto de contacto y de separación y concluye que todo "interarte" se sitúa en una zona limen que "supera la oposición entre ambas y al mismo tiempo su correspondencia analógica, reforzando así lo que de común no tienen" ("Interarte" 48). Analiza un corpus que comprende, entre otros, los poemas pintados de Vicente Huidobro, los caligramas de Juan José Tablada, los *tableaux-poèmes* de Joan Miró y los carteles literarios de Ernesto Giménez Caballero. Estas manifestaciones "experimentan con la plasticidad del grafo y con el valor poético/discursivo de la imagen" y, en última instancia, en ellas

se produce "un choque figural entre un espacio inmotivado de significación lingüística y uno motivado de imagen visual" (61). Agrega Mario Boido que, por tratarse de dos modos de representación distintos, "el ausentamiento del sentido en palabra/imagen es siempre hacia un campo epistemológico y ontológicamente *otro* que queda apenas, pero siempre, más allá de la obra, creando la tensión fundamental que caracteriza la relación" (15).

No solo las prácticas experimentales de vanguardia y neovanguardia proponen la coexistencia tensional de lo verbal y lo visual. En el panorama de la narrativa, un caso paradigmático de este "más allá" liminal lo constituye la escritura de W. G. Sebald (1944-2001), autor cuya influencia se advierte en la obra de muchos escritores contemporáneos. En relatos de tinte melancólico como los que componen *Los emigrados* (1992), *Los anillos de Saturno* (1995) y *Austerlitz* (2002), el escritor alemán introdujo fotografías en blanco y negro que "irrumpen" en la narración, "a menudo con aire espectral", no para ilustrar sino para introducir "una inflexión perturbadora, una lejanía objetual y temporal" (Arfuch 57). La estrategia visual de Sebald desestabiliza la lectura lineal del texto, volviendo borrosos o ineficaces los límites entre ficción y no-ficción, imaginación y documento, creación y autobiografía (Sarlo). Sin duda, en su estela se inscriben muchos otros proyectos escriturarios y artísticos de comienzos del siglo xxi.

Así las cosas, proponemos entender los vínculos entre el discurso lingüístico y el visual como eslabones en un diálogo intersemiótico que, lejos de agotarse en el rastreo de correspondencias y desvíos, invita a reflexionar sobre la redundancia, la ironía, la parodia o el abismo insalvable entre ambos códigos. Específicamente, mediante el binomio palabra/imagen apuntamos a designar tres grandes categorías de textos que, en la galaxia discursiva de lo que podemos llamar literatura, manifiestan una copresencia lingüístico-visual significativa[1]. En primer lugar, se cuentan las obras surgidas a partir de la (con)fusión de las artes que propagaron las vanguardias, en las que *el dispositivo visual resulta inseparable del texto lingüístico*. A esta categoría pertenecen, por ejemplo, las manifestaciones de poesía visual y concreta. Es también el caso de los géneros

[1] Tras el primer impulso vanguardista, a partir de la Segunda Guerra Mundial la dupla palabra/imagen intensifica su protagonismo en las obras de numerosos artistas visuales que practican el arte concreto, el grafiti y el arte pop o se inscriben en movimientos como la pintura de acción y fluxus. La exploración de este campo, que ha generado una rica producción en los países latinoamericanos, excede el objetivo de estas palabras liminares y del *dossier* que presentamos, orientado a reunir, en principio, artículos surgidos en el ámbito de los estudios literarios y la historiografía.

textuales compuestos por los dos códigos semióticos, como la historieta o el libro de artista. En segundo lugar, encontramos obras que *incluyen un peritexto significativo* (imagen de tapa, dibujos o fotografías intercaladas, etcétera), cuyo valor semántico no se ajusta a la mera función de "umbral" propia del paratexto. Aunque en estos casos el dispositivo icónico forma parte del *hors livre* ("fuera de libro") derridiano, su rol no se limita al de elemento secundario o subsidiario del material verbal. Por último, sostenemos que también adscriben a una relación tensional de palabra/imagen aquellas obras que *implican algún tipo de transposición,* de imagen a texto o viceversa. Más allá de las simetrías codificadas por la hipotiposis, la écfrasis o la versión fílmica más literal, el diálogo entre imagen y palabra suele presentarse como un vínculo complejo, pautado por la tensión que genera la traducción y contaminación entre dos lenguajes que permanecen inalcanzables uno para el otro.

4. Pensar las relaciones de palabra/imagen en América Latina

Este *dossier* se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación Plurianual "Umbrales de la escritura: correspondencias y tensiones de la relación palabra/imagen en la literatura latinoamericana", financiado por el CONICET de Argentina[2] y el proyecto posdoctoral "La profesionalización del trabajo femenino asalariado en el sector administrativo (Santiago de Chile y Buenos Aires, 1920-1970)", financiado por FONDECYT-CONICYT de Chile[3]. Ha sido posible gracias a la generosa invitación de la dirección de la revista, a través de su editora saliente, Carol Arcos, y su nuevo editor, Marcelo Sánchez.

El origen del *dossier* y del proyecto que lo patrocina radica en una doble constatación. Por un lado, da cuenta del avance y la expansión de la cultura visual en las últimas décadas, que nos ha sumergido en un mundo pautado por el aluvión de imágenes que, en muchos casos, sustituyen o compiten con las prácticas más solitarias y demoradas de la lectura y la comunicación

[2] PIP 1122015 0100015, resolución 111/16 de CONICET; equipo integrado por cuatro investigadores/as (UCA, UBA, CONICET) y cinco becarias (UCA). Investigadora responsable: María Lucía Puppo; sede de trabajo: Centro de Estudios de Literatura Comparada "María Teresa Maiorana", Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina.

[3] Proyecto posdoctoral N° 3150119, concurso 2015. Investigadora responsable: Graciela Queirolo; institución patrocinante: Departamento de Historia, Universidad Alberto Hurtado.

verbal. Por otro, advertimos que el notable desarrollo que tuvieron en los últimos años disciplinas como los estudios visuales y la antropología de la imagen presenta nuevos y grandes desafíos tanto para los historiadores como para los críticos literarios.

Con el fin de "cruzar" la bibliografía teórica –en gran parte foránea– con la reflexión sobre aspectos y temas puntuales de nuestro campo cultural y social, el primer objetivo de nuestra investigación fue indagar acerca del desarrollo histórico de los vínculos palabra/imagen en la cultura latinoamericana, en el gran arco temporal que va desde el período colonial hasta nuestros días. En segundo lugar, nos propusimos rastrear y confrontar diferentes modelos epistemológicos que explican y analizan las relaciones entre lo verbal y lo visual, apelando al bagaje conceptual interdisciplinario que proveen los distintos saberes involucrados en el estudio de la imagen. El tercer objetivo fue conformar y analizar un corpus de obras impresas, fílmicas y digitales, provenientes de distintas latitudes, encuadres genéricos y tradiciones culturales, donde resulta fundamental el vínculo palabra/imagen. Una vez establecido el corpus, en cuarto lugar, nos abocamos al análisis de las imágenes que interactúan con los textos verbales utilizando herramientas metodológicas que dieran cuenta de su materialidad y especificidad (pictórica, fotográfica, etcétera). Y, finalmente, el quinto objetivo que guió nuestra tarea fue examinar los efectos que producen las relaciones de palabra/imagen en los textos analizados. Así fue que, como resultado de los hallazgos que arrojara la investigación, desde un principio aspiramos a evaluar el potencial heurístico, estético e ideológico que manifiesta el diálogo de palabra e imagen en cada caso particular. En este propósito nos guiaba la hipótesis del "espectador emancipado" de Jacques Rancière que plantea que, lejos de sumirse en una pasividad adormecida, el acto de "mirar" equivale a un "actuar" que implica, a su vez, seleccionar, comparar, interpretar (19).

Junto con la idea de coordinar el *dossier*, surgió la de realizar una convocatoria abierta, a fin de seleccionar y reunir los trabajos de colegas de otras instituciones que investigan sobre temas y problemáticas cercanos a los nuestros. Como respuesta a nuestro llamado, tuvimos el agrado de recibir una buena cantidad de artículos inéditos que, luego de las diversas instancias de evaluación, decantaron en los trece trabajos que ahora presentamos. Como las y los lectores podrán observar, las contribuciones que integran el *dossier* se articulan en torno a los dos grandes ejes descritos en esta introducción, en los puntos 2 y 3 respectivamente. Por un lado, hay artículos que abordan el análisis de las imágenes como documentos

o índices que apuntan a visibilizar o problematizar un tema o aspecto en determinado período de la historia social y cultural latinoamericana. Por otro, se presentan trabajos que indagan acerca de los contactos, las fusiones y las grietas que acompañan al binomio palabra/imagen en textos que poseen una primera función literaria o estética. Más allá del hecho de que todos los artículos plantean el abordaje de las imágenes en diálogo con la letra, es posible distinguir líneas de continuidad que unen particularmente a algunos de ellos entre sí, al modo de vasos comunicantes. Tales líneas tienen que ver con la revisión del pasado colonial o de los inicios de la modernidad en el Cono Sur; los modelos de feminidad, niñez, salud y trabajo impuestos por la industria cultural, la publicidad o el Estado en precisos contextos sociales; la capacidad innovadora de la poesía, la fotografía y el arte contemporáneo en tanto producciones que amplían los umbrales de la percepción, dinamitan cualquier tipo de esencialismo identitario y coadyuvan a los trabajos de la memoria. Creemos que, al reunir colaboraciones tan disímiles en su alcance y su campo de aplicación, estamos respondiendo a la prerrogativa de interdisciplinariedad que hoy, con inusitada urgencia, las imágenes reclaman para su estudio.

El artículo de Lucía Orsanic rastrea las imágenes caninas en diversas fuentes coloniales, entre las que se cuentan los textos de Felipe Guamán Poma de Ayala, Bartolomé de Las Casas y Bernardino de Sahagún. El examen del discurso visual en diálogo con el verbal conduce a la autora a plantear una tipología básica de los perros representados que, más allá de su evidencialidad descriptiva, pone en escena prácticas, símbolos y creencias que legitimaban, o bien cuestionaban, las relaciones de poder en el marco de la conquista y la colonización españolas.

Paula Bertúa propone una interpretación de dos series fotográficas de Res, seudónimo del argentino Raúl Eduardo Stolkiner: *La ruta de Cortés* (1999-2000), que reproduce el trayecto seguido por el conquistador español en 1519, y *NECAH 1879* (1996-2008), que se detiene en algunos puntos estratégicos de la "campaña del desierto" comandada por el general argentino Julio A. Roca en 1879. El trabajo explora la representación del pasado que introduce la obra de Res, haciendo foco en la potencia estética y política de la discontinuidad y los intervalos como figuras de la memoria.

Por su parte, Víctor Rocha presenta un análisis de los retratos fotográficos de artistas visuales en un corpus de revistas ilustradas del período 1900-1930. Si los nombres de Inés Puyó, Magdalena Mira, Luisa Lastarria y Rebeca

Matte se asocian a la irrupción de la artista moderna en Chile, el autor destaca las negociaciones e interrupciones que las propias artistas despliegan en el acto de ser fotografiadas, así como en las narrativas que acompañaban las imágenes en su condición de artefactos representacionales y estéticos.

Dulce María Dalbosco compara las imágenes del fado y el tango que vehiculizaron *A Severa* (1931) y *Tango!* (1933), los primeros filmes sonoros de Portugal y Argentina. Al confrontar el tratamiento visual de los personajes, las situaciones y los espacios en ambas películas, el trabajo echa luz sobre algunas estrategias que cooperaron en la difusión y perpetuación de estos géneros de música popular, así como en los procesos que contribuyeron a su consolidación como símbolos o mitos nacionales.

El trabajo de Ludmila Scheinkman examina una serie de avisos publicitarios de golosinas, a fin de evaluar la construcción de sentidos en torno a la identidad maternal y la salud de los niños en la Argentina de las primeras décadas del siglo xx. Al analizar la articulación de lo textual con lo icónico, la autora señala las diferencias entre las imágenes gráficas y las fotográficas: así resulta que, en el caso de las segundas, los niños regordetes retratados en los avisos se proponían como "evidencia" del éxito que traía aparejado, sin perjuicio de la salud, el consumo de golosinas.

Carolina Biernat y Patricio Simonetto se centran en el mismo período para abordar el análisis de las publicidades gráficas que promocionaban productos para tratar las enfermedades venéreas. Allí advierten la recurrencia de un "varón enfermo consumidor" que aparecía, en el discurso de la prensa y según la lógica del mercado, como responsable de la salud de la sociedad. Otra etapa en el proceso de construcción de un enfermo ideal advino cuando el Estado logró hacerse presente, en los años treinta, mediante campañas sanitarias que incluían afiches y dispositivos textuales colocados en el espacio público.

El artículo de Paula Caldo y Micaela Pellegrini Malpiedi toma como referente empírico el Archivo de la Escuela Técnica de la localidad de Centeno (Santa Fe, Argentina), fundada en el año 1938, que funcionó como un espacio educativo exclusivo para mujeres hasta la década de 1980. Mientras exploran la tensión entre los discursos expuestos en los documentos escritos, las entrevistas y la serie de fotografías reunidas, las autoras se detienen en los detalles de los gestos, las posiciones y los vestuarios asociados a la formación profesional femenina y su impacto simbólico en la comunidad.

Carla Machiavello propone un recorrido por la producción poético-visual de Cecilia Vicuña realizada en Colombia, entre 1975 y 1980. Tras el golpe militar chileno, Vicuña desarrolló el concepto de palabrarmas partiendo de la idea de que el lenguaje podía utilizarse como un arma para contrarrestar los abusos del poder y las distorsiones de la información producidas por la dictadura. El trabajo argumenta que la noción creada por Vicuña no solo expande la concepción de la poesía y su relación con las artes visuales, incluyendo otras disciplinas como el cine documental, sino que también continúa vigente, hoy en día, como estrategia de resistencia social.

América Salinas explora las interrelaciones de palabras e imágenes y su rol configurador de la memoria en *Por gracia de hombre* (2008), un poemario de Verónica Zondek que cuenta con ilustraciones de Guillermo Núñez. En el entramado poético, atravesado por epígrafes, dedicatorias y referencias a otros escritores, la autora advierte el diseño de un mapa generacional que no oculta sus heridas aún no cicatrizadas, en tanto que los expresivos dibujos de Núñez evocan el dolor de las víctimas en diferentes coordenadas espacio-temporales de la violencia.

Natalia Taccetta recurre a la amplia bibliografía que ha suscitado la noción de archivo para brindar una serie de reflexiones a propósito de la muestra *En nuestra pequeña región de por acá*, inaugurada por Voluspa Jarpa en el MALBA, en 2016. Dado que la obra de la artista chilena exhibía los archivos desclasificados de la CIA en catorce países latinoamericanos, el trabajo se pregunta acerca de sus intervenciones en relación con los años de la Guerra Fría, la memoria y los modos de dar cuenta del pasado.

El artículo de Mariano García parte de la consideración del retrato como género pictórico y literario, en el que confluyen elementos ficcionales y retóricos por encima de los referenciales. Luego de repasar su vínculo histórico con los escudos y las máscaras, el autor destaca el precedente vanguardista que, a través del tropo de la alegoría, resurgirá en la escritura de dos autores fundamentales del canon argentino: Macedonio Fernández y César Aira.

María José Punte ofrece una lectura de *Cartas extraordinarias* (2013), libro inclasificable de María Negroni que se presenta como una antología de cartas apócrifas en combinación con las obras visuales del artista uruguayo Fidel Sclavo. A través del análisis de recursos como el montaje y la imagen miniaturizante, la autora investiga la dimensión lúdica y estética que adquiere el diálogo entre palabra e imagen en un texto único en su especie, que resignifica los imaginarios de la infancia y apela a la memoria íntima de los/as lectores/as.

Finalmente, el trabajo de Marina di Marco gira en torno al libro-álbum de poesía, un género que permite reformular las categorías tradicionales que signaron el campo de la literatura infantil. El examen de *Canción decidida* (2003) de David Wapner y *Arrorró* (2013) de Ruth Kaufman privilegia el análisis de la interacción de los textos poéticos con las ilustraciones de Cristian Turdera, apuntando a dilucidar la configuración de un mundo de sentido, la ruptura de la linealidad literaria y la problematización en torno a la relación entre sujeto y objeto que allí se produce.

Solo nos resta agradecer a las y los autores que se sumaron con entusiasmo a esta convocatoria y subrayar, insistentemente, la calidad y calidez del equipo editorial de *Meridional*, que integran su editor Marcelo Sánchez y Matías Marambio, asistente editorial que no solo recibió con entusiasmo la propuesta sino que, además, la enriqueció con iniciativas propias. Esperamos que este *dossier* constituya un aporte y, sobre todo, un aliciente a futuras investigaciones que continúen la reflexión crítica acerca de las relaciones de palabra e imagen en América Latina y las posibles proyecciones de su estudio en diversos campos de las humanidades y las ciencias sociales.

María Lucía Puppo (lucia.puppo74@gmail.com),
Universidad Católica Argentina/CONICET

Graciela Queirolo (graciela.queirolo@gmail.com),
Universidad de Buenos Aires/Universidad Alberto Hurtado/FONDECYT

Bibliografía

Albaladejo, Tomás. "Poética, literatura comparada y análisis interdiscursivo". *Acta Poética*, N° 29/2, 2008, pp. 245-275.

Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2013.

Bal, Mieke. "Conceptos viajeros en las humanidades". *Estudios Visuales*, N° 3, 2006, pp. 28-77.

Barnard, Malcolm. *Approaches to Understanding Visual Culture*. Nueva York, Palgrave, 2001.

Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Nueva York, Hill and Huang, 1981.

_____ *La aventura semiológica.* Barcelona, Paidós, 1993.

Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I.* Traducción de Jesús Aguirre. Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 15-57.

_____ "Pequeña historia de la fotografía". *Discursos interrumpidos I.* Traducción de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 61-83

Belting, Hans. *Antropología de la imagen.* Madrid, Katz, 2007.

Berger, John. *Modos de ver.* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2014.

Bloch, Marc. *Introducción a la historia.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Boehm, Gottfried. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens.* Berlín, Berlin University Press, 2007.

Boido, Mario. *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo xx.* Madrid/Fráncfort, Iberoamericana/ Vervuert, 2012.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Traducción de Teófilo de Lozoya. Barcelona, Crítica, 2005.

Burucúa, José Emilio. *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural.* Barcelona, Gedisa, 2005.

De la Calle, Román. "El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto". *Escritura e Imagen*, N° 1, 2005, pp. 59-81.

De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana.* Santiago, Cuarto Propio, 2011.

Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.* Barcelona, Paidós, 1994.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.

_____ *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

_____ *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.* Madrid, Abada, 2009.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico y otros ensayos.* Buenos Aires, La Marca Editora, 2008.

Feld, Claudia. "Fotografía, desaparición y memoria: fotos tomadas en la esma durante su funcionamiento como centro clandestino de detención". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. 2014. Visitado el 10 de diciembre del 2014. http://nuevomundo.revues.org/66939

Feld, Claudia y Jessica Stites Mor, compiladoras. *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente.* Buenos Aires, Paidós, 2009.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo.* Madrid, Akal, 2001.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo xxi, 1996.

García Varas, Ana. "Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica. Paul Virilio y la 'estética de la desaparición'". *Studium, Revista de Humanidades*, N° 16, 2010, pp. 231-247.

Gené, Marcela. *Un mundo feliz, imágenes de los trabajadores en el primer peronismo 1946-1955*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica/ Universidad de San Andrés, 2005.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina.* Buenos Aires, Siglo xxi, 2003.

Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo xvi.* Barcelona, Muchnik, 1991.

Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política.* Edición ampliada. Buenos Aires, Paidós, 2008.

Gombrich, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

_____ *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual.* México DF, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Goodman, Nelson. *Languages of Art.* Indianápolis, Hackett, 1976.

Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español*, *siglos XV-XVII.* México DF, Fondo de Cultura Económica, 1991.

_____ *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019).* México DF, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Guasch, Anna María. "Los estudios visuales. Un estado de la cuestión". *Estudios visuales*, N° 1, 2003, pp. 8-16.

Lobato, Mirta Zaida, editora. *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX.* Buenos Aires, Biblos, 2005.

Longoni, Ana y Gustavo Bruzzone, compiladores. *El siluetazo.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené, editoras. *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009.

_____ *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires, Edhasa, 2013.

Markiewicz, Hernryk. "'Ut pictura poesis': historia del topos y del problema", Antonio Monegal, coordinador. *Literatura y pintura*. Madrid, Arco Libros, 2000, pp. 51-88.

Mitchell, W. J. T. "What Is an Image?". *New Literary History*, vol. 15, Nº 3, 1984, pp. 503-537.

_____ *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, University of Chicago Press, 1994.

_____ "Showing Seeing: a Critique of Visual Culture". *Journal of Visual Culture*, N° 1/2, 2002, pp. 165-184.

_____ *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images.* Chicago, University of Chicago Press, 2005.

Monegal, Antonio. "Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, N° 28/1, 2003, pp. 27-44.

Nancy, Jean-Luc. *The Ground of the Image.* Traducción de Jeff Fort. Nueva York, Fordham University Press, 2005.

Perrot, Michelle. *Mi historia de las mujeres*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte.* Introducción de Laura Malosetti Costa. Buenos Aires, Fiordo, 2013.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilon. Callejón, Ellago Ediciones, 2010.

Rappaport, Joanne y Tom Cummins. *Beyond the Lettered City: Indigenous Literacies in the Andes*. Durham, Duke University Press, 2011.

Sarabia, Rosa. *La poética visual de Vicente Huidobro.* Madrid/Fráncfort, Iberoamericana/Vervuert, 2007.

_____ "Interarte vanguardista y algunas cuestiones teórico-críticas a considerar". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, N° 28/1, 2003, pp. 45-69.

Sarlo, Beatriz. "W. G. Sebald: un maestro de la paráfrasis". *Punto de Vista*, N° 69, 2001.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México DF, Alfaguara, 2006.

Villanueva, Darío. "Iluminación recíproca de las artes". *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus, 1994, pp. 106-107.

Virilio, Paul. *Estética de la desaparición.* Barcelona, Anagrama, 2003.

Warburg, Aby. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Felipe Pereda, editor, Madrid, 2005.

Wechsler, Diana. *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición.* Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004.

_____ *Desde el salón. Políticas de las imágenes.* Buenos Aires, Palais de Glace, 2012.